

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

LAS ISLAS CONTADAS

**Coordina** Juan Carlos Méndez Guédez

## ENTREVISTA

Paloma Díaz-Mas

## MESA REVUELTA

Adolfo Sotelo Vázquez  
David Lorente Fernández

## CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

**JUAN MALPARTIDA**

Administración

**Magdalena Sánchez**

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

**María del Carmen Fernández Poyato**

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

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

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

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

Ministra de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

**Arancha González Laya**

Secretario de Estado de Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica

**Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo**

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo

**Magdy Martínez Solimán**

Director de Relaciones Culturales y Científicas

**Guzmán Palacios Fernández**

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

[www.cuadernoshispanoamericanos.com](http://www.cuadernoshispanoamericanos.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

### LAS ISLAS CONTADAS

- 4 *Ronaldo Menéndez* – Las piedras de la isla: refundaciones de una escritura insular en Cuba
- 16 *Kelly Martínez-Grandal* – Piélagos. Aproximación a lo insular en la poesía cubana
- 28 *Mayra Santos-Febres* – De ínsulas y aislamientos literarios: El caso de la literatura puertorriqueña
- 37 *Ernesto Suárez* – Poéticas desde el borde. Poesía canaria de entresiglos: 1980-2020
- 51 *Nicolás Melini* – Afuera y adentro: La insularidad en su laberinto
- 63 *Juan Carlos Méndez Guédez* – Leer la isla invisible. (Notas sobre dos novelas invisibles de la literatura española)



## ENTREVISTA

- 76 *Carmen de Eusebio* – Paloma Díaz-Mas: «El tema de mi libro es el agradecimiento»



## MESA REVUELTA

- 88 *Adolfo Sotelo Vázquez* – Azorín en el *noucentisme*: Las lecturas críticas (1915-1917) de Alexandre Plana
- 102 *David Lorente Fernández* – Historia del árbol de agua



## BIBLIOTECA

- 120 *José María Herrera* – Pensar y sentir la música
- 125 *Ana Rodríguez Fischer* – Andalucía, amor perdido
- 130 *Santos Sanz Villanueva* – Andanzas quijotiles de José María Merino
- 134 *Carlos Barbáchano* – Vida, el gran episodio
- 138 *Julio Serrano* – Detenerse a observar: el niño, lo ilimitado y el milagro
- 143 *Sebastián Gámez Millán* – Adam Zagajewski revisitado
- 147 *Daniel B. Bro* – Sontag. Las tribulaciones de *Madame Teste*





# Las islas contadas

*Coordina* Juan Carlos Méndez Guédez



# LAS PIEDRAS DE LA ISLA. Refundaciones de una escritura insular en Cuba

## 1. EN EL PRINCIPIO FUE EL AGUA

Vivir la insularidad antes que leerla es el sino de todo cubano. Y aunque casi aburre por recurrente la frase de Virgilio Piñera que lo expresa, es tan inevitable como el polvo de la isla: la «maldita circunstancia del agua» te acompaña desde que naces.

En los libros de historia, la insularidad se confabula para que Cuba sea la última de las colonias españolas en el Nuevo Mundo, y es lo primero que aprendes en el colegio. También aprendes que el gran estrecho de la Florida, más estrecho que nunca, ciñe a Cuba para obligarla a cambiar de mano y convertirse en la isla bonita de los Estados Unidos. Ese mismo estrecho que cuando creces se convierte en la promesa de los balseros. Finalmente, acontece la Revolución socialista y la isla vuelve a quedarse ahí, más plantada que flotando, siendo otra vez un último reducto de algo. Insularidad es fatalismo desde el origen de los tiempos en el imaginario cubano.

Con los españoles bastaba que los ferrocarriles cruzaran la delgada isla para poder desplazar sus tropas a cualquier punto caliente, y no había peligro de que libertadores bolivarianos se encabritaran de norte a sur. Porque Cuba, rigurosamente hablando, no tiene norte ni sur. El ámbito isleño, longitudinal y abarcable, facilitaba que el poder lanzara una orden a caballo para que esta orden surcara la isla como un relámpago. Tan veloz y de manera tan efectiva el soldado español se enteraba de lo que tenía que hacer que podemos imaginar la estirpe kafkiana del poder metropolitano a lo largo, que no ancho, de la isla. La parábola del escritor checo que vivió en el espacio de otro imperio, el austrohúngaro, narra la historia de un mensajero al que se le encarga galopar con la noticia de la agonía del emperador hasta los confines del reino.



Pero el imperio es tan vasto e inabarcable, tan continental y absoluto, que cuando el jinete supera la primera etapa ya el sucesor del emperador ha envejecido. En el caso cubano ocurre el reverso, el signo contrario de la parábola, y por ello se mantiene kafkiano: una orden militar llegaba a su destino antes de que el café de Valeriano Weyler se enfriara. ¿Cómo emanciparse de un yugo –de cualquier yugo– bajo esta maldita circunstancia de insularidad liliputiense? ¿Cómo imaginar siquiera un lugar-otro, cuando entrar y salir significa superar las fronteras del agua?

«El mar es tiempo que perdemos buscando la otra orilla», escribió el desconocido poeta cubano Oscar Kessel. Pero en Cuba la insularidad también se vive desde un lado más amable. «Noche insular, jardines invisibles», apunta el famoso verso de Lezama Lima. Porque en la isla hay bosques, pero estos bosques, de empequeñecerse, parecen jardines. Sus ríos tienden al hilo de agua, al culebreo grácil del arroyo. Y hasta «las piedras de la isla parece que van a salir volando», según otro verso, este de Dulce María Loynaz. Y si uno atraviesa una selva, sus árboles parecen brócolis. Y esa forma de la isla a la que se le asigna la lenta fisonomía del caimán, en realidad, está más cerca de la lagartija verde y aventurera que sale a tomar el sol, y si uno se acerca desaparece a través de un charco.

Cuando empecé a dibujar letras, que así imaginaba yo que era esto de ser escritor a mis diecisiete años, leí un cuento de Onelio Jorge Cardoso, y fue ahí donde tuve por primera vez un atisbo de una experiencia literaria insular. Y llegó por donde menos lo esperaba, sin grandilocuencia ni entidad metafísica. El cuento narra, a través de la voz de un guajiro, que lo más lindo y lo más grande que podía ocurrirle al país era que todos los cubanos, dicharacheros, aunque disciplinados por una vez en la vida, se fueran sentando en los bordes de la flaca isla hasta llenar todo el perímetro, y entonces cada cual blandiría un remo y se pondría a remar, y así, remando acompasados, iría toda Cuba surcando los mares y atracando en puertos de países ignotos, y hala, que aquí estamos los cubanos que venimos a saludar.

Noche insular, jardines invisibles, ríos que parecen arroyos, bosques de hortalizas y un hormiguero de gente aprovechando toda esa ligereza para remar. Como si todos fuéramos balseros dispuestos a una fuga feliz. Para convertir la isla toda en una piragua itinerante, como esos autobuses de la concordia que inventan los políticos. Pero sin políticos. La fuerza de la parábola venía de su ingenuidad, de esa especie de sabiduría infantil que no se preocupa por los detalles, sino por el bulto y por la finalidad. Lo

importante no es que funcione, o sí, pero antes, lo importante es poder imaginar que funcione. Que la literatura de Cardoso recogiera esta forma del ser cubano, de una manera tan directa y clara, me hizo saber que la condición aislada e ingrávida podía convertirse en mil materias de escritura.

## 2. NOCHE DE TALLER, JARDINES INVISIBLES

Entonces empecé a leer y a escribir pensando en la isla como tema, como forma y como circunstancia. Y no tardé en descubrir que éramos muchedumbre. Que todo el mundo, nada más plantar un par de versos antes que el famoso árbol o el hijo, ya estaba pensando en la insularidad. Que los cuentos inéditos de mis compañeros del taller literario del municipio Playa (así se llamaba, muy insularmente) siempre tenían un no sé qué de angustia insular, de saberse atados a algo, de resistencia. Pero también la ínsula era ligereza, carnaval, amores y odios poco duraderos. Y un perder el tiempo como Dios manda.

Nos reuníamos todos los viernes a eso de las siete (en Cuba el horario más preciso siempre es aproximativo, un «a eso de» es condición ineludible y digna), y empezábamos a darle a la matracaca. Bastaba atisbar el horizonte de rostros para sentir que aquello era insular. Los había de todas las especies: huraños, incomprendidos, agresivos, introvertidos, autosuficientes, eruditos, parlanchines, psiquiátricos, pelirrojos, cojos, antideportivos, ambidiestros, normales... todo mezclado. Esa primera noche de taller me mantuve callado en un ángulo de la larga mesa donde sesionaba aquella cofradía. ¡Existía gente como yo en la isla! Dios los cría y ellos se juntan. ¿O era la Revolución, con su «eterna sabiduría» y sentido del humanismo, quien nos juntaba? En la Cuba de los ochenta funcionaba una extensa red de las llamadas casas de cultura, una por cada municipio, donde se daba espacio para los creadores aficionados del barrio. Otra faceta de la educación gratuita para el pueblo. Lo único que había que hacer era ir e inscribirse: talleres de teatro, de danza, de artes plásticas. Una isla de tan pequeña escala que con un golpe de prestidigitación podía alfabetizarse y cultivarse a gran escala. Pero lo más sobresaliente de los talleres literarios era que cada uno contaba con un «asesor». O sea, algún compañero experto graduado en Filología se encargaba de aleccionar a los otros, llevar la voz cantante y tener la última palabra. Pero el asesor también tenía la palabra secreta. ¿Y eso qué era? Es sabido que en la Francia de Napoleón el grande hombre –o enano criminal, eso depende– fomentaba



las tertulias y conciliábulos literarios, para luego infiltrar allí a sus agentes y mantenerse al tanto del pulso ideológico de los intelectuales. Lo mismo ocurría en la URSS de Lenin y en casi todo lugar donde había sinvergüenzas en el poder. Sinvergüenzas o no, presuntamente bienintencionados con aquello de salvaguardar las conquistas de la Revolución, la Seguridad del Estado cubano también vigilaba aquellas cofradías de escritorillos, nidos de disidentes en potencia, gente inquieta que leía más de la cuenta. Y el asesor solía ser, además de filólogo, agente encubierto.

Pero esa primera noche quien más admiración despertó en mí fue Raúl Aguiar, que hoy ha publicado más de una decena de libros y es profesor insigne de la única gran escuela de escritura que hay en la isla, llamada, qué coincidencia, Centro Onelio Jorge Cardoso. En aquel entonces se trataba de todo un personaje de fama tallerística: había ganado algunos premiecitos, hecho sus primeras conquistas editoriales en alguna que otra revista, y hablaba tomándose muy en serio el texto de cada cual, siempre citando de pasada y con modestia a algún autor de renombre y repartiendo consejos y críticas que parecían irrefutables. Uno de los presentes leyó un poema contestatario e insular que me pareció magnífico. ¿Por qué? Porque era increíble que alguien usara la metáfora de la isla para decir que todos éramos prisioneros. Con el tiempo este poema incluso llegó a publicarse y a ser censurado simultáneamente, en alguna revista subalterna. Sus primeros versos decían: «Los prisioneros no están viendo la ciudad / se están perdiendo las farolas y los conciertos y es triste». Su autor se llama Ricardo Arrieta, y ha publicado tres o cuatro libros de relatos, ahora vive en Estados Unidos. En aquel entonces era pareja de la escritora medio rusa Verónica Pérez Kónina, que ahora reside en Moscú y trabaja en el Instituto Cervantes de dicha ciudad. Juntos conformaban el prototipo insular de intelectuales jóvenes. Pero no de cualquier pareja intelectual, parecían recién salidos de Mayo del 68 en versión caribeña, y andaban por La Habana con su barricada a cuestas. Arrieta elevaba los ojos por encima de sus gafas de pasta y su voz pausada y grave era capaz de convencer a cualquiera acerca de cualquier cosa, por ejemplo, que la Revolución era buena pero no tan buena. Y le encantaba soltar estas flores delante de todos, haciendo que el asesor informante tomara nota para engrosar sus informes. Verónica era hija de madre rusa con padre cubano, pero su formación de fina sensibilidad y voz leve se la debía a esas escuelas especiales que el gobierno tenía reservadas a los hijos de extranjeros radicados en el país.

El taller era una isla dentro de la isla. Y a pesar de las desavenencias estéticas, todo el mundo se sentía un poco conspirador. Un poco parte de algo pequeño pero grande. En estos talleres de nocturnidad y casi alevosía se fundó lo que enseguida vino a llamarse la generación de los «novísimos» narradores cubanos. Y que han llenado antologías en los cuatro puntos cardinales. El nombre de generación y primera legitimidad se lo debemos al enorme difunto, ensayista, crítico y amigo, Salvador Redonet Cook, que en su antología *Los últimos serán los primeros* (publicada en España, hace más de veinte años, con dinero de la AECID) establece las líneas estéticas de lo que estaba por venir.

Esa primera noche, en el taller literario del municipio Playa, Ricardo Arrieta me dijo que leyera a Lezama Lima, y a Virgilio Piñera, y a Carpentier, y a Cabrera Infante, que eran los fundadores de un apocalipsis insular. Pero antes (o después) tenía que conocer a Reynaldo Arenas, un escritor prohibido en la isla, y cuyas memorias había publicado Tusquets. Enseguida comprendí que para muchos de mis compañeros de taller, la insularidad y la literatura tenían un factor común: lo contestatario. Y dicho de un modo más universal: la fuga. Pero, ¿por qué había que conocer a Reynaldo Arenas? ¿Acaso era paradigma de algún meollo insular?

### 3. ARENAS EN LA ORILLA DE LA ISLA, Y EN SU CENTRO

Como todo el mundo sabe, Reynaldo Arenas era homosexual desde antes de nacer. Pero cuando nació y salió del campo donde él mismo asegura que creció comiendo tierra (antecedente directo de Remedios «la bella», en *Cien años de soledad*), le tocó vivir su homosexualidad letrada, juguetona y pansexual en La Habana de los años setenta. La gente de hoy cree entender qué significó aquello, pero invito a leer un párrafo legislativo del Segundo Congreso de Educación y Cultura de La Habana, donde se establece qué había que hacer con gente como Arenas:

*[...] no es permisible que por medio de la calidad artística reconocidos homosexuales ganen influencias que incidan en la formación de nuestra juventud. [...] como consecuencia de lo anterior se precisa un análisis para determinar cómo debe abordarse la presencia de los homosexuales en distintos organismos del frente cultural. Se sugirió el estudio para la aplicación de las medidas que permitan la ubicación en otros organismos, de aquellos que siendo homosexuales no deben tener relación directa en la formación de nuestra juventud desde una actividad artística o cultural. Que se debe evitar que ostenten una representación artística de nuestro*

*país en el extranjero personas cuya moral no responda al prestigio de nuestra Revolución. Solicitar penas severas para casos de corruptores de menores, depravados reincidentes y elementos antisociales irreductibles.*

Esta curiosidad histórica es una verdadera joya, aprovechémosla para descomponer sus significados y traducirlos a la praxis cubana de aquellos años duros:

1. Que «reconocidos homosexuales», a pesar de su «calidad artística», no puedan ganar influencias que incidan en la formación de nuestra juventud significa, en primer término, que un escritor brillante no se define por su obra si es homosexual, sino por su afición a los penes; y esto implica que no puede nunca ejercer como profesor, conferencista, asesor de talleres y todo lo demás que implique «incidir en nuestra juventud», oficios todos que suelen ser, precisamente, las fuentes de vida de un escritor.

2. Entonces se «sugirió el estudio» para la «aplicación de medidas» que permitan la «reubicación en otros organismos» de estos peligrosos intelectuales a los que les gustan los penes; lo cual significa, simple y llanamente, que dichos escritores homosexuales debían terminar en las tristemente célebres UMAP (Unidades Militares de Apoyo a la Producción), cortando caña, cavando zanjas, comiendo poco y sin poder salir de allí. O en la construcción. Pues el trabajo fuerte, al parecer, viriliza, o sea, rehabilita. Y si no lo consigue, al menos los saca de circulación.

3. Se debe evitar, además, que «ostenten una representación artística de nuestro país en el extranjero personas cuya moral no responda al prestigio de nuestra Revolución», o sea, no existe la más mínima posibilidad de que los escritores homosexuales –y los escritores aburguesados– conozcan la nieve, ni el capitalismo salvaje, ni el idílico socialismo del este, ni nada más que su barrio insular. Nunca van a obtener el permiso para salir del país por las buenas, y sobre ellos pesará aún más la maldita circunstancia del agua.

4. Y «solicitar penas severas para casos de corruptores de menores, depravados reincidentes y elementos antisociales irreductibles» no necesita mucho comentario. Baste recordar que a Reynaldo Arenas le robaron sus pertenencias en la playa dos niños de veinte años y seis pies de estatura y, cuando fue a denunciarlos, los niños dijeron que él había intentado pervertirlos, y esto fue el inicio de su calvario de cárceles y fugas.

Hoy todo esto suena kafkiano porque entonces lo era. Aprehender en toda su magnitud este principio de lo kafkiano

requiere revisar, una vez más en la vida, la situación de José K., el atribulado protagonista de *El Proceso*. En el universo del escritor checo, el expediente, tal como ocurre con la legislación antes citada, opera como un principio platónico. Nuestro triste párrafo se convirtió, en aquellos años duros, en la realidad constante y sonante. La existencia cotidiana del hombre no es más que un reflejo ilusorio de algo que está muy por encima, y que dicta la silueta existencial de cada individuo. O sea, tanto José K. como Reynaldo Arenas poseen una existencia disfuncional y falaz que, para autentificarse, debe seguir las pautas del expediente o la legislación. Y todo esto adquiere unas peculiaridades insulares: el control se ejerce con un solo golpe de mano, todo es abarcable.

Pero también la literatura de Reynaldo Arenas es de fuerte sino insular. No por casualidad fue Lezama Lima quien lo sacó a la palestra invitándolo a visitarlo a su casa, después de haberse desempeñado (Lezama) como jurado del Premio de la Unión de Escritores, que ganó un oficialista llamado Ezequiel Vieta; y haberse desempeñado (Arenas) como concursante que no ganó. Pero que tuvo la gracia de ser rescatado por el Maestro.

El castigo antecede a la culpa. Está ahí para ser abrazado por el culpable. Nótese que en el párrafo citado se dice «frente cultural» para referirse al ámbito de los artistas e intelectuales. Porque en la Cuba insular, eternamente celosa y amenazada en sus fronteras de agua, el campo artístico ha sido concebido como un frente de batalla, un espacio donde se libra algún tipo de guerrita contra un enemigo que siempre anda por ahí, dispuesto a lacerar los principios de un orden justo. El enemigo, como el demonio, es una entidad abstracta. Y para no afantasmarse ostenta muchos nombres y variopintos rostros, en el caso de Arenas, el rostro inadmisibles de la homosexualidad políticamente incorrecta.

Reynaldo Arenas, a diferencia de José K., se resiste a jugar la baza de su expediente, está detenido y se fuga, literalmente salta al mar en un simbólico gesto bautismal que tiene dos caras: acaba de investirse de la condición de homosexual, pero también acaba de nacer como escritor de una isla de la que quiere huir nadando.

¿Por qué había que cazar al homosexual Arenas? Porque, además y ante todo, era escritor. Apliquemos, como es debido, las pautas del expediente: «No es permisible que por medio de la calidad artística reconocidos homosexuales ganen influencias que incidan en la formación de nuestra juventud»; y se deben «solicitar penas severas para casos de corruptores de menores, depravados reincidentes y elementos antisociales irreductibles».



La idea platónica de la justicia es un fantasma que recorre el mundo habanero de los setenta, donde se refundó nuestra insularidad. *La República*, esa que escribió Platón, es la primera obra donde alguien sustenta el anatema hacia los poetas. El filósofo griego también dijo que los poetas embaucaban, y que eran una influencia perniciosa para el orden de la República, para las juventudes, para la verdad y la justicia. Entonces propone expulsarlos fuera de las fronteras. Y eso, por muchas veleidades metafísicas que haya de por medio, se llama destierro.

#### 4. REFUNDACIÓN DE LA INSULARIDAD, GENERACIÓN (CASI) PERDIDA

El platónico destierro se basa en una perversa idea: existe una realidad tan mayúscula y autosuficiente que ella misma contiene sus propias razones que la razón de Arenas no entiende. La isla es, en sí misma, una entidad autosuficiente, un concepto del que se goza, pero que también atrapa y somete. Dicha realidad no cuenta con la inclusión de elementos ambiguos no parametrados, en cuyo caso dichos elementos están fuera del *ser*, no tienen condición ontológica mientras no participen del orden superior, por consiguiente, aniquilarlos no plantea un problema moral porque *en realidad no existen*.

El destierro es quizá la forma más antigua de aniquilación: cualquier utopía surgida en un contexto también utópico, funciona como un interruptor que activa una inmensa red de alarma. No es admisible una isla dentro de la isla, aunque cada escritor crea su propia cosmogonía insular. No existe mundo posible donde ocultarse y sobrevivir: ahora Reynaldo Arenas se esconde en el Parque Lenin, busca cobijo en un espacio cuyo nombre expresa la imposibilidad de ocultamiento. Pero, a diferencia de la República platónica y a semejanza de la isla kafkiana, el procesado debe recibir un castigo ejemplarizante, su mera fuga constituye la evidencia de una falla en el sistema. Entonces aparece la figura del delator.

No se puede hablar de insularidad en la literatura cubana, si no se habla del delator. Un delator, en la Cuba de aquellos años y ahora mismo, es tu amigo. O tu hermano, o tu vecino, o tu jefe o subordinado. Porque un delator debe cumplir ciertos índices de calidad, y mientras más cercano esté al ámbito del potencial delatado, más fiable y eficaz es la fuente. Y a Reynaldo lo delató su amigo Coco Salá. Entonces conoció las mazmorras del Morro y La Cabaña, que fueron construidas cuando la insularidad pertenecía a la metrópoli española. En este ámbito de fortificación re-

nacentista, se dice que sobrevivió porque escribía cartas de amor a los asesinos y presos políticos y homosexuales que lo acompañaban. Para mí que sobrevivió gracias al pene de un sargento-alcaide. Y esto es casi una metáfora. En su biografía Reynaldo cuenta que mientras aquel hombre lo entrevistaba por uno u otro motivo, él observaba detenidamente su magnífico miembro insinuado bajo el pantalón. Reynaldo Arenas, siendo un hombre culto y sensible, sólo podía sobrevivir a la cárcel si tenía una inagotable voluntad de goce metida en la médula y en la carne. Una isla interior de carnavales secretos.

Palizas, intentos de suicidio, dos dientes de menos y mucho trabajo forzado. La libertad conseguida después de estos veinticuatro meses es también una metáfora. La isla es, sencillamente, un ámbito donde la trascendencia se busca en la escritura secreta. Arenas tuvo que reescribir tres veces el manuscrito de *Otra vez el mar*, porque la policía lo encontraba y lo destruía; y su obra anterior, *El mundo alucinante*, había sido prohibida por contrarrevolucionaria. Libros de sensualidad marinera, como corresponde a la literatura insular.

¿Qué era exactamente una «obra contrarrevolucionaria»? Tras las célebres «Palabras a los intelectuales» (1961), donde el gobierno de Cuba establece la máxima de «Con la revolución, todo; contra la Revolución, nada», se produce una peregrina y no siempre justa interpretación de dicho principio. De modo que se fomentan bizantinas dicotomías, para empezar: realismo = asuntos revolucionarios / no-realismo = asuntos no-revolucionarios. Comienza a ser visto como «sospechoso» todo aquello que en materia literaria no se suba al carro de la historia para avanzar en el sentido «correcto», en pos de la construcción del «hombre nuevo». Y si a algo no se parecía Arenas era al «hombre nuevo» preconizado por el Che. En este saco de Pandora entra la obra lírico-intimista y satírica de Reynaldo, y cosas raras como *Paradiso*, de Lezama Lima (que por suerte fue reivindicado por Cortázar, amigo de la Revolución, en su momento), y la obra del incómodo Virgilio Piñera. Toda la literatura de estos grandes es insular, desde sus temas hasta la angustia con que escribían, desde el erotismo hasta el carácter grupal de la existencia.

Y apareció en escena Heberto Padilla con su libro *Fuera de juego* (que en verdad lo «sacó del juego» y lo llevó a la cárcel), para que la lista siguiera creciendo con libros polémicos como *Los condenados de Condado*, de Norberto Fuentes, o *Los pasos en la hierba*, de Eduardo Heras León. Y el catálogo podría nutrir una curiosa biblioteca como un monumento a la estulticia política.

Es en este ámbito de los años setenta, y bajo estos parámetros de represión, donde se refunda la insularidad de la utopía revolucionaria. Porque si algo tenían todos estos libros –y muchos otros mal vistos o censurados– era su muy revolucionaria cualidad literaria. En el sentido auténtico, copernicano del término: dar otra vuelta, cerrar un ciclo y mostrar un nuevo camino para la literatura cubana de aquellos años. La polémica en torno a ellos surgió a partir de una lectura distorsionadora y sociologista vulgar, que era la base líquida, el caldito de cultivo con grumos en suspensión que ocultaban el rostro del oportunismo, la burocratización de la cultura, la restricción de libertades elementales, la impronta tropicalmente grotesca del realismo socialista. ¿A quién se le ocurre promulgar e imponer un eje de realismo socialista en la república bananera de Cuba, ínsula por los cuatro costados? Quinquenio gris lo llamaron, pero luego se ha ido notando que aquel quinquenio tuvo a bien expandirse, superar su cábala de cinco e irse metiendo en años venideros hasta abarcar, por lo menos, un evidente decenio.

##### 5. NOVÍSIMOS NARRADORES CUBANOS, ÚLTIMA FORMA DE INSULARIDAD

Todos emigran en los años ochenta: artistas plásticos, músicos, escritores. Treinta años después de aquellos años ya no somos tan novísimos y estamos desperdigados por el mundo. Arrieta en California, Antonio José Ponte entre España y Estados Unidos, Rafael Rojas en México, Rolando Sánchez Mejía en Barcelona, Jorge Luis Arzola en Alemania, Enrique del Risco en Nueva York, y muchos más en el resto de España, Estados Unidos, Rusia, México o la Conchinchina. Pero también hay quienes siguen en la isla, como la fina Ena Lucía Portela o el propio Raúl Aguiar. Y que no hayan sido novísimos, Leonardo Padura, por supuesto. También Senel Paz, Arturo Arango, Eduardo Heras León, que ya está viejo. La lista es larga y habla de al menos tres generaciones y una diáspora.

Pero no hay que llamarse a engaños. Primero, la insularidad en la literatura cubana no es patrimonio de la disidencia, pero sí encuentra en la disidencia una especie de ampliación de su campo de batalla, de contradicción que genera movimiento. Segundo, seguir dentro de Cuba también puede ser una forma extrema de exilio, una especie de «insilio», de hacerte isla introspectiva y negadora.

A finales de los ochenta, tomó nombre aquella generación que fue cuajando en talleres como ese del municipio Playa. Los

muchachos, como nos llamaba el crítico Salvador Redonet, fueron ganando premios cada vez más significativos y acaparando el espacio de legitimación, porque para los demás, sobre todo dentro del gremio, era como si subiese la marea. De manera casi generalizada se había producido una renuncia por parte de la generación precedente, esa que no huyó como Reynaldo Arenas, sucumbió bajo la censura y las tentaciones. Y he aquí que grupúsculos de jóvenes empiezan otra vez a encender pequeñas hogueras, a escandalizar con los nuevos temas que nadie se atrevía a tocar.

Jineteras, balseros, drogas, disidencia, emigración, discriminación racial, delincuencia, guerra de Angola, corrupción, homosexualidad, hambre... Lo que la prensa no se atrevía a remover empezó a aparecer primero en relatos, y luego a cuajar en novelas. ¿Quiénes eran estos escritores forjados en no se sabía qué moldes de irreverencias? El primer indicador, como plantar bandera, pero una bandera en blanco, era que se trataba de autores nacidos después del año 1959. Es decir, nacidos después del triunfo de la Revolución. Y esto les permite una refundación de la insularidad. Porque hasta ese momento la insularidad había sido un perímetro, una entidad que se definía por su relación hostil con el exterior. Había que dibujar nítidamente las fronteras del agua, primero frente al colonizador español, luego contra la neocolonia norteamericana. Las armas del guardafrontera insular no sólo eran de hierro y fuego, también había que dotar a la ínsula de una metafísica, de un ser cotidiano y de una estética. La ciudad letrada de la que hablara Ángel Rama adquiere en Cuba la forma de una perenne resistencia, una apetencia de emancipación.

Pero eso se acaba con la generación de escritores y artistas nacidos después de la Revolución. Las fronteras no pertenecen a otros, la isla ha dejado de ser satélite. Ahora la isla ocurre hacia adentro, y si hay algo, una sola cosa, contra lo cual procede el acto volver a escribir la insularidad es con respecto a la Revolución, que en cierto momento ha dejado de ser «revolucionaria». Los novísimos narradores cubanos no hicieron la Revolución, nacen en una insularidad de nuevo tipo, y sus problemas no son con el pasado sino con el futuro de la isla, eso sí, coartados por una historia que habla de una ausencia de libertad tan vieja y tan grande como una ceiba.

Hay una paradoja en la condición de los novísimos: por una parte, su deuda es con el presente, se hace emergente una restauración del presente, porque para ellos no existe aquel enemi-



go histórico que amenaza con «comerse» a la isla. Pero la única manera de esta nueva refundación, ya que la isla libre otra vez ha sido negada, es a través del pasado. Pero un pasado incluso anterior a muchas cosas. Porque en tiempos de Revolución, en torno al año 1959, unos pocos años parece que abarcan mucho. Entonces hay que ir más atrás, cuando todavía la Revolución era un sueño insular tejido en un jardín invisible. No es casual ni caprichoso que muchos novísimos se den a la tarea no de rescatar a autores inmediatos, sino de releer y reescribir la generación de orígenes, de los años cuarenta. Entonces vuelven a resonar los nombres y poéticas de Lezama Lima, Piñera, Fina García Marruz, y otros posteriores como Severo Sarduy o Calvert Casey. Pero la refundación abarca nociones expansivas como las escuelas semióticas, el pensamiento postestructuralista y las tendencias más herméticas de la filosofía francesa contemporánea. Y una mirada siempre curiosa hacia las literaturas balcánicas y eslavas, que pertenecen a ese socialismo en derrumbe. Refundar el pensamiento insular, desde dentro y en los años ochenta, se hace de variopintos nutrientes. Porque trascender la maldita circunstancia del agua se vuelve una especie de corporativismo de lo universal. De eclecticismo postmoderno.

Hace un tiempo descubrí a la extraordinaria escritora rumana Ana Blandiana. En uno de los relatos de su libro *Proyectos de pasado*, precisamente el que da título al libro, narra una historia delirante de la Rumanía de Ceaucescu donde estaban prohibidas las bodas religiosas e independientes. La narradora cuenta una historia «verídica» que le había contado un hermano de su madre, y que recrea el momento en que camiones militares irrumpen en una boda, arramblan con todos los invitados, y se los llevan a kilómetros de cualquier lugar habitado por el hombre. Entonces los arrojan en medio de esa nada con los pocos granos de arroz de la boda pegados a sus trajes, algunos frutos secos aquí y allá, y tienen que conformar una comunidad que debe empezar por el principio, cultivando la tierra, administrando la convivencia, poniendo el primer tronco de la primera casa. Vivieron durante años en una isla, no importa que estuvieran rodeados de tierra, aquello era una isla y ellos se habían convertido en náufragos. Lo más terrible, lo paradójico, fue que en ningún momento se les ocurrió intentar salir, regresar, porque sabían que de la insularidad impuesta es muy difícil escapar. Y si acaso es posible, tal vez, sólo tal vez, el mejor camino para escapar de esa dura insularidad de piedra sea refundarla.

Por Kelly Martínez-Grandal

# PIÉLAGOS. Aproximación a lo insular en la poesía cubana

A Noel y Ray, a Teatro y Simulacro.

*Huevo del mar, ella está rodeada.*

GILLES DELEUZE

## I. DONDE SE CUENTA, A GRANDES RASGOS, LA CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN DE LO INSULAR

Épica de las islas. Desde los héroes griegos y sus viajes hasta el *alter orbis* insular del medioevo, la isla es asunto literario, no sólo como tema sino como conciencia simbólica: un espacio geográfico-espiritual asociado con la búsqueda, la aventura y la revelación: Odiseo e Ítaca, San Juan y Patmos, el rey Arturo y Avalon. Hay, también, una mística de lo insular; de lo delimitado, lo aislado, lo separado. Lo rodeado de agua. En las islas, decía Deleuze, el conflicto entre mar y tierra –esa lucha primigenia anclada en el imaginario colectivo y mítico– no se solventa.

Salvación del naufragio, lugar de descanso y paso, las islas adormecen con el ruido de la espuma. A veces los pájaros, en sus largas travesías migratorias, se posan y cantan. A veces hay pájaros endémicos, nacen y viven allí. Todo depende del lugar, de la isla. Continentales u oceánicas, derivadas u originadas, móviles o inmóviles, de las islas hay que cuidarse. Puede ser que, en ellas, habite Circe. Hechicera solar, entretiene sus días transformando hombres en bestias.

El isleño está obligado a mirarse. Debe descubrir un orden que también es el de su libertad frente al espacio que lo confina, hacerse uno con él y, paradójicamente, sobrepasarlo. Nacer en

una isla es nacer en el destierro, aprender a vivir en él, erigirse contra él. Frontera en disolución, el agua y la distancia, la imposibilidad de un otro-semejante. A la vez, la imagen majestuosa de lo otro: el mar con sus muchos dioses, sus muchos muertos. Marineros ahogados que cantan desde el fondo, criaturas sin nombre que habitan la profundo. Contradicción, vista desde el naufragio una isla es *alguna parte*, un útero para volver a nacer. Las islas son refugio y cárcel. Las islas, bien lo dijo Dulce María Loynaz, pueden morder sus colas en signos de infinito.

Es sobre esa contradicción, que va más allá de lo abierto y lo cerrado, del afuera y el adentro, sobre lo que parece fundarse el mito de la insularidad en la poesía cubana. Nuestra primera obra literaria, *Espejo de paciencia*, compuesta en 1608 por el escribano canario Silvestre de Balboa contiene ya versos referenciales: «Dorada isla de Cuba ó Fernandina, / de cuyas altas cumbres eminentes / bajan á los arroyos, ríos y fuentes / el acendrado oro y plata fina». Fija, con ello, una necesidad de saberse, de concretarse como espacio fijo e imagen propia. La misma en la que hurgará el modernismo decimonónico –criollismo, naturalismo, nacionalismo– con su afán por la autonomía y la particularidad, no sólo a nivel de lenguaje (un distanciamiento de las claves de la poesía barroca) sino también a nivel de creación de una identidad nacional.

El fenómeno, por supuesto, no es exclusivo de la poesía cubana. El siglo XIX en América Latina (y en muchas otras partes) es el siglo de la independencia y de la construcción de un imaginario propio. La poesía fue un medio para edificarlo. En la nuestra, lo campesino, lo *guajiro*, se ofrece como espacio de *lo criollo y lo cubano* (todavía no lo isleño) –olores de jazmines y atardeceres en la guardarraya, sonidos de guateque y palmeras y bohíos–, lo heroico como espíritu nacional. Sin embargo, estas nuevas formas de producción cultural –y a pesar del intento de distanciarse a nivel formal– siguieron conectadas con la voz del romancero español. Con una que otra excepción, nuestra intención de llevar la poesía al terreno de lo popular era todavía estetizado, retórico, lírico, culto.

Hizo falta otra forma de asumir lo cubano para que las cosas tomaran *otro color*: la poesía negra, afro-antillana, negrista, vino a instaurar un nuevo orden. En Cuba, tuvo a su primer exponente en Nicolás Guillén, cuya obra fue clave para insertar, reivindicar, precisar el rol indisputable de la experiencia negra en la cultura

cubana (que no es lo mismo que aceptar, pero el todavía pujante racismo cubano no es el tema de estas páginas).

*Estamos juntos desde muy lejos,  
jóvenes, viejos,  
negros y blancos, todo mezclado;  
uno mandando y otro mandado,  
todo mezclado;  
San Berenito y otro mandado  
todo mezclado;  
negros y blancos desde muy lejos,  
todo mezclado;  
Santa María y uno mandado,  
todo mezclado  
todo mezclado, Santa María,  
San Berenito, todo mezclado,  
todo mezclado, San Berenito,  
San Berenito, Santa María,  
Santa María, San Berenito,  
¡todo mezclado!  
Yoruba soy, soy lucumí,  
mandinga, congo, carabalí.<sup>1</sup>*

Con la obra de Guillén, se apuntalan nuevas posibilidades del lenguaje y de la creación poética (por primera vez el habla es realmente popular, se incorporan giros y cadencias propios de la afro-cubanidad), se subvierte un imaginario y se crea otro: no la cabeza, sino el cuerpo; no el atardecer, sino la madrugada; no el guateque, sino el velorio. Hermanada con el *Harlem Renaissance* y su beat de jazz: «[...] predominan en esta poesía el bongó, con su estrépito de frondas agitadas y la mulata, reina y señora que no desplaza a la trigueña, aunque la negra es su azafata más recorrida. Changó borra las huellas de la Virgen de La Caridad del Cobre. Y discurre en alucinante teoría el anca, la rumba, la bata, la cadera, el ron, el solar».<sup>2</sup>

Poesía mayormente urbana, el espacio de Guillén es el del suburbio y el arrabal. El margen, converge al centro de la fiesta, un viejo santo que baja y se monta. Cimarrona y mestiza, su obra y la de los poetas que incorporaron las voces negras a lo idea de lo cubano –Georgina Herrera y Nancy Morejón son indispensables en la lista– terminarán de configurar la idea, moderna por demás, de una identidad nacional.



Pero fue Lezama quien, en su simulacro de una conversación con Juan Ramón Jiménez, puso la piedra primera de lo insular como problema estético. Es decir, como modo específico de componer, pensar y habitar una imagen. Al modo del islario medieval –ese género de la cartografía que terminó siendo literario–, que reinventó la noción fantástica de las islas, con la teleología insular lezamiana se concretará un *eidós* sobre Cuba. La isla abandona su materialidad, su geografía y naturaleza, y se convierte en condición ontológica y «mitopoética». Para empezar, Lezama escoge la figura de Narciso: lo incapaz de alteridad y diálogo, lo enamorado de sí mismo. Entre el sujeto y su sombra, la impertinencia del agua «abre un olvido en las islas, espada y pestañas vienen / a entregar el sueño, a rendir espejo en litoral de tierra y roca impura».<sup>3</sup>

Una década más tarde, María Zambrano hablará de su sentir a Cuba como poesía, como sustancia misma y su gesto terminará de fundar el centro en torno al cual gravitarán los miembros de *Orígenes* y buena parte de la producción literaria cubana, incluso en la actualidad. La isla no podía ser medida, calculada, reproducida. No era ya un tema, sino un estado desde el cual se escribe o, incluso, un estado desde el cual se *es*. En la cueva, apenas percibíamos las sombras de su naturaleza espiritual, apenas lográbamos aterrizar en palabras su trascendencia.

*Escribo en la arena la palabra horizonte*

*Y unas mujeres altas vienen a reposar en ella.*

*Dialogan sonrientes y se esfuman tranquilas.*

*Yo no puedo seguir las, el sueño me detiene, ellas van por mis brazos*

*Buscando el camino tormentoso de mi corazón.*

*El horizonte guarda los amigos perdidos, las naves naufragadas,*

*Las puertas de ciudades que existieron cuando existió David.*<sup>4</sup>

Es esa producción literaria, fundada sobre la idea metafísica de lo insular, lo que Cintio Vitier recoge en *Lo cubano en la poesía*, libro monumental no sólo por su prodigiosa sistematización de la literatura, sino porque termina siendo una forma petrificada y marmórea de la cultura. Un panteón, que lo mismo aplica para dioses y muertos. A ambos, de todas formas, hay que ofrendarles algo y es imposible concebir la historia de la poesía cubana sin la gesta de Vitier, así sea para denostarla. Al nacionalismo decimonónico, a las propuestas de Nicolás Guillén o de intelectua-

les como Fernando Ortiz, Jorge Mañach y Lydia Cabrera –en su intento de subvertir el proceso colonialista europeo a partir del humor, el cuerpo, el mestizaje como elementos inherentes a lo cubano– Vitier opone la abstracción de la isla y un intento de purificar y entronizar la literatura cubana.

Tuvo que venir un pájaro hereje a cagarse sobre el mármol para que el mito de la insularidad descendiera de su altura afrodítica-uraniana y se transformara en afrodítica-pandémica, *Venus vulgivaga, popularis* o, afortunadamente, en algo peor: *la maldita circunstancia del agua por todas partes*. Irónico, corrosivo, cáustico –«un tarro de leche cortada con un limón humorístico», como se definió a sí mismo–, Virgilio Piñera (que también había sido parte de *Orígenes*) publica *La isla en peso* en 1943, ganándose la crítica feroz de las entonces luminarias de la poesía cubana; de un Vitier que le reclama haber convertido la isla en «una atroz Antilla cualquiera». Su insularidad es paria y hiede. «Hay que saltar del lecho y buscar la vena mayor del mar para desangrarlo». Pero también explota en un erotismo sin contornos, bello y grotesco al mismo tiempo, pues «el perfume de una piña puede detener un pájaro». Contrapoema y contrapeso que derriba «los tópicos del pensamiento insular con una visión desmitificadora, anticatólica y antilfrica».<sup>5</sup>

Es precisamente la antinomia Vitier-Piñera, entre muchas otras cosas, lo que varios intelectuales revisarían en la década de los noventa y desde espacios que abarcaban tanto la producción como la crítica literaria. Como escenario, tres eventos particularmente significativos para la cultura cubana: el centenario de la muerte de Julián del Casal, en 1993; el cincuentenario de *Orígenes*, en 1994 y el centenario de la muerte de José Martí, en 1995. La apuesta por una revisión del canon –refracción (que no reflejo) de una crisis, la del Período Especial y los balseros– conducirá a la reconfiguración de un imaginario y una tradición y, sobre todo, a la reivindicación y actualización de la obra de Piñera como agente subversivo: una autonomía y una libertad sin las cuales es imposible acercarse y leer la literatura cubana actual.

La ruptura de lo canónico tiene, por supuesto, antecedentes (paradoja de las vanguardias no poder escapar de su historicidad) en las generaciones de los setenta y ochenta; en su relación diacrónica-sincrónica, existencial, con la Revolución. Pasadas la celebración y la euforia, pasado el oscuro episodio de la UMAP (en el que tantos poetas se vieron denigrados y envueltos), polvorienta la (poesía) épica de los primeros años, la poética de las

décadas posteriores giró hacia la autorrepresentación y la individuación. Es decir, hacia el sujeto que soy frente al mundo. No como resultado del mismo, no de manera pasiva, sino como postura y cuestionamiento. Con Reina María Rodríguez, Marilyn Bobes, Soleída Ríos, Víctor Rodríguez Nuñez, Ángel Escobar, María Elena Hernández Caballero, Odette Alonso, Ena Columbié y tantos otros, la poesía cubana se desprendió primero de sí misma y luego de su función social. Los poetas no eran ya necesarios para construir la gesta heroica ni eran, tampoco, los hijos de esa gesta. Por voluntad propia, cortaron el cordón umbilical, se expulsaron a sí mismos de la República. Sin abandonar por completo el sentido lírico de las propuestas anteriores, la poesía de esos años puso en escena lo cotidiano, lo conversacional, lo íntimo, lo interior. Lo insular dejó de ser espacio metafísico y se sentó finalmente *en la mesa del café*. Contempló, desde la ventana, la maldita circunstancia del agua y la incorporó a su quehacer como quien incorpora truenos a una pesadilla.

Época de abundante producción editorial, en los setenta y ochenta hubo un mercado de y para la poesía cubana. Por ende, una institucionalidad y una institucionalización. La idea de generaciones poéticas, grupos nucleares alrededor de discursos particulares, se normaliza y se norma. Es decir, se regulan procesos de jerarquización y canonización (escritores ceden a otros el derecho a llamarse escritores) que dicta lo que debe y no debe hacerse, lo que es poesía y lo que no. No será sino con la generación de los noventa que el orden se subvierta, que lo radical y el margen se conviertan en elección deliberada y la divergencia –o, para decirlo con esas palabras tan gratas al régimen castrista, el *diversionismo ideológico*–, en manifiesto estético. Cambiarían, incluso, los medios de difusión. La crisis económica y la falta de papel significarían un revés para el mercado editorial tradicional y se abrirían camino las propuestas alternativas: el papel reciclado y la *plaquette*, un soporte propicio para la poesía y de muy fácil distribución. Por otro lado, es el momento en que comienzan a publicarse las primeras antologías de poesía cubana fuera de Cuba, especialmente en México y España. Los poetas del exilio, antes encarnados en los desterrados del siglo XIX o en *raras avis* como Magali Alabau o Achy Obejas, se consolidan como grupo numeroso e imprescindible dentro de nuestra literatura contemporánea. Con ellos, la idea de lo insular adquiere un relieve otro, mira desde otro lugar.

Siendo *Diáspora* –y su publicación homónima– el más conocido y probablemente el más radical de los grupos de poetas de los noventa (aunque vale la pena acercarse a otras iniciativas más pequeñas y regionales, como la revista matancera *Arique*), las generaciones de fin de siglo condenaron el lirismo y lo sentimental. Agrios, cínicos, rotos (y eso es un piropo) ejercen la poesía como proeza intelectual y conceptual, incluso a nivel del lenguaje. No hay pathos nostálgico, noche insular ni mar violeta. Nacer aquí no es ya una fiesta innombrable. Como querían los futuristas con los museos, lo importante era destruir la «museabilidad» de la poesía. Con ellos, se profundizó lo que Walfrido Dorta llama «campus-norma versus campus-desvío», ese viejo antagonismo entre oficial-maldito, ortodoxo-hereje, antiguo-moderno que heredamos del siglo XIX. La generación posterior, la «cero» (esa etiqueta que los persigue de mala manera. Todo el mundo quería ser cero, como todo el mundo quería ser *beat*), alcanzará entonces el grado suprematista de la erosión de la poesía. Como en el cuadro de Malévich, donde el blanco se suspende sobre el blanco, los poetas que publicaron a principios de milenio suspendieron lo vulgar sobre lo vulgar, lo nimio sobre lo nimio, lo vacío sobre el vacío. Tenía su ardid: solo los que conocen el oficio –y el pintor ruso lo conocía– eran capaces de jugar con los distintos tonos de blanco, crear volumen y forma. No es tan fácil ser cero. Legna Rodríguez Iglesias, Jamila Medina Ríos o Ahmel Echevarría también son buenos pintores.

No obstante, y como es común a toda vanguardia y postvanguardia, la literatura cubana premilenio y postmilenio no ha podido escapar de la trampa: tarde o temprano la fresca novedad se solidifica, se repiten estructuras de poder. Pero de eso hablaré luego. Lo importante es señalar que, de la isla y de lo insular como tema y *telos*, sólo quedaron apenas rastros perceptibles. Otra blancura, como aquella de la bandera de Jasper Johns. Al fin y al cabo y como dice el joven poeta Ray Veiro (tan joven que no tiene generación y tal vez sea mejor que no la tenga): «La tierra no importa. Patria es abrir las patas y parir un hijo (sin importar tu sexo, a veces nacen por la boca), llamarlo Isla o Península. El nombre tampoco importa. Cuba nunca fue lo más importante».<sup>6</sup>

## II. DONDE ME PREGUNTO, TORPEMENTE, POR ESTAS COSAS

Isla del mito y gesta heroica, es imposible (e irrespetuoso) hablar de Cuba sin mencionar, así sea brevemente, su proceso político y



la incidencia que tuvo en el campo literario que, a su vez, incide todavía en ese proceso. El ejercicio es penoso y largo. Por ahora, me conformo con señalar que, cuando un *partido único* ocupa el poder por sesenta años y se instaura como *fanaticus* de la cultura, la vida de un país se vuelve enfermiza. Como el Belerofonte de Pavese, los que alguna vez fueron héroes terminan siendo viejos locos. Atormentados por el recuerdo de una quimera a la que alguna vez dieron muerte, atemorizan aldeanos con su presencia. Todo corre el riesgo de achatarse, de devenir principalmente *oficialidad* y *resistencia*, polaridad. Si a ello le sumamos la falta de acceso a las imágenes del mundo exterior y la censura, las posibilidades de lo plural que acompañan a la vida de ese país, indudablemente se reducen.

Injusto sería no mencionar, también, que los cubanos siempre se *rebuscan*. Durante los momentos más críticos y represivos, en la isla circularon libros prohibidos forrados con papeles anodinos. Los turistas, los cubanos que lograban salir (así fuese para participar en una guerra) o las películas que ponían en televisión los fines de semana, sirvieron como puente a una realidad que nos estaba vedada; cualquier hueco en el muro se convirtió en paisaje. Pero eso no era suficiente, menos en el siglo de la comunicación. Algo del mundo se nos escapó y no hay estación que lo repare, ni siquiera la salida de la isla. La gente tiene derecho a elegir qué consume, con qué se condena o se salva. Derecho a saber qué pasa *afuera*, porque nosotros estábamos *adentro*, doblemente aislados y no hablábamos de países definidos. *Estos zapatos me los trajeron de afuera*.

Si la década de los noventa fue crucial en el cuestionamiento y la deconstrucción del mito de la insularidad, cosa que permitió a la literatura ampliar sus espacios de enunciación, también pareciera haberlo sido en la fundación de una nueva mitología: la de una insularidad totalmente fragmentada y una literatura en la que lo contracultural parece instaurarse norma. No puede ser de otra manera, los cubanos aprendimos a responder por oposición; me temo que sesenta años de heterogeneidad apagan otros mecanismos de defensa. Y no se trata de un reflejo pasivo, sino de eso que Popper llamó «la lógica de las situaciones», la manera coherente y organizada en la que respondemos frente a una determinada circunstancia que, en nuestro caso, sigue siendo la misma. El esquema parece repetirse en el campo literario, en un deber ser que a veces respira con aire totalitario y no me refiero a la estrecha relación que pueda guardar con la esfera política, sino

a una costumbre. Conmigo o contra mí, lírico o antilírico, poeta o antipoeta. Nos guste o no, el imaginario cubano está marcado por la heroicidad y el monumento, incluso cuando somos anti-heroicos y anti-monumentos. Basta pararse frente a cualquiera de nuestros edificios icónicos para comprobarlo. En nosotros, y por desgracia, hasta la ruina es colosal.

Por supuesto, era lógico que, así como el mar cuando es obligado a retirarse, los parias de la literatura cubana reclamaran su territorio. Los noventa fueron el catalizador de una forma de divergencia que confrontó a una cultura y un régimen que, a diferencia de lo que proclama, sigue siendo profundamente colonialista. Desde entonces y hasta hoy, un buen grupo de poetas ha opuesto el carnaval a la Iglesia, lo popular a lo erudito; una escritura desde el cuerpo y su excrecencia, desde la periferia y la ruina, y eso hay que celebrarlo. Linaje de Rabelais, con ello responden también a un país fracasado y en quiebra. ¿De qué mundos hablar cuando el país se cae a pedazos y un balcón se desploma, en La Habana, sobre tres niñas? ¿De qué mundos, cuando el estrecho de la Florida es también un cementerio?

Sin embargo, temo que la herejía corra también la suerte de momificarse. Todavía hoy, buena parte del debate pareciera no querer salir de las aguas viterianas-*virgilianas*. ¿Qué otras múltiples formas de escribir, de pensar, de resistir desde la literatura nos estamos perdiendo? ¿Cómo repensar lo insular, si es que tal cosa existe, sin caer en lo dicotómico o en la salida tangente y cómoda de las islas que se repiten? ¿Es posible una definición de lo insular que, para decirlo con Adorno, no tienda a *eliminar mediante fijadoras manipulaciones de las significaciones, el elemento irritante y peligroso que vive en los conceptos*? Si la autonomía literaria depende de la postura frente a un canon que, a su vez, tiende a convertirse en otro canon ¿es realmente autonomía? En tiempos de claves no binarias ¿es posible abandonar la lógica de campos antagonistas? ¿Cómo evitar una noción de insularidad que termine presa de su propia imagen, que no nos obligue a volver a la trampa primera, al Narciso de Lezama?

Sospecho que la poesía cubana –sin importar el lugar donde se produce– debe andar siempre atenta, dispuesta a no convertirse en una sola connotación, una sola significación, una sola manera de ser y hacer; un partido único y su opuesto. Si la isla no es un tema, tampoco puede ser una actitud. Si vamos a despojarnos de esencias insulares, que sea por completo. Al fin y al cabo, Cuba es más que una isla, es un archipiélago –un territorio ma-

yor y cuatro mil ciento noventa y seis islotes y cayos– dentro de otro archipiélago, el antillano y, como tal, lo insular tiene muchas formas de manifestarse. Está en el dolor de Gertrudis Gómez de Avellaneda al partir: «¡Adiós, patria feliz, edén querido! / Doquier que el hado en su furor me impela / tu dulce nombre halagará mi oído»<sup>7</sup>. También en la despedida de Luisa Pérez de Zambrana... cuando abatida vi, del mar salobre / Las sierras melancólicas del Cobre / Sus frentes ocultar, con aflicción profunda y penetrante / me cubrí con las manos el semblante / y prorrumpí a llorar».<sup>8</sup>

Está el destierro de Heredia, en esa larga tradición de poetas emigrantes que escoltan a Lourdes Casal, pues «aun cuando regrese a la ciudad de mi infancia, / cargo esta marginalidad inmune a todos los retornos, / demasiado habanera para ser newyorkina / demasiado newyorkina para ser, –aun volver a ser– otra cosa».<sup>9</sup>

Vive en la poesía de la puertorriqueña Dolores Rodríguez de Tió que, incluso en otra isla, se encuentra en casa. «Yo no me siento extranjera / bajo este cielo cubano»<sup>10</sup>, pero también en la decadencia de Mirta Yañez porque «la demolición abrió pasos / a vericuetos peligrosos / y las emboscadas no se hicieron esperar».<sup>11</sup> Se cuele, sin duda, en los versos de Nancy Morejón cuando viene Richard y trae su flauta, «nosotros que bailábamos desesperadamente al escuchar un timbal un bajo de trompeta un güiro una flauta / reunidos en campaña»<sup>12</sup> y también en el silencio «blanco, ilimitado, / este silencio / del mar tranquilo, inmóvil» de Eliseo Diego.<sup>13</sup> Vuela con el pájaro de Soleida Ríos, ese pájaro de la bruja, que «nada tiene que ver con el sinsonte / el choncholí o la torcaza triste. / Nació, repito, del filo de un machete /no de la hueva blanca de una pájara vieja»<sup>14</sup> o duerme sobre el ataúd del *grandfather* de Legna Rodríguez Iglesias, donde «hay flores nacionales / ese hombre luchó en una guerra / hace más de sesenta años / una guerra por la libertad / liberarse de lo que ata / es la lucha común».<sup>15</sup> Se rompe en esa patria dividida a partes iguales de Laura Ruiz Montes, porque «Maribel vive en Segovia, / en un pueblo de nombre tan hermoso: / Cerezo de arriba, / Maritza está en Toronto, / Orestes es pastor de una iglesia bautista, / y yo aún almuerzo en el mismo lugar»<sup>16</sup> y aterriza en la tierra abandonada y, sin embargo, viva de Noel Alonso Ginoris: «habrá que buscar la raíz más profunda de la soledad y sacarle el polvo. / Quizá así la ciudad se muestre amanecida quizá / al fin / ya no nos importe su torpe luz».<sup>17</sup>

Rota la insularidad primera, institucionalizado el quiebre de insularidad segunda, toca dejar de estar adentro, abarcar la

pluralidad. Abarcar los cuatro mil ciento noventa y seis islotes y cayos y, si se puede, ir todavía más lejos. Producir otras vías, crear nuevas lógicas para responder a la inmóvil situación. Garantizar, desde ya, otra autonomía para la poesía cubana. Y no hablo de la gran bailanta de la reconciliación nacional ni enfatizo lo que puede estar sucediendo en el medio de dos polaridades, sino de una política y una poética de lo multidimensional; de apostar por aquello que quería Deleuze, una conciencia dinámica de lo insular y una poesía que pueda pensarse y hacerse desde su especificidad, pero también desde su relación con un campo mucho más amplio, el de su propia tradición. No con espíritu de reconstrucción arqueológica, sino a la manera de T. S. Eliot, como confección de un tejido que fluye. Si lo doblamos, un punto toca otro punto y dialoga. No hay competencia, la obra nueva no se inserta para destruir a la vieja, sino para darle otro lugar.

Un archipiélago (eso que es Cuba) es un conjunto de islas agrupadas en un mismo territorio. Para nosotros ya no hay territorio, espacio fijo. A estas alturas, la historia de la poesía cubana no puede pensarse desde un centro. La Habana o Estocolmo, Cienfuegos o Miami, Santiago o Berlín, al final da lo mismo. La isla se extendió y, en muchas partes, su sueño todavía produce monstruos. Tal vez por eso me gusta la palabra piélagos, lo que denota: una columna de agua que no está sobre plataforma continental. Apareció por primera vez en 1495, tres años después de que Colón pisara América, en el diccionario español-latino de Antonio de Nebrija. Me gustan, además, las divisiones de las zonas pelágicas, que dependen de la profundidad: epipelágicas, mesopelágicas, antropolágica, batipelágica, abisopelágica, hadopelágica. Habitan allí todo tipo de criaturas, algunas pocas veces entrevistadas. De todo eso se forma el mar.

Piélagos, dice la RAE, es también aquello que, por su abundancia, es difícil de enumerar o contar. Que una poesía pelágica sea, entonces, el territorio común. Corramos el riesgo de romper la cáscara del huevo de la isla.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Nicolás Guillén. *Las grandes elegías y otros poemas*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho. 1984.
- <sup>2</sup> Ena Columbié. «La poesía cubana de Nicolás Guillén». En *El Exégeta*: <<http://elexegeta.blogspot.com/2011/10/la-poesia-cubana-de-nicolas-guillen.html>>.
- <sup>3</sup> Movimiento fundado por José Lezama Lima y José Rodríguez feo, en 1944, en torno a la revista homónima y que reunió a un sinfín de personalidades de la cultura nacional e internacional, que participaron en calidad de colaboradores. Entre ellos, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Gastón Baquero, Wifredo Lam, Juan Ramón Jiménez, Paul Valéry, María Zambrano y Albert Camus.
- <sup>4</sup> Gastón Baquero: <<http://amediavoz.com/baquero.htm>>.
- <sup>5</sup> Ana Einchenbronner, «Aún así derribamos algunos templos: lecturas en torno a la isla, Virgilio Piñera y los nuevos escritores cubanos». En *Devenir/Escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del archivo insular*. Graciela Salto y Nancy Calomarde (comps). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Katakay, 2019.
- <sup>6</sup> Ray Veiro. Selfie. En *Hipermedia Magazine*: <<https://www.hypermediamagazine.com/hypermedia-stories/selfie/ray-veiro/>>.
- <sup>7</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda. «Al partir». En *Poetisas cubanas*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas. 1985, p. 23.
- <sup>8</sup> Luisa Pérez de Zambrana. «Adiós a Cuba». *Ib.*, p.67.
- <sup>9</sup> Lourdes Casal. Para Ana Vedford. En *Solo el camino/Only the road. Eight decades of Cuban poetry*. Margaret Randall (Ed. y trad.). Durham, North Carolina. 2016, p. 202.
- <sup>10</sup> Dolores Rodríguez de Tió. «A Cuba». En *Poetisas cubanas. Ob. cit.*, p. 154.
- <sup>11</sup> Mirta Yañez, «La demolición abrió paso». *Ib.*, p. 327.
- <sup>12</sup> Nancy Morejón, «Richard trajo su flauta». *Ib.*, p. 310.
- <sup>13</sup> Eliseo Diego. «Calma». En <<https://www.poeticous.com/eliseo-diego/calma-1>>.
- <sup>14</sup> Soleida Ríos. «El pájaro de la bruja». En *Poetisas cubanas. Ob.cit.*, p. 340.
- <sup>15</sup> Legna Rodríguez Iglesias. «Tregua fecunda»: <<http://rialta-ed.com/legna-rodriguez-iglesias-poemas/>>.
- <sup>16</sup> Laura Ruíz Montes. «A partes iguales». En *Solo el camino/Only the road. Eight decades of Cuban poetry. Ob.cit.*, p.446.
- <sup>17</sup> Noel Alonso Ginoris. «XXI». De *Como un monte que derrumba*. Edición del autor. 2016.



Por Mayra Santos-Febres

# De ÍNSULAS y AISLAMIENTOS literarios: El caso de la literatura puertorriqueña

A Ángel Darío Carrero.

Si uno consultara una historia de Puerto Rico, se topará tarde o temprano con un texto del doctor Víctor S. Clark, administrador del sistema educativo puertorriqueño en 1899. La fecha es importante: justo un año después de la guerra hispanoamericana, que hizo que Puerto Rico pasara, en cuestión de horas, de manos españolas a manos americanas, es decir, de un modelo colonial a otro. En dicho texto, Clark pretende demostrar lo fácil que sería transculturar a los puertorriqueños y convertirlos sin resistencia mayor al idioma de los norteamericanos. Ahí les va la joya: «Otra consideración importante que no puede pasar desapercibida es que la mayoría de la gente de esta Isla no habla español puro. Su lenguaje es un *patois*, casi ininteligible para los oriundos de Barcelona o de Madrid. No posee literatura alguna y tiene poco valor como instrumento intelectual».

Este tipo de definición de la «condición cultural puertorriqueña» sigue operando hoy en día y marca de manera primordial el estatus *transcolonial* de Puerto Rico, país de tres millones cuatrocientos setenta mil habitantes en la isla y cuatro millones en el exterior, mayormente concentrados en distintos estados de la Unión Americana. La crisis económica del 2006, el paso del huracán María, la expulsión del corrupto exgobernador Ricardo Roselló, la imposición de una Junta Fiscal que ahora nos deja a los puertorriqueños con menor control acerca de asuntos fiscales de manejo del erario público, los terremotos de enero de 2020 y el actual estado de pandemia han producido una profunda transformación en esa cosa a veces «abstracta» y otras muy concreta que se conoce como

«la cultura puertorriqueña». Y es que, como en tantos otros países que atraviesan por crisis de Estado, ya no se puede hablar de una sola cultural nacional y sus manifestaciones en el arte o la literatura. Cada vez más, los escritores, artistas, educadores o gestores creativos vivimos en un panorama que es a la vez local y global, y participamos en el cuestionamiento consistente de la existencia de una sola, aglutinante y total, «cultura». Yo, al menos, como puertorriqueña afrodescendiente que escribe literatura, veo mi cultura como un diálogo que se desarrolla en un panorama de tensiones y alianzas con las posibles definiciones de lo puertorriqueño, de lo que se conoce como literatura y de lo que cuenta como «valor cultural». La literatura que producimos vibra y entra en relación estrecha como otra herramienta a la que echa mano la sociedad civil en su constante reto a las autoridades del Estado y a los poderes intracoloniales de cualquier tipo para insertarse en los debates que nuestra sociedad sostiene, tanto en la isla del Caribe, que muchos llamamos casa, como en las múltiples diásporas puertorriqueñas.

¿Pero por qué permanece tan aislada la literatura puertorriqueña?, ¿por qué se conoce tan poco en la esfera cultural iberoamericana? Quizás sea por la confusión que impera acerca de qué tipo de país es el nuestro: si somos parte de los Estados Unidos de América o no, o si en nuestro escaso territorio aquejado por tormentas, gobiernos corruptos y por Trump se ha desarrollado una literatura de alto calibre literario. Una visión a vuelo de pájaro de nuestros literatos más antiguos, según la historia de la «literatura moderna» dice que sí, que ha sobrevivido y crecido. Sin embargo, mencionar obras fundacionales como las de Manuel A. Alonso, *El Gíbaro* (1849), Alejandro Tapia y Rivera, *La cuarterona* (1867), *Póstumo, el Transmigrado* (1872) y *Póstumo, el Envirginado* (1882), o las del poeta, periodista y dramaturgo, hijo de esclavos libertos, Eleuterio Derkes, *Ernesto Lefevre: el triunfo del talento* (1872) y *La nieta del proscrito* (1877), no hace más que crear un listado de obras que pocos conocen y que, si acaso, logra para combatir la acusación de «primitivos», atrasados o incultos que siempre encaran las literaturas extraperiféricas, en este caso la puertorriqueña.

Tampoco puede decirse que nuestra literatura no haya podido internacionalizarse, señalando, a renglón seguido, la causa más lógica disponible: la falta de representación internacional de una de las colonias más antiguas del mundo. El destierro histórico pesa, pero no tanto como para impedir el vuelo. La rebeldía y la terquedad también abren caminos. De Manuel Alonso hasta Yolanda Arroyo, pasando por Emilio Díaz Valcárcel, nuestros escritores

han logrado publicar en España. José Luis González y Rosario Ferré tuvieron en México su puerta de acceso al exterior. Luis Rafael Sánchez y Ana Lydia Vega lo consiguieron a través de Argentina. Carmelo Rodríguez publicó en Editeurs Français Réunis. No pocos escritores han sido traducidos, al menos parte de su obra, al inglés, francés, alemán y otras lenguas. Por supuesto que ha sido menos de lo justo y de lo necesario. Escritores de poca monta en otros países tuvieron más difusión que escritores excepcionales y vanguardistas como Luis Palés Matos y Francisco Matos Paoli, Julia de Burgos y Ángela María Dávila; y el mismísimo Luis Rafael Sánchez, que ha sido uno de nuestros principales embajadores literarios, emparentado, incluso, al llamado «boom latinoamericano» tampoco ha logrado gran difusión fuera de Puerto Rico. Pero lo cierto es que aun los libros más conocidos internacionalmente no fueron comprendidos dentro de un todo que podamos llamar «literatura puertorriqueña», sino como textos publicados o traducidos de este u otro escritor más o menos afortunado.

Pienso que lo más importante para entender el aislamiento cultural y literario puertorriqueño es entender qué sistemas de inclusión y exclusión operan dentro de los circuitos por donde transita, o no, nuestra literatura puertorriqueña. Me atrevo a señalar tres.

## 1. DOS COLONIZACIONES YUXTAPUESTAS

Desde que en el prólogo del 1944, el escritor cubano Alejo Carpentier propuso el término de lo «real maravilloso» para hablar de una estética y una ética de creatividad caribeña, los y las intelectuales de nuestra región del planeta (y Puerto Rico es ciertamente, una nación-sin-estado- caribeña) hemos estado escribiendo cuento, teatro, ensayo, poesía y novella, explorando nuestra realidad, siempre multilingüe, multirracial, multicultural, marcada por múltiples y circulares migraciones, pero siempre en batalla con la supremacía cultural/económica blanca y eurocéntrica. Dicha relación, en el fondo, profundamente colonial tanto para naciones que se definen como «políticamente libres» como para países colonizados a la antigua usanza, permanece operando y organizando las literaturas en muchas partes de Latinoamérica y ciertamente en Puerto Rico. Según esta lógica, los escritores de «verdadero» valor literario demuestran maestría de las formas literarias europeas, conversan casi exclusivamente con la tradición y/o perpetúan la imagen de primitivos, violentos, atrasados, peligrosos, hipersexuales y exóticos que se tiene del Caribe o Latinoamérica. Son estos escritores cuyas obras se conocen más en los centros culturales y sus satélites internacionales.

Dichos escritores son en su mayoría hombres criollos blancos, heterosexuales, hijos de españoles o franceses. En Puerto Rico hay pocos de estos «representantes de la literatura universal», a Dios gracias. O quizás lo que pasa es otro fenómeno que exploraré más adelante. Lo que sí es de notar es que fuera quedamos de los predios de la Ciudad Letrada Iberoamericana mujeres, afrodescendientes, mestizos, indígenas, cuir, LGBTIQ+, hijos de inmigrantes de otras islas del Caribe, es decir, casi todo el mundo que escribe en esta ínsula y en sus diásporas. El panorama se complica aún más para los y las puertorriqueñas cuando lidiamos con la segunda dinámica colonial-cultural, la estadounidense. Es dato conocido que tan solo un dos por ciento de la literatura extranjera se traduce y entra en el mercado literario estadounidense. Ser colonial de dicho país y empeñarse en escribir en español, que es nuestra lengua literaria hasta hoy en día, localiza a la literatura puertorriqueña en una invisibilidad y aislamiento doble. Por una parte, no se espera que haya, ni hay, espacios editoriales que acojan la literatura puertorriqueña escrita en español en los Estados Unidos; por otra parte, ya hay «una» literatura «latina» escrita en inglés en Estados Unidos. Bajo esta identidad sombrilla, la de «latina», entra toda literatura no-aglosajona publicada en Estado Unidos: la chicana, la dominicanyork, la cubana-americana, la nuyorrican, en fin, la literatura escrita por los hijos de inmigrantes caribeños y latinoamericanos que una vez hablaron español, pero ya no. En este panorama, la literatura puertorriqueña escrita en español cae en una doble marginación editorial y cultural. Lo mismo pasa con la literatura puertorriqueña escrita en inglés, la cual se debe considerar como literatura puertorriqueña. Este bilingüismo cultural y literario hace que nuestra literatura se bifurque en dos (o más) «circuitos literarios», siendo invisible en ambos.

## 2. ETICA POPULAR/POPULISTA VERSUS ÉPICA NACIONAL/ NACIONALISTA

Puerto Rico es uno de los pocos países del mundo que no ha pasado por guerras civiles, frentes guerrilleros o revoluciones. La literatura que se escribió en la isla a partir del 1843 (año de publicación del *Aguinaldo Puertorriqueño*, compilado por un grupo de hijos de la elite criolla que estudiaba en Barcelona y libro que «abre» nuestra historia literaria) insistió en el tema fundacional de la «identidad puertorriqueña»; una identidad separada de la española, simbolizada por el «campesino» pobre, tostado por el sol (más no negro ni indígena) y analfabeto, depositario del más puro *volksgeist* (espíritu de pueblo) y por el cual debían hablar los

ilustrados de esa misma tierra. Su sangre no era «pura», sino mezclada con lo indio y lo afro, pero culturalmente predominaba lo español, cultura aglutinadora de diferencias y puerta de entrada a la modernidad iberoamericana.

A la vez, se argumentaba que el puertorriqueño era dócil, achantado, poco revolucionario, pacífico, y que, por ello, nunca accederíamos a la épica valiente que lograba la liberación de otros países latinoamericanos y caribeños del yugo colonial, bien fueran español o norteamericano.

Ciertos ensayos, como *Insularismo* de Antonio S. Pedreira (1935), fueron fundamentales en instaurar esa definición de «lo puertorriqueño» y de las prácticas literarias que lo comunicaban en los círculos intelectuales y culturales de la isla. Poetas de principios del siglo xx, como Julia de Burgos (1914-1953), Clara Lair (1895-1973), Luis Llorens Torres (1876-1944), Luis Palés Matos (1889-1959) y Juan Antonio Corretjer (1908-1985), siguieron dichas pautas aunque con recelo. Desde el español, dichos poetas comenzaron a «abrir» la definición de la identidad de «raigambre hispánica». Julia de Burgos lo hizo explorando la sensibilidad afrodescendiente y femenina/feminista combativa con poemas tales como «A Julia de Burgos» (1939), «Ay, ay, ay de la grifa negra» (1939) y «Yo misma fui mi ruta» (1938). Juan Antonio Corretjer inserta en su poética lo indígena, llenando décimas, romances y coplas de vocablos taínos y descripciones de la geografía de la isla. Sus poemas publicados en el poemario *Yerba Bruja* (1953), «Ouabo-Moin», e «Inriri Cahuvial», echan mano a vocablos, mitos y referencias taínas para redefinir lo puertorriqueño desde la identidad «original» aracuaca-táina y no solamente como un apéndice de la española. Luis Palés Matos postula desde su parcela una redefinición de la literatura puertorriqueña como antillana, que, sin dejar de participar de lo «hispano», se hermana con el resto del Caribe angloparlante y francófono para la exploración de temas, filosofías y ritmos líricos afrocéntricos. Su libro de poesía *Tuntún de pasa y grifería* (1936) y su ensayo *Hacia una poesía antillana* (1932) son testimonios de su propuesta literaria.

De más está decir que a Luis Palés Matos le fue muy mal en su propuesta, encarando las más cínicas burlas y desestimaciones por parte de la élite «intelectual» puertorriqueña que, desde los más letrados podios universitarios, argumentó en contra de la negritud propuesta por Palés, que sí nos hermanaba con países que no fueran hispanos y de poderío criollo. Según Margot Arce de Vázquez, Tomás Blanco y Antonio S. Pedreira, los negros de Palés eran una entelequia, la poesía antillana no existía en Puer-



to Rico, nosotros éramos «la más blanca de las Antillas» y, por consiguiente, sólo la literatura que siguiera las pautas de lo más hispánico tenía valor en nuestro país.

Me detengo un momento para profundizar en este concepto de «valor». Dicho valor «hispánico» servía en esos distantes años (1930-1950) como bastión de resistencia cultural frente a la colonización estadounidense. Sin embargo, se puede notar que dicha estrategia cultural, sin dejar de ser profundamente antimperalista yanqui, era también vergonzosamente racista e hispanófila.

Con la fundación en 1952 del «Estado Libre Asociado de Puerto Rico» (muchos puertorriqueños lo consideramos un nuevo nombre para llamar a la misma colonia de siempre), los puertorriqueños pasamos a adquirir unos cuantos derechos que aliviaban el control norteamericano. No teníamos representación en el Congreso Norteamericano (aún no la tenemos), pero sí un gobernador que podía tomar decisiones locales políticas y financieras. Desde 1917, teníamos el privilegio de ser ciudadanos norteamericanos, pero nacionales, es decir, no «naturales» y eso nos localizaba en la incierta categoría de «ciudadanos de segunda». Con las políticas de zonificación urbana heredadas del segregacionismo racial imperante en los Estados Unidos, aún en estos momentos, los boricuas sólo podemos habitar en ciertos vecindarios, lejos de las poblaciones «blancas» (*whatever that means*) o ya aceptadas como «blancas», aunque no fueran «anglo». Es por estas razones que las luchas boricuas antimperalistas y por la justicia civil se hermanaron y se nutrieron de las luchas de los afroamericanos. Tal vez fue porque muchos de los inmigrantes puertorriqueños que arribaron en plena modernidad (primera mitad del siglo xx) a los guetos de Nueva York y Chicago compartíamos fenotipo, experiencias migratorias y experiencias políticas con los afroamericanos y también con otros inmigrantes «latinos» (sobre todo con los mexicas/mexicanos/chicanos). Otra vez, la literatura participó de estas dinámicas políticas. Junto a los *Black Panthers* afro, nacieron los *Young Lords* boricuas. Junto a los movimientos de literatura afroamericana capitaneados por Amiri Baraka (Leroy Jones), James Baldwin, Zora Neale Hurston, nacieron el Nuyorican Poets Cafe, la poesía de Pedro Pietri, Sandra María Estevez, Miguel Algarín y la revista *Chicanorriqueña*. La lucha por los derechos civiles y un populismo que servía de estrategia antirracista y anticapitalista se volvió la orden del día.

Ya para los años 1960-1980, pasó en Puerto Rico lo que en muchos lugares del mundo. El uso predominante del lenguaje popular como base para la escritura fue determinante en la configuración y práctica estilística de la literatura puertorriqueña. Esto

no quiere significar que la única tendencia narrativa y/o poética en esos años fuese el uso de lenguaje popular y el protagonismo de personajes representativos de sectores sociales que hablaban desde un yo colectivo «otro» (mujer, homosexual, negros, trabajadores, etcetera) pero no «épico» (libertador de la patria, soldado, guerrillero...). La ciudad (y no el campo y sus campesinos) se volvió la grafía espacial predominante, y desde allí se buscó lo absolutamente anónimo y uniforme de los espacios urbanos.

Esta conversación sostenida con grupos «latinos», «afro» y –recientemente– afrolatinos en los Estados Unidos ha definido la literatura puertorriqueña de una manera diferente a otras literaturas latinoamericanas y/o españolas de la actualidad. Predomina el tratamiento de temas de raza, migración, género y preferencia sexual, la literatura cuir y la exploración de identidades sociales menos «nacionalistas». Esta es una de las características de la literatura boricua de la segunda mitad del siglo xx. Mientras en el Caribe y Latinoamérica la Revolución cubana, la nicaraguense, la masacre de Tlatelolco, las guerrillas peruanas o dominicanas contra la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo, o la FARC en Colombia definían de qué se hablaba y de qué se escribía en el mundo hispánico, Puerto Rico no entraba en diálogo porque nuestra realidad política era muy diferente. Ante el fuego sostenido de las guerras y guerrillas latinoamericanas, mi isla parecía plácidamente adormilada por el consumismo y el privilegio de ser una colonia gringa que aceptaba «su condición» sin pelearla. Y esto no era así. Sí hubo, y sigue habiendo, una literatura anticolonial en Puerto Rico desde 1989. Ahora bien, a la par y de manera cada vez más fuerte y predominante, nuestro circuito literario ha ido dándole voz a una identidad global, transnacional, combativa mucho más anclada en las luchas (esas sí ganadas) de los derechos civiles y las alianzas interpolíticas que en la eterna y vacua pelea del poder que sostienen derechas y izquierdas durante todo el siglo xx, sobre todo después de la guerra fría.

Puerto Rico cayó en un lado del bloque, el de los gringos. Eso aisló aún más la visibilidad de nuestra literatura. Si se hermanó con las luchas latinas y afros en Estados Unidos, y nuestra intelectualidad canto y peleó del lado de la Revolución cubana, de la nicaraguense y de otras «revoluciones de base». Sin embargo, como las luchas por los derechos civiles sólo ahora toman protagonismo en Latinoamérica y España, las luchas feministas en Argentina, Chile, Ecuador, las luchas de los pueblos indígenas por el control de sus tierras en Colombia, Brasil y Perú, por mencionar algunas, la literatura que acompañó estas

luchas pasó desapercibida. Hay que puntualizar que escritores puertorriqueños hicieron grandes contribuciones al surgimiento de una literatura homosexual, lésbica, feminista y/o antirracista en español desde los años setenta.

### 3. «RARA» PARTICIPACIÓN EN CIRCUITOS DE PROMOCIÓN CULTURAL INTERNACIONAL

Una de las más poderosas razones por las cuales la literatura puertorriqueña permanece tan aislada es nuestra extraña participación en circuitos literarios internacionales. Al igual que en muchos países, en Puerto Rico, el presupuesto para la cultura tiende a desaparecer en momentos de crisis y cuando partidos de «derecha» suben al poder. Insisto en que, últimamente, no distingo muy bien qué partidos políticos son, o eran, de derecha y cuáles de izquierda, pero usaré estas denominaciones en lo que aparecen otras más reales y pertinentes.

En Puerto Rico, hemos estado en crisis desde el 2006 y la derecha ganó las elecciones del 2016. En el caso de Puerto Rico, la derecha es asimilista y no ha habido una sola vez en la historia en que no arremeta e intente desbaratar las instituciones culturales de raigambre puertorriqueña que fomentan el uso artístico del español. Se le recorta presupuesto al Instituto de Cultura, se cierra la editorial de la Universidad de Puerto Rico, se cortan fondos para los festivales literarios. Aquí pasa igual que en todas partes, cuando sube la derecha: protecnología, anticultura. Ya conocemos la estrategia.

En Puerto Rico, el factor Trump no deja de pesar. Las mil y una maneras en que ha logrado retrasar los fondos de recuperación tras el huracán María es de los actos de prestidigitación más efectivos que ha habido en la historia. En plena pandemia, todavía los estamos esperando.

Nuestra crisis económica explotó en el 2006, es decir, desde entonces hemos visto en Puerto Rico una merma sustancial en fondos para la producción, publicación y promoción de la literatura. Aun así, a partir del 2010 y hasta el 2019, celebramos el Festival de la Palabra, un festival literario que ocurría tanto en Puerto Rico como en Nueva York y al que asistían dieciséis mil personas al año, participaban cientocincuenta escuelas y venían como invitados entre cincuenta y setenta y cinco escritores de todo el Caribe, África, Europa, Estados Unidos, y Latinoamérica. A partir de 2019, el festival tuvo que cesar por falta de fondos. Hoy su future es incierto. Sin embargo, dicho festival comprobó que la literatura puertorriqueña, en todo su esplendor

y rareza, sí puede participar de circuitos literarios flexibles de corte multicultural, multirracial, multidentitario y plurilingüe.

### CONCLUSIÓN

El asunto es que hay muchos lugares, barrios, o experiencias de vida como Puerto Rico, «espacios» donde existen muchas culturas, muchas posiciones de sujeto que comparten una sombra identitaria general, pero que, cada vez más, se queda corta en nombrar esa experiencia interseccional e intervenida de estar vivo. Dichas «identidades otras» insisten, como la boricua/puertorriqueña, en batallar contra la invisibilización y el aislamiento de sectores importantes de la población, bien sea el sector de las mujeres, los negros, los inmigrantes, los cuir, los indígenas. Sucede que, cada vez más, se vive «en clave boricua»; en países que han desterrado poblaciones enteras a islas colonizadas por la élite cultural y económica que asume las riendas del «país» cada vez con más dificultad. Estos «caribes» se han cansado de callar, usan internet como tablón de edictos, logran alianzas intersectoriales a nivel global, abren editoriales independientes, crean festivales en la selva maya o en Quibdó, o por internet, y se almuerzan a los colonizadores.

Las cosas están cambiando a pasos agigantados.

No estoy muy segura de que los intereses literarios actuales vayan a permanecer dictando la pauta de siempre por mucho más tiempo. Se impone la necesidad de que la demografía de voces se amplíe, de que más mujeres, más afrodescendientes hispanoparlantes, más indígenas latinoamericanos de diversas lenguas y literaturas sean incluidos en la aglutinante conversación que propone la literatura para el mundo. Esos «países» que son la raza, el género y las identidades sexuales cuir también viven aislados y colonizados por más de una superpotencia. Viven cruzando fronteras culturales y hasta lingüísticas todos los días, muchas veces en un mismo país.

Sé lo que se siente.

Cada vez somos más los que vivimos así.

Quizás pronto no haya ni que echar mano a nomenclaturas nacionales para nombrar literaturas.

La verdad que nos ha venido bien que la literatura puertorriqueña se conozca tan poco, permanezca tan aislada, tan lejos de las modas literarias de todos los tiempos. Es una literatura salvaje, en el buen sentido de la palabra.

Quizás deba permanecer así.

Por Ernesto Suárez

# POÉTICAS desde el borde. Poesía canaria de entresiglos: 1980-2020

¿Cómo considerar, avanzado el siglo XXI, la aportación cultural de un espacio disperso, pequeño y geográficamente distanciado como el archipiélago canario?, ¿qué claves identifican y explican lo que allí haya podido suceder a lo largo de las últimas décadas o, de hecho, lo que está sucediendo ahora mismo, por ejemplo, en la creación literaria y poética?, ¿cuánto se alejan o se acercan las escrituras poéticas insulares del canon y de los posibles contra-programas?, ¿vale la pena siquiera dedicarle atención y un mínimo esfuerzo crítico a esa hipotética expresión diferencial? Reconozco que son demasiadas las preguntas. Sin embargo, el hilván de estos interrogantes acaso pueda insinuar una duda implícita y anterior, preexistente, que, además, desearía resultara insidiosa para quien haya comenzado a leer este texto. Aun sin respuesta por ahora, formulo esa duda igualmente a modo de pregunta: ¿Es factible hablar de poesía canaria *al margen de* la poesía española?

Creo conveniente advertir de antemano que no busco proponer una interpretación ni exhaustiva ni neutral de lo que ha constituido la poesía en las islas Canarias a partir de los años ochenta del siglo XX, todo lo contrario. Mi relato será intencionalmente parcial y sesgado. Por supuesto, con ello, asumo que debe ser puesto en cuestión y relación con otros relatos.

En mi opinión, es posible representar estas cuatro décadas de poesía como una red distribuida de afinidades, con un entramado denso y profuso, y gestada a partir de las correspondencias entre ciertos nodos. Tres colecciones de libros, además de otras tantas antologías –dos de ellas relacionadas con sendos grupos poéticos– conforman parte de los enclaves nodales de esta red. Las colecciones serían *Más que el mar* y *Plenilunio*, promovidas



por la editorial El Baile del Sol entre 2002 y 2003 y dirigidas por los poetas Coriolano González Montañez y Sabas Martín, respectivamente. Junto a ellas, se encuentra también la colección *El mirador*, coordinada por Elica Ramos, desde la Editorial Idea, en 2008. Responden estas tres colecciones a criterios diferenciados. Por un lado, mientras que en *Más que el mar* y *Plenilunio* se reunieron antologías personales de doce poetas, *El Mirador* agruparía catorce libros unitarios. Por otro lado, *Plenilunio* y *El mirador* atendieron a la poesía insular escrita por mujeres, en tanto que la colección de antologías dirigida por Coriolano González se centró en obra escrita por hombres, todos ellos nacidos, además, en un periodo concreto, entre 1958 y 1968.

En cuanto a las antologías, a dos las considero libros programáticos: *Paradiso. Siete poetas*, editada en 1994 bajo el sello de la revista *Syntaxis* por Andrés Sánchez Robayna, y *Última generación del milenio*, publicada en Gran Canaria en 1998, que reunía a siete poetas distintos de los anteriores. Por último, en 2010, Miguel Martínón publica la antología *Poesía Canaria actual (a partir de 1980)*, también bajo el sello editorial de Idea, y para la que se seleccionaron poemas de treinta y cuatro autoras y autores, nacidos entre 1960 y 1980. Ya a partir de 2010 han sido publicados con regularidad los libros de los poetas insulares pertenecientes a la cohorte generacional del milenio, entre los que quiero mencionar expresamente a David Guijosa (1981), Acerina Cruz (1983), Alba Sabina Pérez (1984), Daniel Bernal Suárez (1984), Sergio Barreto (1984), Yeray Barroso (1992), Covadonga García Fierro (1992), Andrea Abreu López (1995) o Aida González Rossi (1995). A algunos de ellos regresaré más adelante.

Empecé describiendo estas cuatro décadas de la poesía canaria como resultante de una profusa red distribuida de afinidades. En mi opinión, esta red es, además, una red fluida e invisible. Antes de referirme de manera más precisa a estas dos características quizás convenga definir qué es una red distribuida. El concepto tiene que ver con cómo se difunde la información y, en última instancia, qué grado de control se puede ejercer sobre los flujos de comunicación generados en ella y, consecuentemente, el poder que se desarrolla a partir de tal control. En rigor, he de indicar que la idea de aplicar la imagen del modelo de redes a la reflexión literaria no es mía. Daniel Bellón ya hace uso de ella en su libro *Islas en la red. Anotaciones sobre poesía en el mundo digital* (Ediciones Idea, 2008. Tenerife) a partir, a su vez, de los textos de David de Ugarte.<sup>1</sup>

Cuando se comparan la red descentralizada y la red distribuida, esta última supone que «por definición, nadie depende de nadie en exclusiva para poder llevar a cualquier otro su mensaje. No hay filtros únicos. En ambos tipos de red “todo conecta con todo”, pero en las distribuidas la diferencia radica en que un emisor cualquiera no tiene que pasar necesariamente y siempre por los mismos nodos para poder llegar a otros».<sup>2</sup> En la estructura descentralizada, la jerarquía es sin embargo consustancial. La posición en la zona alta de la pirámide de relaciones determina el grado de independencia a la hora de poder recibir y emitir información. Por el contrario, cuanto más abajo sea la posición ocupada en esa pirámide, más dependiente se es del filtrado de comunicaciones generado por los nodos superiores. Es decir, la red distribuida garantiza que no es posible aislar a ningún componente de la red y que el poder de filtrado y, por tanto, de influencia generalizada se minimiza. La red distribuida garantizaría la capacidad de transmisión. Así, que un argumento sea aceptado y reproducido va a depender, en buena medida, de la profundidad y estabilidad de los vínculos P2P que se hayan desarrollado: es su condición previa. Pero ese grado de aceptación tendrá que ver también con la calidad del argumento propiamente dicho.

Internet y las redes sociales, por supuesto, tienen que ver con todo esto. También aquello que en literatura hemos identificado como el canon y los programas estéticos resistentes al mismo. Martín Rodríguez-Gaona, en su interesantísimo ensayo *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada* (Editorial Páginas de Espuma, 2019) describe cuatro fases de lo que denomina electronalidad literaria como un «proceso que democratiza exponencialmente la producción simbólica poética [y que] tiene, como es de esperar, una influencia decisiva en la propia escritura» (pág. 61). Según Martín-Gaona, la transición de lo poético hacia entornos relacionales y digitales supone una reorientación hacia lo multiforme y diverso que «está representada por la confluencia de una producción simbólica con conciencia femenina y la escritura de neovanguardia» (pág. 63).

Vuelvo a la caracterización de la poesía insular como red distribuida de afinidades, fluida e invisible. El carácter fluido hace referencia a un aspecto interno de toda red y enfatiza la relevancia de los procesos comunicativos y relacionales para la misma. Es decir, la importancia de su identificación –y explicación– mediante claves interpretativas de cambio, transformación y mutación. En estas cuatro últimas décadas de poesía canaria es po-

sible apreciar múltiples desplazamientos y variaciones estéticas. En ella convive una perceptible y amplia gama de singularidades escriturales junto a iniciativas de carácter colectivo que, a su vez, se solapan, aglutinan y dispersan. Un ejemplo. Antes describí *Paradiso. Siete poetas* como una antología fundada en un programa poético, esto es, surgido de un proyecto colectivo –la confluencia alrededor de la revista *Paradiso*, publicada desde Tenerife entre 1993 y 1995– y, en buena medida, a partir de un patrón estético compartido que, por otro lado, se quiso, mediados los años noventa, militantemente conflictivo y crítico con el medio literario, tanto insular como peninsular. Si bien el programa común desaparece tempranamente, desde parte del núcleo originario se buscará ampliar el espacio de influencia estética y editorial. Puede ilustrar este desplazamiento *La otra joven poesía española* (Igitur, 2003), antología preparada por Alejandro Krawietz y Francisco León, dos de los integrantes del grupo que sostuvo *Paradiso*. A poco que se atiende a las dinámicas poéticas generadas en las islas Canarias es fácil apreciar su imagen poliédrica; cómo los proyectos se mezclan y combinan solapándose hasta mutar; cómo los poetas, aun desarrollando propuestas estéticas contrapuestas, terminan compartiendo espacios e iniciativas.

Respecto al rasgo de (in)visibilidad de la red que es la poesía canaria, este depende no tanto de las características internas que puedan describirla, como del contexto interpretativo desde el que sea analizada, desde el que se busca –o no– acceder a una explicación de la poesía insular. Así pues, ¿desde dónde *no es vista* la poesía canaria?

Parece evidente que la precisión y nitidez con la que se distinguen o aprecien las características –diferenciales o no– de la poesía canaria tiene que ver, en buena medida, con las particularidades del sistema de difusión y crítica que delimita a la poesía española. Lo planteo de forma más explícita: es inevitable que la red de la poesía canaria sea invisible en relación al conjunto de la poesía española, porque el modelo canónico utilizado a la hora de analizar la misma evita el uso como clave interpretativa de cualquier exploración diversificada y territorial de los fenómenos poéticos.

Un par de ejemplos más. En la antología *Tras(lúcidas). Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*, publicada por Bartleby Editores en 2016, se reúnen poemas de veintinueve autoras nacidas entre las décadas de los sesenta y los ochenta del siglo xx. En el prólogo al volumen, Marta López Vilar afirma: «este libro

responde a una necesidad de que la poesía –buena poesía– rescate de su presencia traslúcida unos poemas que deberían de ser leídos con una perspectiva alejada de patrones creados por una historia sociocultural masculina». Paradójicamente, esta misma antología ilustra cómo dominan simbólicamente y funcionalmente ciertos discursos críticos. Así, salvo el caso de Yaiza Martínez –nacida en Las Palmas de Gran Canaria pero residente en la península desde muy joven y sin vínculos particulares con las poéticas de sus insulares coetáneas–, no se incluye a ninguna autora de origen canario. La ausencia resulta sintomática si se tiene en cuenta que la selección incluye también poetas que escriben en catalán, euskera o gallego. En 2019 se reproduce la misma circunstancia en otra antología, *Insumisas. Poesía crítica de mujeres*, con edición a cargo de Alberto García-Teresa. Entre setenta y ocho autoras tampoco se encuentra ninguna poeta canaria. Aunque es cierto que un reducido grupo de poetas insulares mantiene cierta presencia en el sistema editorial español,<sup>3</sup> al revisar antologías, ensayos o trabajos académicos que analicen lo sucedido dentro del marco de la poesía española de los últimos decenios, es difícil encontrar referencias a poetas que desarrollan su trabajo creativo desde el archipiélago canario. Poéticamente las islas están fuera de foco y al margen.

Creo que la interpretación dominante en la poesía española parte de un supuesto nunca cuestionado según el cual el territorio se asimila al idioma. Dos convicciones tienen que ver con este, a mi entender, prejuicio canónico. En primer lugar, una vez han sido identificadas ciertas tendencias poéticas se asume que las mismas están representadas en el conjunto del territorio siguiendo una suerte de mecanismo de diseminación natural ligado al idioma. En segundo lugar, se presupone que, o bien tales tendencias actúan disociadas de todo enclave y desde el vacío situacional, o bien este espacio, este sitio es, por supuesto, un centro único que representa coherentemente al conjunto del idioma literario. A poco que se reflexione desde cierta distancia crítica, se evidencia las debilidades sustanciales de tales supuestos. Así, parece resultar aceptable que, a la hora de identificar tendencias poéticas, el principio homogeneizador del idioma actúa *naturalmente hacia el interior español* pero no lo hace *hacia el afuera*, por ejemplo, del español americano. Dicho de otro modo, si no resulta factible, por poner el caso, la existencia de una poesía de la experiencia en Argentina, Perú o Costa Rica, ¿por qué razón no debe cuestionarse que esta poética haya estado presente, de

manera natural y sin divergencias, en todos los territorios del español peninsular e insular?

En realidad, aceptar la posibilidad de que existan ciertas marcas territoriales en las poéticas españolas supone cuestionar los principios subyacentes a la interpretación mayoritaria y hegemónica. Y, por supuesto, eso parece resultar si no inadmisibile, cuando menos desafortunadamente incómodo. Salvo, claro, que la poesía española se mire, interprete y entienda desde espacios fuera del sentido dominante e, incluso desde fuera del idioma.<sup>4</sup>

Arturo Borra, en su ensayo *El sujeto omitido: poéticas en diáspora en España*,<sup>5</sup> abre una línea de reflexión de enorme interés sobre la incidencia que tienen en la producción poética nacional los procesos de reterritorialización y extraterritorialización asociados, particularmente, con las migraciones y las diásporas. Anota Borra:

*Cabría preguntarse, en este sentido, qué prácticas actuales están procurando articular igualdad y diversidad en este campo. Para formularlo con una pregunta conocida: ¿cuáles son los usos de esta diversidad?, ¿qué hibridaciones se producen y qué lugares se le asigna poéticamente a esta producción heterogénea?, ¿cómo juega la xenofobia y el racismo –en plena expansión en el contexto europeo presente– al momento de dar visibilidad a ciertas literaturas en detrimento de otras? [...] Mayoritariamente, los sujetos migrantes (y refugiados) no pueden hablar, si entendemos por «hablar» algo más que la mera emisión de sonidos o inscripciones. Participar en cierto «orden de discurso» nunca coincide con la simple disposición subjetiva a tomar la palabra; exige una autorización institucional y un emplazamiento de poder. El campo poético no es ninguna excepción al respecto.*

Un planteamiento parecido es el que elabora el también poeta Fruela Fernández, al referirse al anclaje alternativo y divergente de ciertas poéticas españolas recientes –entre las que menciona a Luz Pichel, Jorge Gimeno, Juan Carlos Reche o Luis Melgarejo– a partir de: «el habla, los gestos, los espacios, las memorias regionales [en tanto que] reinterpretación de la tradición popular [...]. Un localismo que no puede entenderse en términos de restricción intelectual sino como un localismo consciente, que revela las limitaciones de aquello que se nos administra y distribuye como universal».<sup>6</sup>

Con todo, la invisibilidad –o el aislamiento– de las poéticas canarias no depende exclusivamente de la (im)permeabilidad del

sistema crítico y editorial de la poesía española ante lo que ocurre divergente y disperso. También es necesario considerar el efecto de ciertas características programáticas de las escrituras insulares y cómo estas hayan podido estar mal calibradas entre la emancipación y el ensimismamiento.

#### EL LUGAR ES LA ISLA Y LA ISLA ES EL TEXTO ÚNICO

Eugenio Padorno ha asociado lo que denomina *tradición interna* de la poesía canaria a un principio teleológico de orden lezamiano: «La tradición interna vendría a ser la médula de esa cultura [la canaria], en la que lo actual queda siempre eslabonado a lo primitivo». <sup>7</sup> Al hilo de este planteamiento, es frecuente encontrar cómo se ha caracterizado de manera identitaria la poesía canaria, desde un espacio semántico de esencialidad geográfica y de vínculo con un origen remoto, mediante una amalgama de conceptos y términos tales como «minimalismo metafísico», «elemental representación necesaria», «invariante», «mirada adánica» o «pre-visión». En distintas versiones, el argumento ha sido reiteradamente utilizado.

Por ejemplo, Alejandro Rodríguez-Refojo define la obra poética de Andrés Sánchez Robayna como un proyecto «fundamentado [...] en una intuición del misterio y la unidad esencial del mundo [...] indiscernible del enraizamiento de la palabra poética en el espacio insular que habita el poeta». <sup>8</sup>

Por su parte, Sabas Martín, refiriéndose a la poética de Manuel Padorno, no duda en describirla como una interpretación: «que propone una esencial significación de la canariedad. Así, el desvelamiento de los rostros de la luz, del agua y del hombre en el paisaje, son los rasgos más destacados de su teoría poética insular –una teleología– en la que destaca la formulación de determinadas imágenes y metáforas constitutivas de un lenguaje intransferible». <sup>9</sup> La insularidad se entiende y atiende como un componente estático y ensimismado.

Contrasta, curiosamente, la asunción de tal estatismo, de la inmovilidad constitutiva de ese «ser insular», con el hecho de que, como indica el propio Martín, los poemas que Manolo Padorno irá dando a edición entre 1980 y 2000 hacen continua referencia al movimiento y al tránsito, al «nomadeo». *El hombre llega al exterior* –libro publicado en 1990– se interpreta de forma muy ilustrativa como un intento «de trascender la propia intimidad a otro orden telúrico que, por encima incluso de las fronteras oceánicas de la Isla, nos conducen a un espacio europeo». <sup>10</sup>



En cualquier caso, ese «ir hacia» no forma parte de aquello con lo que se ha querido identificar lo insular. A la isla se llega porque está. La isla es lo inalterable; la movilidad le atañe bien poco. Lo cambiante, lo fluido es «lo de afuera»: lo que resulta, en gran medida, ajeno. La «canariedad» por tanto concebida como acendramiento: esencia de la que es imposible salir(se). «De nuevo el poeta se halla en el espacio insular, allí donde se había quedado tras su llegar al exterior»,<sup>11</sup> insiste Sabas Martín con respecto a la escritura del mayor de los Padorno.

Claude Le Bigot aborda explícitamente el análisis de la representación de la insularidad como referente en la poesía canaria: «El paisaje insular aparece claramente como lugar de refugio y al mismo tiempo como incitación al viaje, como deseo de traspasar el horizonte. Este doble movimiento es, además, una constante que caracteriza la obra de algunos poetas canarios [...]. La isla realza los contrastes: fragilidad y permanencia, exigüidad e inmensidad, e incluso las oposiciones más profundas de nuestra percepción del mundo: particularidad y universalidad, materia y espíritu, contingencia y trascendencia (p. 134)».<sup>12</sup>

Interesa esta descripción en la medida que explicita una operación muy habitual en una parte de las poéticas canarias desde 1980: el entrecruzamiento de la particular materialidad de la isla con aquello trascendente.<sup>13</sup> Los elementos primarios de la ficción insular canaria son el fuego detenido y fosilizado, el jable roto, las aristas; de ahí que el poema también se disponga a partir de esas imágenes: texto breve, pleno de roturas verbales, ceñido desde y alrededor de cada palabra, acotado por lo demasiado blanco de la página.

Esta potencialidad se verá incrementada con una segunda operación de calado epistemológico: la isla como imagen del poema y, en consecuencia, su necesario tratamiento metapoético. «Si el poema traduce la voluntad de restablecer la unidad entre el espacio y el sujeto, la insularidad se percibirá como metáfora de una reconstrucción ontológica», insiste Le Bigot.

No pongo en duda la importancia de estas consideraciones teleológicas sobre la creación poética insular de entresiglos. A esa línea de pensamiento se conectan textos magníficos, libros seminales. Pienso en los primeros libros de Andrés Sánchez Robayna –*Clima* (1978), *Tinta* (1981), *La roca* (1984), *Palmas sobre la losa fría* (1989)–, también en *Altos del sol* (1995) y *Oriental* (2003), de Melchor López, en *Terraria* (2006), de Francisco León o en *Abra* (2016), de Miguel Pérez Alvarado.

La clave estética es la confianza. Me refiero, por un lado, a la confianza con respecto al grado de control que ejerce el poeta sobre el lenguaje y la trama verbal en el sentido de la escritura. Esto es, en qué medida se le atribuye al poema una función reveladora y a la palabra poética, por tanto, capacidad fundacional de la realidad. Por otro lado, cuando esa realidad tiene unos límites tan precisos como los que puede marcar la orilla frente al océano, la condición insular aparentemente acoge todo aquello que ha de ser interpretado y determinado. Todo lo que cabe decir es el universo-isla.<sup>14</sup> Visto así. Sin embargo, la isla como espacio literario se convierte en algo sospechosamente satisfactorio y autocomplaciente.

En mi opinión, la explicación teleológica ha agotado su capacidad generativa, en particular, si lo que se busca es la reconexión de la poesía canaria con las propuestas de innovación poética más críticas en este siglo XXI. O como escribe Ángel Mollá:

*La invención mitopoética de la identidad canaria, como se ve a partir de algunos de sus relatos angulares, participa –como suele suceder– de los habituales elementos imaginarios de cohesión sentimental que el nacionalismo del siglo XIX propondrá (tan exitosamente) a la posteridad: país, paisaje, raíces, linaje, nobleza, esencia... Por desgracia, más allá de los mitos clásicos o modernos vinculados a Canarias (Campos Elíseos, Atlántida, Jardín de las Hespérides, Islas Afortunadas, «bosque umbrífero»...), poco se puede hallar en la realidad histórica y el presente de estas islas que sirva para perpetuar o «rediseñar» el mito identitario del paisaje.<sup>15</sup>*

#### QUIZÁS LA MIRADA FRONTERIZA

Permítanme apuntar una alternativa. Lo plantearé de manera directa: si queremos desplazarnos nuevamente hacia lo utópico y transformador, debemos abandonar la isla; habrá que encaminarse hacia la intemperie y cruzar la frontera. La poesía canaria podrá reconstruir su espacio nuevo y visible, distinto al de la isla esencial, acaso sólo si se reconoce como poesía fronteriza.

Hablamos de frontera y principalmente pensamos en lo externo, lo del otro lado, y también en lo excepcional –por diferente o novedoso, incluso–. En realidad, esa mirada se produce desde este lado y, por tanto, implícitamente estamos dando por buena la detención y lo estanco. Es una orientación anclada en la seguridad, en el confort. Ahora bien, echemos a andar y crucemos al otro lado. El atravesar la frontera conlleva inevitablemente que aquello extraño y excepcional (insisto, por estar en ese lado otro)

en realidad deja de serlo: se normaliza, se hace cotidiano. Es el trasego, la mudanza. El trasegar rompe el esencialismo cultural o, al menos, lo pone en cuarentena. Aquello que se considera único y grande pierde pureza y se multiplican las singularidades que se localizan en lo secundario, en lo menor, en lo pequeño incluso. Al hacernos fronterizos también nos hacemos sensibles a lo que habitualmente pasa desapercibido, a las pequeñas vibraciones. *Lo nuestro* como categoría general y exclusiva deja de ser relevante y comenzamos a atender a claves modestas, compartidas y fluidas. Considerar el fenómeno de la frontera presupone acción, el ir y venir de un lado al otro. Es decir, no hay fronteras o no seremos conscientes de ellas y de las singularidades que reflejan si permanecemos inmóviles (en el lado de ellas que sea).

El concepto de frontera da la posibilidad de resignificar entonces las experiencias sociales, culturales y artísticas:

*La frontera, como lugar complejo de saberes, sensibilidades y afectos, favorece la adopción de una nueva y poderosa concepción sobre el sentido del límite (y a la postre, del centro), un espacio ya simbólico o físico en el que lo que cuenta son tanto los puntos de conexión como los puntos de ruptura. El límite representa aquí el punto de encuentro de viejos contrarios: un entorno exterior y extraño del que también somos su exterior extraño [...]. La interacción es consustancial a la construcción del yo, de la comunidad, de las culturas, del conocimiento y de la memoria. [...] La demarcación, en sí misma, no es intrínsecamente negativa: lo que importa es el código y la intencionalidad de demarcación y el imaginario simbólico que regenera, desplaza o aniquila (García-Gutiérrez páginas 29-31).*

En el contexto de la poesía española peninsular contemporánea y actual, esta experiencia de frontera como fenómeno de resignificación ha dado lugar a valiosas propuestas de innovación, la mayoría de las cuales se sitúan, como no podía ser de otra manera, siempre cerca, o bien de la raya hispano-portuguesa o en el cruce entre las lenguas gallega y española.

En cualquier caso, la cuestión que aquí nos ocupa es si resulta factible definir las escrituras poéticas canarias como creación de frontera. O, mejor, si es posible hallar en la poesía canaria actual marcas y procedimientos estéticos de este trájín fronterizo. Anoto algunas evidencias.

*Primera.* La emigración resulta clave para el reconocimiento de lo fronterizo canario. Desde la teoría postcolonial, los trabajos

de Homi Bhabha aportan claridad a esta posibilidad. De acuerdo con Bhabha, para la vida y el pensamiento, son fuente de enorme valor crítico aquellos grupos, poblaciones y territorios que han sufrido subyugación, dominio o desplazamientos: «La experiencia afectiva [y de sufrimiento] de la marginalidad social, tal como queda plasmada en formas culturales no canónicas, tiene la capacidad de transformar nuestras estrategias críticas».<sup>16</sup>

Las experiencias canarias de frontera tienen que ver, en gran medida, con procesos de marginalidad y pobreza, y se singularizan en frecuentes procesos migratorios a lo largo de la historia moderna y contemporánea, no sólo como lugar de partida, sino –lo que a día de hoy resulta mucho más relevante– como territorio al que se arriba. Las islas entonces como espacio liminar y último, que acoge a quien se ha expatriado. Desde esta perspectiva, la frontera insular puede ser concebida como la ubicación del no lugar y el enclave para un relato de la no identidad acorde, además, con la imagen estereotipada del paraíso turístico canario. Es en los textos de los poetas insulares más jóvenes, publicados del 2015 en adelante, donde mejor se plasma esta impronta de la disolución: *Westhaven Bay & La Montaña Amarilla* (2019), de Ivan Cabrera Cartaya; *Si la arena resiste* (2019), de Acerina Cruz; los libros de Alba Sabina Pérez, *Ya nadie lee a Pentti Saarikita* (2015) y *Personne* (2019); o *Tiempo sin detener* (2018), de David Guijosa. «Vivimos poco y al otro lado de todo, sin actitud / ni libro en las manos. Es / el 8 % del templo y las monedas de plata y / un rapero obeso amasando el aire con cansancio, / todo lo atento que estás a la derrota». Corresponden estos versos a un poema de Guijosa titulado «Filetes de merluza».

*Segunda.* La inclinación americana. Refiriéndose a las promociones literarias dominantes en España durante las décadas finales del xx y los iniciales del xxi, Mario Martín Gijón identifica su significativa impermeabilidad respecto a aquello que ha estado sucediendo más allá de las fronteras, particularmente en Hispanoamérica. Así, no duda en calificar el fenómeno como de «autarquía lírica»<sup>17</sup> asociada a las hegemónicas poéticas figurativas y neorrealistas.<sup>18</sup>

Sin embargo, no es este el caso de lo sucedido durante el mismo periodo entre las poéticas insulares. De hecho, quizá sea este tender hacia América el fenómeno que fija más nítidamente la consideración fronteriza de buena parte de las escrituras canarias. Por ejemplo, más allá de la mencionada interpretación teleológica o del cliché de la poética del silencio, una parte sig-

nificativa de la obra de Andrés Sánchez Robayna se acoda en un diálogo expreso y poderoso con el concretismo brasileño, en un momento –final de los años setenta del xx– cuando muy pocas escrituras poéticas en España habían sido capaces de generar de forma expresa ese tipo de ligaduras.

La diversidad dialógica de la conexión americana de las poéticas insulares es amplia. Va desde el coloquialismo al neobjetivismo, rastreables en obras como *Prehistóricas y otras banderas* (1990), de Leocadio Ortega; *Poma* (1987), de Anelio Rodríguez Concepción, y *Cuadros de Hopper* (1999), de Nicolás Melini. Libros como *De latitud encendida* (1998) de Sergio Domínguez Jaén (1998), *La carne & los lirios* (2007) de Miguel Ángel Galindo, así como la obra mayor de Ángel Sánchez –*Flexiones, travesía. 1979-1985–*, bordean las claves del neobarroco. A su vez, una dimensión fundamental de la escritura de Daniel Bellón –desde *Lengua de signos* (2005) a *Coltán* (2012)– se ha movido, en su práctica de una poesía de orientación crítica, a partir del exteriorismo de raíz «cardenaliana». Por su parte, la obra más reciente de Coriolano González Montañez –*Mapa del exilio* (2016) y *Mapa de la nieve* (2019)– conecta con la escritura confesional de poetas como Sharon Olds o Ilya Kaminsky.

*Tercera.* El entrecruzamiento de lenguas. Dos obras recientes, *ATL GA*,<sup>19</sup> de Carlos Bruno Castañeda, y *La piedra habitada*,<sup>20</sup> de Ricardo Hernández Bravo, ejemplifican la combinación de códigos léxicos e idiomas, un procedimiento habitual en poéticas fronterizas americanas. En el caso de los poemas de *ATL GA*, se entrelazan español e inglés, articulando versos y estrofas en ambos idiomas, al tiempo que se asocian estructuras como el haiku y las canciones del *blues* tradicional y se incorporan elementos intertextuales provenientes de la prensa, el discurso político o la información turística. Por su parte, *La piedra habitada* se sostiene compositivamente en el uso recurrente de expresiones y vocablos campesinos, como acceso simbólico a la figura del padre desaparecido y a la memoria del espacio que ocupaba. Sus poemas, además de fijar la historia de la pérdida, hacen visibles los límites de los códigos semánticos socialmente dominantes –urbanos y productivistas–, a la vez que activan la crítica del presente, problematizando la pérdida de un espacio lingüístico, en línea con la mencionada argumentación de Fruela Fernández sobre las tradiciones populares rebeldes. Lo más provocador de ambas propuestas es, sin embargo, que no se produce ni una transición ni un abandono completo y extraterritorial del idioma

y sus códigos, sino que se tensiona el lenguaje poético a medio camino, entremedio del punto de partido y el punto de destino. En el filo que es toda frontera.

*Cuarta.* Los cuerpos que se rebelan. Si al referirme al modelo de isla esencial consideraba la idea de una escritura poética regida por la confianza, cruzar la frontera fija simbólicamente para la poesía canaria lo que Erika Martínez describe como la aparición de una subjetividad límite y un sujeto poético puesto bajo crítica.<sup>21</sup>

La disconformidad con las identidades impuestas configura el eje escritural que comparten cuatro de los mejores libros de poesía insular escritos a partir del año 2000: *Casi todo es mío* (2005), de Antonio Jiménez Paz; *Antes del eclipse* (2007), de Rafael-José Díaz; *Cuaderno del orate* (2014), de Cecilia Domínguez Luis y *Deseo y la tierra* (2018), de Aida González Rossi. Aún desde tonalidades verbales y afectivas diferenciadas una de otras, las cuatro obras gravitan alrededor de la crítica radical a las formas sociales de filiación y dominio que, en el caso de las dos autoras además adoptan el modo del cuestionamiento extremo de los estereotipos sexuales. Así, escribe Cecilia Domínguez: «Pero, a pesar de todo / no consigo olvidarme de mis devastaciones». Mientras que Aida González Rossi anota: «entrar a nadie no dejar entrar a nadie tú no ardes solo hablas gritas te desechas aidamaría te desechas tú eres una mosca sobre tu basura es decir basura y una mosca es decir el sexo tu sexo no hay nada».

Concluyo. La poesía canaria de entresiglos se presenta homogénea en la diversidad de sus escrituras, reactualizando parcialmente el desinhibido afán de exploración cosmopolita innovadora que diera carta de naturaleza a la modernidad artística en nuestro entorno. Además, se despliega lo suficientemente autónoma y singularizada respecto a los modelos dominantes en el sistema de la poesía española contemporánea y actual como para justificar la necesidad de introducir en los análisis de ese mismo sistema un criterio de marcas territoriales que faciliten la identificación y visibilidad de otras escrituras singulares y periféricas.



## NOTAS

- <sup>1</sup> De Ugarte, David. *El poder de las redes. Manual ilustrado para ciberactivistas*. Biblioteca de las Indias. Página 5.
- <sup>2</sup> De Ugarte. Ídem, página 15.
- <sup>3</sup> Quizá sea Pre-Textos la editorial que ha publicado de manera más frecuente libros de poetas canarios como Luis Ferial, Andrés Sánchez Robayna, José Carlos Cataño, Manuel Padorno, Bruno Mesa, o Rafael-José Díaz. En los catálogos de editoriales como Hiperion, Libertarias, Huerga y Fierro, La Garúa, Trea o El sastre de Apollinaire se encuentran también libros de poetas de las islas Canarias. Sin embargo, esta presencia suele ser esporádica o, incluso, de carácter circunstancial.
- <sup>4</sup> En este sentido es necesario considerar, por ejemplo, la acogida crítica y lectora de poetas como Chus Pato desde sus obras originales en gallego hasta las traducciones de las mismas al español. Algo parecido ocurre con Joan Margarit desde el catalán, si bien desde un planteamiento estético y una acogida muy diferentes.
- <sup>5</sup> *ACL, Revista Literaria*. Revista Digital Cuatrimestral de la Academia Canaria de la Lengua. Núm. 7, 2016.
- <sup>6</sup> Fernández, Fruela. Una tradición rebelde. Políticas de la cultura comunitaria. Editorial La vorágine, 2019. Santander.
- <sup>7</sup> Padorno, Eugenio. La parte del todo. Propositiones y ensayos sobre poesía canaria. Boca de riego, 2002. Gran Canaria.
- <sup>8</sup> Rodríguez-Refojo, Alejandro. Memoria del origen. La trayectoria poética de Andrés Sánchez Robayna (Pág. 28). Artemisa Ediciones, 2009. Tenerife.
- <sup>9</sup> Martín, Sabas. Manuel Padorno: desde el atlántico hacia la otra realidad. Campo de Agramante. Revista de literatura, núm. 11 (2009), pp. 79-90.
- <sup>10</sup> Martín, Sabas. Ídem, pág 85.
- <sup>11</sup> Martín, Sabas. Ídem pág. 85.
- <sup>12</sup> Le Bigot, Claude. Sobre la insularidad como referente y como metáfora en la poesía canaria. *Estudios canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 1999, núm. 44, p. 133-142.
- <sup>13</sup> Habría que buscar uno de los primeros anclajes de este modelo representacional de lo insular poético en el texto de Pedro García Cabrera, *El hombre en función del paisaje*, publicado originalmente en 1930 y reimpresso en 1982, en un volumen de homenaje al escritor vanguardista, tras su fallecimiento: *Pedro García Cabrera, el hombre en función del paisaje*. Ed. Nilo Palenzuela. Colección LC Materiales de Cultura Canaria.
- <sup>14</sup> Rodríguez Padrón, Jorge. La Nueva Narrativa Canaria. Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y Museo Canario. 1982, Las Palmas de Gran Canaria.
- <sup>15</sup> Mollá, Ángel. «Un paisaje (atlántico) fuera de toda sospecha». Pág. 75. En *Observar el paisaje*. WAA. Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias. 2012.
- <sup>16</sup> Bhabha, Homi K. Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos. Siglo veintiuno Editores, 2013.
- <sup>17</sup> Martín Gijón, Mario. Sobre una «poesía que se piensa en el lenguaje». ¿Hacia una nueva vanguardia en la poesía española?. Kamchatka. Revista de análisis cultural 11 (julio 2018): 145-162.
- <sup>18</sup> Martín Gijón, Mario. Ídem. No obstante, Martín Gijón apunta también cómo un buen número de poetas españoles encaran la escritura desde una concepción experimental. Entre otros poetas cita a Esther Ramón, Yaiza Martínez, Ángel Cerviño, Enrique Cabezón, Marco Canteli, Benito del Pliego, Ernesto García López, Oscar Curieses, Joan de la Vega y Pablo López Carballo. «Frente al clasicismo del poema bien hecho, armónico, estas poéticas tienen en común la idea de que más que el fin, importa el proceso, la poesía como reflejo de un acto de construcción progresivo», A estos podrían unirse sin dificultad Antonio Méndez Rubio, Viktor Gómez Ferrer, Tobías Campos Fernández, José María Cumbreño, Ángela Segovia, Chus Pato, Lola Nieto, Víctor M. Díez, Daniel Aguirre Oteiza, David Leo García o Laia López Manrique.
- <sup>19</sup> Baile del sol Ediciones, col. Sitio de Fuego. 2017. Tenerife.
- <sup>20</sup> Ediciones La Palma, col. Ministerio del aire. 2017. Madrid.
- <sup>21</sup> Martín, Erika. «Valores portátiles: El sujeto bajo crítica». En *Malos tiempos para la épica*. Última poesía española (2001-2012). Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.). 2013. Visor Libros.

## AFUERA y ADENTRO: La insularidad en su laberinto

Desde niño percibí la insularidad como un «adentro y afuera» que se traducían en camino del mar o camino del interior, camino hacia abajo, la costa, o camino hacia arriba, la montaña: adentro y afuera, mar o interior. En la isla se podía mirar hacia fuera, el mar, o hacia dentro (en mi caso, en La Palma, la montaña), de un modo muy distinto a como más tarde he experimentado en las ciudades, que tienden a dividirse entre «centro y extrarradio». Tal vez por ello, en los últimos años, me sorprende al reconocer como familiar la geografía que describen determinadas películas coreanas y japonesas. Corea es una península, pero Corea del Sur queda aislada por Corea del Norte. Hace años, un productor de cine me encargó la escritura de una posible adaptación a España de un éxito coreano, *Christmas in August*, debut de Hur Jin-ho, una bella historia de amor y *thánatos* que transcurre en lo que parece una tranquila provincia, que además yo hubiese jurado que se encontraba junto al mar. Viendo la película, cada poco, al fondo de los personajes atisbaba la costa: en las calles y en las carreteras percibía un *afuera* –entre los elementos propios de la urbanidad, el fondo se abría y cabía la posibilidad de un resquicio de mar lejano, diminuto–, y un *adentro* –el fondo se cerraba sobre algún montículo o los elementos urbanos, alguna pared o edificación o zona ajardinada que sobrepasaba la altura de la visión e impedía ver lejos–. De un lado era posible atisbar más allá, el horizonte, y del otro no, como en la isla.

Para la adaptación española de aquella historia, que nunca se realizó, pudimos haber escogido una isla canaria (Tenerife hubiese sido perfecta: bien hubiese valido un barrio alto de Santa Cruz de Tenerife para situar la tienda de fotografía del protago-

nista), y, sin embargo, por razones que no vienen al caso (o que ni siquiera fueran caso), debimos ubicarla en Barcelona. Esto es, hay algo común entre los paisajes insulares y los paisajes de costa, simplemente. Basta esa línea de división entre el agua y la tierra –la orilla– para que se asemejen y se origine, de nuevo, un afuera y un adentro. Más tarde observaré que lo mismo sucede con los lagos, las lagunas, en una variante que, para mí, desvela la verdadera naturaleza del asunto de la insularidad: el laberinto.

Tal vez, la narración canaria en la que mejor se transmite esta sensación –«adentro y afuera»–, sea *La Lapa* (1908), de Ángel Guerra, que transcurre en un tiempo y en un lugar, la geografía insular agreste de Lanzarote a finales del siglo XIX, de escasa urbanidad y, en cualquier caso, de una urbanidad bien distinta que la reflejada en la película coreana. En *La Lapa*, de niño el personaje está obsesionado con el mar, lo adora, puede atisbarlo desde el molino en el que vive, y, al quedar huérfanos él y su hermana, se ve obligado a refugiarse en el interior de la isla, alejándose de él hasta un adentro insular en el que no se atisba el mar por ningún lado.

Afuera y adentro. Ir hasta la orilla. Alejarse de la orilla. Expedicionar al interior de la isla (o del continente), o expedicionar a través del mar, mar adentro. Estos son los caminos distintos que se pueden tomar en relación con la costa.

Esta constante inevitable en cualquier relato insular y costero se encuentra con absoluta nitidez en otra novela, *Guad* (1971), de Alfonso García Ramos, y llevado a un extremo de naturaleza simbólica. El protagonista, Juan, llega en barco a la isla de Tenerife. Viene de fuera a dentro. El puerto es la puerta de ingreso en la isla. La isla es el lugar de llegada y el territorio en el que adentrarse, pero viene de otro adentro: es un cenetista excarcelado en Bilbao tras la Guerra Civil. El pasado, pues, el origen del personaje, es Bilbao/CNT/Guerra Civil/cárcel, un adentro muy sólido, en el que ha decidido no seguir adentrándose y del que ha decidido alejarse, huir. La historia arranca con la entrada en la isla y, enseguida, transcurre hacia el interior de esta hasta alcanzar las profundidades de una galería de agua. El personaje es minero y ha venido para extraer agua en la isla. Muy pronto en la novela ya se encuentra en faena en el extremo más profundo de una galería. Los mineros explotan varias cargas de dinamita y, al regresar a la superficie, se encuentran con el atardecer de la isla. Contemplan el paisaje insular desde dentro, desde la montaña, hacia el mar y el horizonte, el allá afuera de la isla. La galería, la gruta, es

un adentrarse en la isla en el interior de la isla. Salir de la gruta es abandonar el interior de la isla para salir a un lugar que sigue siendo el interior de la isla en relación con la costa y el mar.

Dos historias clásicas nos vienen a la memoria al leer esta parte de *Guad*: una de ellas es la de Jasón, que entra en la gruta, mata al dragón y huye con el vellocino de oro –donde aquello a conseguir, el vellocino, en este caso, sería el agua–. La otra es la de Teseo y el Minotauro: la gruta es el laberinto.

Uno de los momentos posiblemente más impresionantes de la lectura de *La Lapa*, de Ángel Guerra, es cuando el niño regresa a la costa: se encuentra en el interior de la isla, cuidando el ganado de sus familiares, en un lugar desde el cual no consigue ver el mar, que anhela de un modo abrumador. Su conflicto mayor, siendo un niño huérfano empujado a una rápida madurez, resulta ser cómo encontrar el valor –su hilo de Ariadna– para regresar solo hasta la costa. Quiere regresar por sus propios medios al mar que ama. No se nos escape el cariz iniciático que cobra el relato en esta parte de la novela. Abandonar la infelicidad de la «familia obligada» tras la muerte de los suyos equivale a abandonar el interior del laberinto en el que lo ha metido su orfandad, esto es, supone deshacer el camino que lo introdujo en el laberinto de la orfandad y salir un niño nuevo, un hombrecito. El momento más emocionante es cuando, al alcanzar una loma y torcer un recodo del camino, por fin, atisba el mar. Ya está de vuelta a la costa, de retorno al afuera.

Dos relatos insoslayables cuando hablamos de insularidad son *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, y *La isla del tesoro* (1883), de R. L. Stevenson, y tanto *La Lapa*, de Ángel Guerra, como *Guad*, de Alfonso García Ramos, comparten con estas aspectos como el de la isla como laberinto, personaje jasónico o teseico, vellocino de oro o tesoro, dragón/minotauro o tribu caníbal, y, básicamente, esta idea del escenario insular como «adentro y afuera» o «afuera y adentro». Jim lleva un mapa del tesoro que es, al fin y al cabo, un mapa del laberinto, también. Visto de este modo, adentrarse en un territorio, más aún si se trata de una isla, vendría a ser como adentrarse en el laberinto. En la situación opuesta, el naufrago espera avistar un barco en el horizonte: esto es, como un Teseo que aguardara la punta del hilo de Ariadna que le permita salir del laberinto, también. El Juan de *Guad* se adentra en una gruta, en el interior de la isla, y la perfora en intrincados túneles en busca de agua. En ese momento, su historia es la búsqueda de un tesoro en el interior de la isla.

La primera etimología que se conoce de «laberinto» es del egipcio, *lapi ro hunt*, que significa «templo a la entrada del lago», y era el palacio mortuorio del faraón Amenemhat III (que gobernó entre c. 1844-1802 a. C.), esto es, una construcción faraónica que consistía en un intrincado laberinto –una gruta, una cueva– para albergar la tumba de Amenemhat III. Entrar y salir, *adentro* y *afuera*, son dos ideas, dos direcciones, que se encuentran ligadas a la idea de laberinto desde siempre. En la Edad Media española se asocia la figura del laberinto a la idea de «duro camino de entrada» y «duro camino de salida». Los teólogos de la religión católica interpretan la figura del laberinto como complejo camino hacia la verdad, hacia Dios.

En *La Lapa*, el niño que se hace adulto quiere salir, no sólo del interior de la isla donde lo ha metido la orfandad, sino al mar, que es lo que ama, y, por eso, en cuanto puede, se embarca. En la isla, no sólo se puede salir *hasta* la costa, además es posible salir al mar *adentro* (de nuevo un «adentro», otro camino laberíntico hacia el centro de algo, el mar como laberinto: en otras ocasiones, el laberinto puede ser un desierto). Recordemos que el Juan de *Guad* llega de mar adentro, sí, de una cárcel en Bilbao tras la Guerra Civil –un adentro intrincado y tortuoso que queda atrás–, pero se adentra en la isla y en una gruta en busca de agua. El niño de *La Lapa*, sin embargo, en ese adentro que es el mar, acaba naufragando, y, cuando se cree ahogado, una ola lo alza y deposita, medio muerto, en lo alto de un peñasco rodeado de mar por todos lados, a merced de las gaviotas y el sol justiciero: de nuevo el centro del laberinto, un lugar del que difícilmente se puede salir. El peñasco es una «insularidad ínfima», el colmo de la insularidad, una insularidad radical. En el peñasco sólo se puede estar dentro o fuera, no se puede uno *adentrar* en el peñasco, no hay superficie suficiente. El peñasco, como centro del laberinto en *La Lapa*, atesora características propias de la *verdad*, acaso porque él –y en las circunstancias en las que se encuentra el personaje– significa una fuerte encrucijada entre la vida y la muerte. También en el caso de *Guad* las profundidades de la gruta atesoran propiedades de la verdad: el agua, la riqueza que esta significa, pero también la purga de los demonios pasados, y, para ello, el enfrentamiento *nuevo* con los demonios pasados en la Guerra Civil: el caciquismo y el orden injusto de las fuerzas vivas. Esta es una ambivalencia maravillosa propia de la figura del laberinto y las fábulas que se le vinculan: dentro del laberinto se encuentra el dragón, y, por tanto, la posibilidad de morir, pero, también dentro

del laberinto se encuentra el vellocino de oro, y, por tanto, riqueza y/o sabiduría. Sin embargo, la salida –tras el tortuoso camino hacia fuera– significa la vida: salir afuera significa regresar al mundo, salvarse, la salvación. Salir del laberinto se puede hacer con una enseñanza o con una riqueza o con ambas cosas, pero, sobre todo, supone dejar atrás la dificultad, el peligro.

Además de con *La Lapa* y *Guad*, otra novela, *Mararúa* (1973), de Rafael Arozarena, presenta esta característica de adentrarse en la isla laberinto, pero especialmente interesantes me parecen el cuento «El extraño caso del timonel» (1960), del mismo autor, Rafael Arozarena, y *Fetasa* (1955), de Isaac de Vega, pues ambos son relatos órficos. Allí el laberinto se vincula con la muerte de un modo especial. Recordemos que Orfeo recorre la laguna Estigia (como en el cuadro de Josef Patinir) y desciende al inframundo en busca de su amada, Eurídice: de nuevo un adentro y un afuera. De nuevo un descenso y un enfrentamiento con la verdad. De nuevo entrar y alcanzar el centro de un «laberinto». Todos los seres, de hecho, vivimos entre nacer y morir, en un periplo entre el nacimiento y la propia muerte: recorreremos un camino hacia la muerte, el centro del laberinto. Salir, regresar atrás, no es posible. Uno puede descender por una vida laberíntica que conduce a la muerte, pero, si intenta revelarse, refutar a la muerte o resistirse a ella, tratar de desandar esforzadamente el camino, no es posible: acaso su única posibilidad, ante la imposibilidad de regresar a la vida o morir definitivamente, sea permanecer varado en un lugar impreciso entre la vida y la muerte, la laguna Estigia. Entre los personajes de «El extraño caso del timonel» hay «muertos reales» y «muertos aparentes». La atmósfera tanto de ese cuento de Arozarena como de *Fetasa*, de Isaac de Vega, resulta órfica por situar a los personajes en un lugar extraño entre la vida y la muerte, pero también porque se transmite un *fluir en descenso* que resulta laberíntico, una espiral. Las espirales son asociadas a lo órfico (véase *Vértigo*, de Alfred Hitchcock), son en sí un descenso al interior del laberinto. Ciertamente es notable la presencia de espirales en petroglifos y artes de los guanches –cultura prehispánica de las islas–, pero, en realidad, se han hallado espirales en las artes de todos los continentes. Es un símbolo de una unanimidad universal difícil de explicar. Y por supuesto las espirales están presentes, del modo más sofisticado, en las literaturas de Kafka y de Borges, ya en el siglo xx, como se encuentran en la narrativa fetasiana.



Creo recordar que Borges afirmaba (en uno de sus cuentos) que el círculo es el laberinto perfecto. En este sentido, la isla, rodeada de mar, tiene mucho que decir. Da igual cuál sea la forma de la isla: la isla es, en realidad, un círculo –esto es: un laberinto–. Una isla es un círculo y un círculo, un laberinto perfecto: si recorres la línea de costa (el círculo de la isla), no puedes sino llegar al mismo punto. No hay escapatoria cuando se camina por la línea del círculo, quedas atrapado en el camino. Lo mismo si se bordea un lago, el agua siempre en el mismo lado salvo que nos demos la vuelta, y, entonces, el agua siempre en el mismo sitio del lado opuesto. Pero, también, ante el círculo uno puede hacer dos cosas: ingresar en él, dar un paso dentro de él; o salir de él, dar un paso fuera de él. Entrar dentro del círculo o salir fuera del círculo. Esto es portentoso y es lo que realmente define la narrativa de la insularidad. La laguna Estigia es, también, un círculo, puedes dar un paso dentro de la laguna, o dar un paso fuera de la laguna. Normalmente te encontrarás, tanto en la isla como en la laguna, sentado en la orilla mirando el agua: se trata del mismo círculo, es el mismo laberinto.

Adentro y afuera –entrar o salir de la isla– son dos caminos épicos que no pueden sino remitirnos a Virgilio, a Ovidio, o a la gran historia de la *Odisea* (¿siglo VIII a. C.?), y sus largos episodios de cautiverio en islas, abandono de islas, viajes a islas y, finalmente, la reconquista de la isla propia, Ítaca, en la que el héroe, Odiseo (Ulises), se enfrenta a los «pretendientes». Las *Geórgicas* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio o la *Odisea* de Homero son obras insoslayables en nuestra tradición, en general, pero más aún cuando hablamos de la isla como escenario de la fábula. No es probable que, en el siglo xx, un escritor canario pudiera escapar (ni desconociendo la *Odisea* o ignorando el Orfeo que aparece en las *Geórgicas*) de lo que allí se encuentra sobre el asunto.

Jean-Marie Gustave Le Clézio afirma que las islas son los lugares en los que antes que en ningún otro lugar se ha producido todo, ha sucedido todo, se ha conocido todo: el lugar donde primero chocaron las civilizaciones. En otra novela de la insularidad canaria, *Las naves quemadas* (1982) de J. J. Armas Marcelo, un tal Juan Rejón produce, en una isla imaginaria, Salbago (trasunto de isla canaria), una historia de conquista y colonización que se confunde con la historia de conquista y colonización de América. Los continentes, como las islas, son círculos: da igual cuál sea su forma. Y esto nos arroja una perspectiva nueva –ampliación– sobre la naturaleza laberíntica de la insularidad y sobre la naturaleza

universal del laberinto: una isla es una isla laberinto, un continente es una isla laberinto, el planeta es una isla laberinto... Lo que ha de cambiar en cada caso es la escala en la vida del ser humano. Las historias de ciencia ficción suelen reproducir la mitología clásica, cambian la dimensión de las actividades del ser humano: relacionan al ser humano con laberintos de mayor dimensión. El escritor de ciencia ficción manipula un escenario infinitamente mayor que el manipulado por los poetas clásicos –si bien no debemos olvidar que el universo de los clásicos se amplía por el juego entre personajes históricos y personajes mitológicos–. La gruta del escritor de ciencia ficción no se encuentra en una isla, sino en un planeta que es isla respecto de una constelación de planetas, pero, además, suele aparecer también el tema del tiempo como laberinto: las naves espaciales abandonan el planeta para un adentrarse en el espacio, que es lo mismo que hicieron las naves de Colón al partir desde el puerto de Palos, y Odiseo al partir desde la isla de la ninfa Calipso, pero además suele suceder que en esas historias el tiempo es discontinuo, hay universos paralelos, y el pasado, el presente y el futuro son abordables desde el mismo lugar.

Decía al principio que las ciudades tienden a distribuirse entre «centro y extrarradio», y eso es, de nuevo, un círculo. Círculos concéntricos, una posible espiral de fuera a dentro, un laberinto. Hay un *adentro* y un *afuera* de la ciudad. Las ciudades pueden ser asediadas y conquistadas, así como guardar los más oscuros secretos o los más bellos tesoros en su corazón de callejones, palacios y mazmorras. Y de ahí *El castillo* (1922), de Franz Kafka –toda la narrativa kafkiana, más bien–. El ser humano de Kafka ya está dentro del laberinto. No entra y sale, como Teseo. La urbe, por pequeña que esta sea, lo oprime.

El mismo año que Kafka comenzó a escribir *El castillo*, 1922, Joyce publicaba su *Ulises*, la obra insular que sin duda nos puede servir de nexo entre las insularidades de la *Odisea*, de Homero, y las insularidades que encontramos en la narrativa actual de las islas Canarias. Al contrario que en la *Odisea* de Homero, en el *Ulises* de Joyce no hay viajes entre islas, entradas y salidas, afueras y adentros: sucede íntegramente en Dublín y en un solo día. Y, sin embargo, según esquema del propio autor, su *Ulises* se desarrolla mediante paralelismos de personaje y paralelismos estructurales establecidos por él, conscientemente, con la *Odisea* de Homero. No deja de resultar llamativa la decisión joyciana: escribir una novela *como* la *Odisea*, pero que esta suceda en un

único y reducido espacio y tiempo. Aparentemente, renuncia a dos aspectos de la *Odisea* que parecen esenciales: ¿acaso Joyce pensaba que hoy aquella historia de Homero debe suceder de este otro modo; que lo nuevo, que lo contemporáneo es que sea así: sin viajes, sin islas varias (en una isla única), sin distintos laberintos en los que entrar y salir, en el interior de un único laberinto? Ciertamente, hay algo que totaliza las sociedades contemporáneas, no sólo la globalización (que sería el extremo totalizador mayor). Hace tiempo que las personas no alcanzamos tan fácilmente a distinguir núcleos sólidos de poder y de referencia, todo resulta mucho más homogéneo y continuo y *fluido* (como diría Bauman) y *positivo* (como diría Byung Chul Han), y esa continuidad, esa fluidez y esa positividad producen que percibamos al propio sistema (económico, político, social) como opresivo. El sistema es el laberinto en sí, el laberinto es el sistema en sí. Joyce, con su gesto homérico, parece haber comprendido, a principios del siglo xx, que para abordar el presente literariamente hay que emplear la épica homérica de un modo distinto. El laberinto contemporáneo tiene otra dimensión. Entre las múltiples islas de la realidad se produce una extraña continuidad y queda matizada y en ocasiones anulada la posibilidad de la épica que debería sentirse con mayor fuerza al adentrarse en ellas o al salir de ellas. Esta visión modifica por supuesto las características de lo insular en las narrativas, pero no sólo: en realidad altera la visión narrativa del ser humano en su conjunto, no sólo de los espacios que este habita, sino de la representación en la literatura de toda su actividad, cuando esa representación pretende ajustarse a su tiempo. Una de las consecuencias de esa dimensión totalizadora del laberinto contemporáneo es la fragmentariedad. Ya no es posible abarcar la realidad en un viaje, ya no es posible tomar el camino tortuoso de entrada o tomar el camino tortuoso de salida. Ante la dificultad para abarcar la totalidad mediante un relato, en el presente se producen dos tipos de novela: aquella en la que el novelista escoge una parte que pudiera sugerir un todo, y aquella en la que el novelista intenta actualizar el procedimiento totalizador joyciano. Pero, posiblemente, además, reproducimos una ingente cantidad de novelas que no son más que parcialidades obviamente incompletas de una realidad que no podría ser completada ni siquiera sumando las visiones de todas ellas. Entre las respuestas ambiciosas a esta dificultad para abarcar el presente, Mario Vargas Llosa postula un tipo de «gran novela» en la que se trata de agotar la visión de un momento histórico en toda su com-

plejidad. Otra respuesta, por cierto, a esta dificultad para abarcar el presente, me parece, podría ser la distopía, que ha inundado recientemente el panorama ficcional (sobre todo en películas y series de televisión). En ambos casos se trata de abarcar lo inabarcable, ofrecer la ilusión de que se puede abarcar lo inabarcable a pesar de todo. En el caso de Vargas Llosa, mediante una novela que pormenore un hecho histórico del pasado que nos explique la naturaleza del mundo en el que vivimos en el presente. En el caso de las distopías, inventando un hecho histórico futuro que remita y nos explique la naturaleza del mundo en el que vivimos en el presente.

Volviendo a la narrativa escrita en Canarias, en 1973, Luis Alemany publica su novela *Los puercos de Circe*, obra mayor que trata de referir la totalidad de la sociedad insular durante la posguerra –ese laberinto– mediante personajes «sin argumento». Es una novela de la que suele decirse que «no cuenta una historia» sino personajes en su desnudez y en su verbalidad, pues el autor confía en la capacidad de su ingenio verbal para dotarla de humor y de interés. En esta propuesta literaria radical, el laberinto insular es evidentemente joyciano: este se expande hacia dentro de la sociedad por medio de las islas que son los múltiples personajes de su coralidad.

Aún más adelante, en los noventa, Víctor Álamo de la Rosa comenzó a desarrollar con profusión algo que ya estaba en cierta medida en *La Lapa*, en *Mararía* y en el primer J.J. Armas Marcelo: una novela cuya insularidad es un laberinto claustrofóbico de miserias, de pasiones endogámicas, de caciquismo, de cainismo, de vida rural y pobre, de naturaleza silvestre y de plagas. Y lo hace sumando a su vez la lectura de la novela más exitosa de las décadas anteriores, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, transportando la impronta fabulosa del colombiano a la insularidad más chica de las islas –la isla de El Hierro–, aportando el que es posiblemente el ejemplo más persistente y consciente de dibujo novelístico de la insularidad canaria.

En la narrativa actual escrita por autores de las islas Canarias encontramos que la isla es un espacio en el que los personajes se mueven con mayor fluidez, no hacia dentro o hacia fuera, de un modo simbólico fuerte, sino en secuencias que saltan entre localizaciones, buscando en los espacios la representación parcial, fragmentaria, de los distintos momentos de la historia. En la novela negra de los primeros 2000, el círculo insular, en muchos casos, sigue existiendo –los personajes pasan de lugares en

la costa a lugares en el interior de la isla o a otros en el interior de las ciudades-, pero en otros casos se obvia el círculo insular, se restan referencias al territorio o se escatima la localización de la acción dentro del ámbito insular, no dando referencias. Así, en la serie del detective Ricardo Blanco, de José Luis Correa, hay novelas (como *El detective nostálgico*) en las que las referencias al territorio insular son prácticamente inexistentes, limitadas a algún sueño de infancia, pero, en otras (como *La noche en que se odiaron dos colores*, en la que sí aparece un embarcadero), los elementos urbanos dominan igualmente las localizaciones: predominan los portales, las escaleras, los ascensores, los interiores de viviendas... En las novelas de José Luis Corea el laberinto de la intriga es la ciudad, no la isla. Sin embargo, en *La estrategia del pequinés* (2014), de Alexis Ravelo, una parte de la acción sucede en Ciudad Alta, el barrio de Schamann en Las Palmas de Gran Canaria. Por supuesto, esa «ciudad» es denominada «alta» porque se encuentra *adentro*, por encima de la ciudad que se extiende a la altura del mar hasta la costa. La Ciudad Alta es el *adentro* y la ciudad abajo -y la costa y el mar-, el *afuera* de esa parte de la isla. En el adentro de la Ciudad Alta, claro, campa el lumpen de pequeños delincuentes, porque el lumpen precisa de un adentro en el que rozarse con los suyos y sentirse fortalecido. Algo similar sucede con otros personajes de la novela, isleteros del barrio de La Isleta, pero por las razones quizás opuestas. La Isleta es una pequeña península que se adentra en el mar: estrangulado su acceso desde la ciudad, en La Isleta se produce otro adentro. Ahí el lumpen se siente protegido y, al mismo tiempo, en primera línea del contrabando, pues tienen acceso al mar, al afuera. La Isleta es un adentro respecto de la ciudad -igual que Ciudad Alta-, y un adentro respecto del mar, en primera línea, en la frontera. Ambos son, en cualquier caso, enclaves de una urbanidad particular, y se producen a partir de rasgos propios de la insularidad. No hay La Isleta sin isla, no hay Ciudad Alta sin nivel del mar allá abajo. Por lo demás, aparece un cadáver destrozado por las aguas después de haber sido arrojado por un acantilado. El acantilado es ese lugar límite entre tierra y mar, entre mar y tierra; una costa radical, el borde del laberinto delincencial y el lugar de muerte (donde muere el mar) de los ajusticiados por el hampa autóctono. Pero lo relevante, y la diferencia con relatos insulares precedente, es que los personajes se mueven con fluidez entre un escenario y otro, de Ciudad Alta a un chalet con piscina, de una tienda anticuada a un restaurante de lujo en el puerto deportivo. El laberinto de-

lincuenal es la isla en su conjunto. Lo que caracteriza a estas nuevas historias es la fluidez entre adentro y afuera, incluso entre adentro y afuera de la isla: hoy se viaja más y el viaje está desprovisto de cualidades épicas. Lo natural es ir y venir.

Curiosamente, esa naturalidad entre ir y venir, salir y entrar en la isla, ya se encontraba –debido a su cosmopolitismo, tal vez– en los cuentos sobre la colonia inglesa que Alonso Quesada publicó en prensa entre 1918 y 1920, y que fueron reunidos mucho después, póstumamente, bajo el título de *Smoking room* (1972), pero que influyen, posiblemente, en la narrativa actual precisamente debido a esa impronta de naturalismo y modernidad de una insularidad que además, ya en esos cuentos, se quería urbana. En los últimos dos libros de Anelio Rodríguez Concepción –*Historia ilustrada del mundo* (2017) e *Historia de Mr. Sabas, domador de leones, y su admirable familia del circo Toti* (2019)– también encontramos esa mayor fluidez y naturalidad en las salidas y entradas en la isla, e incluso la fragmentariedad como estrategia para romper la incapacidad propia de nuestro tiempo a la hora de abarcar la realidad que nos circunda. En *Historia ilustrada del mundo*, se trata de una colección de postales, cada capítulo encabezado por la foto de un personaje de la familia, y luego el relato de su vida y milagros, en el que, por supuesto, los personajes se mueven con soltura por la geografía insular pero también van a otros lugares –La Habana, Caracas, la Península, otras islas canarias–, o regresan de esos otros lugares para quedarse en la isla tras un periodo de emigración o de guerra. La historia, parcelada en personaje, de esta familia, ilustra el mundo en un recorrido por el siglo xx. Los fragmentos lo son de un puzle en el que las historias se entrecruzan, un puzle que sólo muestra su verdad al ser completado, tras el viaje del lector. El laberinto es el propio libro, pero un laberinto gozoso, nada que ver con lo tortuoso. Igualmente, *Historia de Mr. Sabas, domador de leones, y su admirable familia del circo Toti* es un libro fragmentario en el que las partes completan el mundo como al completar un puzle o una muñeca rusa. Todo el libro gira en torno a un suceso acaecido en enero de 1935: el león del circo se escapa, pasea por Santa Cruz de La Palma y, finalmente, es abatido. Aquí las resonancias con Teseo y el minotauro son evidentes, sólo que Anelio Rodríguez Concepción le da la vuelta a la historia. La fiera, el león, es un león viejo y bonachón que nunca haría daño a nadie. Quienes lo abaten lo hacen por la mezquindad de convertirse en héroes de barrio. Pero, más allá del relato de la anécdota histórica, el libro se



convierte en la indagación del autor sobre aquellos hechos. Cómo supo de la historia, cómo escribió el relato, cómo la publicación de este le llevó a conocer más sobre la historia. En el libro se ve al autor tirando de un hilo que le va permitiendo documentar lo sucedido. Cuando parece que está todo contado, de pronto, aparece algo nuevo (prendido en el extremo del hilo) y eso lo hace continuar, avanzando en el libro pero retrocediendo en el tiempo, completando el pasado. El laberinto que hay que remontar es el del tiempo, pero el del tiempo dentro de la isla: adentro y afuera, adentro y afuera. El circo viene de fuera y se instala junto al puerto, a la entrada de la ciudad, por un tiempo. Las averiguaciones del autor le llevan a otras ciudades y a conocer las historias de los personajes involucrados –la familia del Circo Toti– por relatos de personas que se encuentran tanto dentro como fuera de la isla. De nuevo existe esa naturalidad y fluidez (propias de la continuidad de todo en nuestro tiempo) que se aprecia en la narrativa actual escrita en las islas Canarias. Los propios libros son laberintos. El ser humano que en él se narra está inmerso en un laberinto continuo sin escapatoria para él. Para el lector no hay escapatoria más que en la forma (en lo formal) del propio libro, al completar la lectura. No es posible completar el mundo. Sólo el mundo del libro. Sólo el libro.

# LEER LA ISLA INVISIBLE. (Notas sobre dos novelas invisibles de la literatura española)

1

La isla.

Las islas. Una de sus perturbaciones más nítidas se me reveló en 1994.

Sucedió en las curvas de Nirgua; rumbo a una serie de charlas que daría Sergio Pitol en Barquisimeto junto a Ednodio Quintero. En medio del vapor vegetal, la tierra fragante, los árboles, las plantas, los penachos de nubes que rodean esa carretera en la que vivir es permanecer atento a cada sinuosidad del camino, escuché a Víctor Álamo de la Rosa hablar sobre la isla de San Borondón. No recordaba yo ninguna referencia anterior a ella; por eso me sorprendió cuando Marco Tulio Socorro reveló en ese mismo momento que en Venezuela también se conocía esta isla, quizá con un nombre bastante parecido.

San Borondón existía en España y en Venezuela con una idéntica capacidad fantasmática, impredecible. Se le podía mirar o no mirar desde La Palma o La Gomera; se le podía mirar o no mirar desde la Sierra de Perijá.

Se trata de una isla que figura en mapas desde el siglo XIII hasta el siglo XVIII y para cuya conquista se desarrollaron al menos siete expediciones navales durante trescientos años.

Si se investiga sobre su existencia, la *Historia general de las Islas Canarias* de Viera y Clavijo ofrece datos que harían las delicias de Jorge Luis Borges: situada a unas cuarenta leguas de la isla de La Palma, tendría ochenta y siete leguas de largo y veintiocho leguas de ancho. Distancias similares a la que yo recorría en mi coche rumbo a las palabras de Sergio Pitol en esa oportunidad en que tuve noticias de ella.

Mapas, palabras, datos, San Borondón refulge nítida en su existencia. Juan de Abreu Galindo la situó a 10° 10' de longitud y a 29° 30' de latitud. Gente de mar, como Pedro Vello y Marcos Verde, dijo haber desembarcado en sus costas; Roque Nuñez y Martín de Araña afirmaron haberla avistado. Luego la isla ha tenido dos «apariciones» recientes: una reseñada por el diario *ABC* en 1958, periódico que incluso publicó una fotografía lejana y brumosa de sus costas; y hasta un vídeo de YouTube en el que dos personas afirmaban haber hecho un registro de su aparición en 2003.

Mientras escribo, contemplo un mapa de Guillermo Delisle fechado en 1707 en el que se la puede ver claramente dibujada en amarillo, colocada a la izquierda de El Hierro pero a una considerable distancia del resto del archipiélago canario. Lleva una nota que dice: «en este lugar, algunos autores han ubicado la fabulosa isla de San Borondón». Contemplo luego un mapa anterior: uno de Pedro Agustín del Castillo de 1686. Se trata de una representación más detallada de la isla y, al observarla, intento adivinar lo que me sugieren sus contornos: quizá un perfil humano si fijo mi atención en el noroeste, tal vez un ser alado con piernas cortas si la contemplo de norte a sur; a lo mejor una mancha de café sobre una mesa si la observo de este a oeste.

El escritor Sabas Martín, gran estudioso de este precioso mito, recupera en estos términos las descripciones de la isla soñada: considerable concavidad que se eleva por los lados en dos altas montañas, siendo mayor la de la parte septentrional.

Así, San Borondón pervive, aunque las técnicas modernas de cartografía descarten por completo su existencia.

## 2

Converso con Marco Tulio Socorro sobre ese recuerdo mío de hace veintiséis años. De inmediato me aclara que es imposible que dentro de la Sierra de Perijá pueda existir una isla, lo que, al escuchar sus palabras, resulta una evidencia irrefutable. Le pregunto si puede tratarse de alguna otra aparición fantasmal; una montaña, una isla voladora, un reflejo.

Él conoce la historia de la isla fantasma pero no recuerda la conversación que le refiero y, desde luego, mucho menos recuerda haber afirmado que escuchó una historia semejante en su infancia.

Quedamos en volver a conversar por si descubre algún dato que permita explicar el extravío de mi memoria y mi imaginación.

Pienso luego que, en el fondo, la isla ha sido fiel a sí misma. Apareció en mi vida como una confusión de palabras, una refe-

rencia muy clara que me ha acompañado muchos años, y ahora desaparece de golpe. La isla estuvo, la escuché, la comenté en alguna conferencia en Madrid, Bogotá o Ginebra; escribí variaciones alrededor de su existencia venezolana, y en tan sólo unos segundos se disipa y persiste tan sólo como un océano de aguas limpias, despejadas.

3

Me resigno al extravío de la isla; pienso durante algunos días que esa es una cualidad esencial de lo insular: aparecer, desaparecer según los caprichos de la luz y de quienes las miramos en la distancia por no haber vivido en ellas. El ser insular quizá respira, vive, roza la isla, pero no puede mirarla porque está dentro de ella. Nosotros las contemplamos, pero el movimiento, el clima, las dibujan y las borran en nuestras pupilas.

Para disipar mi enojo y mi confusión me dedico a recuperar las islas leídas a lo largo de la vida. Descarto la cronología, porque el tiempo de las islas es otro tiempo y el tiempo de los lectores es un tiempo personal, quizá intransferible.

La primera isla que recuerdo es la isla de Jackson, una isla abandonada donde Tom Sawyer y Huckleberry Finn solían esconderse para huir del universo adulto y de sus peligros. Para mí poseía ese encanto. Lugar del aislamiento, lugar tomado por la flexibilidad de la infancia y sus transformaciones lúdicas.

Incluso, cuando Huckelberry la utilizó para salvar su vida y ya no como una travesura de la niñez, la isla reavivó en mí su aspecto de lugar protegido, de punto especial dentro de una geografía íntima en la que la salvación era posible no sólo mediante el juego, sino también a través del sigilo y la astucia.

Leo que la isla Jackson es real aunque el río Misisipi la ha cortado en tres secciones por lo que el territorio que escribió Mark Twain no existe del mismo modo en que fluyó dentro de sus novelas. Me parece natural que así sea; en este caso no pierdo una isla; lo que siempre me interesó de ella estaba en esos dos títulos: *Las aventuras de Tom Sawyer* y *Las aventuras de Huckleberry Finn*, que devoré hasta el cansancio durante mi infancia.

Otra isla fundamental de las primeras lecturas: esa isla de la desesperación y la desesperanza que atrapa a Robinson Crusoe. Un libro que mostraba en su primera edición un generoso título que puede ser una herramienta mnemotécnica para quienes entren en sus páginas: *La vida e increíbles aventuras de Robinson Crusoe, de York, marinero, quien vivió veintiocho años com-*

*pletamente solo en una isla deshabitada en las costas de América, cerca de la desembocadura del gran Río Orinoco; habiendo sido arrastrado a la orilla tras un naufragio, en el cual todos los hombres murieron menos él. Con una explicación de cómo al final fue liberado por piratas. Escrito por él mismo.*

No es sencillo separar el encantamiento que produjo aquel libro en los ojos de un niño y la información que los años fueron sumando a esas lecturas. Por un lado, el lastre de reconocer que ese amado título es también, y como supongo resultaba habitual en la época, un libro basado en la idea de la superioridad europea sobre el resto de la humanidad; pero, sobre todo, la evidencia del hechizamiento actual que me genera reconocer en este título un recurso similar al de otro de mis libros preferidos: el *Lazarillo de Tormes*, la construcción de un artefacto narrativo ficcional cuya primera estrategia lúdica es reclamar para sí mismo y con divertida insistencia el estatus de documento real, fidedigno, autobiográfico. Poderoso juego que acentúa la ficción desde el momento en que parece negarla.

En ambos volúmenes, separados por más de ciento cincuenta años, el género balbuceante de la novela, tal y como la entendemos hoy día, solidifica su carácter de espacio para la libertad, el juego y la ficción pura, a partir del enmascaramiento de un yo que se pretende real, cuando en verdad es una deliciosa máscara de palabras.

Pero lo admito, en aquel momento sólo existía la isla. La presencia inabarcable, intimidante y seductora de una isla. Lugar de salvación, lugar para el inmenso silencio que hace posible la palabra más íntima, más secreta y poderosa.

Al hablar de nuestro tiempo, Georges Steiner decía que «el silencio se ha convertido en un lujo». Quizá yo miraba en ese personaje desolado de Robinson Crusoe el privilegio de alguien que accede a un lujo inapreciable: el silencio donde sólo sucede la respiración propia que yo atribuía a lo insular. Existir en el ruido de los pájaros, en la repetición de las olas, en el soplar del viento, en los pensamientos del personaje.

Esa mirada ingenua sobre lo que significaba habitar a solas una isla era lo que más me conmovía de esas páginas. Ya para ese entonces, yo había hecho el descubrimiento de la soledad sinuosa y vigorizante de los libros, y ¿no es en el fondo todo libro la escenificación de una isla? Palabras íntimas rodeadas por todos lados del fragor ruidoso que son las palabras desatadas del mundo ajeno.

El libro es palabra insular dentro de uno. Frente a la furia de la palabra que llega desde el incontrolado entorno: discursos, noticias, chismes, datos, gestiones administrativas, canciones ajenas, obligaciones cotidianas, repeticiones huecas, el libro es territorio pleno de la intimidad. En el libro sucede la existencia como una música que intenta el ordenamiento de lo propio en relación al cosmos; en el libro, las palabras son melodía insular que protege de eso que un atormentado personaje de Patricia Highsmith describía en su novela *El hechizo de Elsie* como «la música incesante que no era un simple ruido, ni una sola cancioncilla banal y estridente, sino la mezcla de dos o tres canciones... un ejemplo de la humanidad enloquecida amontonando desorden sobre el desorden».

4

Vinieron luego otras islas. La isla del diablo donde el Endriago, con su apariencia feroz y su mezcla aterradora de león, águila y dragón, es vencido por el Caballero de la Verde Espada en el *Amadís de Gaula*, después de un combate corto pero feroz en la que el afamado caballero sufre un peligroso envenenamiento que lo coloca al borde de la muerte.

Otra isla caballescica: la isla de California en *Las sergas de Esplandián*, descrita como lugar habitado por mujeres negras que podían sentirse orgullosas pues: «Su isla era la más fuerte de todo el mundo, con sus escarpados farallones y sus pétreas costas. Sus armas eran todas de oro y del mismo metal eran los arneses de las bestias salvajes que ellas acostumbraban domar para montarlas, porque en toda la isla no había otro metal que el oro».

Para muchos, esta mención literaria produjo el nombre que hoy acompaña a la zona oeste de los Estados Unidos. Desde luego, es una delicia contemplar el mapa de Joan Vinckeboons en el que en 1650 refleja California como un territorio insular. Un error cartográfico maravilloso que evoca de manera oblicua la San Borondón española; sólo que ahora los ojos contemplaban una isla inexistente surgida de un territorio real.

La literatura sueña islas que luego las personas descubren, inventan o dibujan.

5

Claro que dos islas perdurables en la memoria de todo lector son Ítaca y Eea. El lugar del regreso, el lugar de la hechicería.

El poema homérico condensó la primera de ellas como metáfora de la casa, de la necesidad del agreste retorno; imán que



atrae con paradójica fuerza en la que la atracción de la vuelta es tan poderosa como la seducción de la posposición y el desvío. Ulises avanza hacia el añorado hogar, pero él y sus aventuras consiguen siempre el modo de retrasar el retorno.

En Eea, otra isla homérica, habita Circe, peligroso ser que posee la capacidad de transformar a los humanos en animales. Circe es la atracción y el peligro de las fuerzas mágicas que en una isla parecen concentrarse. Sólo Ulises, con la ayuda de los dioses, es capaz de superar su hechicería.

Circe irrumpe siempre como el temor, la reverencia, y la curiosidad que vive en las penumbras. Confieso que desde hace un tiempo la imagino con nitidez a partir de dos cuadros de Waterhouse: «Circe ofreciendo la copa a Odiseo» y «Circe envidiosa» (este último basado en la *Metamorfosis* de Ovidio). Bella mujer, con una luminosidad de piel que exuda poderío y que observa con mirada torva, seductora y amenazante; ojos donde la magia asoma su lado más vertiginoso.

Los dos cuadros de Waterhouse, en los que esta bruja insular se encuentra a punto de ejercer sus artes de encantamiento, se me confunden por momentos en uno solo: logro contemplar a Odiseo (Ulises) reflejado en el espejo mientras ella le ofrece la pócima y, a la vez, contemplo el agua verdosa, brillante, que crece como un hilo mineral que tiene la misma tensión corporal que la hechicera. Reiteración en la que Circe es su cuerpo líquido y es un líquido que también es cuerpo.

Ya se sabe que la isla, las islas, concentran sus imágenes dispersas en una imagen única y múltiple; la isla, completamente rodeada de agua, toma sus historias y las fusiona del mismo modo en que hacen los sueños.

Pero volviendo a la *Odisea*, imposible no acotar que aparecían allí otras islas refulgentes, necesarias: Ogigia, Eolia, Trinacia, Esqueria. Al releer, algunas resignifican su fascinación, pero cuando intento recuperar esta historia sólo a través de la memoria, apenas retornan con nitidez las dos que he mencionado al principio. Soy carne del olvido en las lecturas, pero ese agujero es necesario para que la vida fluya, pues como dice Magaly Villalobos en su precioso libro *Hilaturas*: «Sin Olvido parece no ser posible el cambio. Sin Olvido la vida no es vida, estaríamos congelados en el tiempo».

Vivo en la medida que leo islas; y recuerdo algunas; y pierdo otras.

En el gusto por las islas siempre es bueno viajar en excelente compañía. María Kodama escribió en una ocasión:

*[...] las tres literaturas por las que Borges sintió más atracción surgen en islas: Inglaterra, Islandia, Japón. Quizá el hecho de estar rodeadas por el mar hizo que sintieran con mayor intensidad la necesidad de refugiarse en una contención en su relación con los otros y en una observación profunda de las cosas que los rodeaban. Tienen también un lazo común que las une, su relación con lo mágico... quizá fruto del desamparado temor de saberse en una magnífica ambigüedad, por una parte cercados, pero también protegidos por el mar, y a la vez libres de cara al horizonte infinito que se funde precisamente con ese mar cabrilleante.*

Contención, magia, observación profunda. Sí, no me engaño; esa es la mirada externa que damos a las islas quienes no las habitamos. Pero es nuestra mirada, la que poseemos, la que nos resulta posible y personal. Desde la posible agudeza de esa limitación es que me pregunto por dos excelentes novelas que suceden en islas y que, siendo obras de inmensa trascendencia y poderío lírico, se mantienen en la penumbra de un universo de la literatura en español donde apenas se les menciona: *Crimen*, de Agustín Espinosa, y *Mararía*, de Rafael Arozarena. Dos islas que aparecen y desaparecen, dos islas literarias que en su esencia cada tanto se nos vuelven invisibles, como quien ha soñado dos libros de los que luego no puede dar ninguna referencia tangible.

Es apenas en 2019 cuando *Crimen* ha aparecido en un catálogo de proyección nacional e internacional como el de la editorial Siruela. Hasta ese momento, sus ediciones se han encontrado restringidas al ámbito del archipiélago canario, pese a lo cual, ya en los años noventa en Venezuela, el narrador Slavko Zupcic hablaba con entusiasmo de este título secreto y lo ofrecía como uno de esos tesoros que un lector valiente jamás debe obviar.

Un excelente prólogo de Alexis Ravelo sitúa en esta reedición la figura insoslayable de Agustín Espinosa y de esta pieza fulgurante, irreplicable, cuya primera publicación sucede en 1934, cuando, como afirma el propio Ravelo, «ni España ni acaso el mundo estaban preparados para un texto así». No se trata tan sólo de que la realidad nacional española se dirigía como un tren sin frenos hacia la tragedia de la Guerra Civil y la siniestra dic-

tadura, sino que hablamos de un libro desaforado, incómodo, de una libertad expresiva que todavía hoy resulta perturbadora: secuencias disruptivas sostenidas en una delirante prosa poética, voces desaforadas en los límites de la muerte y la violencia, abruptas elipsis, imaginación sin freno. Páginas escritas desde una insularidad final que, con su transgresión, hace recordar las palabras de Lezama Lima: «lo que en la esfera del pensamiento se llama paradoja, lo que en la moral es una aventurera desviación, en lo terrestre se llama isla».

Pero es imposible soslayar que *Crimen* es una novela que nace marcada por su aventura surrealista. Resulta indispensable recalcar las conexiones de Agustín Espinosa con ese movimiento cuya vía de entrada a España fueron precisamente las islas Canarias, de allí que Nilo Palenzuela defina el compromiso de este escritor enmarcado en una doble vertiente: el espacio insular y el horizonte creativo de las nuevas corrientes europeas.

El volumen *Facción española surrealista de Tenerife*, de Domingo Pérez Minik, da buena cuenta de esta apasionante historia por lo que allí se nos habla de la primera conexión de la cultura insular con este movimiento artístico, a través de la figura del pintor Óscar Domínguez y del autor Eduardo Westerdahl, y de cómo los intentos vanguardistas de los creadores canarios reflejados en revistas como *La Rosa de los Vientos*, *Cartones* y la *Gaceta de Arte* fueron derivando con posterioridad en una estética del automatismo psíquico puro, al punto que André Breton visitó Tenerife en 1935 para inaugurar la primera exposición surrealista de España, ocasión en la que el propio Espinosa sirvió de traductor del artista francés en sus charlas en Santa Cruz de Tenerife y en El Puerto de la Cruz.

Esta conexión parece natural. Ya en 1934 Espinosa ha publicado su soberbia narración surrealista dentro de las ediciones de *Gaceta de arte* con portada de Óscar Domínguez, y a un precio de cinco pesetas. Hablamos de un libro que causa irritación entre la burguesía insular y en el que se despliega un poderoso arsenal creativo. Desde su arranque, se combina el escándalo de una sexualidad trepidante fusionada con un discurso criminal prolífico. Lo erótico estalla en la prosa y desemboca una y otra vez en la crueldad, la fascinación por el dolor, la destrucción del cuerpo, la venganza.

Hablamos de una narración episódica, con nexos tenues entre cada una de sus partes. Suerte de variaciones líricas en las que la idea del homicidio como artefacto estético aparece y desa-

parece con la persistencia de una seducción aterradora. Mujeres jóvenes, niños, estudiantes quedan atrapados en la conciencia verbal de un personaje cuya voz los envuelve en la escenificación de desapariciones violentas, poéticas, con acentuada exacerbación de lo sensorial y de yuxtaposiciones imaginarias libres. De allí, la libertad, la mutación expresiva de estas páginas que, tal y como refiere Lenina M. Méndez, son: «prosa en la que confluyen la novela, el cuento, el diario, todo ello pincelado por un lirismo pasmoso que a la vez hace de cada uno de los cuadros una auténtica pintura del subconsciente».

En rigor, se trata de un texto menos insular que la anterior publicación de Espinosa, *Lancelot*, 28°-7° (aparecida en 1929), puesto que en *Crímen* se despliegan escenarios difusos, primeros planos de la piel, de objetos cotidianos hipersexualizados en los que la ternura y la violencia se alternan. Y es sólo al final cuando el narrador enuncia lo que considero las frases esenciales de su discurso: «Yo, el hijastro de la isla, el aislado». No en vano, esta frase se repite dos veces en el segmento final de la novela, un epílogo que esparce su sombra sobre todo el conjunto. Así, la insularidad estalla como un estado de la soledad, del ensimismamiento, de la saña y la alteración lírica de la realidad.

El largo sueño que evoca esta novela, esa secuencia onírica que integra sus partes, desemboca en el naufragio existencial del personaje que recuerda la adolorida pasión, la tragedia de sus crucifixiones, los suicidios y homicidios amorosos que configuran su memoria, ahora situados en un espacio que exhibe: «un mar adverso, de un azul blanquecino...», y «una masa de tierra parda bajo puñales curvos de cactus».

*Crímen* escenifica de este modo un recorrido de impredecibles asociaciones que concluye en una isla, pero no la isla soñada del retorno del Ulises homérico, sino la isla del encierro, del tormento, de la pesadilla. Isla del naufragio y de la orfandad en la que la voz narradora percibe una destrucción definitiva.

Vejez, hundimiento, alas maltrechas son el inventario final que arroja esta novela maravillosa, alucinante, alucinada.

8

En *Mararúa*, la obra de Rafael Arozarena publicada en 1973, existe una perturbadora imagen central: «Mararúa es larga y seca como la isla de Lanzarote, pero hace ya mucho tiempo que no pronuncia una sola palabra». Esa frase condensa el espíritu central de esta pieza narrativa: la conjunción personaje/isla que la in-

tegra como un todo; paisaje y humanidad fusionados en una materia hostil toda vez que en sus páginas también se afirma: «[...] contemplé de nuevo la piel de la isla, seca y apergaminada, junto a los viejos cráteres. Muerta, inmóvil».

La isla es árida, inclemente, como también lo es ese personaje central que transita por sus páginas como una densa sombra que evoca los territorios del dolor y la destrucción. Territorios que la novela, con gran pericia narrativa, insinúa en sus páginas iniciales y cuya explicación forma parte de las expectativas que el lector irá cumpliendo a medida que avance en sus páginas.

Subrayo esa pericia narrativa porque, en el momento en que Arozarena publica esta obra, su trayectoria fundamental se ubicaba en el ámbito de la poesía cultivada como miembro del grupo Fetasa (Juan José Delgado subraya esta circunstancia al llamarlo: el «poeta del grupo»). Movimiento literario de los años cincuenta integrado por Isaac de Vega, Antonio Bermejo, José Antonio Padrón y el propio Arozarena, un movimiento que en palabras de León Barreto puede entenderse como: «especie de broma lúdica, pero profunda; sentimiento interiorizado de la isla tamizado por la literatura del absurdo, el existencialismo francés, Kafka...». Visión de la escritura como sentimiento de extrañeza, de lo simbólico, que iba a contracorriente de la literatura social que signaba la España de aquellos tiempos, y en la que se procuraba un desconocimiento de los discursos más evidentes de lo cotidiano para lanzarse al abismo de una sacralidad no religiosa.

*Mararúa* fue escrita en los años cincuenta pero no fue publicada sino hasta la década del setenta, cuando el género novelesco tuvo un repunte entre autores del archipiélago que dieron brillo a lo narrativo en voces como las de: J.J. Armas Marcelo, Alfonso García Ramos, León Barreto, Fernando G. Delgado, Alberto Omar Walls, Luis Alemany, Juan Pedro Castañeda y Juan Cruz, entre otros.

Surgió *Mararúa*, según refiere el propio Arozarena, de su estancia en la isla de Lanzarote, donde conoció la figura enigmática y dolorosa de una mujer solitaria a la que la gente catalogaba como bruja; y pese a ser la novela de un poeta, en cuanto al cuidado extremo del lenguaje, la combinación perfecta entre la oralidad local y visión universalista, sus recursos narrativos son de un virtuosismo indudable. En primer lugar, es una novela de una precisión milimétrica. Libro musculoso, nítido, en el que los personajes, las descripciones, los elementos que van irrumpiendo en sus páginas poseen una significación tangible, enriquecedora, que recuerda la afirmación de James Salter: «los escritores

que me gustan son los que tienen un don para observar de cerca. Todo está en los detalles». *Mararúa* es novela de detalles colocados con extrema eficacia: moscas que vuelan, calles abrasadas por el sol, piedras oscuras, ropajes negros, pies descalzos, casas cerradas, escamas de peces. El escenario de la claustrofobia insular, de la miseria de la posguerra española, queda dibujado con claridad extrema.

Pero, además, la novela nos lanza desde su inicio la incertidumbre de un personaje aplastado por una inclemencia solar que resalta su sombría silueta, cuya presencia se extiende como una serie de agujeros informativos que son rellenados de manera gradual gracias a la curiosidad de ese narrador forastero que va rearmando la historia de *Mararúa*.

La curiosidad, la avidez del lector, se activa; un personaje singular, desprovisto de voz propia y que evidencia un pasado terrible, desfila en estas páginas en las que los detalles se van sumando, van construyendo una totalidad. *Mararúa* ha sido fragmentada por la miseria, el odio, el deseo insatisfecho y el engaño de su entorno, pero la presencia de un testigo que llega a la isla logra reconstituirla frente a nosotros mediante el hábil recurso de exponer indicios cuyos enigmas se van resolviendo páginas después de enunciados.

Este virtuosismo compositivo, sin embargo, no explica la huella definitiva que deja esta novela en sus lectores, puesto que es la elaboración de un personaje inolvidable la que constituye su gran hallazgo. María, cuyo nombre luego muta en *Mararúa*, mujer que es presentada en dos planos temporales, queda para siempre habitando en la pupila de los lectores.

Como acoté párrafos atrás, ella es la aridez insular, «está formada con la misma sustancia de la isla... cuando el narrador describe a la vieja *Mararúa*, hace hincapié en los mismos elementos: arena, fuegos internos [...]», afirma Roperti Páez-Bravo, de manera que hay momentos de la novela en que el narrador puede estar hablando de una y de otra, por lo que esa conjunción Isla/*Mararúa* produce un efecto de ahogo, de encierro, de mundo cerrado y hostil ya que lo descrito alrededor de la insularidad se hace a través de «asociaciones metafóricas cercanas al mundo conceptual de lo muerto, lo inmóvil, lo estéril, que intensifican connotativamente ese mundo carente de nuevos horizontes, de posible transformación», recalca Torres Stinga.

Y es que la transformación ya ha sucedido en los años previos a la llegada del narrador que agrupa los testimonios de los



habitantes de la isla. María, la hermosa mujer a la que los hombres desean, ha sido socavada por la mirada y las acciones deseantes de todos ellos que, incapaces de amarla y retenerla a su lado, la destruyen, al punto de conducirla a un acto de inmolación en la que el fuego metafórico de la isla se convierte en fuego real que la mujer utiliza para borrarse de la realidad.

El poderío de la isla se ha convertido en el ardor de personajes que con su miseria y su violencia dirigen a María (Mararía) hacia el sacrificio, la convierten en la bruja que condensa el fracaso, la penumbra, la derrota de un pueblo entero que es incapaz de tolerar la luminosidad, la belleza inicial del personaje.

Mediante el fuego, María adquiere la negrura del paisaje insular.

Es una piedra más de ese paisaje.

La isla condensada en su sombra.

9

Nadie piensa, explora, respira en la isla, y vuelve a ser el mismo que llegó a ella.

Las islas son siempre lejanas; las islas son incontrolables; en ellas tiempo y espacio ocurren con oleosa incertidumbre.

Quizá empeñado en privilegiar tan sólo su aspecto realista y periodístico, la novela española contemporánea se desconoce en títulos como *Crimen* o *Mararía*, obras de la insularidad donde irrumpe lo surreal, lo onírico, lo mítico, lo simbólico. Inolvidables novelas que siguen figurando como anomalías, como curiosidades, pues incumplen el requisito de ser tan sólo inventario histórico o reportaje.

En ocasiones, ambas obras reaparecen, como sucede con la reedición que Siruela ha hecho de *Crimen* o cuando, en 1998, *Mararía* fue llevada al cine en una película de Antonio Betancor y propició una popular canción de Pedro Guerra. Pero su lugar sigue siendo el de las esquinas penumbrosas. Cuando las nombro en voz alta, son muchas las ocasiones en las que buenos lectores alzan las cejas y los hombros, intrigados, confusos. Momentos en los que llego a dudar de la existencia de ambos libros, en los que llego a pensar que los he soñado, o que, en una variación de un cuento de Borges, se trata del sueño de un ser que cada tanto sueña estas dos novelas que, sin existir, existen y que sólo en ocasiones pueden atisbarse.

Ambos libros se asemejan a San Borondón, la isla que, desde el siglo XIII, aparece y desaparece, deja huellas en los mapas

y se niega a la mirada de quienes la buscan. Quizá, en el fondo, más que novelas son peces gigantes que duermen en la superficie de las aguas y que al despertar huyen de nosotros y se sumergen hacia la oscuridad de los fondos marinos.

10

La isla, las islas: mapas, palabras que escapan.



Paloma Díaz-Mas:  
«El tema de mi libro es  
el agradecimiento»

*Por* Carmen de Eusebio



Paloma Díaz-Mas (Madrid, 1954) ha sido catedrática de Literatura Española y Sefardí en la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco, en Vitoria, y profesora de investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), en Madrid. Ha publicado numerosos trabajos de investigación sobre literatura oral y romancero, literatura medieval española y cultura sefardí. Con sólo diecinueve años publicó el libro de microrrelatos *Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas según antiguos documentos* (reeditado años después como ebook con el título *Ilustres desconocidos*). En Anagrama ha publicado las novelas *El rapto del Santo Grial* (finalista del I Premio Herralde de Novela 1983), *El sueño de Venecia* (Premio Herralde de Novela 1992), *La tierra fértil* (1999, Premio Euskadi 2000) y *Lo que olvidamos* (2016); el libro de cuentos *Nuestro milenio* (1987); el de narrativa de no ficción *Lo que aprendemos de los gatos* (2014) y los relatos autobiográficos *Una ciudad llamada Eugenio* (1992) y *Como un libro cerrado* (2005). También ha colaborado en dos antologías de cuentos coordinadas por Laura Freixas, *Madres e hijas* (2002) y *Cuentos de amigas* (2009). Algunas de sus obras han sido traducidas al francés, el portugués, el alemán y el griego.

***El pan que como se desarrolla alrededor de un modesto cocido que la protagonista se dispone a comer en su casa. Fue publicado en el mes de abril, en pleno confinamiento por la pandemia de la COVID-19 y curiosamente su libro comienza con una palabra japonesa Itadakimasu que no significa, como suele entenderse, «que aproveche». ¿Nos puede hablar de su significado y trascendencia?***

En efecto, el libro tenía que haber aparecido en abril de 2020, pero su distribución se retrasó al mes de junio precisamente porque en ese momento en España estábamos todos confinados en nuestras casas y también las librerías estaban cerradas.

Ese retraso en la publicación creo que, paradójicamente, ha podido servir para que sea mejor entendido por los lectores. En dos meses de confinamiento cambiaron muchas cosas, en la realidad y en nuestras mentes. Y probablemente cambió también nuestra escala de valores, de

manera que empezamos a apreciar algunas cosas en las que hasta entonces apenas habíamos reparado.

Por ejemplo, durante el confinamiento comprobamos lo importante que era la labor de esas personas que ejercen oficios casi invisibles y normalmente mal pagados, desde las cajeras-reponedoras de los supermercados hasta los transportistas, los agricultores y ganaderos que en un ámbito urbano nos quedan muy lejos, los autónomos que regentan pequeños establecimientos de alimentación, como fruterías, carnicerías, panaderías o pescaderías. Personas que tuvieron que poner en riesgo su salud para que nosotros pudiéramos comer todos los días, para que no faltasen en nuestros hogares unos alimentos que eran más necesarios que nunca porque también estaban cerrados los colegios y los restaurantes y toda la familia tenía que comer en casa. Si hubiera escaseado la comida, la situación hubiera resultado insostenible.

No pudimos por menos que sentirnos agradecidos. Y eso enlaza con el concepto de *itadakimasu* con que se inicia *El pan que como*. Se trata de una expresión japonesa que se pronuncia antes de comer, en agradecimiento a todos los que han hecho posible que esos alimentos lleguen a nosotros: quien preparó la comida, quien suministró los ingredientes, e incluso los animales que fueron sacrificados y las plantas cortadas para servirnos de alimento. En unos momentos tan emocionales como los que hemos vivido (y estamos viviendo aún), creo que podemos ser más sensibles a ese concepto de agradecimiento hacia los que se esfuerzan y se sacrifican para que nosotros vivamos. En realidad, el tema principal de este libro es el agradecimiento.

---

*EL PAN QUE COMO* PRESENTA UNA REFLEXIÓN ACERCA DE CÓMO, A LO LARGO DE LOS ÚLTIMOS CINCUENTA AÑOS, HA CAMBIADO NUESTRA FORMA DE COMER Y NUESTRA RELACIÓN CON LA COMIDA

---

**La relación entre la literatura y la antropología tienen asuntos de interés común y hay muchos ejemplos de ello. Su libro, a través de la gastronomía, nos va adentrando en esos terrenos que comparten aportando conocimiento, historia, etimología, cultura popular... ¿Qué sucede cuando simplificamos la cocina a sus aspectos más corrientes?**

Si sólo nos fijamos en lo superficial de la comida y la cocina, nos perdemos gran parte de la fiesta. No estoy de acuerdo

con la máxima del Eclesiastés de que «la mucha sabiduría trae mucha aflicción y quien acrecienta ciencia acrecienta dolor». Al contrario, creo que el saber nos ayuda a disfrutar de la vida, incluso de las pequeñas cosas de la vida, las más elementales y básicas. Por ejemplo, no es lo mismo pasar por una calle y ver un edificio que nos parece bonito que pasar por esa misma calle y saber que ese edificio es una catedral gótica, reconocer en ella los rasgos del arte gótico y poder deducir en qué época se construyó, imaginar cómo era el entorno urbano medieval en el que se insertaba: nuestra mirada se amplía y se enriquece con ese conocimiento, el edificio deja de ser simplemente bonito para llenarse de mensajes y de significado, estimula nuestro pensamiento y nuestra imaginación.

Con la comida pasa lo mismo, y eso es una de las cosas que he querido reflejar en el libro. No es lo mismo comerse un melocotón sin más, que comérselo sabiendo que su nombre científico es *prunus persica* (literalmente «ciruela persa»), lo cual indica que es una fruta procedente de Oriente Medio, que probablemente fue introducida en Europa por los árabes en la Edad Media. De repente, el melocotón, que parece que ha estado siempre aquí con nosotros, adquiere un sabor diferente, enriquecido por siglos de historia, de peripecias novelescas y de viajes a países lejanos.

Por eso *El pan que como* tiene muchos elementos autobiográficos, de experiencias de la vida cotidiana, sobre todo de la época de mi infancia y juventud; presenta una reflexión acerca de cómo, a lo largo de los últimos cincuenta años, ha cambiado nuestra forma de comer y nuestra



relación con la comida. Y en ese sentido es una evocación de cosas que existían hace unas décadas y ahora ya no existen. Pero el libro también tiene mucho de ensayo científico divulgativo, un género que en cierto modo para mí también es autobiográfico, ya que me he acercado a él por deformación profesional: durante dieciocho años fui profesora de Literatura en la Universidad del País Vasco y durante otros dieciocho he sido investigadora del CSIC, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el mayor organismo de investigación de España. Y en este libro se unen el didactismo de mi vocación como profesora y el deseo de divulgar el conocimiento científico a un nivel muy accesible, muy llano, muy imbricado en nuestra vida cotidiana: la historia de los alimentos, los procesos físicos y químicos que intervienen en la preparación de una comida, el desarrollo de las tecnologías para conservar los alimentos desde el siglo XVIII hasta hoy, el tratamiento que han tenido la comida y la bebida en la literatura universal.

Suele decirse que en España se hace muy poca y mala divulgación científica, pero no estoy de acuerdo. Por ejemplo, se hace mucha y muy buena divulgación a través de algo tan cotidiano como los programas de pronóstico del tiempo en la televisión. La gente ve el programa para algo tan práctico como saber qué tiempo hará mañana, si tiene que sacar el paraguas o abrigar a los niños para llevarlos al colegio. Pero de paso, como sin sentir, recibe mucha información sobre fenómenos meteorológicos (que, al fin y al cabo, son fenómenos de física), y todo el mundo acaba teniendo una idea de qué es una DANA (Depresión Aislada

en Niveles Altos de la Atmósfera, lo que antes se llamaba *gota fría*), qué aspecto tiene una nube lenticular (muchos espectadores mandan al programa fotos de fenómenos meteorológicos hechas por ellos mismos, incluidas fotos de nubes) o qué se entiende por fenómenos costeros. Es decir, términos y conceptos especializados, que hoy están en boca de todos, independientemente de su edad, su formación y su nivel cultural.

Por esa línea van también algunas de las cosas que cuento en *El pan que como*. ¿Nos interesa la comida, lo que comemos? Pues, de paso, allá va un poco de información científica, histórica, antropológica y literaria al respecto.

Una información que he procurado que sea accesible y a veces está tratada con humor, porque el humor y lo anecdótico tienen también una gran eficacia didáctica: el lector puede sonreír con la descripción de cómo construyó Linneo su clasificación de los seres vivos, o cómo, mientras estallaba la Revolución francesa, Antoine Parmentier escribía opúsculos científicos defendiendo el valor alimenticio de la patata, que hasta entonces se cultivaba en Europa como planta ornamental. Sonreír ante una anécdota nos ayuda a recordarla, hace más empática la información, facilita el aprendizaje.

El conocimiento, así, se convierte en un condimento más de la comida.

**En la actualidad, la cocina está siendo objeto de mucho interés tanto por parte de profesionales que dedican su vida a cocinar, a revisar los cánones y a innovar con nuevas propuestas, como de otros profesionales, como puede ser el**



caso de los creadores en el ámbito audiovisual. Vi hace tiempo una serie documental de cuatro episodios llamada *Cooked*. Cada episodio se titula como el elemento que desarrolla el capítulo: fuego, agua, aire y tierra. Su libro me recordó a la serie, porque también usted toma estos elementos para, desde otra perspectiva, hablarnos del significado de la comida para el ser humano, es decir, de lo cocido, no de lo crudo.

Pues lamento haberme perdido ese documental, porque me hubiera interesado muchísimo. Cuando estaba planeando el libro, una de las ideas que desde el principio tuve claras era que el hilo conductor iban a ser los distintos elementos de una comida (acabó siendo el cocido, pero el menú podría haber sido otro),

planteando una reflexión no sólo sobre los alimentos, sino sobre la forma de prepararlos, sobre los utensilios de cocina o los elementos que se ponen en la mesa (vajilla, cubiertos).

---

EL LIBRO TIENE MUCHO DE ENSAYO CIENTÍFICO DIVULGATIVO, UN GÉNERO QUE EN CIERTO MODO PARA MÍ TAMBIÉN ES AUTOBIOGRÁFICO

---

Se trataba de fijarse en algo muy concreto, muy cotidiano y doméstico, algo que vemos todos los días sin prestarle demasiada atención (por ejemplo, un vaso, un mantel, un pedazo de pan, la sal, el fuego:

así de sencillo) y aplicarle una especie de lupa de aumento para dar una visión enriquecida de ese elemento: ¿qué sabemos de él, cómo ha llegado hasta aquí, cuál es su historia y cuál ha sido nuestra relación personal con él, nuestra experiencia particular? Y entonces nos damos cuenta de que tras cada uno de esos detallitos cotidianos puede haber una experiencia personal entrañable, pero también siglos de historia y de cultura, de trabajo y de esfuerzo humanos. El esfuerzo, el sacrificio que han tenido que hacer los seres humanos para conseguir comida y para convertir esa comida en algo refinado es otro de los hilos conductores del libro.

**Otro de los aspectos que aborda en su libro es la relación de la comida y las celebraciones, ya sean, laicas o religiosas. La fiesta, la eucaristía: ¿toda una novela?**

En el siglo XIV lo explicaba muy bien el Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*: por dos cosas se afana el hombre; por haber mantención y por haber ayuntamiento con fembra placentera. Y hay que tener en cuenta que todas las religiones aspiran a dirigir y orientar la vida de sus fieles. Así que las religiones han procurado dar a sus fieles directrices muy claras con respecto a esos dos motores de la humanidad, la comida y la sexualidad. Dos actividades básicas, elementales, que son también fuente de placer y por esos dos motivos interesaba regularlas.

Esa es la razón por la que prácticamente todas las religiones tienen prescripciones, obligaciones y prohibiciones con respecto a la comida (y al sexo). De ahí la celebración de festividades reli-

giosas con comidas rituales, y también su contrario: el ayuno como penitencia, como forma de renuncia y de purificación espiritual. Y en esto entran desde los sacrificios de animales ofrecidos a los dioses en el mundo antiguo, hasta las detalladas prescripciones dietéticas del judaísmo (donde además casi todas las festividades se celebran con una cena familiar o con un ayuno), el ayuno del mes de ramadán del islam (en que se ayuna de día y se come de noche) y, cómo no, el cristianismo, con sus ayunos y abstinencias y con la sacralización del pan y el vino transustanciados en cuerpo y sangre de Jesucristo.

En *El pan que como* hay un capítulo dedicado a la institución de la eucaristía en la última cena de Jesucristo con sus discípulos. Es una visión laica, historicista pero novelada, en la que he intentado que el lector imagine cómo pudo ser la situación: un grupo de hombres judíos disidentes en una sociedad convulsa y políticamente polarizada, perseguidos tanto por las autoridades romanas como por el *establishment* religioso judío del siglo I, que se reúnen clandestinamente a celebrar, solos y a escondidas, la cena pascual (una celebración que, en circunstancias normales, debería de ser una bulliciosa comida familiar con hombres, mujeres y niños sentados en torno a la mesa), en un ambiente de miedo y delación. Creo, en efecto, que la situación tiene los ingredientes de una novela.

**Hay un capítulo dedicado a la matanza, con tantos prejuicios al respecto suscitados en nuestro tiempo, ¿qué cambios se han producido en la sociedad para que haya cambiado tanto**

## **nuestra forma de alimentarnos o de relacionarnos con la cocina? ¿Cómo ha podido afectar el proceso de globalización en estos cambios?**

En tiempos de nuestros padres y nuestros abuelos, muchas familias del medio rural criaban un cerdo al año simplemente por necesidad: era una forma relativamente barata de garantizarse que iban a disponer de proteínas animales durante el año, especialmente en los duros meses de invierno. Por eso, la matanza del cerdo era una fiesta, en la que participaban todos, hombres, mujeres y niños, porque todos tenían que ayudar a preparar la carne salada y los embutidos que les permitirían comer algo nutritivo durante meses. La matanza tenía un elemento cruel, el sacrificio de un animal, pero era como una fiesta de la cosecha, en la que lo que se cosechaba era la carne y las vísceras de una criatura que pasaba de estar viva a estar muerta y, con su muerte, daba vida a las familias.

Tradicionalmente, la comida ha sido algo difícil de conseguir para la mayoría de los seres humanos. Resulta muy fácil, desde nuestra cómoda situación de quienes obtienen las proteínas animales necesarias simplemente comprándolas pulcramente despiezadas y envasadas en la carnicería, la pescadería o el supermercado, mostrarse horrorizado por la crueldad de la matanza del cerdo.

Nuestros antepasados no eran más salvajes e insensibles que nosotros, simplemente necesitaban comer y mataban para ello unos pocos animales al año. Hoy en día se ha industrializado la producción y procesamiento de los productos cárnicos, con lo cual, cada año, cada uno de nosotros provoca la muerte de

muchos más animales. Pero no tenemos esa impresión porque, como dice el chiste, los pollos son esos animales sin patas ni cabeza que se crían en los mostradores frigoríficos de los supermercados. Y, lo que es peor, a veces desperdiciamos tontamente, de manera insensible e insolidaria, esa carne de animales por los que deberíamos decir *itadakimasu*.

## **«Té, chocolate y café» es otro capítulo del libro que nos lleva, a través del recuerdo, a otros lugares y tiempos. ¿La cocina opera como la sinestesia en la literatura?**

En efecto, la cocina provoca muchas asociaciones relacionadas con sentidos diferentes, muchas sensaciones sensoriales, y evoca muchas imágenes.

En el caso de ese capítulo, el punto de partida es la sobremesa, en la que solemos tomar café o, en mi caso, casi siempre té y una onza de chocolate. Y esa asociación sensorial evoca un juego de mi infancia (uno de esos juegos que un psicopedagogo diría que sirve para desarrollar las habilidades psicomotoras, porque exigía coordinación de movimientos entre dos jugadoras) en el que se repetían esas tres palabras.

Té, chocolate y café son tres cosas que no suelen tomarse juntas, pero que tienen una historia común, y ahí pasamos del recuerdo de infancia, de la memoria personal, a la memoria colectiva: el té, el chocolate y el café eran productos de los llamados «coloniales» o «ultramarinos», es decir, importados de lugares lejanos y considerados más o menos exóticos, y detrás de ellos hay toda una historia de aventura y exploración del mundo en busca de nuevos productos comercia-

les (ya desde los siglos xv y xvi), pero también una historia de explotación de unos seres humanos por otros, puesto que muchas veces su cultivo se hacía con mano de obra esclava. Así que nuestro inocente juego de niños acaba abriendo una ventana por la que asomarnos a un episodio oscuro de la historia de la humanidad.

**La tradición culinaria está desapareciendo en los hogares, en ocasiones por la falta de tiempo para cocinar, por los cambios en los hábitos alimentarios e incluso en el tiempo que dedicamos al acto de comer, sin olvidar el cambio del papel de la mujer en el hogar. ¿Qué perdemos con este deterioro y estandarización de la cocina en los hogares?**

Para empezar, perdemos salud y calidad de vida (y probablemente esperanza de vida también). No es lo mismo alimentarse de comida casera, en tres comidas ordenadas al día, que zamparse cualquier alimento ultraprocesado a salto de mata, aprovechando un hueco entre tarea y tarea, malcomiendo deprisa.

Perdemos también cohesión social y familiar, desde el momento en que la mesa no es el lugar en torno al cual se reúnen diariamente los que conviven (convivir vienen de *convivium*, que es como se llamaba un banquete en latín); el referente es el frigorífico o el armario de la cocina donde guardamos productos envasados, que se sacan y se ingieren rápidamente, a veces sin sentarse a comer siquiera.

Esto tiene mucho que ver con las formas de vida que nos imponen los horarios abusivos de trabajo, las grandes distancias entre el trabajo y la casa en las

ciudades, las dificultades para conciliar la vida laboral y la privada. De todo ello resulta que comemos de cualquier manera, y no por culpa nuestra: es que no hay tiempo para comprar alimentos, para cocinar con calma. Y eso es especialmente grave en las clases sociales más desfavorecidas, los trabajadores peor pagados, sobre todo desde que en los últimos años se han ahondado las brechas sociales. La obesidad es una enfermedad que afecta más a los pobres que a los ricos, porque en gran parte es consecuencia de una alimentación desequilibrada e insana; la buena forma física y el peso normal están empezando a ser privilegio de las clases acomodadas.

En el proceso también se pierden muchos saberes tradicionales: el saber culinario que se transmitía de una generación a otra, sobre todo entre las mujeres, que tradicionalmente han sido las cuidadoras de las familias. Hoy las mujeres siguen siendo cuidadoras, pero además se les exige que compatibilicen los cuidados con una dedicación laboral a trabajos muchas veces mal pagados (casi siempre, peor pagados que los de los hombres) y esa dificultad para conciliar trabajo y vida familiar está rompiendo una cadena inmemorial de transmisión de saberes culinarios de mujer a mujer.

**Volviendo al plato «cocido» que le ha permitido desarrollar esta historia, decía Julio Camba que si le había dedicado un espacio especial al cocido en *La casa de Lúculo*, fue por el carácter de síntesis nacional que le atribuyen algunos a este plato, y terminaba diciendo que este plato, cuya idea es la de meter un poco de cada cosa por separado y**



**hacer a la vez con todo ello tres platos o «vuelcos», es una idea tan elemental y efectiva que ha sido, con sus variantes, un recurso universal. Me gustaría saber qué piensa de este plato, qué implicaciones le encuentra.**

La pregunta me suscita un tema que resulta apasionante para cualquier escritor: la diferencia que puede haber en una obra literaria entre el proyecto del autor y la recepción por parte de los lectores.

Por lo que estoy viendo, la mayoría de los lectores consideran que *El pan que como* es, sobre todo, un libro sobre un plato concreto, el cocido tal y como lo conocemos en España (un plato castizo, por decirlo así). Pero seguramente le sorprenderá saber que ese cocido no estaba en el plan inicial del libro, sino que entró en él cuando yo ya había pensado cómo iba a ser la estructura, qué temas quería tratar, e incluso había escrito los dos primeros capítulos.

Hasta entonces, yo sólo sabía que quería escribir un libro sobre la comida y toda la historia, las tradiciones y la cultura que giran en torno a ella. En un principio me planteaba un menú tradicional, con primer plato, segundo y postre. Barajando distintas posibilidades llegué a la conclusión de que lo más práctico y efectivo desde el punto de vista literario era que el hilo conductor fuese un cocido, precisamente porque es un plato que integra diversos ingredientes y eso me permitía hablar de muchas cosas diferentes. Pero resulta que el cocido es un plato a la vez muy identitario y muy universal. Es universal porque en prácticamente todas las tradiciones culinarias del mundo hay algún cocido, una comida que consiste simplemente en hervir juntos distintos

ingredientes vegetales y animales. Pero es también muy identitario porque en cada lugar y cada cultura el cocido integra ingredientes distintos según el clima y la agricultura, las tradiciones culturales e incluso las prescripciones religiosas de cada sociedad. Así que cada cual considera el cocido propio de su cultura como algo muy identitario, que refleja muy bien el entorno en el que se vive, la naturaleza, la sociedad y las mentalidades. Creo que por esa línea va la idea de Julio Camba, con quien estoy completamente de acuerdo.

**«Cosas que no se estropean» es un capítulo dedicado a la comida que tiramos y sus formas de conservación. ¿Cree que nos olvidamos con frecuencia de lo que esto significa? ¿No debería educarse no sólo en el reciclaje de plástico, papel, etcétera, sino en los restos culinarios?, y no sólo porque falten en algunas casas, sino por una mayor percepción de lo que importa.**

El capítulo trata, sobre todo, de las enormes dificultades que ha tenido la humanidad para conservar los alimentos que tanto trabajo cuesta obtener. Cómo los seres humanos, desde el paleolítico hasta hoy, han tenido que aguzar su ingenio para que no se estropease la comida laboriosamente obtenida, y hasta qué punto en el mundo desarrollado es fácil conservar los alimentos de forma segura y saludable, un lujo que la humanidad disfruta desde hace muy poco, por primera vez después de milenios de existencia (los primeros inventos para conservar los alimentos de forma eficiente datan de finales del siglo XVIII o principios del XIX) y que ha exigido el desarrollo de diversas y tecnologías,



algunas muy elementales y otras muy complejas: la desecación de alimentos, la salazón, el envasado al vacío, la refrigeración, la congelación, la liofilización y la invención de instrumentos y recipientes aptos para llevar a cabo esos procesos.

---

LO QUE SE OBTIENE  
FÁCILMENTE NO SE VALORA  
Y, CUANTO MÁS ALTO ES EL  
NIVEL DE VIDA, MENOS VALOR  
SE CONCEDE A ESAS COSAS  
QUE NOS RESULTAN FÁCILES DE  
OBTENER

---

Así que en el tema de la conservación de los alimentos subyace el mismo tema que en todo el libro: el valor del esfuerzo y del ingenio humanos y el agradecimiento que debemos a quienes nos precedieron e hicieron nuestra vida más cómoda, más segura y más saludable a través de la alimentación.

Precisamente porque ahora tenemos fácil acceso a comida bien conservada (por ejemplo, abriendo un frasco de cristal puedo comerme unos espárragos que fueron recolectados hace tres años y están en perfecto estado, tanto en lo que atañe al sabor como a su valor nutricional), tendemos a valorar poco esos alimentos. Lo que se obtiene fácilmente no se valora y, cuanto más alto es el nivel de vida, menos valor se concede a esas cosas que nos resultan fáciles de obtener porque, por usar una expresión coloquial, no hemos tenido que *currárnoslas*, están a nuestra disposición sin esfuerzo, sólo a cambio de un poco de dinero.

Haría falta una labor educativa desde la infancia, en la escuela y en casa, para

que volviéramos a apreciar los alimentos y las nuevas generaciones aprendan a considerar, como hacían nuestras madres, que es pecado desperdiciar comida.

**La cocina es un espacio que ha cambiado con el tiempo hasta llegar a convertirse, hoy en día, en un lugar aséptico tanto en el plano bacteriológico como emocional. Incluso ya pocas veces es el lugar de comer y conversar. ¿Cómo ve la evolución de este espacio?**

Esto tiene que ver con la pregunta que antes me ha hecho sobre la desaparición de las tradiciones culinarias en los hogares. Los motivos son los mismos que señalé antes. Y me gustaría insistir en el distinto papel de la cocina según la clase social y la capacidad adquisitiva de los ciudadanos: resulta llamativo comprobar que en las viviendas de lujo se instalan cocinas amplias, bien acondicionadas, con los mejores electrodomésticos, cuidadosamente decoradas e incluso suntuosas. Unas cocinas en las que la mayor parte de los días no cocina nadie, en las que se come pocas veces (salvo un precipitado desayuno o una cena consistente en sacar cualquier cosa del frigorífico) y que, desde luego, no son un sitio para estar. Las revistas de arquitectura y decoración, los portales inmobiliarios y los programas de la televisión sobre construcción y restauración de viviendas están llenos de cocinas de este tipo, con equipamientos (fogones, hornos, menaje) casi profesionales que luego sólo sirven para hervir espagueti o hacer una ensalada alguna que otra vez. Me parece una muestra muy clara de cómo la cocina no tiene ya, en la mayoría de los hogares, la función que tenía para las generaciones anteriores y, en

las casas buenas, se ha convertido en un elemento puramente suntuario, casi sin uso.

### **¿Con el relato de lo que se come podemos saber si hablamos del mundo rural o urbano?**

Quizás se podía hace unas décadas, pero ahora eso también ha cambiado. Creo que hoy día la distinción no es tanto de mundo rural frente a mundo urbano, como de nivel de vida o desarrollo, o de una sociedad tradicional o industrializada, o de conciencia ecológica y animalista.

En los países que llamamos desarrollados, los habitantes de los pueblos también se surten de alimentos en las grandes superficies que están a unos pocos kilómetros de su localidad y la comida se ha estandarizado y globalizado en todas partes, aunque en algunos entornos (y, sobre todo, para algunas ocasiones) se conserven todavía tradiciones culinarias locales.

También hay un movimiento, cada vez más amplio, que trata de recuperar la comida tradicional, los alimentos sanos y naturales, los cultivos ecológicos; que tiene en cuenta el sufrimiento animal o la huella ecológica de lo que comemos. Pero, significativamente, éstos son sobre todo movimientos urbanos, que buscan en el medio rural lo que, en realidad, en el campo está en vías de extinción. Esa conciencia ecológica sobre la alimentación puede ser muy beneficiosa, pero no debemos olvidar que es algo que, sobre todo, surge en el medio urbano y se dirige al campo, precisamente cuando en el

medio rural muchas tradiciones alimenticias y culinarias están desapareciendo. Quizás pueda servir para que no todo se pierda y se recuperen algunas cosas; de hecho, hay productos cuyo cultivo se había abandonado y ahora se está recuperando, razas de animales de carne (de aves, de ganado vacuno y ovino) en peligro de extinción que vuelven a criarse a pequeña escala, o comidas tradicionales que vuelven a estar de moda. Pero en estos casos, el campo responde a la demanda de las ciudades, y no al revés.

### **En España hay una pequeña pero buena tradición de autores que han escrito sobre la cocina, desde el citado Camba, a Cunqueiro, Pla y Vázquez Montalbán.**

#### **¿Es usted lectora de este tipo de libros?**

He leído obras de Álvaro Cunqueiro, Josep Pla y Manuel Vázquez Montalbán (aunque casi nada de Julio Camba), pero no buscando específicamente sus obras gastronómicas. Me han interesado como narradores en general, no como autores de libros sobre la cocina. Sin embargo, la gastronomía y la relación con los alimentos se infiltra prácticamente en toda su obra. Es decir, ofrecen (cada uno a su manera, de formas muy diferentes) visiones del mundo y de la vida en las que el acto de comer, a la vez elemental y refinado, tiene un papel que va más allá de la mera necesidad e incluso del placer. La gastronomía fue para estos escritores una parte importante de sus vidas y, en consecuencia, también de su literatura. Para ellos, hablar de lo que comemos era una forma de mirar el mundo.



***Azorín en el *noucentisme*:***  
**Las lecturas críticas**  
**(1915-1917) de Alexandre**  
**Plana**

*Por* Adolfo Sotelo Vázquez

*No sigamos admitiendo a ciegas, supersticiosamente, los viejos valores.*

AZORÍN

*España pide a los españoles una limosna de buen sentido.*

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

I

El 29 de enero de 1915 aparece el primer número del semanario *España*. Abre dicho número, un artículo sin firma que es de la cosecha orteguiana. En esta carta de intenciones, Ortega apuesta por la esperanza en una nación que, vertebrada con «una solidaridad en ciertos principios», sea capaz de desterrar «los valores desprestigiados que corrompen nuestra vida colectiva» y, al mismo tiempo, al aire de «una rebeldía constructora», forje otra España, una España nueva, de limpios raudales de patriotismo. Por ello, Ortega solicita todos aquellos esfuerzos nacionales que confluyan en estos quehaceres: «Se publica en Madrid nuestro semanario, pero será escrito en toda la nación. No es, para nosotros, Madrid el centro moral del país. Por cada pueblo, por cada campiña pasa, a cierta hora del año, el eje nacional. Solicitamos, pues –sin ella nada haríamos–, la colaboración de cuantos aspiran a una España mejor».<sup>1</sup>

*España* y Ortega invitaban al diálogo nacional. El ademán orteguiano –nacido del enojo– se proyectaba en una actitud, radicalmente opuesta a la impasibilidad, ofreciendo un cauce de discusión y de construcción nacionales. De los varios y numerosos interlocutores que la carta de intenciones de *España* tuvo en el momento de su aparición, quiero atender a dos reflexiones barcelonesas y catalanas procedentes de las filas del *noucentisme*, el proyecto cultural y político (en la medida que existe un pacto entre los agentes culturales y el poder político) que quería para Cataluña –para Barcelona– un compromiso con la modernidad. Reflexiones que se producen cuando el *noucentisme* conoce su cénit, tal como atestiguan diversos datos: la constitución de la Mancomunitat de Catalunya (1914) gracias a la decisiva personalidad de Prat de la Riba; la apertura de la Biblioteca de Catalunya (1914), cuya vocación prolonga el sentido que tuvo inicialmente (1907) como biblioteca del *Institut d'Estudis Catalans*; la creación de la Escola Superior de Bibliotecàries (1915) con Eugeni d'Ors como rector de la empresa y de inmediato como director del Departament d'Educació Superior del



Consell de Pedagogia; la aparición de las revistas *Revista Nova* (1914-1917) y *La Revista* (1915-1936); y la consagración normativa de los criterios estéticos del *noucentisme* desde el estudio *Les tendències actuals de la poesia catalana*, que Alexandre Plana escribe como introito de la canónica *Antologia de poetes catalans moderns* (1914), donde se establece el eje Verdaguer-Maragall-Carner como la vía vertebradora de la recuperación cultural de Cataluña.

De las reflexiones barcelonesas ante la aparición de *España* una es sustancialmente conocida: la de Eugeni d'Ors, especialmente desde el minucioso y algo sesgado análisis del profesor Cacho Viu en su libro *Revisión de Eugenio d'Ors (1902-1930)*. La otra reflexión –todavía olvidada por los estudiosos de las culturas española y catalana– procede de la pluma de Alexandre Plana, un intelectual *noucentista* de singular importancia para el mundo catalán y también para el universo de las letras y el pensamiento españoles durante la Gran Guerra (1914-1918). Eugeni d'Ors utilizó su habitual tribuna de *La Veu de Catalunya* para referirse a España en la «glosa» correspondiente al 30 de enero de 1915. Alexandre Plana lo hizo desde *La Vanguardia*, en la que también era ya habitual sección de su pluma, «Las ideas y el libro»,<sup>2</sup> correspondiente al 13 de febrero de 1915.

¿Quién era Alexandre Plana? Alexandre Plana (Lérida, 1889-Banyuls, 1940), quien, sin embargo era «un empordanés en profunditat»,<sup>3</sup> según testimonio de Josep Pla, cursó los estudios de Derecho en la Universidad de Barcelona, donde obtuvo el título de licenciado en 1910. Dichos estudios le permitirían a partir de 1915 desempeñar el cargo de secretario de la Unión Industrial Metalúrgica, y vivir de modo independiente y desahogado, si atendemos a los recuerdos de Rossend Llates,<sup>4</sup> pero a la vez le comportó –a tenor de la memoria de Pla– «molts mals de cap i li amargà la vida»,<sup>5</sup> porque, en realidad, su auténtica vocación era la literatura, con un arco muy amplio, que iba desde su sólida voluntad de ser poeta a sus más que notables dotes de prosista, pasando por sus sucesivos quehaceres de crítico literario, artístico, cinematográfico y musical.

Sus labores críticas se iniciaron en 1910 en *El Poble Català*, donde publicó regularmente revistas de teatros, a la par que artículos de naturaleza política, cultural y literaria. En la primera carta a don Miguel (8-VI-1914) le confiesa: «En las columnas de *El Poble Català*, el periódico de la izquierda nacionalista, donde me habían confiado la crítica teatral (cuando

el teatro me tenía sin cuidado; y pensando tal vez que con el roce nace la vocación a veces) empecé a hablar de los libros de mis amigos, y así poco a poco me hallé con que éstos me tenían por crítico».

Lluís Nicolau d'Olwer en su tomo de memorias, *Caliu. Records de mestres i amics* (1958), le evoca así:

*Alexandre Plana comença la seva vida d'escriptor en El Poble Català, recentment convertit en diari sota la direcció de Pere Coromines. Allà s'aplegaven, abans del «pacte de Sant Gervasi», les signatures més prestigioses dels escriptors i polítics d'esquerra: Pous i Pagès, Rovira i Virgili, Prudenci Bertrana, Gabriel Alomar, Màrius Aguilar, Dídac Ruiz, etc. Per aquella redacció del diari catalanista republicà passaren també Claudi Ametlla, Xavier Gambús, Noguer i Comet, Rafael Campalans, Manuel Reventós, Carles Soldevila. Al Poble Català rep Alexandre Plana d'una manera especial l'influència política de Rovira i Virgili, vingut a la causa nacionalista pel camí del federalisme. No ha de sorprendre doncs que el primer llibre del nostre amic hagi estat un estudi sobre Les idees polítiques de Valentí Almirall, publicat l'any 1913.*<sup>6</sup>

Los trabajos de *El Poble Català* definen a Plana como un liberal radical, fervoroso partidario de los ideales de democracia y de justicia social, en el marco de unas inflexibles convicciones que tienen como eje vertebrador el respeto de los derechos de cada uno de los pueblos ibéricos. Josep Pla, a quien Plana apadrinó en sus primeros pasos de periodista en *La Publicidad* a fines de la segunda década del siglo y hacia quien volcó su latente homosexualidad (*El quadern gris* ofrece puntual información), le recuerda en uno de sus magistrales *Retrats de passaport* (1970) como «un home literalment pastat en les idees de llibertat, de negociació i de convivència».<sup>7</sup>

Precisamente coincide su salida de *El Poble Català* con la publicación de la *Antologia de poetes catalans moderns* y con su paso a las columnas de *La Vanguardia*, donde en la sección «Las ideas y el libro» mantuvo informado (información acompañada del juicio crítico y estético) al mundo barcelonés, entre 1914 y 1918, de las novedades literarias españolas: Rubén, Unamuno, Baroja, Azorín, Valle Inclán, Ortega, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró, Moreno Villa, etcétera. La insólita calidad y el pulcro rigor de sus trabajos le acreditan como eslabón imprescindible

en la historia de la crítica literaria española de la segunda década del siglo xx.

El primer artículo de la serie es un análisis de la obra de Gabriel Miró, *Del huerto provinciano*, que se publicó el 12 de junio. Cuatro días antes, Plana le expuso a Unamuno en la carta ya citada el propósito que le habría de guiar:

*Así yo, que soy un don nadie –y sólo porque me levanto un poco sobre el nivel de horrible incomprensión de nuestra prensa– voy a intentar hacer algo desde las columnas de La Vanguardia, donde se me ha confiado una nueva sección. De las ideas y el libro me parece que voy a encabezarla y, en ella, me prometo hablar muchas veces de la impresión que en mi temperamento de catalán dejan las obras de la actual generación literaria castellana, o mejor, de lengua castellana.*

Después de cuatro años –los de la Gran Guerra– de colaboración regular en el periódico de la calle Pelayo, Plana abandonó la crítica literaria y pasó a ocuparse del mundo del cine en *La Publicidad*. Corría el año 1920 y Lluís Nicolau d'Olwer le recuerda con propiedad: «La fina intuició periodística de Romà Jori el crida a la crítica cinematogràfica –la primera que va fer-se a Barcelona– en aquella fulla vibrant a totes les inquietuts de l'art i de la cultura, que era l'edició vespral de *La Publicitat*».<sup>8</sup>

Los años veinte conocen sus trabajos críticos en *La Publicidad*, *La Revista* y otras publicaciones de corte *noucentista*. A finales de la década, desde las columnas de *La Publicidad*, y al comenzar los años treinta desde el importante semanario fundado por Amadeu Hurtado, *Mirador*, ejerció la crítica de discos. Según varios testimonios contemporáneos, Plana poseía una magnífica discoteca, que se reconoce en los brillantes comentarios firmados con el seudónimo «Discòfil». En la sección de *La Publicitat*, «La música en disc», el curioso lector tropezara con certeros juicios sobre la música de cámara, la sinfónica, la ópera, el jazz e, incluso, el tango, desde la perspectiva de un crítico que cree que el mundo de las grabaciones discográficas a la altura de 1930 viene determinado por una transición entre los tiempos viejos y los nuevos tiempos, cuya frontera son las grabaciones wagnerianas: «L'augment gradual de producció de discos wagnerians permet els discòfils d'esperançar en un canvi lent però segur de repertori», escribe en la sección de *La Publicitat* del 24 de marzo de 1929.



Sus trabajos críticos se cierran en *La Vanguardia*, reclamado por Gaziell –su director– para ejercer la crítica de las artes plásticas. En la sección «Arte y artistas» comentó desde 1934 las exposiciones barcelonesas, reviviendo una pasión que había producido años atrás (1920), entre otros frutos, su libro en colaboración con Pla sobre Joaquim Sunyer.

Tal y como ha recordado Pla en *Prosperitat i rauxa de Catalunya*, los últimos años de la vida de Plana fueron deplorables: «Republicà, liberal, progressista, desproveït d'una qualsevol forma de fanatisme, cregué sempre que la situació social es podia anar arrelant amb la negociació, la compensació, amb una visió moderna i europea del problema. Quant es trobà davant la Guerra Civil i la revolució, quedà com un enze, como si veiés visions».<sup>9</sup>

Durante la Guerra Civil sobrevivió en París, nombrado administrador general del Museu de Catalunya. Al acabar la guerra, solo y desanimado, encontró cobijo en la familia de Sagarra. En la residencia «Ville des Mimosas», en Banyuls, murió de un infarto el 7 de mayo de 1940.<sup>10</sup>

En los dominios de la crítica literaria son los años de *La Vanguardia* los que ofrecen el mejor abanico de juicios, análisis y comentarios. Plana entiende la crítica como un valor creador, que, no obstante, tanto en la teoría como en la práctica inquiere por el sentido íntimo de la obra analizada, para una vez desnudado, enriquecerlo. Para Plana, la comprensión de la obra artística, que el crítico lleva a cabo en su hermenéutica, conlleva la necesidad de los prejuicios del crítico:

*Una crítica fría, opaca, equidistante de todos los puntos extremos es la mayor negación de la crítica. Sin ideas propias, sin temperamento personal, sin una sensibilidad trabajada, la labor crítica carece de trascendencia, es un ejercicio más en el vacío, y las palabras son voces en el viento.*<sup>11</sup>

Conviene decir que los prejuicios de Plana nacen de una cultura densa y dilatada, de un fervoroso devorador de la *Nouvelle Revue Française*. Buen gusto natural, lectura incesante, amplia curiosidad cosmopolita y claridad de análisis son sumandos que perfilan un punto de vista singularmente rico, riguroso en el empleo del positivismo y con contrastes amplios y oportunos. Cumple así de la mejor manera posible el acto crítico, que, tal y como escribió en un ácido comentario sobre Julio Casares y su *Crítica profana*, «consiste en el acto simplicísimo de añadir un predicado al sujeto de la contemplación».<sup>12</sup>

## II

*La Vanguardia* del 3 de marzo de 1967 dedicaba íntegramente su portada al fallecimiento de Azorín el día anterior: el editorial y las plumas de Julio Trenchas, José Cruset, José Tarín-Iglesias, Manuel Pombo Ángulo y Juan Ramón Masoliver recordaban sus diversos perfiles y su oceánica obra literaria. Azorín era uno de mayores colaboradores en la historia de *La Vanguardia*: su primer artículo data del 10 de agosto de 1910 (unos días antes había cerrado sus labores en *Diario de Barcelona*, mantenidas desde 1905) y la colaboración final es del 7 de mayo de 1918. Más de trescientos artículos en cerca de ocho años a la vera de Miquel dels Sants Oliver y teniendo como compañeros en las columnas de la crítica literaria y cultural a Andrenio, Manuel de Montolíu y Alexandre Plana. El primer artículo trata sobre la estancia americana de Valle-Inclán y el último del discurso de Oliver, «El fet i la idea de civilització», pronunciado en el Ateneu el 23-XI-1917 y publicado en 1918. Son un botón de muestra del contenido de los artículos azorinianos en *La Vanguardia*: de la literatura a la política y de la cultura al pensamiento sociopolítico de corte conservador.

Azorín simultaneó sus trabajos en *La Vanguardia* con artículos en *ABC* (1905-1965, si bien con la larga interrupción de la década de los treinta) y en *La Prensa* de Buenos Aires (1916-1951). El maestro alicantino fraguó varias series: «Andanzas y lecturas», «Leyendo a los poetas», «Indicaciones», «Diálogo» y «Actualidad». Los dos primeros de carácter literario, mientras los restantes se ocupan además del espacio político. Junto a ellos, publicó completo el volumen *Un discurso de La Cierva*, en 1914; el tomo, dedicado a Antonio Machado, *Un pueblecito (Riofrío de Ávila)*, durante 1914 y comienzos de 1915, que Josep Pla calificaría de «primoroso» al releerlo para su magistral ensayo sobre Azorín (*Destino*, 25-IV-1942); en las columnas de *LV* vio la luz en catorce entregas durante los primeros meses de 1915 el espléndido *El licenciado Vidriera*, que, al ser publicado por la Residencia de Estudiantes, llevaba una dedicatoria muy significativa: «A la memoria dilectísima de don Francisco Giner de los Ríos», fallecido el 18 de febrero de ese año, refrendando lo que había escrito en *La Vanguardia* (20-IV-1915): «¡Oh maestros queridos, maestros como don Francisco Giner, que nos habéis enseñado la serenidad espiritual, la escrupulosidad, la limpieza, la precisión! Por vosotros han llegado a nuestro espíritu los clásicos». Elogio del sentido de los clásicos y devoción intacta por el magisterio

de Giner. Por último, hay que anotar que el tomo *Rivas y Larra* (1916) también se fue ofreciendo a los lectores durante el año 1915 en sucesivas entregas que analizaban la razón social del Romanticismo en España, proceder que se repitió el año 1917 con *El paisaje de España visto por los españoles* (1917).

Ahora bien, los artículos de *La Vanguardia* junto con algunos otros de *ABC* nutren, desde 1910, la tetralogía crítica de Azorín, conformada por *Lecturas españolas* (1912), dedicado a la memoria de Larra, *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1913), dedicado a Ortega y Gasset y *Al margen de los clásicos* (1915), dedicado a Juan Ramón Jiménez. Se trata de la aportación de mayor envergadura de Azorín a la crítica y a la historia literaria española. No le pasó desapercibida a Josep Pla esa magnitud en su ensayo de 1942, luego recogido en *El passat imperfecte* (1977): «Per què amb els fragments que Azorín ha escrit sobre tants i tants autors espanyols no es construeix finalment un *Historia de la Literatura Española*? L'obra seria una cosa sorprenent, meravellosa, enlluernadora». En efecto, los artículos lo son y, en este sentido, *La Vanguardia* fue el medio que mejor posibilitó la tarea azoriniana –paralela a la del Centro de Estudios Históricos– de defensa e ilustración de los autores clásicos castellanos, no sólo como encadenamiento de una tradición, sino como reflejo de la sensibilidad de la actualidad, dado que un clásico –Azorín *dixit*– está siempre dispuesto a dar cuenta de su valor, que es un valor vital.

Les ruego que me permitan un excursus. Conviene no olvidar la convergencia de varios hechos entrelazados alrededor de la creación del Centro de Estudios Históricos en 1910. La puesta en marcha de la revista *Europa. Revista de Cultura Popular*, nacida en febrero y muerta en mayo de 1910, y que es un prólogo con todos los requisitos para la creación de la revista política más importante del siglo xx: *España. Semanario de la Vida Nacional*. *Europa* fue la compañera cronológica del decreto de Romanones y altavoz de la conferencia de Ortega en la bilbaína Sociedad «El Sitio», titulada «La pedagogía social como programa político» (12-III-1910) y verdadero hito de la naciente generación. *Europa* conoció dos artículos de Ortega que anudan perfectamente su relación con la creación del Centro. En el primero, anterior al 18 de marzo de 1910, «España como posibilidad» (27-II-1910), afirma que «España es una posibilidad europea. Sólo mirada desde Europa es posible España». En consonancia con sus ideas de esta fascinante etapa de su trayectoria intelectual, lee el símbo-

lo Europa como fermento renovador que suscite la única España posible. En el segundo, «La epopeya castellana, por Ramón Menéndez Pidal» (22-V-1910), sostiene que don Ramón es un ejemplo de cómo el trabajo y la cultura segregan «una nueva alma para España, una alta espiritualidad continental». Ortega y *Europa* daban así la bienvenida al Centro, que debía seguir en la lucha intelectual que don Ramón había llevado a cabo en las recientes conferencias en los Estados Unidos (las que recogía el tomo reseñado por Ortega). ¿Cuáles eran los obstáculos y cuál el sentido de la ruptura que debía terminar de llevarse a cabo? La brillantez de Ortega excusa la glosa. A su juicio, el casticismo bárbaro, el celtiberismo, había impedido durante treinta años la integración española en la conciencia europea, pues:

*Una hueste de almogávares eruditos tenía puestos los castros ante los desvanes del pasado nacional: daban grandes gritos inútiles de inútil admiración, celebraban luminarias que no ilustraban nada y hacían imposible el contacto inmediato, apasionado, sincero y vital de la nueva España con aquella otra España madre y matriz.*

Contra esos castros hay que seguir la lucha iniciada por don Ramón, que debe secundar el Centro. Su finalidad y sentido: el contacto vital de la España que se está fraguando con la tradición madre, que naturalmente los trabajos y los días del Centro desvelarán, entre otros eslabones, a través de la historia de la literatura española. En Menéndez Pidal y en sus discípulos del Centro, especialmente en la sección de Filología, la de Tomás Navarro Tomás, Américo Castro, Federico de Onís, entre otros, Ortega –que participará en las tareas de la sección de Filosofía (hasta 1916)– podía encontrar respuesta a su pregunta de la conferencia, «Los problemas nacionales y la juventud», pronunciada en el Ateneo de Madrid el 15 de octubre de 1909: «Si no hemos tenido maestros, ¿dónde buscar la disciplina que es necesaria para mejorar-nos?». La Junta, el Centro y las hijuelas de la Institución Libre de Enseñanza la empezaban a proporcionar.

La disciplina, en lo que atañe a la historia de la literatura española, se concretó en seguida con el inicio por parte de *La Lectura* de la colección de «Clásicos Castellanos» (ciento seis títulos hasta 1930), bajo la responsabilidad de las manos izquierda y derecha de don Ramón, Américo Castro y Navarro Tomás. El viejo propósito de Giner de dar a conocer la tradición literaria, porque los grandes escritores de una nación son su mismo espíritu, se

materializaba con el rigor filológico y la seriedad historiográfica de la colección que nacería unos meses después del Centro.

Pero en la tarea de reconstituir la nación desde esa alta espiritualidad continental, los historiadores y los filólogos del Centro no estaban solos. Les acompañaba en esos años iniciales la ingente tarea de Azorín, desde *Lecturas Españolas* (1912) a *Al margen de los clásicos* (1915). Saludada por Ortega como la forja de un modo de entender la historia de España en consonancia con la opinión de «un grupo de jóvenes trabajadores en historia nacional» (*El Imparcial*, 11-VI-1912), que no podía ser otro que el del Centro de Estudios Históricos, la labor azoriniana supone una espléndida defensa de los autores clásicos, no sólo como encajenamiento de una tradición, sino como reflejo de la sensibilidad de la actualidad, dado que el clásico español y universal está siempre dispuesto a dar cuenta de su valor, que es –no podía ser de otra manera– un valor vital.

*Queramos que nuestro pasado clásico sea una cosa viva, palpitante, vibrante. Veamos, en los grandes autores, reflejo de nuestra sensibilidad actual [...]. Se siente con la sensibilidad que se tiene. Y ahora hay ya una porción de españoles que juzgan de los valores clásicos tal y como nosotros acabamos de exponer.*

Así cerraba el maestro alicantino el «Nuevo Prefacio» para *Lecturas Españolas* (edición Nelson, 1915). En efecto, había una porción de españoles que leían los clásicos como una forma espiritual de patriotismo y como palpitación del relato histórico. Azorín había creado una metodología. Alexandre Plana lo explicó en *La Vanguardia* (18-III-1915), a propósito de *Al margen de los clásicos*, de modo magistral: «Su método es el de someter cada obra literaria a una valoración actual, con el fin de encontrar lo que, a través de nuestro modo de pensar y de nuestro modo de sentir, perdura todavía como algo vivo, cálido, sensible».

La mayor parte de los trabajos y los días de Azorín en *La Vanguardia* fraguan la cultura clásica y moderna del nacionalismo español. Josep Pla, lector incansable del alicantino, lo estampó en 1942 a propósito de la generación del 98 y Azorín: «fou un grup d'escriptors i d'artistes que sentiren profundament el nacionalisme. La seva preocupació constant fou Espanya». Tampoco se le escapó este aspecto a Gaziél, quien, al analizar en *La Vanguardia* (12-XII-24) el discurso de ingreso en la Academia de Azorín, advertía que *Una hora de España* trataba de la España castellana y dominaba en el texto la concepción

tradicional, uniforme y absorbente, pero creía que en alguna de sus mejores páginas asomaba una concepción nueva, federativa y tolerante. En un artículo posterior –otoño de 1930–, Gaziel pedía al «quintaesenciador de Castilla» que volviese los ojos a la polifonía española, al creerlo capaz de esa superior empresa. La propia obra de Azorín le daba razones. En una de las entregas (*La Vanguardia*, 9-III-1915) de *El licenciado Vidriera* sostenía: «Las naciones de España: Castilla, Cataluña, Andalucía, Galicia, Vasconia. De todas guardamos en el alma un paisaje, una visión».

El periodismo literario abarca también a su amada Francia: Montaigne, Pascal, Stendhal, Merimée o Péguy son autores iluminados por el estilo de Azorín. Josep Maria de Sagarra dedicó su «Antepalco» (*Destino*, 29-VIII-1953) al maestro del 98. Sagarra se confiesa lector perseverante de Azorín y define con precisión su estilo: «su frase limpia y ahorrativa es un triunfo constante del sustantivo sobre la hojarasca». Oportuna para el periodismo gozoso y didáctico que ofreció desde *La Vanguardia*.

### III

Alexandre Plana dedicó siete secciones de «Las ideas y el libro» a la obra de Azorín, entre enero de 1915 y enero de 1917. La primera y la última analizan y glosan dos libros de naturaleza política: *Un discurso de la Cierva* (Madrid, Renacimiento, 1914) y *Parlamentarismo español* (Madrid, Calleja, 1916) a los que no podemos atender aquí. Los cinco restantes tratan –dos– de *Al margen de los clásicos* (Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1915), libro dedicado a Juan Ramón, el mayor poeta peninsular según Plana; dos más a *El licenciado Vidriera* (Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1915), que Azorín dedicó a la memoria de don Francisco Giner de los Ríos; y el quinto aborda *Un pueblecito. Riofrío de Ávila* (Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1916), que es redundante con los anteriores en el alto justiprecio que le otorga Plana.

Desentrañemos con brevedad ese justiprecio de Plana, crítico literario, sobre Azorín, también en sus quehaceres de crítico e historiador literario, señalando, de antemano, que el crítico *noucentista* es siempre respetuoso con la voluntad azoriniana de vertebrar la tradición literaria que le concede permanencia nacional a España.



En primer lugar, la metodología. En diversas ocasiones Plana anota que los trabajos de Azorín tienen un procedimiento común y constante. Al analizar *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*, Plana muestra como las sensaciones de Jacinto Bejarano son las de Martínez Ruiz, a la par que observa la imagen viva que el texto azoriniano ofrece de Bejarano y Riofrío, «cuando lo describe sentado ante una mesita con los pies sobre una estera de esparto, divisando por las ventanas un paisaje de invierno, un libro ante los ojos y unos melancólicos recuerdos en el alma» (*La Vanguardia*, 15-VI-1916). Es el mismo procedimiento de la tetralogía crítica, que Plana ha leído atentamente, aunque sólo reseñe con inusitada penetración *Al margen de los clásicos*:

*Descubre en una frase, en unas palabras en las que otro, menos agudo, no se fijaría, el temperamento de un escritor. Adivina la trama compleja de las impresiones e influencias que motivaron aquella frase, aquellas palabras. Interpreta el pensamiento que encierran, y llega a reconstituir el momento en que se formularon. A veces en un breve párrafo se contiene el sentido de una obra entera. En una oración gramatical se contiene a veces una vibración espiritual que nos da la clave de toda la producción de un autor. En un instante se iluminan todas las obscuridades, todas las imprecisiones, todos los silencios de un libro. Una sensibilidad penetrante, despierta, activa, se orienta, se detiene un punto y se dirige derechamente a las palabras esenciales, al centro luminoso. (La Vanguardia, 15-VI-1916).*

En segundo lugar, Plana adivina la convergencia que Azorín desea para la historia y la crítica literaria. Por ello, subraya el perfil que Azorín concede a la historia literaria: «sujetar y verificar las obras literarias según la escala de valores actual, juzgarlas según nuestra sensibilidad» (*La Vanguardia*, 18-III-1915). Plana sostiene que el hecho literario tiene un triple valor: el que tiene en sí mismo, independiente de su tiempo y de cualquier apreciación posterior; el que tiene para aquel a quien la obra literaria se dirige y que depende de la sensibilidad del lector; y un valor síntesis de todas las posiciones espirituales de los hombres frente a la obra y que señala la crítica en cada período histórico. En estas coordenadas define las labores azorinianas:

*El modo como una obra literaria es juzgada en este o aquel momento, en esta o aquella nación, no dice, a veces, acerca de su sensibilidad, mucho más que todos los ensayos de psicología colectiva. Gran parte de la labor continua, persistente, tenaz de Azo-*



*rín, tiene este objeto, el de fijar de posición espiritual de nuestro tiempo respecto a los momentos culminantes de nuestra tradición literaria; revisar los valores establecidos; «situar» los conceptos; trabajo más difícil y eficaz que el de fijarlos. (La Vanguardia, 18-III-1915).*

En tercer término, Azorín es para las lecturas críticas de Plana el creador de un estilo, «que alcanza desde la disposición de las palabras a la ordenación de las ideas» (*La Vanguardia*, 26-V-1915). Creación de estilo que no pretende teorizar sobre los clásicos, al modo de Milà i Fontanals, sino que pretende dialogar con ellos, para revelar su sentido, el sentido que los hace actuales:

*El valor definitivo de buena parte de la obra de Azorín está en haber revelado el sentido de los clásicos, mostrando como forman la capa profunda de nuestra sensibilidad y, por lo tanto, un cimiento sin el cual no podría existir la literatura de ahora, pero afirmando siempre que esta capa no es la que forma la superficie actual, sino que, sobre ella, otras se han desarrollado sucesivamente. (La Vanguardia, 26-IX-1915).*

En efecto, Alexandre Plana dibuja en sus cinco secciones de «Las ideas y el libro» de modo nítido la nueva hermenéutica de Azorín, habilitada por un nuevo estilo, en el que la obra se lee a la luz de una valoración actual, viva, cálida, sensible.

## NOTAS

- <sup>1</sup> José Ortega y Gasset, «España saluda al lector y dice», *Obras Completas*, t. X (*Escritos políticos, I*), Madrid, Alianza / Revista de Occidente, 1983, p. 273.
- <sup>2</sup> En dicha sección Alexandre Plana se ocupó con sagacidad de la literatura española contemporánea.
- <sup>3</sup> Josep Pla, «A l'ombre de Santa Maria del Mar», d'Alexandre Plana» (12-IV-1924), recogido en «Cròniques de França», *Caps-i-puntes, Obra completa*, t. 43, Barcelona, Destino, 1983, p. 119.
- <sup>4</sup> Rossend Llates, *30 Anys de vida catalana*, Barcelona, Aedos, 1969, p. 394.
- <sup>5</sup> Josep Pla, «Alexandre Plana» (1960), *Retrats de passaport, OC*, t. 17, Barcelona, Destino, 1982, p. 110.
- <sup>6</sup> Lluís Nicolau d'Olwer, *Caliu*, Barcelona, Selecta, 1973, p. 139. El memorialista sufre un lapsus: la primera edición del libro sobre Almirall es de 1911.
- <sup>7</sup> Josep Pla, «Alexandre Plana» (1960), *Retrats de passaport, Obra completa*, t. 17, Barcelona, Destino, 1982, p. 111.
- <sup>8</sup> Lluís Nicolau d'Olwer, *Caliu*, p. 147. En realidad los artículos de Plana —escritos en castellano— vieron la luz cuando todavía el periódico era *La Publicidad*.
- <sup>9</sup> Josep Pla, «La penya de l'Ateneu», *Prosperitat i rauxa de Catalunya, Obra Completa*, t. 32, Barcelona, Destino, 1977, p. 471.
- <sup>10</sup> De sus últimos días da noticia Lluís Permanyer, *Sagarrà vist pels seus íntims*, Barcelona, Edhasa, 1982, pp. 121-123.
- <sup>11</sup> Alexandre Plana, «Las ideas y el libro. *Las máscaras* de Ramón Pérez de Ayala», *La Vanguardia* (16-VI-1917).
- <sup>12</sup> Alexandre Plana, «Las ideas y el libro. *Crítica profana* de Julio Casares», *La Vanguardia* (9-II-1916).

# Historia del árbol de agua

*Por* David Lorente Fernández





► Ahuehuete en el Parque del Retiro, Madrid

Bien erguido en Madrid, visible bajo sus cielos azules y a la vez luciendo su follaje frondoso con cierta modestia, pero sin poder ocultar su expansión tropical, sobre un suelo de gravilla blanca y luminosa, surge en el Parque del Retiro el ahuehuete, único árbol insigne de su especie en la comunidad de Madrid. Pese a pasar un tanto desapercibido en el parque, no parece sentirse abandonado ni nostálgico ni extrañando la Nueva España, sino bien aclimatado y con una proliferación de gruesas ramas verticales que emergen, a la manera de un candelabro, del tronco de textura estriada, de un cromatismo entre marrón claro y rojizo, disfrutando de ese aire vigorizante de la capital española, cercado por una reja que, más que cárcel, parece constituir un recinto para albergar un objeto sagrado, una piedra o una manifestación vegetal hierofánica.

El ahuehuete ha constituido una suerte de personaje de novela galdosiana que ha vivido, en ocasiones sufrido, avatares y episodios históricos, y que ha llegado no obstante al presente henchido de sabia y de vida, como un árbol de carácter arquetípico en su acepción de ser antiguo y renacido, centenario y animado por una capacidad regenerativa. Uno casi esperaría ver –como en su país de origen– velas, flores, ofrendas a su alrededor, deslizadas subrepticamente en su hornacina protectora por los fieles y devotos sabedores de los dones que prodigan los seres vigorosos y, por tanto, dadores de vida. Pero a sus pies, en torno al tron-

co y tras la barrera perimetral de resguardo, coronada por puntas de lanza doradas, hay sólo un suelo alfombrado de acículas secas, como estampa de bosque animado, un tanto prístino, no hollado por el hombre. Esta limpia hojarasca insinúa su pureza, su fuerza silvestre contenida.

El ahuehuete, árbol que, en lengua náhuatl, significa «el viejo del agua», tiene una textura que alude a lo húmedo en su fisonomía, ese aspecto y el tacto de las ramitas mil veces bifurcadas que descienden a veces como redecilla, en una configuración característica que proyecta, además, una sombra fresca, umbría. El nombre apela a su extraordinaria longevidad (*huehuetl*, «viejo», «antepasado»), y a sus hábitos y ecología asociados con el agua (*atl*, en náhuatl). Su nombre científico, *Taxodium mucronatum* Ten., denota que es un árbol similar al tejo y con hojas terminadas en punta corta y aguzada. Perteneciente a la familia de los cedros o sabinos, al ahuehuete también se lo conoce como ciprés mexicano o ciprés de Moctezuma, y con el término tule;<sup>1</sup> en las fuentes coloniales y en España se lo nombra sabino.

Sabemos algunos avatares que experimentó el árbol madrileño en su larga vida hasta llegar al día de hoy. Su plantación en el Parque del Retiro está datada, aproximadamente, hacia el año 1633, poco más de un siglo después de la conquista de México, y el vástago o la semilla debió de llegar en una de esas naves marítimas transoceánicas procedentes del Nuevo Mundo. Es algo sobre lo que reflexionar que, mientras todos los seres de aquella época se encuentran muertos, uno puede contemplar en el Retiro un superviviente vivo de ese momento histórico, inadvertido, infiltrado en la vida madrileña, en un lugar del parque, cerca de una de sus entradas, por las que la gente pasa diariamente. Nadie parece sospechar la existencia silenciosa de ese testigo que, al contrario que las piezas de época y los objetos de museo, respiró aires del siglo XVII, un mundo americano e hispánico que ya no existe, y cuya arborescencia continúa irrigando sabia en la actualidad. Trescientos o más años no son nada para un ahuehuete, capaz de superar los dos mil. Aunque se trata de una planta endémica de otras latitudes, pareció adaptarse sin problemas a la altura y condiciones climatológicas madrileñas, con la curiosa salvedad de que, en su lugar de origen, el árbol presenta hojas perennes, pero en climas fríos las pierde en la estación invernal, de ahí que, en ocasiones, se le denomine también ciprés calvo. Este ejemplar del Retiro es posiblemente el árbol más viejo del parque e incluso de Madrid.

Sobrevivió de milagro al siglo XIX, según cuentan las historias. Durante la guerra de la Independencia las tropas del ejército francés emplazaron un cañón en su horcadura, afianzando en la parte central del árbol la pieza de artillería, motivo éste –constituir un emplazamiento bélico– por el que, se dice, se lo respetó. Tal circunstancia supuso la salvación del ahuehuete en un momento en el que buena parte del arbolado del parque fue derribado cuando el ejército francés instaló su cuartel general en el Retiro.<sup>2</sup> La reja sacralizante, negra, de afilados oros, se instaló en 1991, reflejo de una nueva ideología de la conservación y la preservación ecológica y vegetal (que, inconscientemente, era acorde al carácter del árbol como ser inusual). A manera de laica veneración, su consagración patrimonial se dio con la inscripción, en 1992, del centenario y verdegueante ahuehuete en el Catálogo de Árboles Singulares de la Comunidad de Madrid.<sup>3</sup> Hoy espera a quien acceda por la calle Alfonso XII y, atento, se encamine hacia el Parterre francés.

Como escribió Jorn de Précy en su tratado, de carácter místico y trascendente, acerca de los jardines: «En Occidente, todavía hay lugares encantados en los que mora lo invisible. [...] A veces, basta una sola piedra para crear un lugar auténtico a su alrededor, para contar una historia. [...] Son lugares, en resumidas cuentas, supervivientes».<sup>4</sup>



► Ahuehuete en el Parque de Chapultepec, Ciudad de México



## NOTICIAS DEL NUEVO MUNDO

En 1921, el ahuehuete fue consagrado como árbol nacional de México,<sup>5</sup> por constituir a la vez un elemento omnipresente de la historia del país y una especie nativa diseminada a lo largo y ancho de su geografía.<sup>6</sup> Sin reparar en la temperatura y adaptado a una diversidad de climas, crece siempre en las riberas de arroyos, ríos y lagos, en la vecindad del agua. Prospera desde casi el nivel del mar hasta los dos mil quinientos metros de altitud.

En los años cincuenta, el escritor Juan Rulfo, en su faceta de fotógrafo paisajista –o exenta de mirada literaria–, nos legó, en blanco y negro, dos impresionantes instantáneas de estos árboles, en unas composiciones que muestran acercamientos a bosques inabarcables, con gruesísimos troncos desbordando el encuadre de la cámara, que insinúan lo exuberante de la composición original: el bosque primordial. Publicadas ambas en la revista *Sucesos para todos*, la primera, «Ahuehuetes», muestra en primer plano sólo las cortezas estriadas de dos gigantes añosos, y, detrás, un tronco, más viejo aún, caído, horizontal, en el suelo del bosque, interrumpiendo la hilera de ahuehuetes que continúa, se intuye, hacia el fondo que no vemos. La segunda imagen, esta vez con un personaje femenino irrumpiendo frente a los ahuehuetes, y con un encuadre más amplio, se titula «Alicia en el bosque», y para cualquier observador sobran más explicaciones.<sup>7</sup>

La longevidad de estos árboles es proverbial, y en México existen algunos ejemplares realmente antiguos, milenarios.<sup>8</sup> La asociación del ahuehuete con la antigüedad, los ancestros y la noción de «viejo», en un sentido reverencial, se despliega en diferentes acepciones y resonancias simbólicas. Junto a su larga vida, se trata de árboles muy resistentes a plagas e insectos, que no dejan fácilmente trepanar su corteza ni dañar su madera. Como expresión de la esencia del ahuehuete, su madera comparte las connotaciones del árbol: el carácter de duración y perdurabilidad, y su asociación con el agua, pero a la inversa: suave, rojiza, sin olor, ligera, proclive al pulimento, ha sido empleada en la decoración de iglesias coloniales, la confección de vigas y postes, mobiliario e incluso canoas, por su gran resistencia a la humedad.<sup>9</sup> La ancianidad del árbol es a veces señalada de forma gráfica, y se cree ver en el ahuehuete rasgos de su edad. En ciertas regiones de México crece sobre él una llamativa planta epífita, de la familia de las bromeliáceas, conocida como heno (*Tillandsia usneoides*), y ligada a la humedad; uno de sus nombres populares es «barba de viejo». Crece sobre las ramas del ahuehuete sin raíces, colgando en gue-

dejas de más de un metro, lo que le brinda al árbol un aspecto envejecido y canoso.

La asociación de los ahuehetes con los «viejos», los antepasados, dominaba en la época precolombina, cuando sabemos por las fuentes históricas que este árbol constituía una metáfora del *tlatoani* o monarca, el gobernante, la autoridad, el que protegía y guiaba al pueblo, y se lo tomaba como ejemplo de virtudes.<sup>10</sup> A su vez, al árbol se comparaba con los antepasados que continuaban protegiendo y cuidando a sus familiares vivos, por lo que se le ofrecía incienso y copal en ciertas festividades.<sup>11</sup> Cuando se invocaba el auxilio de los ancestros en ocasiones rituales, los antiguos nahuas del centro de México recurrían a un difrasismo –la yuxtaposición de dos términos para crear un significado–, *in pochotl, in āhuēhuētl*: «la ceiba, el ahuehuate»; lo que significaba: «la protección de los ancestros». <sup>12</sup> Del gran árbol se retomaba la idea de poder protector.

Unido a la noción de «viejo», de «ser antiguo», el término ahuehuate involucra directamente al agua. Este aspecto aparece igualmente presente en la época precolombina y colonial cuando el árbol es descrito en contextos ligados con el agua. Pareciera haber algo sobreentendido, implícito, en estas descripciones. Un testimonio sugerente, que alberga una pista para continuar rastreando la relación de este árbol con el agua en la actualidad, es el relato de iniciación narrado por una curandera en el siglo XVII, que fue consignado por Jacinto de la Serna en su *Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas*. El ahuehuate es nombrado de pasada, pero en un pasaje principal, del relato iniciático:

*vna india del Pueblo, que se llamava Francisca, que era muy gran medica, [...] Confessome luego de plano todo lo que auia en su pecho en quanto á la gracia, que tenia de curar, y dixome, que aquel officio lo auia heredado de sus Padres, porque eran Curanderos, y que siendo niña se auia muerto, y que auia estado tres dias difuncta debajo del agua, que está junto á vn sabino [ahuehuate] muy hermoso en vn Rincon del Pueblo, y que allí auia visto á todos sus Parientes, y que le auian dado la gracia para curar, y entregandole los instrumentos, con que auia de hazer sus curas, que era una aguja para picar las partes afectas de la enfermedad, y vna xicara, que es vn vaso de media calabaca, para que allí adiuinasse, y pronosticasse las enfermedades de los dolientes, y el fin, que auian de tener; y luego auia vuelto á esta vida, y que por esso curaba.*<sup>13</sup>

En la narración, el ahuehuete aparece como una metonimia para referirse al paraje acuático, y un lector atento percibe que reviste notable importancia para la curandera, pues se detiene a mencionarlo como un aspecto significativo del relato –«vn sabino muy hermoso»–, tal vez asumiendo que el párroco De la Serna comprendía el referente cultural que ella tenía en mente. El «viejo del agua» es, pues, como se aprecia, un árbol que no sólo crece, aislado o en grupos, formando bosques ribereños, a las orillas de esta, sino que condensa y comparte aspectos del simbolismo acuático. Es posible encontrar, hoy en día, cuando se recorren diferentes regiones de México y se indaga en torno a la significación del árbol, claves que iluminan este testimonio, así como las facultades que se le atribuyen y que lo tornan distintivo.

A lo largo del territorio nacional, descubrimos ahuehuetes centenarios o milenarios que se tornan en importantes y distinguidos referentes geográficos, árboles considerados en ocasiones sagrados y en otras enclaves de la memoria, que crecen en parajes solitarios o en el seno de pueblos o ciudades. Al norte del país, en Coahuila, se yergue, en medio de una calle de Múzquiz, un ahuehuete alto y frondoso, conocido como Sabino Gordo, que da también su nombre a un hotel de la ciudad. En Nuevo León existe otro ahuehuete del mismo nombre, en la hacienda Espíritu Santo, con una edad cercana a mil años. En San Luis Potosí crecen hermosos árboles junto a un manantial, en el municipio de Río Verde, y a lo largo del Río Blanco, en el Valle de Orizaba, Veracruz, surge un impresionante bosque de galería poblado de ahuehuetes, cuyos árboles y raíces se reflejan en las aguas. Sabinos notables crecen también en Nayarit, Jalisco y Aguascalientes. En Querétaro, cerca de la Misión de Concá, en Arroyo Seco, se erige un sorprendente ahuehuete milenario de ancha base y formas caprichosas, con gran oquedad en su interior y raíces serpentiniformes aflorando en el terreno circundante. Hidalgo alberga en Tepetitlán otro ahuehuete milenario, la anchura de cuyo tronco lo convierte en el segundo más grueso del país. De este ahuehuete se narra hoy en día un mito que resulta esclarecedor e ilustrativo acerca de la vinculación del ahuehuete con el agua no sólo en este lugar, sino en diversas regiones de México.

De acuerdo con el mito, el ahuehuete de Tepetitlán fue sembrado originalmente en una llanura árida, pero, al ir creciendo, el árbol comenzó a extraer el líquido subterráneo: «por medio de sus raíces, llamó al agua, y alrededor del árbol brotó un manantial». Hizo húmedo el terreno circundante. El ahuehuete sufrió

tres incendios y una cara de su tronco aparece quemada y ennegrecida, pero sigue verde y con vida y en su interior alberga colmenas de abejas; cerca del árbol abunda el agua: «está rodeado de agua», dicen los pobladores. «De lejos vienen a ver el famoso sabino que hizo brotar el agua».

La idea de que el ahuehuete «llama» al agua, la hace brotar, nacer, subir del subsuelo –y no de que el árbol crece donde existe agua– domina muchas veces las concepciones locales. No es, se dice, que el ahuehuete elija lugares con presencia de agua, y que allí las semillas prosperen con mayor éxito, sino al contrario: «El monte era tan seco, tan seco –comienza el mito anterior– que la mujer que allí vivía debía acarrear en un cántaro el agua del río para guisar. Se le ocurrió sembrar un ahuehuete, aunque no tenía con qué regarlo, y usó el agua sobrante de cocer el maíz. Pero el árbol siguió creciendo. Con sus raíces llamó al agua y, entonces, alrededor brotó un manantial».

En diferentes poblaciones indígenas y mestizas de México, la asociación del ahuehuete con el agua procede de la idea de que gracias al árbol el agua brota del interior de la tierra para formar los manantiales, riachuelos o lagunas que rodean su tronco. El carácter anciano, centenario o milenario del árbol también puede ser leído desde esta concepción: su crecimiento fue primero y, después, con el paso del tiempo, el paisaje circundante se configuró acuáticamente. De este modo, el ahuehuete se constituye en razón y condición de posibilidad del surgimiento del agua, creador de enclaves y parajes hidrográficos: fluviales, lacustres. A ello se debe seguramente que la curandera del siglo XVII que describía su iniciación en la obra del párroco De la Serna identificase el agua del pueblo –bajo la que estuvo «tres días difunta»– con un ahuehuete: el árbol capaz de producirla, embalsarla, hacerla brotar.

En el paisaje mexicano, dos venerables ahuehuetes revelan este hecho con especial claridad. Uno es el de Tepoztlán, en el Estado de México. Surge sobre el pretil de un manantial, en gesto de abrazo, derramándose, cubriéndolo con la ductilidad del barro fresco: parte del árbol se fija en tierra, y otra, envolviendo y salvando el obstáculo, se sumerge entre las aguas, como si el ahuehuete se hubiera acercado a beber. Pero no. En el lugar se dice del árbol que «entre sus raíces brota el agua cristalina que extrae del suelo».

El segundo es el ahuehuete sagrado del santuario del Señor de Chalma, el centro de peregrinación más visitado del país des-

pués de la basílica de Guadalupe. Lo más significativo del árbol es el manantial salutífero situado en su base y cuya agua cristalina se derrama sucesivamente sobre seis piletas escalonadas. Se asume que el ahuehuete la extrae de las profundidades ctónicas y que reviste propiedades milagrosas. Los peregrinos se sumergen en las límpidas aguas a la manera de un baño lustral para alcanzar, purificados, el santuario. El inmenso ahuehuete, que opera a manera de espacio liminal, como un verdadero umbral, en el que árbol y agua se fusionan en una unidad indistinguible, pareciera hallarse provisto de facultades engendradoras, propiciadoras, vivificantes. Se le ofrendan, y se le adorna el grueso tronco, con ramos flores, listones, cruces y exvotos. Pero, de manera distintiva, y siguiendo una tradición antigua, las principales peticiones dirigidas al ahuehuete tienen que ver con el exitoso alumbramiento de las madres peregrinas. Las mujeres encomiendan al poder del árbol la salud y la vida de sus pequeños, aun antes de que hayan nacido. Después, tras un exitoso embarazo, acuden hasta el ahuehuete para arrojar sobre la espesura de sus frondas los «ombligos», los pequeños fragmentos de cordón umbilical, que cuelgan, a la manera de frutos, entre sus ramas. El centenario ahuehuete se torna, literalmente, en un árbol de la vida, que no sólo proporciona el agua salutífera y curativa, sino que interviene en la reproducción exitosa y en la prosperidad del ser humano.<sup>14</sup>

Pero el ahuehuete por antonomasia, árbol de árboles, gigante cósmico, árbol ciclópeo, es el de Santa María del Tule. Este ejemplar pareciera representar la condición potencial del ahuehuete plasmada en acto, un ejemplo único e insólito de lo que al árbol alberga y puede llegar a ser. «El testigo más longevo de historia». Surge como un gigante en el atrio de la iglesia, con dos mil años de antigüedad, siendo el árbol más ancho del mundo, con un perímetro tan inabarcable que ni treinta personas tomadas de las manos lo alcanzan a rodear. El ahuehuete de Tule es el ancestro arbóreo arquetípico, el Gran Viejo universal, vivo antes del inicio de nuestra era. Este canto a la longevidad vegetal, a la imponente desmesura arbórea, que empequeñece a su lado a cualquier otro ser vivo, dejando al hombre reducido a humildes proporciones, impresionó ya a viajeros decimonónicos, como Alexander von Humboldt, quien, en su *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, plasmó sus impresiones anotando: «Este árbol antiguo es aún más grueso que el ciprés de Atlixco [...], más que el dragonero de las Islas Canarias y que todos los baobabs de África».<sup>15</sup> El historiador, cartógrafo y geógrafo mexicano García

Cubas lo inmortalizó también ochenta años después, en 1885, en una célebre ilustración de su *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*: el tronco corto y anchísimo, coronado por ramaje colgante, casi de sauce llorón.

El tronco del gigantesco ahuehuete es una amalgama multiforme de ramas, como los baquetones que adornan y refuerzan una columna gótica, una suerte de pilar fasciculado saturado de todo tipo de protuberancias y excrecencias.<sup>16</sup> Semejante tronco es el paisaje, en relieve, voluptuoso, ondulante, bulboso, en el que niños armados con espejos proyectan haces de luz señalando a los visitantes una pléyade de seres indistinguibles salidos de algún cuadro de El Bosco: elefantes, leones, cocodrilos, delfines, cabezas de venados y hasta la casita de un duende, fauna en parte ajena al mundo y al imaginario mesoamericano. Como si se tratara de un ser demiúrgico, una entidad creadora de nuevas formas de vida, el ahuehuete se conforma como un cuerpo vegetal del que emergen, cual fastasmagorías, las más inverosímiles figuras, como si, nacidas de su interior, tornaran por manifestarse en su corteza perimetral, pugnando por cobrar animación. Algunos niños explican que estas figuras provienen de otras dimensiones y son guardianes del pueblo.

El árbol, cuya sombra es capaz de albergar a quinientas personas, situado muy cerca de los vestigios arqueológicos de Mitla y la ciudad de Oaxaca, es un referente mitológico por su ancestralidad, plasmado en relatos mixes y zapotecos.<sup>17</sup> El origen de los ahuehuetes se remonta a la era Mesozoica, hace entre cien y doscientos millones de años, cuando las coníferas dominaban el paisaje y formaban impresionantes bosques primitivos. Hoy en día el árbol de Tule se erige monolíticamente como un eje trans-histórico, un axis que atraviesa dos milenios de sucesos para llegar al presente y dejar, como en un cuadro de pintor romántico, reducido a la menor expresión existencial al espectador frente a una naturaleza impositiva y omniabarcante, un asomo de vértigo temporal, pese a la serena existencia del árbol: la simple presencia, paulatina, de la vida. «Y sigue creciendo», aseguran los pobladores. Tule es la denominación local del ahuehuete, aunque el término «tule» (*tollin*) proviene del náhuatl y refiere una planta acuática de lagos y pantanos –el conocido como junco o espadaña–. No deja de sorprender, en este contexto, más allá de la aparente antítesis entre el junco y el gigante arbóreo, que en ambos casos se trate de vegetación asociada con el agua. Al servir para denominar al árbol de Santa María, tule se convirtió en sinónimo



de ahuehuate. El árbol tiene, como las entidades poderosas, su propia fiesta; se lo celebra a mediados de octubre: una larguísima guirnalda de hojas ciñe por entero su perímetro y, engalanado de esta manera el ahuehuate, de ella se cuelga una diversidad de productos alimenticios, a la manera –recuerda la imagen– de un árbol de la vida: gran árbol de los mantenimientos.

Finalmente, en el centro del país, concentrados en la abigarrada Ciudad de México y diseminados en sus inmediaciones, es donde se encuentran, cabría decir, los ahuehuetes tal vez más explícitamente, más documentadamente, históricos que reflejan, como en un álbum de fotografías, momentos e instantáneas de la vida precolombina, de la conquista, de la época colonial o novohispana, y del intenso siglo xx.

Al oriente de la Ciudad de México se irguió lo que fue un inmenso bosque de ahuehuetes plantado durante la época precolombina. Cerca de la ciudad de Texcoco se erige el Parque Nacional El Contador, que constituye un atisbo del gigantesco rectángulo de ahuehuetes que mandó plantar, en el siglo xv, el gobernante Nezahualcóyotl en el palacio que allí tenía, y que constaba de dos mil árboles. El viajero Brantz Mayer visitó en 1847 el lugar y anotó: «No hay duda de la gran antigüedad de estos vestigios, y me sorprendió que el interior del rectángulo de los cipreses [ahuehuetes] fue alguna vez un estanque o la imitación de un lago; su agua provenía del vecino lago de Texcoco; el conjunto integraba los jardines de suntuosos reyes». <sup>18</sup> Entonces sólo había quinientos ahuehuetes. Hacia 1970 –el manto freático terminó por extinguirse– ya no existieran ahuehuetes vivos, de esa edad, en el lugar. <sup>19</sup> En las iglesias coloniales del vecino pueblo de Atenco aún pervive su madera, incorporada en la ornamentación.

Ya dentro de la Ciudad de México, también se le atribuyen a Nezahualcóyotl los ahuehuetes sembrados en el bosque de Chapultepec. Algunos muy bellos ejemplares crecen al borde del lago principal, inclinando sus ramas sobre la orilla del agua y reflejando su silueta vencida sobre la superficie. Nezahualcóyotl, quizá invitado por Moctezuma, soberano de Tenochtitlan, se dice, plantó los árboles. El conocido como el «Sargento», que se secó a una edad de setecientos años, es hoy un monumento del parque, con los colores de su madera al descubierto caída ya la corteza y el tronco estatuario –verdadero trípode invertido– recortado contra el azul del cielo. Pero Chapultepec aún esconde, vivos, ahuehuetes aún más antiguos, que superan los ochocientos años. <sup>20</sup>

Enorme es el ahuehuete que se yergue al norte de la ciudad, en Azcapotzalco. Se bifurca apenas dos metros sobre su base en ramas de proporciones desmesuradas, y algunos pobladores cuentan que fueron los tepanecas quienes lo sembraron. Mirando el trasluz del sol a través de su copa, dijo, pensativa, una mujer: «¡Lo que habrá visto este árbol, lo que habrá conocido! Son los abuelos, de los abuelos, de nuestros abuelos quienes lo vieron crecer». Se alza, presidiendo la plaza, junto a la bella capilla, del siglo xvii, del barrio de Santa Catarina.

El «Árbol de la Noche Triste» es tal vez el ahuehuete históricamente más conocido. Aún vivo y reverdeciendo en el cuadro de José María Velasco de 1885, aparece hoy seco, sus ramas en una estética encrespada, en la calzada México-Tacuba, constreñido tras una reja. Pero la pintura de Velasco plasma un retrato más evocador que el de cualquier fotografía: el retorcido y corto tronco, con su oquedad, sin copa, enhiestas las escuetas ramas. Su edad alcanzó los quinientos cincuenta o seiscientos años.<sup>21</sup> Escrita por Bernal Díaz de Castillo quedó la reacción de Hernán Cortés frente al árbol –el ahuehuete de Tacuba, según se dice, que crecía en una calzada levantada sobre las aguas del lago–, la noche del 1 de julio de 1520, después de su derrota a manos del ejército mexica.<sup>22</sup> La imagen quedó indisolublemente ligada al episodio y a la silueta, indescriptible, del árbol.

El Sur, que es casi otra ciudad, de la ciudad, donde reina mayor humedad, es hogar de verdes ahuehuetes. Las calles empedradas y la zona de casas coloristas de Coyoacán alberga varios: en la plaza central, calles laterales –algunos de doscientos cincuenta años–, en los viveros de Coyoacán, en la ribera del río Magdalena, hundiendo sus raíces en las aguas, o en el parque Frida Kahlo, jardín algo escondido entre amplias bardas... Y también, en ese mismo Coyoacán, y en curioso complemento, en el Museo Diego Rivera-Anahuacalli. El pintor concibió este edificio piramidal comulgando arte moderno y estética precolombina, museo para sus figurillas prehispánicas y obra artística habitable. Irrumpe entre los paisajes volcánicos fraguados con la erupción del Xitle, enclavado en un entorno de lava. En la segunda planta hay bocetos de los murales del pintor. Y la parte alta es una terraza con vista panorámica al extremo sur de la ciudad y al terreno que ocupa el museo, tupido de ahuehuetes y pozos de agua.<sup>23</sup>

En el límite de la capital, Xochimilco alberga, además del «Sabino de San Juan», un ahuehuete distintivo, autorreferencial, tal vez consciente de su propia identidad, criatura arbórea entre

perros xoloitcuintles y pavos reales, en el amplio jardín del que ha sido considerado como «el museo más mexicano», el Dolores Olmedo.

### SONIDOS DEL ÁRBOL DE AGUA

El ahuehuete, además de significar «viejo del agua», presenta otras posibles etimologías que, apuntando en una dirección diferente, no parecen contradecirse con el sentido profundo que las poblaciones mexicanas actuales confieren al árbol en cuanto a su relación con el agua. El fraile dominico Diego Durán nos legó una muy interesante crónica titulada *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*. En el capítulo XIX del primer tomo escribe: «A ningún elemento de los cuatro tanto honró esta nación mexicana, después del fuego, como al agua». Y tras pasar revista a distintos aspectos de su culto, señala:

*De las fuentes que más caso hacían eran de las que salían a los pies de unos árboles que llamamos sabinas, que en su lengua llaman ahuehuetl. El cual vocablo se compone de dos, conviene a saber, de atl, que quiere decir «agua», y de huehuetl, que quiere decir «atambor», y así ahuehuetl quiere decir propiamente en nuestra lengua «atambor de agua». A los cuales árboles nosotros llamamos sabinas. Árboles muy grandes y coposos, de que los indios hacían mucho caso, por hallarse siempre a los pies de las fuentes, en lo cual fingían divinidad y misterio. Yo pregunté la causa de llamarse «atambor de agua» aquel árbol, y dan por causa el pasar el agua por sus raíces y por hacer un suave ruido con el aire la copa y ramas de él.<sup>24</sup>*

Nótese el detalle anotado por Durán: que –una vez más– las fuentes salían a los pies de los ahuehuetes, y no eran los árboles los que crecían a los pies de las fuentes. El hecho de pasar el agua por sus raíces se constituía, junto con el sonido del árbol, en elemento central, parte de esa divinidad y ese misterio que alberga la existencia del árbol.

Delineando siempre configuraciones distintas, los troncos de los ahuehuetes centenarios nunca son iguales. Constituyen siempre expresiones individuadas, ejemplos de particularidad vegetal: achatados, ensanchados, con tres ejes centrales o bifurcados, la diversidad de ahuehuetes pareciera integrar un catálogo de árboles singulares. Pero, a la vez, tras la multitud de formas, hay un ser único y primordial. El Ahuehuete pareciera representar un árbol arquetípico en la cultura mexicana; no sólo en la tradición

indígena y milenaria, sino también en el imaginario contemporáneo. Un árbol-agua, un árbol-vida, un árbol de existencia mayor que el ritmo humano de la historia.

#### NOTAS

<sup>1</sup> A lo largo del territorio mexicano existen diversas denominaciones en lengua indígena para nombrar al árbol: *matéoco* en tarahumara o rarámuri; *pénjamu* en purépecha; *quiztsincui* en zoque; *chuche* en huasteco; *yaga-guichi* en zapoteco, etc. (Villa-Salas, Alonso y Martínez, 1998, citado en Martínez [1999, p. 13]).

<sup>2</sup> No obstante, existe otra versión que no pertenece a la tradición oral, sino a los estudios sobre arbolado realizados por expertos en el parque de El Retiro. En las páginas 6 y 7 de su informe del 20 de noviembre de 2014, se dice: «de esta época [1764] es el gran parterre estilo francés diseñado por Mulot bajo la dirección de Robert de Cotte, rehecho varias veces, a lo largo de su historia, la última en 2012, especialmente en la reposición de las plantaciones de boj. En él se encuentra el árbol más famoso del Retiro, el Ahuehuate “árbol viejo del agua” (*Taxodium mucronatum*), de edad incierta, que algunos cifran en más de trescientos años, si bien estudios recientes parecen aproximarle más a doscientos, lo que coincidiría con las plantaciones posteriores a la destrucción causada en la guerra de la Independencia. Esa guerra supuso casi la destrucción del parque y la desaparición de muchos de sus elementos. Consecuencia de ello es que el parque del Retiro, aun siendo un parque histórico-artístico, no cuenta apenas con elementos vegetales de una edad superior a los doscientos años». De esta manera, el ahuehuate bien podría haber sido plantado tras la devastación del parque del Retiro durante la guerra de la Independencia, y no remontarse a una edad tan antigua como la que le concede la tradición.

<sup>3</sup> Según el decreto 19/92 del 26 de marzo de 1992.

<sup>4</sup> De Précý (2018, p. 43).

<sup>5</sup> Luque (1921).

<sup>6</sup> En el norte, el ahuehuate alcanza hasta Texas, y hacia el sur, rebasa incluso el estado de Chiapas, alcanzando el noroeste de Guatemala. No se lo encuentra en las penínsulas de Baja California y de Yucatán.

<sup>7</sup> Juan Rulfo, *El fotógrafo Juan Rulfo*, Editorial RM, México, 2018. Las imágenes figuran en las páginas 166 y

167. De la segunda fotografía, «Alicia en el bosque», existen dos tomas: una con la niña de frente y otra de espaldas.

<sup>8</sup> Villanueva Díaz *et al.* (2010).

<sup>9</sup> Es interesante anotar que, en la «Leyenda de los Soles», relato mitológico de los antiguos nahuas donde se cuenta la sucesión de eras cosmogónicas, el ahuehuate constituyó un elemento principal que sirvió como canoa. El Cuarto Sol (*nahui atl*), el último, finalizó con una inundación: «todos los cerros desaparecieron, porque hubo agua cincuenta y dos años. [...] Titlacahuan llamó al que tenía el nombre de Tata y a su mujer llamada Nene, y les dijo: “No queráis nada más; agujerad un *ahuehuetl* muy grande, y ahí os meteréis cuando sea la vigilia y se venga hundiendo el cielo”. Ahí entraron; luego los tapó y les dijo: “Solamente una mazorca de maíz comerás tú, y también una tu mujer”. Cuando acabaron de consumir los granos, se notó que iba disminuyendo el agua; ya no se movía el palo [esto es, encalló el ahuehuate en la arena nuevamente seca]». («Leyenda de los Soles», 1992, pp. 119-128). La pareja sobrevivió cuando se «hundió el cielo», es decir, al precipitarse el diluvio, en el interior del tronco de ahuehuate, flotando sobre las aguas.

<sup>10</sup> Tras la elección del nuevo tlatoani, uno de los nobles se dirigía a él en estos términos, comparando al gobernante con un ahuehuate capaz de albergar bajo su sombra a los súbditos y propiciar la bonanza del reino y la prosperidad general. Decía: «¡Oh, señor! Entre vuestro pueblo y vuestra gente debaxo de vuestra sombra, porque sois un árbol que se llama *púchotl* o *ahuehuetl*, que tiene gran sombra y gran rueda, donde muchos están puestos a su sombra y a su amparo, que para eso os ha puesto en este cargo. Plega a Dios de os hacer tan próspero en vuestro regimiento que todos vuestros súbditos y vasallos sean ricos y bienaventurados» (Sahagún 2000, libro vi). La homología entre el tlatoani gobernante y el ahuehuate surge, de esta forma, explícita.

<sup>11</sup> Véase Heyden (1993).

<sup>12</sup> Montes de Oca (2013).

<sup>13</sup> De la Serna (1953).

<sup>14</sup> También la medicina tradicional mexicana, desde la época precolombina hasta la actualidad, ha considerado al árbol como un recurso terapéutico y salutar de primer orden, empleándolo en distintas recetas herbolarias a lo largo del país. Las hojas, corteza, resina e incluso raíces del ahuehuete se usan habitualmente como remedio en poblaciones indígenas y mestizas. La resina sirve para curar heridas, úlceras y afecciones cutáneas, a la manera de eficaz cicatrizante; también para sanar dolores causados por frialdad, preparando en infusión raíces tiernas (Martínez, 1969). La corteza, quemada o en decocción, se emplea como astringente, diurético y cicatrizante, para sanar quemaduras, e incluso en tratamientos ginecológicos; las hojas se preparan para tratar males cutáneos, reumatismo e hidropesía, así como dolor o hinchazón, debido a sus propiedades anestésicas (Caballero Nieto y Cortés Zárraga, 1982-2011); un remedio a base del látex se usa contra la gota, y las semillas y conos del árbol, en infusión, para tratar problemas renales. Al ahuehuete también se le atribuye eficacia terapéutica en el tratamiento de diversos padecimientos como hidropesía, presión arterial, hemorroides, trastornos menstruales, varices y afecciones cardíacas; asimismo, se lo utiliza como tónico (Zolla *et. al.*, 2009).

<sup>15</sup> A este respecto, escribe Humboldt, con anterioridad, en la misma obra: «La intendencia de La Puebla ofrece también a la curiosidad del viajero uno de los más antiguos monumentos de la vegetación. El famoso ahuehuete, o ciprés del pueblo de Atlixco, tiene [...] setenta y tres pies de circunferencia, y midiéndolo por la parte interior (pues su tronco está hueco), tiene quince pies de diámetro. Por consiguiente el ciprés de Atlixco tiene con corta diferencia el mismo grosor que el baobab (*Adansonia digitata*) del Senegal» (Humboldt, 2014 [1822], lib. III, cap. VIII, p. 159). La referencia sobre el ahuehuete de Santa María del Tule se encuentra en el apartado que trata la «Intendencia de Oaxaca» (lib. III, cap. VIII, p. 171).

<sup>16</sup> Existe una larga controversia acerca de si el gigante de Tule es un único ahuehuete o el resultado de haberse amalgamado o fusionado varios de ellos –tres, en concreto, según se dice– en un solo árbol, que no parece llegar a esclarecerse (aunque la opinión actual es que, efectivamente, constituye uno solo). Véase, por ejemplo, Debreczy y Rácz (1997).

<sup>17</sup> Homenaje, tal vez, a su ancestralidad, fue declarado en 2003 Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO.

<sup>18</sup> Mayer (1947, p. 236).

<sup>19</sup> Villanueva Díaz *et al.* (2014).

<sup>20</sup> Véanse dos interesantes estudios sobre el Bosque de Chapultepec en Heyden (2002) y De la Luz y Torres (2002).

<sup>21</sup> Martínez (1999).

<sup>22</sup> Díaz del Castillo (1984).

<sup>23</sup> Véase la página dedicada al Museo Anahuacalli: <<http://museoanahuacalli.org.mx/museo/que-es/>>

<sup>24</sup> Durán (1984, tomo 1, cap. XIX, p. 173).

## BIBLIOGRAFÍA

- Caballero Nieto, Javier y Zárraga, Laura Cortés. *Base de datos etnobotánicas de plantas de México* (BADEPLAM), Jardín Botánico, Instituto de Biología, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982-2011.
- *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles*; Primo Feliciano Velázquez (traducción) y Miguel León Portilla (prefacio), Tercera edición, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1992.
- De la Luz Moreno, María y Torres, Manuel Alberto. «El origen del jardín mexicana de Chapultepec», *Arqueología mexicana*, núm. 57, p. 41, 2002.
- De Précy, Jorn. *El jardín perdido*, Elba, Barcelona, 2018.
- Debreczy, Zsolt y Rácz, István. «El Árbol del Tule: The ancient giant of Oaxaca», *Arnoldia: The Magazine of the Arnold Arboretum*, núm. 57 (4), pp. 3-11, 1997.
- Díaz Del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, edición de Miguel León Portilla, 2 vols., Historia 16, Madrid, 1984.
- Durán, fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, 2 vols., Porrúa, México, 1984.
- García Cubas, Antonio. «Carta Agrícola VIII», *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, Debray Sucesores, México, 1885.
- Heyden, Doris. «El árbol en el mito y el símbolo», *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 23, pp. 201-219, 1993.
- Heyden, Doris. «Jardines botánicos prehispánicos», *Arqueología mexicana*, núm. 57, pp. 18-23, 2002.
- Humboldt, Alexander von. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, Porrúa, México, 2014 [1822].
- Luque, E. «Voto razonado para elegir el árbol nacional», *Sociedad forestal mexicana, Revista México Forestal*, nº 1, (9 – 10): 3, 1921.
- Martínez, Maximino. *Las plantas medicinales de México*, Ediciones Botas, México, 1969.
- Martínez Bautista, A. E. «El ahuehuete», *Biodiversitas* (CONABIO), núm. 25, pp. 12-14, 1999.
- Mayer, Brantz. *Mexico, as it was and as it is*, G. B. Zieber & Company, Philadelphia, 1847.
- Montes de Oca, Mercedes. *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.
- Rulfo, Juan. *El fotógrafo Juan Rulfo*, Editorial RM, México, 2018.
- Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*, 3 vols., versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como *Códice florentino* (estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Cien de México, México, 2000.
- Serna, Jacinto de la. *Manual de Ministros de Indios para el Conocimiento de sus Idolatrías y Extirpación de ellas*, «Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México», edición de Francisco del

- Paso y Troncoso, Fuente Cultural, México, vol. 1, pp. 47-368, 1953.
- Varios Autores. *Primer informe del grupo de expertos del arbolado del Parque del Buen Retiro*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 20 de noviembre de 2014.
  - Villanueva Díaz, José; Cerano Paredes, Julián; Stahle, D. W.; Constante García, Vicenta; Vázquez Salem, Lorenzo; Estrada Ávalos, Juan; Benavides Solorio, Juan de Dios. "Árboles longevos de México", *Revista Mexicana de Ciencias Forestales*, vol. 1, núm. 2, julio-diciembre, pp. 7-29, 2010.
  - Villanueva Díaz, José, *et al.* "Cinco siglos de historia dendrocronológica de los ahuehuetes (*Taxodium mucronatum* Ten.) del Parque del Contador, San Salvador Atenco, Estado de México», *Revista Agrociencia*, vol. 48, núm. 7, octubre-noviembre, pp. 725-737, 2014.
  - Zolla, Carlos, *et al.* *Biblioteca digital de la medicina tradicional mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, disponible en línea: <<http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/>>







► Biblioteca de la Ciudad de Oulu, Finlandia, 1877

**Ramón Andrés**

*Filosofía y consuelo de la música*

Acantilado, Barcelona, 2020

1168 páginas, 42.00 €



## Pensar y sentir la música

**Por** JOSÉ MARÍA HERRERA

*Filosofía y consuelo de la música* es una obra titánica, de esas que parece imposible que hayan sido realizadas por una sola persona. Leyéndola se experimenta algo parecido a lo que se siente al contemplar la pintura sobre tela más grande del mundo: *El martirio de San Pantaleón*, de Fiumani. Cuando uno recorre atónito la escena, desplegada a lo largo y ancho del techo de la iglesia veneciana donde se encuentra, y busca un lugar desde el que abarcarla por entero con la mirada, ha de resignarse porque no lo hay. La impresión que produce debido a sus dimensiones es abrumadora, máxime si se tiene en cuenta que hasta los menores detalles parecen trabajados con esmero de miniaturista. Fiumani tardó veinticuatro años en rematar la obra. Ignoro cuanto ha tardado Andrés en la suya, pero no hay duda de que es fruto, es-

pléndido fruto, de un trabajo de años de estudio y envidiable concentración.

Personalmente no me ha sorprendido saber que emprendió la labor en una gran ciudad de la costa mediterránea y la concluyó en un pequeño pueblo de los Pirineos. Un plan tan ambicioso y exigente –la historia de la filosofía de la música hasta la Ilustración– necesita para realizarse de una serenidad incompatible con el estrépito hiperactivo de las urbes contemporáneas. Él mismo alude a esta dificultad un par de veces. Una, al recordar la época en que, acuciado por problemas gravísimos, Cicerón se retiró a componer *De re pública*; otra, cuando compara la escritura con «una modesta línea Maginot». Guarecerse en el saber, convertir el saber en trinchera frente a las adversidades o una actualidad dominada

por la manipulación y la mentira, es lo que siempre han hecho los sabios.

Ni que decir tiene que el autor que se embosca en la escritura para huir de la puerilidad de los tiempos raramente hace concesiones al público. Una cosa es compartir la búsqueda personal y otra supeditarla al éxito o el reconocimiento. Reprocharle esto sería necio, por más que dificulte la labor del crítico, quien de alguna forma debe poner los libros en relación con el término medio donde se encuentra el lector común. En el caso de los de Andrés la tarea es casi imposible. Pese a la claridad de su prosa y el afán por volver accesibles los temas sin renunciar a su complejidad, se mueve siempre en un plano muy alejado de la visibilidad sin fondo donde hoy quiere situarse todo. La cosa es así y no puede ser de otra manera, ya que tratándose de sabiduría de verdad la popularidad es, por definición, irrelevante. *Dis aliter visum est*, los dioses decidieron otra cosa, dice Virgilio en la *Eneida*. ¿Acaso tiene algún sentido allanar una montaña para ayudar a la gente a pasearse por ella? En vez de simplificar el libro llevándolo al mercadillo de las cosas accesibles, creo que haremos mejor sobrevolándolo como esas aves migratorias que, según Andrés, cruzan el cielo que ve desde la ventana de su estudio, un cielo recortado por montes suaves y arboledas pirenaicas.

La alusión a los pájaros, al cielo, al bosque, al pequeño pueblo silencioso, nada tiene aquí de declamatorio. ¿Acaso no hemos perdido ya el compás con la naturaleza?, ¿y esto, en un libro que se ocupa de reflexionar sobre la música y la filosofía como actividades que desde su origen pretendieron acompañarnos a la realidad, no es pertinente mencionarlo? Quienes conozcan *Los árboles que nos quedan*, el último poemario de Andrés,

saben además que el anhelo de verdad inherente a esas actividades no tiene en su caso absolutamente nada de retórico o académico. Erudición y sensibilidad conviven dentro de él sin controversia. Quizás sea esta su máxima virtud, o al menos la que llama más la atención de quienes se acercan a sus libros. Y no es sorprendente que así sea porque ambas son herramientas de precisión en manos de quien no se conforma con vivir, sino que necesita elaborar sus vivencias y dotarlas de sentido aún a sabiendas de que vivir consiste precisamente en afrontar una y otra vez lo que carece de él.

Desde el comienzo mismo de nuestra civilización, allá en el mundo griego, se creyó que entre los seres vivos y la naturaleza reina una armonía que sólo rompe a veces el hombre, un ser con conciencia que, sin embargo, se debate siempre entre la ceguera y la lucidez. Esta armonía es la que expresa la música y, por eso, ella posee la capacidad de restituirla cuando se quiebra. La base de semejante poder hay que buscarla en la condición humana. Somos seres musicales. Existe una afinidad interior, fundada en nuestra disposición corporal, hacia el ritmo. Los estudios biológicos contemporáneos demuestran que el bipedismo representó para nuestros antepasados una pérdida de estabilidad que desarrolló en compensación un sentido más intenso del ritmo y el equilibrio. Nuestro cuerpo —escribe Andrés— es, como tal, un instrumento. Que el canto y la danza hayan acompañado a la humanidad siempre, quizá incluso antes de que existiera el lenguaje, no es, ciertamente, casual. Meditar sobre la naturaleza de la música y su poder para acompañarnos con la realidad, tarea que originalmente comparte también con la filosofía, es el objetivo esencial de su libro.

Los primeros en tomar conciencia de lo anterior y reflexionar expresamente acerca de ello fueron los órficos y los pitagóricos, quienes concibieron la música como una lógica del universo. El mundo, para ellos, es cosmos, no caos, y el orden que lo gobierna es musical y matemático. Entre las partes y el todo hay una proporción perfecta, la llamada «armonía de las esferas», y esta proporción coincide con la que impera en la música. De ahí que, según Pitágoras, la excelencia musical se alcance «más con el intelecto a través de los números que con la sensibilidad por medio del oído». Aunque nunca se ha dejado de hablar de la música de las esferas –tópico que ha generado multitud de teorías–, lo importante para la historia que cuenta Andrés son las consideraciones de los pitagóricos sobre la virtud de la música a la hora de recomponer el orden cuando se pierde (lo pierde el hombre que pierde el compás, que desentona o se desconcierta). De los pitagóricos parte la fe en la virtud sanadora de los sonidos y sus virtudes pedagógicas, una creencia que, pasando por Platón, para quien la música es una suerte de gimnasia del alma, y Aristóteles, quien le asigna además el poder de purificarla devolviéndole su armonía natural, un poder catártico similar al que tiene la tragedia en el teatro o el fármaco en el cuerpo, llega hasta la época helenística y se convierte en un supuesto de nuestra civilización.

Por más que el mundo nacido de las cenizas de la Antigüedad se fundara en gran medida sobre el conflicto entre filosofía y fe (Andrés relativiza la profundidad de este conflicto al decir que «ambas son formas de creencia, dos maneras de fe»), una idea que no comparto, pues aunque la filosofía repose en creencias no cuestionadas su volun-

tad, a diferencia de la fe, es cuestionarlas), y el cristianismo rechazara la idea de una armonía entre la naturaleza y el hombre –no se olvide el efecto perturbador del pecado original–, la filosofía siguió suministrando las claves teóricas con la que se entendió la música. Esto no significa que el cristianismo no hiciera aportaciones originales. Andrés rechaza la visión del medievo como época oscura y le atribuye, con razón, una importancia crucial en la formación de Occidente. La esencia de esa influencia la halla en la noción de verdad. Aparte la idea griega de verdad como ciencia o episteme, Occidente ha dependido de la idea cristiana de verdad como esperanza en un mundo prometido. Si los griegos consideraban que la realidad está siempre ahí, oculta o velada por nuestros prejuicios o las limitaciones de nuestra naturaleza, los cristianos creían que vivimos en una realidad degradada por el pecado y que la verdadera realidad está por venir. Su revelación (apocalipsis), depende de Dios, no de los seres humanos, y, por eso, cuando la fe en Dios entre en crisis, pervivirá la fe en una realidad por llegar que depende de un acto supremo: la revolución.

Las páginas consagradas en esta segunda parte del libro –el libro se divide en tres partes: «Los fundamentos», «La certidumbre» y «La inquietud»– a evocar el mundo medieval son magníficas. Su conocimiento de las disputas escolásticas, de la vida en las bibliotecas de los monasterios, del devenir de los códices, es, como siempre, asombroso. No hay detalle que se le escape, desde las travesuras de Titivillus, el demonio de las erratas, hasta las intrigas que acompañaban a menudo a las controversias teológicas. La evocación que hace, por ejemplo, de Hugo de San Víctor, con quien Andrés parece simpatizar especialmente, es me-

morale. Su concepción de la meditación y la lectura como huida del estruendo de las actividades terrenales no le es, desde luego, extraña. En cualquier caso, lo decisivo es que los pensadores medievales coinciden todos más o menos en juzgar la música como el arte por excelencia a la hora de buscar apoyo ante los reveses de la existencia. «La música ofrece consuelo a quien sufre; pacifica al colérico, restaña al que padece el exilio, dignifica y conforta al que es calumniado e insultado, acompaña al pobre».

Resulta muy interesante ver de la mano de Andrés de qué forma la evolución de la idea de la música durante la Edad Media corre paralela a los cambios de visión en la imagen del mundo. Si los primeros pensadores cristianos aceptan la creencia pitagórico-platónica en la música de las esferas basada en la armonía numérica, Alberto Magno y Tomás de Aquino, a quienes se debe el acercamiento de Aristóteles al cristianismo, la combatieron en favor de una interpretación basada en la consonancia natural, y autores posteriores, críticos con los presupuestos de la metafísica escolástica, Robert Grosseteste o Nicolas de Oresme, simplemente la rechazaron para pensarla en términos más próximos a la ciencia moderna, como una música que se expande buscando, digámoslo así, un espacio abierto.

El desgaste de la Iglesia se tradujo a finales del siglo xv en la aparición de una mentalidad nueva que conduciría a la época moderna. El núcleo de lo moderno, según Ramón Andrés, es «la gravitación, tanto individual como colectiva, en torno a un irrefrenable y continuo desear». Si, por un lado, la ruptura de la unidad cristiana acentuó el individualismo y, con él, la impresión de que vivir es devenir hacia la nada;

por otro, los avances de la técnica sirvieron para paliar en parte la percepción de la vida como «ser arrastrado al vacío». ¿Evolucionó igualmente la música en esta dirección convirtiéndose en una técnica encaminada a actuar sobre el alma? Andrés no plantea la cuestión en estos términos, pero en su impresionante recorrido por la literatura dedicada al tema demuestra que, en efecto, algo así ocurrió. Si bien los autores renacentistas no olvidaron el papel de la música en la liturgia como vehículo de comunicación con lo divino, fue subrayándose cada vez más su dimensión moral o individual. Andrés recuerda, por ejemplo, que Johannes Tinctoris alude a veinte posibles efectos de la música en la instrucción moral de una muchacha. Es difícil no pensar este tipo de capacidades como una técnica, aunque no debemos olvidar que «técnica» y «arte» son palabras sinónimas.

Mientras que la tradición reconocía el ascendiente de la música sobre nuestro ánimo (un ascendiente que en ocasiones se consideraba perjudicial y peligroso), la nueva época comenzará a explorar las posibilidades de la música como expresión de nuestro ser. La relevancia creciente del individuo, reflejo de lo cual es el surgimiento y desarrollo del arte del retrato, se manifestará también en la música con el creciente interés por la expresión de los afectos y las pasiones. Si los antiguos ensalzaron la consonancia, la música acorde que imita las realidades celestes (Andrés da todas las pistas necesarias para entender el cambio de mentalidad que en la comprensión de esto supuso la polifonía), con la modernidad, va a contar cada vez más la expresión individual. Al mismo tiempo que esto sucede, la filosofía y la ciencia tomarán distancia de la tradición negando ideas como la de



la música de las esferas, fruto de la armonía estelar. F. Bacon, por ejemplo, considera que este tipo de afirmaciones carece de base empírica, son meras especulaciones. En cambio, pensadores próximos al esoterismo, o directamente sumidos en él, Thomas Browne o Robert Fludd, suponen que los movimientos bien ordenados del cielo deben traducirse en algún sonido armónico, al margen de que nosotros seamos incapaces de percibirlo.

Paso a paso, con la fidelidad a los textos de quien los conoce bien, Ramón Andrés sigue su periplo histórico demostrando con sus análisis lo que ya hemos dicho antes: que la evolución de las consideraciones sobre la música corren parejas a la evolución general de las ideas. Si en el Barroco el tema central son las pasiones, durante la Ilustración los principales planteamientos se hayan estrechamente vinculados con los estudios sobre la sensación. Las ideas sobre el cuerpo humano resultan en ese momen-

to decisivas. También, sin duda, a la hora de interpretar el poder de los sonidos. El autor, como siempre, no se limita a considerar las ideas de los pensadores más importantes, sino que se ocupa de todo lo que puede esclarecer sus planteamientos. Un ejemplo ilustrativo son las páginas dedicadas al proyecto de un clavecín de colores para sordos, artilugio del que se habló mucho en tiempos de Rousseau.

En fin, convencido, al igual que Descartes, que conversar con gentes de otros siglos es lo mismo que viajar (creo que fue san Agustín quien dijo que el que no viaja es como el que lee sólo una página de un libro), la investigación de Ramón Andrés es un largo y concienzudo viaje por la historia de Europa guiado por la voluntad de comprender dos de las actividades que la han hecho ser como es: la filosofía y la música. Nadie que aprecie el trabajo bien hecho encontrará en todo el periplo un solo motivo de queja.

**Juan Marsé**

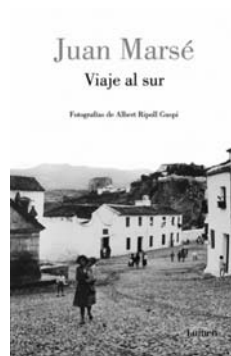
*Viaje al sur*

Fotografías de Albert Ripoll Guspi

Edición e introducción de Andreu Jaume

Lumen, Barcelona, 2020

360 páginas, 21.90 €



## Andalucía, amor perdido

*Por* ANA RODRÍGUEZ FISCHER

Desde que las corrientes intelectuales de inspiración regeneracionista impregnaron el pensamiento y las letras españolas de finales del siglo XIX, la literatura de viajes experimentó un cambio radical con respecto a las sendas o modelos anteriores. Lejos de los intereses que movían a los románticos, ya no será el pintoresquismo costumbrista, ni el exotismo, ni la herderiana *volksgeist*, ni la belleza artística o las huellas y el sueño del pasado lo que interesa a los escritores viajeros, sino la exploración del presente, a menudo articulada a través de crónicas y reportajes propiamente dichos que informan sobre cualquier acontecimiento o novedad de interés: la inauguración de un tramo ferroviario o la aparición de otros ingenios fruto del progreso técnico pero también las novedades y la moda en sus múltiples ma-

nifestaciones. Y cuando eligen explorar la realidad, lo hacen desde una mirada y una conciencia críticas, sin apenas detenerse en las grandes ciudades monumentales, sino recorriendo infatigablemente los caminos de España en busca de la intrahistoria y del pueblo, como lo hará por ejemplo Galdós, quien viajaba en tercera por España para entrar así en un mundo todavía nuevo, original y espontáneo, «por comunicar con el pueblo y por oírle hablar», según decía Luis Bello.

Traigo a colación esta referencia porque el *Viaje por las escuelas de España*, que en 1926 publicó Luis Bello, aparece a menudo mencionado por Juan Marsé en su *Viaje al sur* y fue sin duda uno de los escasos referentes del género que tuvo en cuenta el novelista barcelonés al escribir un libro del que, en

el prólogo de 1963, nos advierte: «esta obra no es un ensayo socialagrario del sur, sino la nerviosa historia de un rápido viaje, de una ilusión cumplida a medias, y, sobre todo, de un intento de comprensión para con un paisaje y unos hombres» (p. 74).

No entraré aquí a detallar las peripecias que llevaron al feliz hallazgo final de un manuscrito que durante mucho tiempo se dio por perdido. Lo hace minuciosamente Andreu Jaume, que culminó una aventura emprendida antes por otros –incluida la propia agente literaria del escritor, Carmen Balcells– y responsable de esta edición que, además de las fotografías de Albert Ripoll Guspi –que también viajó con el autor y con Antonio Pérez–, contiene un apéndice con un buen puñado de cartas intercambiadas entre Juan Marsé y su editor José Martínez –uno de los directores de la recién fundada Ruedo Ibérico–, que tratan de los preliminares, las condiciones del viaje, la posterior elaboración del libro, el entusiasmo y la satisfacción que siente Marsé conforme avanza en la escritura –«Según mi parecer, la cosa está quedando formidable. También es la opinión de muchos» (p. 346); «es el mejor que he escrito hasta la fecha. En estos momentos lo tiene Carlos Barral, y está encantado» (p. 349)–, la entrega del manuscrito en persona y el desolador silencio que sigue hasta la comunicación final, en carta fechada a 11 de enero de 1965, y firmada por un tal A. González (no identificado por el editor Andreu Jaume), que concluye: «Sentimos muy sinceramente que su labor de autor no se vea coronada» (p. 355).

Aparte de las dificultades económicas que atravesaba la editorial según sus responsables, Andreu Jaume opina que el desconcertante silencio de José Martínez se explicaría «por la falta de compromiso político

claro que la crónica de Marsé transmitía» (p. 50), o mejor dicho, la ausencia de partidismo maniqueo o de una visión sesgada, pues hay denuncias severas y críticas durísimas, dirigidas también contra la abulia o la sumisión de los oprimidos. Así, en la campaña jerezana señala el inmovilismo y apunta que «la mayoría de los hombres que están aquí son apolíticos por temperamento y, además, profundamente trabajados por la propaganda franquista» (p. 106). En Algeciras, «en las calles próximas al mercado hay hombres sentados en las aceras leyendo novelas del Oeste; otros haciendo nada, con las manos en los bolsillos, inmóviles, mirando cualquier cosa, una mancha sobre el asfalto, el tronco de un árbol...» (p. 236). Al editor tampoco le gustaba el título, que cambió y quedó registrado en la editorial como *Andalucía, perdido amor*, obra firmada por Manolo Reyes –nombre del personaje de *Últimas tardes con Teresa*, el Pijoaparte– pues Marsé era muy consciente de que le convenía publicar su libro amparándose en un seudónimo, según anuncia en carta del 15 de julio de 1963.

1962 fue un año clave, tanto en la historia de España como en la trayectoria del joven escritor. Como indica Andreu Jaume, recientemente «el Gobierno de la dictadura había promulgado el Plan de Estabilización Económica con el que se resignaba a acabar con la autarquía nacionalista que había regido durante la posguerra, abriéndose a los mercados, permitiendo la inversión extranjera y abonando el terreno para disparar el crecimiento en las dos décadas siguientes, gracias también a la emigración masiva de desempleados al norte de Europa y a la eclosión del turismo» (p. 16). En cuanto a Marsé, había publicado una primera novela –*Encerrados con un solo juguete* (1960)–,

tenía acabada la segunda –*Esta cara de la luna* (1962)– y moldeaba ya *Últimas tardes con Teresa*, que presenta curiosas analogías con *Viaje al sur*.

El viaje, realizado en compañía de Antonio Pérez y del fotógrafo Albert Ripoll Guspí, dura un mes escaso, y los viajeros se desplazan básicamente en tren o en coches de línea. Arranca el 29 de septiembre de 1962 con una breve estancia en Sevilla –donde conocen al escritor Alfonso Grosso– y prosigue fundamentalmente por la provincia de Cádiz –Jerez de la Frontera, Sanlúcar de Barrameda, Rota, El Puerto de Santa María, Cádiz, Chiclana de la Frontera, Véjer de la Frontera, Barbate de Franco, Tarifa y Algeciras– y Málaga –Ronda, Marbella, Fuengirola, Torremolinos y Málaga–. Casi todas las entradas del libro, fechadas al modo de un diario, van enmarcadas con una selección de titulares o breves notas extraídas de la prensa nacional y local –*ABC*, *Pueblo*, *Córdoba*, *Sevilla*, *Ayer*, *El Correo de Andalucía*, *España*, *Alcázar*, *Diario de Cádiz*, *Sur* o *La Tarde*– que dan cuenta de la actualidad española y extranjera, y que al autor le parecía que «son formidable fuente de interés con vistas al libro» (p. 328). Así, la tragedia de las inundaciones del Vallés, la crisis de los misiles en Cuba, el Congreso Europeo de Múnich, «la conjura izquierdista contra España», etcétera. Acierta Jaume al indicar que Marsé «fue muy hábil a la hora de contrastar sus impresiones vivas de la realidad social andaluza con el relato oficial de la política nacional e internacional que se iba construyendo en los periódicos de la época, creando un juego de espejos políticamente desafiante y arriesgado» (p. 45). Pero además, este recurso es un rasgo clave porque contiene un código interpretativo al operar al modo en que poco después lo harán las

citas que encabezan los capítulos de *Últimas tardes con Teresa*: como contrapunto que implica una voluntad de distancia, a menudo marcada por una nota sarcástica e incluso jocosa, como la del 17 de octubre: «Ocurre también una cosa que nadie debe olvidar: que Roma está en Italia (Pemán)», (p. 238). Basta fijarse en los contenidos de algunas –«Después de seis años, Puskas abraza a su madre» (15 de octubre de 1962)– o calibrar los códigos lingüísticos para advertir el abismo que media entre la retórica triunfalista de la crónica oficial y el relato de lo visto u observado y lo oído: «España no abandonará las provincias africanas a las apetencias de otros» (20 de octubre de 1962); «España no tiene interés por estos territorios; pero hay algo más fuerte que los intereses materiales: es la conciencia ante el cumplimiento de un deber».

El propósito de Juan Marsé es sin duda ofrecer una radiografía veraz y crítica de la realidad que recorre: esa parte de Andalucía en 1962. En este sentido su libro puede alinearse con otros títulos de aquella hora: *Campos de Níjar* (1960), de Juan Goytisolo; *Caminando por las Hurdes* (1960), de Armando López Salinas y Antonio Ferres; o *Por el río abajo*, viaje a lo largo del delta del Guadalquivir realizado también en 1960 por Alfonso Grosso y Armando López Salinas. Ahora bien, Marsé tiene una clara conciencia de que no repetirá un esquema ni pautará premisas ajenas, y así se lo aclara a su editor en carta del 24 de noviembre de 1962: «si todo sale como tengo pensado, tú podrás disponer de un libro de viajes algo sólido para empezar esta colección de que me hablaste, y a ver si sentamos precedente y se acaban de una vez los “recorridos sentimentales” de señoritos y el miserabilismo» (p. 336). Y también se lo expone al propio

lector, en la entrada del 5 de octubre, en Rota: «Para nosotros, el problema no consiste tal vez en recorrer Andalucía con mentalidad de turistas ni de sociólogo. No somos ni una cosa ni otra. Con cierto aire de irrealidad, se desliza uno constantemente por calles nuevas, paisajes desconocidos, horizontes y gentes que uno había mitificado un poco, que había soñado mal y que, a medida que va alcanzando, despoja de misterio» (pp. 130-131).

Una firme voluntad de estilo se aprecia ya con rotundidad en este libro, y le lleva incluso a formular dudas y vacilaciones cuando estas se le presentan: «Nos hallamos en la médula del dulce escándalo. Torremolinos es la nota más aguda y estridente de ese largo y alucinante grito compuesto de miles de exquisitas voces que es la costa del Sol» (p. 284). Mas la estrategia expresiva apenas flaquea, firmemente anclada como lo está en la impresión visual y en el lenguaje. Y tampoco vacila Marsé a la hora de seleccionar y enfocar la materia que compondrá su libro: la vida real captada en el deambular callejero o también descubierta por azar. Todo tiene una cualidad dinámica y vivísima, en parte porque oímos hablar a muchos personajes, entre ellos a los guías y cicerones que se les ofrecen a los viajeros. Junto a esta polifonía que enriquece el relato, encontramos también la más genuina marca de la escritura de Juan Marsé: el predominio de las imágenes. Hay retratos agudísimos de personajes muy bien tallados, esbozos y siluetas de tipos representativos, estampas corales y múltiples escenas que se representan con la cercanía y la inmediatez de lo teatral, además de la pintura de atmósferas y ambientes. Personajes inolvidables son El Niño del Lunar, El Cojo, Ana María de Ronda o El Chato, que

podría haber inspirado al Pijoaparte, como también lo harán los guapos mediterráneos de Marbella (y que el autor había visto antes en Sitges o en la misma Barcelona). La cita es extensa, pero creo que vale la pena: «En esta época del año empieza a vérsese solitario y pensativo, lleno de nostalgia, sentado en terrazas vacías invadidas ya por el viento, o colgado en la barra de bares de lujo [...] y escuchando un disco de la sinfonola, una música que él conoce muy bien, que está cargada de recuerdos, de paseos nocturnos abrazado a una sueca, de diminutos locales donde hasta hace muy poco flotaba una favorable atmósfera de diversión y felicidad, de *whisky*, risas de nórdicas, de piel dorada, de amorosas y divertidísimas ancianas inglesas de frágiles hombros despellejados, una cotidiana náusea de ojos azules, de senos de fresa, de labios y muslos con sabor a mar y de espaldas de oro con un dulce olor a crema para la playa. // En todo eso debe de pensar ahora mientras pasea por la orilla del mar con las manos en los bolsillos y un palillo entre los dientes, mezclando un poco los sueños y la realidad según su costumbre...» (p. 269).

Tanto este como otros muchos personajes representan una forma de ser o de vivir: los chiquillos maleteros, los eruditos locales o ciertos poetas andaluces, señoritos y caciques o damas caritativas iguales a las *ricatólicas* que aparecen en *La oscura historia de la prima Montse* (1970). Además, por estas páginas transitan ciegos, putillas, gitanos, vagabundos, guardiaciviles, pescadores, turistas, vendedores ambulantes, niñas artistas que quieren ser Marisol, emigrantes potenciales, obreros o campesinos que, «bajo el sol pálido y rojizo de la tarde, regresan a Jerez en bicicleta, a lomos de burra o a pie, por caminos polvorientos. Hay

grupos lentos y desmembrados de mujeres campesinas que tienen manos de hombre, de niños con cara de viejo, con una voz y una gravedad de viejo, de muchachas con pantalones de pana debajo de la falda –pantalones del marido o del hermano, con bragueta y todo, muy útiles en las faenas de recolección del algodón–» (p. 117). Y como no podía ser menos, si consideramos el referente de Luis Bello, los niños están omnipresentes en este *Viaje al sur*, pues del mismo modo que se atiende al mundo del trabajo –sea en las fábricas, en los tajos, en los comercios y talleres, en el mar o en el campo–, se visitan escuelas y se enfoca el problema de la educación y se formula un alegato explícito: «Ángel García, cinco años, monaguillo de la iglesia de Nuestra Señora de la O, que no sabe todavía restar pero sí sumar, nos indica el camino de un castillo que no nos interesa en absoluto. Lo que nos interesa es su colegio, pero dice que hoy no tiene que ir» (p. 123); en Rota, «vagando como sonámbulos entre las mesas de las terrazas en torno a los americanos hay niños desarrapados que

miran con odio, con ojos inyectados en sangre, con manos callosas y rostro de hombres acabados. No hacen nada, se pasean y miran, fijamente, durante largo rato, escupen, dan media vuelta, desaparecen y vuelven a aparecer» (p. 144).

Los espacios y escenarios son tan múltiples y diversos como los personajes que acogen y enmarcan: casinos y palacios, ferias y bodegas, playas, arrabales suburbanos y enclaves de barracas –El Perchel (Málaga), El Zapal (Barbate)–, tabernas, camarés, pensiones, calles y plazas... Y quedan también fijados los modos de vida, los ritos y costumbres, el ocio y la mentalidad de las gentes.

*Viaje al sur* es un abigarrado y a la vez finísimo retablo de aquella Andalucía que Juan Marsé fijó con mirada de artista y una depurada voz que contiene tonos espléndidos: algunos poéticos, otros trágicos y, aunque en menor medida, también hay notas irónicas y sarcásticas, además del tono llano y natural con que recoge y plasma la prosa de la vida.



**José María Merino**

*A través del Quijote*

Reino de Cordelia, Madrid, 2019

408 páginas, 28.50 €



## Andanzas quijotiles de José María Merino

*Por* SANTOS SANZ VILLANUEVA

No es cosa de rastrear la antigua y múltiple admiración de José María Merino por el *Quijote*. Sólo a partir de un gran fervor puede llegarse a escribir un libro tan penetrante, amén de devoto, como *A través del Quijote*, obra sin género que lee, analiza y llega a reescribir la magna invención cervantina. El propio autor reconoce en una «nota previa» que es el resultado de un proyecto antiguo y advierte que era sin duda preciso para afrontarlo haber llegado a «esta edad» en que –añado por mi parte– cuenta con un extraordinario bagaje literario como lector, ensayista y fabulador.

Al igual que el propio *Quijote*, *A través del Quijote* es varias cosas simultáneas: una novela de novelas, glosa cervantina personal, crítica literaria y pura invención. El título tiene un valor denotativo: el libro ofrece, en su

primera y más externa instancia, un recorrido a través de la novela de Cervantes, de todos los capítulos y paratextos de sus dos grandes partes de 1605 y 1615, así como del apócrifo de Avellaneda. Merino lleva a cabo un viaje literal por la discutida geografía por la cual discurren las andanzas del hidalgo manchego; por el texto, resumido con concisa exactitud, y por lo que del texto han dicho un buen número de exégetas.

El viaje por la geografía quijotesca lo realizan Eduardo Souto, *Full profesor* en Miskatonic University (Arkham, Massachusetts), y su compañera la catedrática complutense Celina Vallejo («mi Sancho», «Quijota mía», se piropean). Las andanzas veristas de la pareja con estancias en los lugares cervantinos (constancia se deja de las polémicas que han suscitado) se alternan

con un curso impartido por el exilado Sabino Ordás en la Universidad Menéndez Pelayo. El lector común no tiene por qué estar al cabo de la calle de estos nombres, que bien puede tomar por imaginarios, al hallarlos en una obra narrativa –no me atrevo a llamarla novela a secas–, o por reales, por los datos que los presentan como acreditados estudiosos académicos. Sépase, sin detrimento del sabroso juego del relato, que ambos, Souto y Ordás, son apócrifos; que en Souto ha descargado con anterioridad Merino la misión de asumir reflexiones culturales y artísticas y que Ordás, reconocido como el Maestro de Ardón, autor del ensayo *Las cenizas del Fénix*, lo engendraron Merino y sus hermanos Luis Mateo Díez y Juan Pedro Aparicio en los años setenta para proponer salidas a las decaídas y confusas letras españolas de los amenes franquistas.

El narrador del relato se identifica con el mismo Merino, a quien su mujer, Mari Carmen, le hace algunas puntualizaciones acerca del original del libro. Comparece asimismo el propio editor, Jesús Egido, quien le pone pegas al desarrollo de la obra. Todo ello, como se ve, radicalmente cervantino al formar una polifonía de voces que intervienen en la narración: la cadena de puntos de vista se constituye en secuela y homenaje del perspectivismo del *Quijote*, donde al autor cristiano se le suma el árabe Cide Hamete Benengeli y hasta el traductor cuestiona la fiabilidad de ciertos sucesos.

No acaba aquí el cervantismo de *A través del Quijote*. Encontramos varios hispanistas. La profesora HW le encarga a Merino un artículo –incluido en el libro– para una revista académica y, enviado, se lo rechaza por insatisfactorio. Comparece otra hispanista norteamericana, Helen Zwin, cuyas tesis no han convencido a la mayoría de los espe-

cialistas y ha rebatido el erudito alemán Otto Kümmerlich en un ensayo de trescientas páginas. Amplía la galería un hispanista «posmoderno», Arthur Yuma. Vemos además en acción a un tal doctor Francis Pauper, experto en Avellaneda, quien cubre el frente del Quijote apócrifo. Y Martín de Riquer y Miguel Delibes cumplen una benemérita misión histórica. El erudito catalán ideó un falso Quijote del que el novelista vallisoletano hizo una copia manuscrita con el fin de incitar a Cervantes a proseguir las aventuras del auténtico *Quijote*. El festival de voces que no acaba aquí como iremos viendo.

Tanto la línea narrativa presidida por Souto y Celina como la centrada en el curso santanderino de Sabino Ordás se amplían con narraciones añadidas. En ambos casos se sigue un procedimiento semejante. Un profesor, acaso ya jubilado, Tuñón, que acaricia el propósito de reescribir el *Quijote* por medio de microrrelatos, le suele enviar a Souto algunas de sus piezas breves y este las incorpora al libro en el momento oportuno de la excursión con Celina. Los asistentes al curso de Ordás también escriben minicuentos que suponen versiones peculiares de pasajes quijotiles y don Sabino ilustra con ellas las clases. Entre los asistentes imaginarios al encuentro figuran personas reales, un discutidor Merino y el narrador asturiano ya fallecido José Avello. Nuevamente *A través del Quijote* se configura como mesa de trucos, por decirlo con la frase hecha con que Cervantes se refería a las *Ejemplares*.

Este riquísimo despliegue imaginativo y esta construcción narrativa a la manera –tan quijotil, por otra parte– de muñecas rusas abarca una considerable variedad de contenidos y motivos. Un primer lugar lo ocupa, al menos cuantitativamente, el ejercicio

entusiasta de la narratividad en sus formas más breves, subgénero que en el narrador Merino tiene notable importancia porque lo ha cultivado con asiduidad, interés y convicción; lo ha hecho en parte por afición experimental –un deseo de tentar los límites del viejísimo arte de contar que constituye para él un rasgo antropológico–, y no por seguir la corriente a la moda. Aun con el pie forzado de la materia quijotil, revelan esas decenas de mini relatos –debidos a Merino o a otros personajes– adosados al gran relato general destreza narrativa e ingenio y refuerzan el sentido lúdico de *A través del Quijote*. Además, esas piezas breves ofrecen un modo de leer el *Quijote* desde la invención, de completar o rectificar el texto cervantino, de analizarlo en busca de sentidos y alcances sugestivos.

Por eso enlazan con otro componente fundamental del libro, una aproximación analítica al *Quijote*, en cierto modo un estudio o ensayo camuflado bajo una escritura inventiva. Merino establece un diálogo con intérpretes académicos y literarios cervantinos de referencia, con los «Riquetes y Ricotes», según los engloba en leyenda humorística. No siempre para bendecir las cosas que se han dicho, pues «hay demasiados merluzos entre los estudiosos», pero sí como reconocimiento de una tradición crítica ineludible. Este peaje inevitable, puntualmente advertido, no obsta para lecturas puntuales de Merino con las que echa su apreciable cuarto a espadas a la infinita glosa de la asendereada obra cervantina.

Merino, por sí mismo o mediante sus heterónimos, presenta una lista apreciable de contribuciones al canon crítico quijotesco. Sobre todo por su flanco más reivindicativo. Me refiero a su apreciación de hallazgos cervantinos en el retrato íntimo de los per-

sonajes («un esmero psicológico que parece propio de los grandes escritores del siglo XIX», según Ordás) y a su valoración de la técnica del contrapunto como un recurso pionero. También figuran con idéntico alcance interpretativo otras apreciaciones: fijar «la alucinación» como la materia sustantiva del libro (así lo sostiene Souto), refutar algún reproche a Cervantes (no le parece que sea un descuido, sino que está muy bien pensada, la interrupción del ritmo narrativo al comienzo de la cuarta parte) y justificar la abundante crueldad en la novela, que achaca a la hipocresía de quienes así lo predicán. Aportación ha de considerarse, aunque el asunto sea menor, la cálida glosa del amor de Sancho por su asno. Y si no aportación, sí supone meter baza en un debate frecuente la postura tajante acerca de que el *Quijote* no es lectura apropiada para niños ni adolescentes. Da esta muy sugestiva razón: antes de entrar en las caballerías quijotiles hay que conocer la melancolía. Como toma de partido personal puede tenerse, no por la tesis en sí misma sino por la vehemencia con que se explaya, el ataque cerrado contra el *Quijote* apócrifo recreándose en sus presuntas deficiencias y torpezas literarias. Para mí tengo que la devoción cervantina de Merino le ha llevado a extremar las sentencias adversas. No es tan malo el autor tordesillesco como lo supone su fustigador actual.

Preocupaciones muy características de Merino se deslizan asimismo en *A través del Quijote* con sobrada causa porque el relato cervantino da pie a ello y lo pide. Dos motivos fundamentales del escritor leonés (aunque gallego de cuna) se abordan en este viaje por el mundo imaginario de don Miguel: la cuestión del doble (se habla de un doble del *Quijote* verdadero) y la frontera inquie-

tante entre vida y sueño, tema tan español que Souto (o séase, Merino) advierte que le interesa «muchísimo». Para Souto (sígase leyendo Merino) «la realidad es impenetrable, sólo el sueño, o la ficción, nos permiten reconciliarnos con ella». «Eso que llamamos realidad», alecciona a una reticente Celina, «es el resultado de infinitas, inverosímiles coincidencias azarosas. Considerarla una especie de sueño nos permite justificar su inverosimilitud». En otra ocasión más proclama Souto esta enigmática visión del mundo que atraviesa toda la narrativa de su *alter ego* real: «la realidad es rara en sí misma y no necesita ser verosímil». Desde ahí resulta natural la disidencia Souto/Merino con Menéndez Pidal y la impugnación de un supuesto sobre el que ha pivotado durante décadas una cierta idea esencial de nuestras letras. No estuvo muy acertado el sabio filólogo al predicar «la parquedad en lo maravilloso y fantástico», asegura el *Full professor*. Los libros de caballerías y otros textos que aduce lo atestiguan.

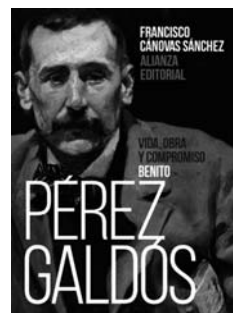
La puntual travesía quiijotesca de Merino revela con su juego metaliterario que la ficción cervantina conserva viva la virtud que acredita a las obras clásicas: una actualidad que estimula nuevas relecturas. *Don Quijote* es un libro inagotable. De ello se ha aprovechado nuestro autor actual para fabricar un artefacto narrativo repleto de alicientes. No se trata –sobra aclararlo a estas alturas de la reseña– de un libro de amena y vaga literatura, como se decía antiguamente, sino de una obra culta pensada para un lector curtido en las letras. Este destinatario le sacará abundante jugo por sus ideas y gozará con la sabiduría del autor para devanar con perspicacia, gracia y humor los hilos de la compleja materia artística que ovilla. Tendrá, además, un motivo disfrute complementario: un libro hecho con amor y gusto, mimado en sus detalles, desde la limpia tipografía al sedoso papel y la sólida encuadernación, que nos regala la vista con un centenar de grabados, dibujos y pinturas de artistas de ayer y de hoy.

**Francisco Cánovas Sánchez**

*Pérez Galdós. Vida, obra y compromiso*

Alianza Editorial, Madrid, 2019

504 páginas, 25.00 €



## Vida, el gran episodio

**Por** CARLOS BARBÁCHANO

Esta biografía de Galdós tiene el don de la oportunidad pues se publica al inicio del otoño del 2019, apenas unos meses antes del primer centenario de la muerte de nuestro gran novelista, acaecida el 5 de enero de 1920. De manera que, a comienzos de 2020, ya registra dos reimpresiones. Tal vez tendría que haber dicho «casi tiene» porque, si bien me parece ejemplar en todo lo que afecta a lo histórico, cabría haberse detenido algo más en lo literario y más adelante veremos por qué. Andrés Trapiello, en la reseña que le dedica en *Babelia*, el 2 de noviembre del pasado año, resume a la perfección la biografía de Cánovas: «El historiador –escribe– cuenta, sin épica y con claridad, lo esencial de un autor que se apoderó del XIX». Tanto es así que Max Aub reconoció que, si se perdían todos los docu-

mentos históricos decimonónicos salvo los *Episodios nacionales* galdosianos, podríamos quedarnos tranquilos. Y María Zambrano afirmaba por su parte en su imprescindible ensayo *La España de Galdós*: «De ese remolino ensangrentado que es la vida española en el siglo XIX, lo que Galdós nos da es... la vida misma... Nos da la vida del español anónimo, el mundo de lo doméstico en su calidad de cimiento de lo histórico, de sujeto real de la historia». La intrahistoria unamuniana, por afinar, si cabe la síntesis.

Pese a que en su vejez Galdós escribió su presunta autobiografía con un título irónicamente contradictorio, *Memorias de un desmemoriado*, lo cierto es que procuró mantener su vida en un plano más que discreto y es en sus personajes donde hay que buscarlo: en los personajes de sus obras y en su

correspondencia, que por fortuna fue recopilada por los académicos Alan E. Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask en un volumen de casi mil doscientas páginas publicado por Cátedra en 2015 que supera los anteriores epistolarios publicados. Su amigo Clarín, que fue su primer biógrafo, se quejaba así de su discreción: «tan amigo de contar historias, no quiere contar la suya [...]. La tiene bajo llave» (*Estudio crítico-biográfico de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Ricardo Fe, 1889). Ese epistolario ejemplar al que acabo de referirme recoge mil ciento setenta cartas: doscientas sesenta y tres enviadas a su último gran amor, Teodosia Gandarias, unas ciento cincuenta a Concha Morell, otra de sus amantes, la presunta Tristana, y sesenta y siete a Clarín, su corresponsal masculino más frecuente. Uno de los méritos plausibles de la biografía de Cánovas es que indaga el rastro de Galdós en sus múltiples personajes y maneja con soltura la correspondencia para darnos un retrato ajustado del escritor.

La biografía se estructura en quince capítulos y en tres partes. En la primera nos presenta al joven provinciano, el menor y único varón de una familia numerosa de la alta burguesía canaria, al que sus padres envían a Madrid para estudiar Derecho y apenas llegado se pierde en la vida bohemia capitalina. La revolución del 68 es el aldabonazo que lo despierta y lo lleva a terminar *La Fontana de Oro*, su novela seminal. A través del joven Bozmediano, su protagonista, y de un marco histórico que abarca de 1812 al trienio liberal que inicia los años veinte, se perfilan las características de lo que inmediatamente después será la primera serie de los *Episodios nacionales*. Periodista cultural incansable, Galdós publica en 1870 sus *Observaciones sobre la novela española contemporánea* en la *Revista de España*, que pronto dirigiría. En este su primer

texto teórico ya nos señala que los españoles carecen de la principal virtud del novelista: la observación, y apunta certeramente que la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es «el gran modelo, la fuente inagotable». Esas carencias las va a cubrir brillantemente con sus obras el propio Galdós y algunos de sus compañeros de generación, con Clarín en cabeza.

El segundo bloque se inicia con las mal llamadas novelas de tesis, que arrancan con *Doña Perfecta*; denominación –la de novela de tesis–, por cierto, que Galdós aborrecía, como leemos en su correspondencia. Denominarlas novelas realistas sería mucho más acertado. Prosigue con las dos primeras series de los *Episodios* y las grandes novelas naturalistas, *La desheredada* y *Fortunata y Jacinta* como cumbres de ese periodo, para alcanzar la etapa espiritualista que marca el fin de siglo (*Nazarín*, *Halma* y *Misericordia*) y su cívica y asimismo exitosa labor teatral.

El tercero me parece el más novedoso puesto que Cánovas Sánchez nos lleva a territorios galdosianos mucho menos frecuentados: por ejemplo, a las otras facultades artísticas de nuestro autor, tales como su talento para el dibujo y el diseño (llegaría incluso a ilustrar algunos de sus *Episodios*), o su sensibilidad y habilidad musical (no sólo era un excelente crítico sino que sus veladas musicales a cuatro manos y dos pianos eran notables, y dos de esas manos eran las suyas); su amor por Santander, que le inculcó su amigo Pereda, y que le llevó a pasar largas temporadas en Cantabria, sobre todo a partir de la edificación de San Quintín a finales de siglo, su residencia campesina junto a Santander, que él mismo diseña y donde pasará largas temporadas, lejos de un Madrid que con sus comederos literarios y sus intrigas políticas llegará a aborrecer. Capítulo aparte merece su entrevista con la reina Isabel II en su exilio parisino.



Por mediación de su amigo Fernando León y Castillo, embajador de España en Francia, Galdós, excelente periodista, consigue una entrevista con la reina quien, extrañada, se pregunta cómo alguien que está en las antípodas ideológicas de su persona puede interesarse en dialogar con ella. Pues bien, la entrevista, que nos es transcrita en sus mínimos detalles y en la que la anciana monarca reconoce sus errores como gobernante, es ejemplar. Lo que no nos debería sorprender pues algunos de sus amigos más queridos, como Pereda o Menéndez Pelayo, eran profundamente tradicionalistas: la bonhomía y el «dulcísimo carácter» (son palabras de Pereda) del novelista canario eran proverbiales. La biografía se cierra con el compromiso demócrata y republicano de Galdós, que le llevó a ser diputado en Cortes en cuatro ocasiones e incluso a presidir la conjunción republicano-socialista, el Partido Reformista. Fue precisamente su compromiso político lo que le privó del Premio Nobel, al que fue propuesto en tres ocasiones, por la campaña que desató en su contra la derecha española.

Afirma María Zambrano en su ensayo que fue Galdós «el primer escritor español que introdujo a todo riesgo las mujeres en su mundo. Las mujeres, múltiples y diversas; las mujeres, reales y distintas, *ontológicamente* iguales al varón. Y esta es la novedad, esa es la deslumbrante conquista». Tal vez sea algo hiperbólica la cita, pues, entre otros autores y autoras, ya su amado Cervantes (Clarín nos dijo, con su perspicacia habitual, que Galdós cada vez se parecía más a Cervantes «por dentro») había creado personajes femeninos, como Marcela o la Gitanilla, inolvidables, y algunos de los novelistas del 68, como Clarín o Palacio Valdés, e incluso el ático Juan Valera, habían seguido esa senda, pero la profusión de personajes femeninos en las novelas de Galdós y el pla-

no de igualdad, e incluso de superioridad, de que gozan frente a los personajes masculinos es notable. Que ese eterno solterón conoció a fondo el mundo de la mujer lo atestiguan no sólo sus novelas sino su propia vida. Se crio, no hay que olvidarlo, entre hermanas. Vivió toda su vida con sus hermanas Carmen y Concha (Carmen, la mayor, fue para él una verdadera madre) y su cuñada Magdalena. Sus amantes marcaron su vida (una vida sin amor no merece la pena ser vivida, repite en sus cartas). Su hija, María, fruto de su relación con Lorenza Cobián, fue motivo de alegría en sus últimos años. Y no digamos ya su última relación, Teodosia Gandarias, maestra (profesión, la del magisterio, que Galdós tenía en alta estima), que iluminó su vejez y con quien consultaba todos sus textos. El breve pero apasionado romance que mantuvo con la Pardo Bazán supuso asimismo una relación intelectual de altura. De todo ello nos da cuenta la biografía de Cánovas Sánchez, que entra en el mundo íntimo del escritor con elegancia y respeto.

Al comienzo de estas líneas, al tiempo que ponderaba la valía de esta biografía como trabajo histórico, sugería algunas carencias en las anotaciones literarias de las obras del novelista. Vaya por delante que abarcar con detenimiento una obra de tal magnitud puede suponer la dedicación de toda una vida. Esperamos por tanto con anhelo la biografía que ha dedicado a Galdós Yolanda Arencibia. Pero hay errores, en el libro que ahora nos ocupa, que hubieran sido fácilmente subsanables de haberles dedicado un poco más de tiempo y consultado en consecuencia fuentes más fiables. Veamos sólo un par de ejemplos. Cuando se resume el argumento de *Tristana* se nos dice: «Así, Tristana descubre la vida, se enamora del pintor Horacio y los dos deciden marcharse a Madrid para disfrutar de su cariño y su libertad» (p. 216). Nada de eso su-

cede en la novela de Galdós aunque sí en la magnífica y libérrima adaptación que Julio Alejandro y Luis Buñuel hicieron de esta interesante novela. En el relato de Galdós Horacio se marcha a sus tierras levantinas, sitas en Villajoyosa, y el paso del tiempo y la hermosura de aquellas tierras hace que su enamoramiento se enfríe y solo vuelva a Madrid cuando se entere de la grave enfermedad de quien fue su amada; tiempo que aprovecha el astuto don Lope para reconquistar a Tristana. Vayamos ahora a ese magnífico personaje, híbrido de los Evangelios y *El Quijote*, que es Nazarín, protagonista de la novela homónima pero también personaje importante en *Halma*, su continuación. «En esta novela —leemos en su resumen—, Nazarín ya no es el sacerdote utópico y quijotesco de antaño, sino que está inmerso en un nuevo proceso de templanza y ortodoxia que le llevará a ser designado ecónomo de la iglesia de Santa María de Alcalá de Henares» (p. 218). Nuevo error, pues quien será ecónomo de tan relevante parroquia es el cura Urrea, el párroco de san Agustín. Nazarín, por el contrario, exonerado de culpa, se quedará en Pedralba, al servicio de la obra pía que allí ha fundado doña Catalina, la marquesa de Halma.

La edición de esta *Vida, obra y compromiso* de Benito Pérez Galdós, hecha la anterior salvedad, es estimable. Se cierra con un breve y sustancioso apéndice de textos galdosianos. En el primero de ellos, «Imperfecciones», artículo juvenil de crítica de arte publicado cuando tenía poco más de veinte años, podemos recrearnos en la capacidad de observación del autor y en su exquisita escritura. Otros inciden en su claro compromiso político. Tras esa breve antología, la cronología, un rico apartado de notas y de bibliografía, acreditación de imágenes e índice onomástico, siempre muy de agradecer.

Al tiempo que redacto estas líneas, ha surgido en la prensa, con motivo del centenario, una polémica suscitada por un artículo provocativo de Javier Cercas que retoma el tópico de «Galdós escritor mediocre» basándose en la desafortunada expresión de «don Benito el garbancero» que el poeta modernista Dorio de Gádex pronuncia en *Luces de Bohemia*; artículo que fue contestado de inmediato por Muñoz Molina y otros autores, el último por ahora Vargas Llosa. No es este el momento de entrar en la polémica pero me veo obligado a recordar a este respecto un aclaratorio texto de Luis Cernuda: «Se ha repetido que Galdós no sabe escribir, que no tiene estilo. No sé qué llamarán estilo quienes tal cosa dicen. Galdós creó para sus personajes un lenguaje que no tiene precedentes en nuestra literatura, ni parece que nadie haya intentado continuarlo. Cada personaje de sus novelas nos habla por sí mismo; es un lenguaje directo, revelador, familiar y sutil a un tiempo. Galdós ha dicho en alguna parte que su inclinación al comenzar a escribir le llevaba al teatro, pero que la pobreza de la escena española, las limitaciones que circunstancialmente imponía al dramaturgo le desviaron hacia la novela... Lo que aquí nos interesa, sin embargo, es que aquel instinto dramático pudo aconsejarle el uso del diálogo y el monólogo en sus novelas, dejando que sus personajes hablaran y esquivándose él. Así inventa una lengua dramática que anticipa lo que años después se llamaría monólogo interior» (*Poesía y literatura*).

Y ya puestos a evocar a Cernuda no se me ocurre mejor despedida que estos versos de su *Díptico español*: «La real para ti no es esa España obscena y deprimente / en la que regentea hoy la canalla, / sino esta España viva y siempre noble / que Galdós en sus libros ha creado. / De aquella nos consuela y cura ésta».

**Cristina De Stefano**

*El niño es el maestro. Vida de María Montessori*

Lumen, Barcelona, 2020

400 páginas, 20.90 €



## Detenerse a observar: el niño, lo ilimitado y el milagro

**Por** JULIO SERRANO

«Negar no es renunciar», decía Albert Camus a propósito de su definición del hombre rebelde. El rebelde, aquel que dice no, pero que quizá diga sí, sólo que a otra cosa. Negar para afirmar. Afirmar lo otro. El «odio vivificador» del que habló Octavio Paz en aquel cuento, «Maravillas de la voluntad», poderosa herramienta cuando se entrelaza con la pulsión creadora y, por qué no decirlo, con el amor, con la bondad. Dualidad fecunda: la danza de Shiva en el hinduismo, baile de creación y destrucción; Jano en el mundo romano, un rostro que mira al pasado, otro al futuro.

Hay vidas que se sostienen en el tránsito y que se alimentan de uno y otro extremo al caminar. Creo que fue el caso de María Montessori (Italia, 1870-Países Bajos, 1952), esa pionera de los derechos de las

mujeres y de la comprensión del niño como sujeto.

Primero, fue el odio. Odió, de su pasado, de su infancia y de las infancias que compartió, la educación castrante, la inmovilidad de la escucha pasiva, el entender la mente sin el cuerpo, la instrucción forzada, la corrección del error por medio del castigo, la jerarquía de las imposiciones del adulto que, sujeto, él también, a sus propias necesidades y arbitrariedades, llamaba y llama tantas veces pedagogía a un *totum revolutum* en el que la personalidad del niño, cuando se alza al adulto, es domesticada con más o menos fortuna. Detestaba las competiciones, la obediencia de la pedagogía nemotécnica y uniforme, la identificación tan común de «portase mal» vinculada a la necesidad del niño de tocar y

moverse y «portarse bien» con la sumisión o el letargo (actualmente sería, quizá, el letargo de las pantallas). Y trató, apoyándose en su formación científica —en medicina, biología, antropología y filosofía—, de empezar de cero. Negar lo precedente. Observar al niño y apuntar. Callar. Dejar hacer. Preguntarse ¿qué significa ser niño? Para paulatinamente incorporar, en la educación, enseñanzas escasamente discursivas que respetasen ritmos de aprendizaje dispares, la necesidad de transitar caminos no necesariamente homogéneos, la concentración y la libertad. «Sabido es que nosotros tenemos al niño, absolutamente *libre* en su trabajo, y en todas las acciones no perjudiciales a otro. Es decir, eliminamos el desorden que es “malo” pero dejamos a todo lo ordenado y “bueno” la más completa libertad de manifestarse». Para ello inventó todo un material pedagógico (letras móviles, sistemas de medición matemática, etcétera, en el que el aprendizaje comienza por la mano, de lo táctil a lo mental). No quería que en las aulas los niños estuvieran como «mariposas clavadas con alfileres, atados a sus sitios». Pensar con la mano, que diría Tàpies con respecto al vínculo de movimiento y pensamiento en su pintura, en otro contexto, en otro tiempo.

Su mirada pedagógica, una tensión entre el pasado, que rechaza, y el futuro, hacia el que avanza con un deseo: educar en la paz, para la paz. No quería enseñar conceptos teóricos de colaboración, respeto, libertad o trabajo. Primero, la pedagogía de la acción. «Si se ayuda al niño, la próxima generación será de seres humanos mejores». Desconfiaba de la mera educación de la inteligencia (tan importante para ella por otra parte), insuficiente sin una educación moral. Deseaba, con un fervor religioso, un método

no confesional, que se adaptase a todas las culturas y religiones, un humanismo para el que era fundamental transformar en un primer lugar la posición de superioridad con la que se sitúa el adulto frente al niño.

Empezó por empequeñecer la, entonces, omnipotente presencia del maestro. ¿Demasiado quizá? La defensa del aprendizaje basado en la comunicación verbal defendida por pedagogos posteriores como Ausubel, Novak o Hanesian han intentado equilibrar ese brusco frenazo de Montessori al profesor, enfatizando la importancia del aspecto comunicativo. Pero María Montessori fue radical en cierto aspecto, su pedagogía era reactiva, como hija rebelde de una educación nefasta (no la familiar en su caso, sino la escolar), de unos profesores inclinados, en el peor de los casos, al castigo físico, y de manera habitual, naturalmente cómodos en la corrección continua, en la delimitación de un camino demasiado estrecho por el que transitar con pasiva obediencia en el que se dejaba al niño brillar, sí, pero en unos tiempos y formas ya pautadas. Es decir, hija de su tiempo y del modo en el que se concebía la educación, así como del espacio y relación de poder que la sociedad otorgaba al adulto con respecto al niño desde tiempos tan remotos que pareciera incuestionable. Los pensadores de la ilustración quisieron modernizar el sistema educativo, desafiaron la autoridad de la Iglesia y sus dogmas e introdujeron métodos científicos en el sistema escolar. Pusieron la semilla, que recogieron con más fortuna en el norte de Europa. Pero España e Italia fueron más fieles a la tradición, al «como Dios manda» y a «la letra con sangre entra», como aquel grabado de Goya que ilustra lo que fue pauta aceptada y dominante durante demasiado tiempo.

Montessori intentó enseñar al adulto a callar un poco más, a mantenerse a un lado, a dejar hacer, e intentó despertar en él una actitud científica, observadora. Difícil tarea, pues los adultos no dudamos ser conocedores del niño. María Montessori puso en duda ese axioma e intentó despertar la curiosidad por el misterio de la infancia y el placer por observar el enigma de la mente absorbente del niño, inmensamente capaz, desarrollándose con una fuerza explosiva en los primeros años de vida.

Montessori, parafraseando a Wordsworth, creyó en el niño como padre del hombre. Su pedagogía era ambiciosa, utópica quizá (o no): eliminar el impacto negativo, deformador en tantos casos, de lo que se entendía a finales del siglo XIX por educación, construir un mundo con individuos que, habiendo sido respetados sus ritmos de aprendizaje sin competiciones, su concentración, su necesidad de movimiento, habiendo sido educados sin gritos ni imposiciones jerárquicas, educados en novedosa libertad dentro de los límites del respeto al otro, pudiesen construir un mundo mejor. Una aspiración global de creación de otra sociedad, empezando por los cimientos, por la infancia. En definitiva, una esperanza para la humanidad.

Impuso en su método suavidad, valga la paradoja. Así como otros tiempos, otra cortesía. Y todo ese cambio estructural lo enmarcó en un espacio que permitiese movimiento y diversidad además de favorecer una educación estética. Fue tajante en muchas cuestiones, rígida en opinión de algunos que han visto en esta carencia de flexibilidad cierto hieratismo del método educativo hoy, especialmente en lo referente a los materiales. Fue una mujer dominante, de fuerte carácter, de discurso poderoso y presencia física notable. ¿Fue autoritaria?

Parece ser que algo también. Para conseguir el opuesto que se da la mano.

¿Y qué se sabe de ella? Hay muchas biografías de esta mujer tan carismática como polémica. Muchas se inclinan hacia la tentación de la hagiografía. Su esperanza en el ser humano, el humanismo del método, la infancia vista con sus infinitas posibilidades, incluida la del milagro: todo ello despertó fervor en su época y lo sigue haciendo a día de hoy. No es el caso de *El niño es el maestro. Vida de María Montessori* de Cristina De Stefano, quien, basándose en las biografías que le preceden, así como en cartas inéditas y testimonios directos, escribe sin juicio ni entusiasmo. Más bien describe, con la imantación del método científico quizá o por su propia naturaleza ecuánime, la información que ha recopilado. No omite sombras y contradicciones. Las más sorprendentes, el abandono de su hijo, o su positiva relación con el fascismo desde la llegada de Mussolini a la jefatura del gobierno en 1924 hasta su ruptura con el régimen en 1934. Sorprendente esta última, por cierto, en ambas direcciones. ¿Cómo pudo ver Mussolini a Montessori, librepensadora, feminista, simpatizante socialista, activista, laica, defensora de la libertad, del sufragio femenino, con buenos ojos? Parece ser que era una encantadora de serpientes, como puede deducirse. Todo ello lo cuenta De Stefano sin situarse en medio del biografiado, quien da un paso atrás y cuenta la historia. De una niña que nació en un pueblo italiano en 1870, querida en su hogar, segura de sí misma, vital e independiente; demasiado, en opinión de sus maestros de escuela. Y que, sin encajar, destaca. Era demasiado llamativa. Le gustaba estar, desarrollar su potencial, brillar. Era desafiante y ya, con veinte años, decide ser médica, algo

insólito en aquella época por ser un mundo exclusivamente de hombres. Tendría que vencer la oposición de lo arraigado como inamovible y se convertiría en una pionera: una de las primeras doctoras de Italia. Más tarde, estudiaría también antropología y obtendría un doctorado en Filosofía. Esfuerzo intelectual que iría siempre acompañado de la acción, de la praxis. Combinó sus estudios con diversos voluntariados, el primero, en un ambulatorio pediátrico destinado a curar a los hijos de los pobres. Ve la miseria y el abuso, físico, sexual. Más adelante, cuando defina el tipo de maestro de escuela que concibe, incidirá en una bondad que no tenga por qué ser mimosa, tocona. Montessori recelaba del adulto. Había tenido que curar heridas que la sociedad prefería eludir. Pero Montessori no tenía el tipo de carácter de mirar hacia otro lado para no sufrir, para no amargarse. Era estoica, tenía un espíritu espartano, al servicio de lo vulnerable.

Su compromiso social estuvo profundamente ligado al feminismo. Lucharía por el voto femenino, por liberar a la mujer de la cárcel que suponía el matrimonio, por la igualdad de salarios, y sería siempre, también en su vejez, una mujer de acción. Incluso después de la Segunda Guerra Mundial, ya anciana, recorrería la Europa destruida tratando de reconstruir el movimiento Montessori con ayuda de su hijo. ¿Qué hijo? El hijo recuperado que había tenido con Giuseppe Montesano, su compañero de trabajo, su amante, una personalidad profundamente cómplice mientras fueron cómplices, porque luego dejaron de serlo, pero eso es otra historia y está muy bien contada en la biografía. Fue un hijo no esperado, un embarazo que situó a Montessori ante el precipicio del matrimonio, porque eso era el ma-

trimonio para ella: una renuncia a trabajar fuera de casa, una dependencia legal. Era incompatible con lo que ella siente, con fe religiosa, que está llamada a hacer. Tenía que elegir entre cuidar de su hijo fuera de lo normalizado y aceptar las consecuencias de elegir el margen, o casarse y renunciar a su carrera y labor. Optará por una tercera opción, inducida por su madre, que fue ocultar su maternidad y entregar al niño a una nodriza. Una renuncia que sería una tragedia silenciosa y una ruptura con Montessano. Iría a ver al niño periódicamente, pero como alguien que aparece y desaparece. Este hijo se llamaba Mario y no sería reconocido como hijo hasta mucho tiempo después quien recordaría las apariciones misteriosas de una «bellísima señora» que se quedaba contemplándolo y que le dejaba un día un juguete, otro, un dulce, para luego desvanecerse. Hasta que un buen día, ya fallecida la madre de María, principal obstáculo para el reconocimiento de este hijo ilegítimo, en el que María le escribió una carta a la que el muchacho respondió con ilusión, sin rencor. Tras ese contacto un día iría a verlo y no se separarían más. Presentado socialmente como su sobrino, al menos durante muchísimos años, serán un equipo, una familia. Una atípica relación no exenta de comprensión de las limitaciones de una vida vocacional.

Fue una librepensadora y una mujer transgresora, que, en el ámbito privado, fue profundamente religiosa, mística. De hecho, varias veces intentó presentar su proyecto al papa, pero su juventud militante, el ser una científica o su laicismo en temas pedagógicos, jugarían en su contra. Tampoco ayudaba su creencia en la necesidad de incorporar educación sexual en las escuelas. También pediría ayuda a Mussolini, el otro



gran aspecto polémico de su biografía, para llevar a término su tarea pedagógica en Italia, una colaboración que duraría diez años y que terminó con la renuncia de Montessori a la ayuda de Mussolini, quien quería adoctrinar a los niños para sus fines bélicos. Una ruptura que dejó, tras de sí, algunas cartas de admiración de la pedagoga por el Duce. Admiración o estrategia de supervivencia, osado sería afirmar lo que la biógrafa, cauta, no hace, aunque podemos tener nuestras sospechas.

La biografía habla de demasiados aspectos irreducibles a estas pocas líneas. De su primera labor con los niños oligofrénicos, a su fama exponencial y universal exportando esa pedagogía que se adapta al alumno y que no trabaja como lo hacen en general los pedagogos, «que parten de esquemas filosóficos, o peor, ideológicos». Fue una simbiosis entre una científica en un laboratorio y una madre amorosa que detestase lo invasivo. Respetó la individualidad de los niños, incidió en la importancia del silencio, del amor, de la paciencia. Y en esa educación de la placidez y bondad, desarrolló un método de trabajo organizado con un amplio rango de libertad para perfeccionarse en base a una disciplina interior. «La lentitud de este procedimiento es inevitable. Como las semillas, las ideas crecen lentamente, y cuanto más lentamente crezcan, más durará y se extenderá lejos su fruto». El impacto pedagógico del método Montessori hizo que, junto a su propia acción didáctica, fuese solicitada una difusión teórica y su vida transcurrió entre cur-

sos internacionales, publicaciones, éxitos y tremendos fracasos. ¿Cuáles? Por ejemplo, en España, donde a causa de la Guerra Civil española, vio derrumbarse todo lo que había levantado, o en Italia, su patria, a causa del movimiento fascista del que intentó obtener apoyos para acabar por ser obstáculo e imposibilidad. En Europa, tuvo gran repercusión en Holanda, donde sus ideas fueron y son altamente valoradas, tal vez por su afinidad científica con el biólogo holandés De Vries, uno de los primeros genetistas, quien incorporó el concepto de los periodos sensitivos del niño, tan importante para el método Montessori, para explicar sus estudios sobre la teoría de la mutación. Más allá, fue entendida y muy apreciada en la India y también, hasta día de hoy, en Estados Unidos.

Fue una mujer excepcional que merece ser biografiada, como es el caso, en la complejidad de sus aciertos y derrotas. De Stefano está muy lejos de ese tipo de admiración fanática que exige pureza –que es lo que han hecho tantas biografías que ocultan aquello que no consideran a la altura–. Nadie es sólo uno, sino uno y la circunstancia, que modela y deforma. O sin el error, o sin la caída. Asomarse al pulso entre vocación y maternidad o a la tensión entre la ética del posicionamiento político y la corrupción que implica ceder una parte para no claudicar es también asistir a las coerciones de una época engarzadas al entramado de una vida intensa en lo personal, en lo político, en lo religioso y en lo social.

**Adam Zagajewski**

*Una leve exageración*

Traducción de Anna Rubió Rodón y Jerzy Sławomirski

Acantilado, Barcelona, 2019

352 páginas, 22.00 €



## Adam Zagajewski revisitado

*Por* SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN

De esa espléndida constelación de poetas meditativos polacos, europeístas y cosmopolitas, entre los que cabe resaltar a Czesław Miłosz (1911-2004), Wisława Szymborska (1923-2012) y Zbigniew Herbert (1924-1998), todos ellos rememorados en el libro que reseñamos, Adam Zagajewski (1945) es de momento el último gran representante vivo. Ha sido reconocido con el Premio Neustadt de Poesía 2004, con el Premio Europeo de Poesía 2010 y con el Premio Princesa de Asturias 2017, y en los últimos años es un firme candidato al Premio Nobel de Literatura, para el que tal vez contaría con más opciones si no lo hubieran alcanzado los dos primeros.

Como *En la belleza ajena* (Pre-Textos, 2003), estamos ante una prolongación de sus memorias, pero no es una autobiografía

convencional, entendiendo por ello la narración consecutiva de los períodos más relevantes de la vida de un sujeto. Más bien es un mosaico de fragmentos descriptivos y reflexivos, con destellos poéticos, a partir de los cuales reconstruimos su vida y la historia, pero no por orden cronológico ni de manera completa. ¿No es esta una forma más acorde a la corriente de la conciencia de la existencia?

Este estilo fragmentario está presente de manera unísona tanto en la forma como en el fondo desde el arranque: «De todos modos, no lo voy a contar todo». Y no sólo por razonada educación. En estos tiempos en los que las fronteras entre lo privado y lo público se difuminan hasta límites vergonzosos, este libro trata con exquisita elegancia los asuntos privados. No hay el menor atis-

bo de obscenidad o pornografía sentimental, y ya no sólo por lo que decide que figure o no, sino por cómo lo trata, con una naturalidad e intimidad que son rasgos característicos de su estilo.

Por otro lado, como escribiera su compatriota Szymborska, «todo» es una «palabra impertinente y henchida de orgullo. / Habría que escribirla entre comillas. / Apparenta que nada se le escapa, / que reúne, abraza, recoge y tiene. / Y en lugar de eso, / no es más que un jirón de caos». En otros términos, ¿se puede describir «todo»? Incluso en el hipotético caso de que se pudiera, ¿sería conveniente? En Zagajewski, la escritura, el arte, la ética y la política caminan unidas, en consonancia, pero a su vez tienen diferentes ámbitos y hay división de poderes.

Es una autobiografía, pero que cuestiona el género autobiográfico desde su propia forma-fondo: aparte de que no se puede ni se debe intentar expresar «todo», quizá la existencia de una persona se corresponde de forma más natural con fragmentos que el tiempo, el lenguaje y la memoria hilvanan antes que con una concatenación de capítulos en los que habitualmente se ordenan, alteran y novelan los acontecimientos.

Para quienes no le hayan leído, Zagajewski es un poeta meditativo. A veces los fragmentos son breves descripciones, o bien citas con ideas poéticas, pero ¿acaso las visiones y los pensamientos de una persona no forman parte decisiva de su vida? Por eso ocupan el espacio que ocupan aquí. Por lo que se refiere al género, como ciertamente declaró Octavio Paz, «los poetas no tienen biografía; su biografía es su obra». Y esto vale para Zagajewski, en quien la memoria, la poesía y el ensayo se entrelazan, funden y confunden.

A propósito de la expresión de este poeta, Ida Vitale habló de «escritura en caracol». Me atrevería a matizar: escritura en espiral. Escritura y obra que retornan con ineludibles variaciones a sus fantasmas vitales, poéticos, políticos. ¿Cuáles son esos fantasmas? La familia y, en particular, su padre; la conversación con los amigos muertos; las numerosas ciudades en las que vive; la historia de Europa y sus devenires políticos, con las guerras y los exilios; el diálogo con otros poetas, pensadores, artistas y músicos, así como el milagro imperecedero de la naturaleza, que irrumpe constantemente.

Su escritura es clara y precisa, de manera que desvela, pero a la vez contiene el misterio del mundo, de acuerdo con esta idea de su admirada Simone Weil: «Un poema es bello en tanto en cuanto el pensamiento del poeta descansa sobre lo inefable» (p. 220). *Una leve exageración*, el título elegido, es el comentario de su padre, un ingeniero de una sobriedad científica, a la poesía de su hijo.

Zagajewski la considera una buena definición de la poesía: «Vivimos entre la hipérbole y la lítote (que es el contrario de la hipérbole: la atenuación, y no la exageración de las cosas) [...] Siempre tenemos que aumentar o disminuir lo que observamos, lo que nos sucede, lo que nos hiere o nos produce alegría. ¡Qué difícil resulta encontrar el lugar intermedio entre la hipérbole y la lítote donde se sitúa nuestra experiencia!» (p. 256). Precisamente ese lugar intermedio es el que busca la poesía de este autor.

Antes se plantea de dónde proviene «lo poético, esa luz sin la cual no habría nacido ningún gran poema, ¿existe sólo en nuestra imaginación, en las ilusiones placenteras, hijas de la inspiración y del éxtasis, o bien tiene una correspondencia en la rea-

lidad?» (p. 181). Honestamente, reconoce que a menudo tiene sus dudas respecto a esta pregunta, pero que se inclina porque «lo magnífico y extraordinario de la poesía tiene su origen en la realidad, en una capa de la realidad que no queda al descubierto sino en raras ocasiones» (p. 181).

Vinculada a la anterior cuestión se encuentra la relación entre el arte y la vida. A diferencia de Schopenhauer, a quien considera «un escritor grandioso», pero que separa los asuntos humanos de la región del arte, Zagajewski defiende que «el arte se mezcla sin cesar con la vida real, emerge de ella y a ella regresa, y a veces incluso la modifica, la transforma y la moldea a su imagen y semejanza» (p. 119).

Confiesa que le «han educado en una cultura literaria cuyos héroes son realmente excepcionales, una cultura donde Kierkegaard, Kafka, Dostoievski y Celan reciben los homenajes que merecen». Sin embargo, reconoce que si tuviéramos que tomar decisiones políticas como las que se vio obligado por las circunstancias históricas Churchill, «¿acaso le propondríamos la lectura de *Temor y temblor* o *La enfermedad mortal* de Kierkegaard, las *Memorias del subsuelo* de Dostoievski o *La metamorfosis* de Kafka, [...] unas categorías de pensamiento y unas imágenes que son nuestros himnos, himnos a la introspección, pero que ponen de manifiesto nuestra inseguridad y nuestra desconfianza hacia toda autoridad?» (p. 120). Sospecho que en estas cuestiones también necesitamos seguir distinguiendo entre el uso privado y el uso público razonable.

Contiene análisis memorables acerca de *La muerte en Venecia* de Thomas Mann; al igual que sobre la nostalgia del absoluto de D. H. Lawrence; páginas sobre la poesía de Kavafis; críticas a simbolistas y futuristas a

partir de Mandelstam; críticas al surrealismo; críticas a la poesía de Ezra Pound, y no sólo por razones políticas; críticas a la moral de Gottfried Benn, uno de sus poetas predilectos, y por extensión a la moral de no pocos poetas y escritores; reflexiones sobre Joseph Brodsky, «una de las personas más extraordinarias que he conocido —en sus diversas facetas»; interesantes observaciones sobre Cioran y Simone Weil. Sugerentes y reveladoras comparaciones entre las ciencias, la poesía y el arte a partir de recuerdos y comentarios de su padre y lo que él piensa.

Ahora bien, después de la literatura, entendiéndola en un sentido amplio que abarca tanto la poesía como el pensamiento, es a la música a la que dedica más páginas y reflexiones: Bach, Mozart, Chopin, Brahms, Schubert, Bruckner, Richard Strauss, Mahler... A pesar de que no se puede conceptualizar, se vale de estas palabras de Jankélévitch para definirla de manera aproximada o por lo menos para indicarnos algunas de sus funciones: «La música nos enseña que lo más esencial de todo es inasible y no tiene nombre; nos reafirma en la convicción de que la cosa más importante del mundo no puede expresarse con palabras...» (p. 110). En uno de sus aforismos dice: «La música nos recuerda qué es el amor. Si alguien lo olvida, que escuche música» (p. 131).

Más adelante recuerda una cita atribuida a Franz Schubert: «No existe la música alegre». Pero Zagajewski, que respeta a los viejos maestros, no se conforma y unas páginas después confronta esta tesis con «el carácter que se utiliza para “música” significa también “alegría”» (p. 259) en la lengua china. «Habría que ver qué opinaría de ello Franz Schubert». Por supuesto, Zagajewski posee sentido del humor, pero a di-

ferencia de tantos escritores contemporáneos, que hacen del humor una religión, se cuida de los excesos de la ironía a fin de no caer en el cinismo.

Y no contento con la tesis y la antítesis sobre la alegría de la música, en esa espiral interminable que es su escritura, vuelve con una bella anécdota acerca del poder curativo de esta. William Styron cuenta en *Esa visible oscuridad* que, en medio de la melancolía, estado que en las últimas décadas acostumbramos a llamar «depresión», «tras una terrible noche en vela, está a punto de tomar la decisión de suicidarse. Pero enciende la radio y oye la rapsodia de Brahms. Al cabo de un rato, ocurre algo inaudito: se produce un cambio decisivo. La música, precisamente la *Rapsodia*, op. 53 le ayuda, lo cura, lo disuade del suicidio y le permite soportar lo peor» (p. 261).

Esa sublimación del arte también está presente de otro modo en la escritura, pues, tal como confiesa al principio, «me dedico a la escritura para corregir mis torpezas» (p. 28). Asimismo, hay fragmentos dedicados a la pintura, especialmente a Vermeer, y, en menor medida a otros, como Miquel Barceló. Pero hay muchas más páginas dedica-

das a la arquitectura y el urbanismo a través de las numerosas ciudades que recorre y en las que vive: Cracovia, «ciudad de la expresión», París, Chicago, Roma, Florencia, Venecia, Salzburgo, Berlín, Varsovia...

A pesar de que por circunstancias históricas su familia y él sufrieron las consecuencias desgarradoras del exilio, por lo que «me duele todo lo que no pude vivir allí» (p. 128), Zagajewski podría considerarse un «apátrida cosmopolita». Las páginas dedicadas a su padre son sinceras, emotivas y, por momentos, entrañables: «Nunca sabré a ciencia cierta quién era» (p. 86). Después de todo, «no conocemos bien a nuestros padres» (p. 89).

Una de las funciones de la escritura es, ciertamente, detener la corriente del tiempo, que todo lo arrastra y se lo lleva. «Lo cuento para retener todavía por unos instantes a X» (p. 136). En otros momentos su ironía procura despertarnos de un relativismo que nos paraliza: «Vivimos tiempos de gran indiferencia; al parecer, sólo los terroristas se toman en serio sus ideas» (p. 290). Conviene, pues, «no olvidar nunca las preguntas, a pesar de no haber encontrado las respuestas».

**Benjamin Moser**

*Sontag. Vida y obra*

Traducción de Rita da Costa

Anagrama, Barcelona, 2020

825 páginas, 24.90 €



## Sontag: las tribulaciones de *Madame Teste*

*Por* DANIEL B. BRO

Susan Sontag (Nueva York, 1933-2004) es una escritora inexcusable para entender algunas de las encrucijadas de la literatura y las artes de la segunda mitad del siglo xx en relación a cuestiones como interpretación y realidad, verdad y simulación, significado y obra. Es verdad que también fue una apasionada y valiente intercesora en cuestiones políticas, pero aunque poco a poco estuvo cada vez más a favor de mirar los hechos y, a diferencia de su admirado Sartre, no practicó la ética de ver en el mal la otra cara necesaria del bien, actitud hegeliana que le hizo defender, entre otras, la causa soviética porque suponía (en abstracto) una aspiración histórica revolucionaria, no pocas veces sin embargo se equivocó en sus defensas y ataques, por parciales o ciegos (Cuba, Vietnam). No fue una lúcida analista

política (sus conocimientos de historia eran escasos), aunque sí perspicaz en muchas ocasiones, y valiente (su presencia y denuncia en el caso de la antigua Yugoslavia, por ejemplo). He insinuado que hubo un esfuerzo por mirar los hechos, ella que escribió su primer gran libro sobre la interpretación y contra la metáfora como escamoteadoras de la potencia nuda de la realidad, de la obra, vale decir que apostó por una erótica de la experiencia de la obra y no por la sustitución de la misma por sus posibles significados. Mi señalamiento es consciente, porque creo que hubo siempre un quiebre, en mayor o menor medida, entre lo que Sontag teorizaba en este aspecto y el rastreo con la realidad. Más allá de su brillantez, cultura y fuerza expresiva, en Sontag hubo un notable desconocimiento de ella misma, de

su cuerpo, y por lo tanto de su sensibilidad, algo que hizo que en ocasiones su mente – notable – pensara sin olfato psicológico, con una sensibilidad disminuida. Se trata de un conflicto que un análisis minucioso, algo que esta reseña es obvio que no va a encarar, podría revelar algunos problemas graves en su pensamiento. No quiero decir que la biografía desmienta sus teorías, sino que ciertos aspectos frágiles de las mismas se explican muy bien por su psicología y, por lo tanto, acaban siendo un drama en primera persona. De otro modo: el núcleo de sus ideas la expresa más a ella que a un problema real o que no hubiera sido formulado, y así nos hizo creer, gracias a su indudable talento, que debíamos darnos cuenta de la urgencia y prominencia, por ejemplo, de que «los otros existen», o de que «existe el cuerpo»... No todo fue así en su obra, donde hayamos observaciones penetrantes sobre cine y literatura, sobre la fotografía, con una capacidad expresiva propia de un espíritu creativo. Pero vayamos a esta gruesa biografía escrita por Benjamin Moser.

Sontag perdió a su padre cuando tenía cinco años, aunque tanto ella como su hermana tardaron en enterarse un año. Así era su madre, Mildred Jacobson, casada con Jack Rosenblatt, pequeño pero atrevido empresario con negocios en China. La madre era al parecer un calco de la diva Joan Crawford, y toda la vida fue alcohólica secreta, además de egocéntrica y con una responsabilidad materna inexistente, sumada a una evasión total de la realidad. Si hay alguien determinado por una relación materna, esa fue Sontag, que toma su apellido del segundo matrimonio de la madre, del cual se enteró una vez celebrada la boda (en 1945). Hay que añadir que la madre de Mildred murió envenenada con tomaína, cuando ella conta-

ba catorce años, y para entonces ya era, desde los cinco años, huérfana de padre. Sontag pasó con su hermana muchos periodos sin la presencia de sus padres, en casa de parientes o amigos. De aquí el temor a ser abandonada y abandonar a otros cuando temía ser abandonada. La familia se erradicó en 1943 en Tucson, en medio del desierto, donde su madre viviría toda su vida. Desde muy joven, Sontag se convirtió en la madre de su madre, al tiempo que en competidora de sus muchos pretendientes. Según Moser, aprendió de ella a despertar admiración erótica desde una cierta indiferencia, desarrollando una dinámica sadomasoquista que le acompañó toda su vida. No tuvo infancia, y tal vez por la sensación de abandono vivió una falta de autoestima, compensada con una desmesurada seguridad y ambición heroica. Moser sitúa esta actitud como derivada del alcoholismo de su madre, pero es difícil hacerlo radicar en una sola causa. Pero es cierto que, en caso así, la asunción tan temprana de una responsabilidad adulta suele ocultar una inmadurez, un cierto infantilismo, prolongado. Otro dato: Mildred le enseñó a leer cuando apenas contaba tres años. Así que le dio un legado doble y conflictivo: la orfandad y la lectura (pronto, escritura); la soledad y la imaginación. Ya de mayor, confesó que siempre había tratado de llamar la atención de su madre, «conseguir su amor. Yo no he tenido madre». Desde muy joven, Sontag quiso ignorar su cuerpo, desplazándose hacia su mente, cuyo desarrollo fue vertiginoso; sin embargo, y tal vez por esa falta de conexión entre cuerpo y mente, todo el mundo señala que fue una persona poco intuitiva. La intuición, obviamente, tiene por vehículo a los sentidos. Esta futura estudiosa de la enfermedad y sus metáforas, fue una



niña asmática y una pertinaz fumadora desde la adolescencia hasta el final de su vida.

Judía, no fue nunca creyente, aunque se sintió judía porque los demás la señalaron como tal. Ya en Tucson comenzó un diario, que redactaría toda su vida, escrito sin gran voluntad de estilo, lleno de listas de libros, palabras, filmes y confesiones parciales. Más constancias: desde niña relacionó el sueño con la muerte, y trató de dormir lo menos posible, al tiempo que, apoyada en una gran vitalidad física y mental, fue una denodada trabajadora (leer y escribir). Su capacidad de lectura fue siempre grande y voraz, y a los quince años había ya leído a numerosos clásicos de la literatura y de la filosofía, y tuvo el valor de visitar a Thomas Mann en California cuando apenas contaba con dieciséis años y ya era alumna de la exigente universidad de Chicago. Por un lado, Sontag buscaba a los grandes artistas e intelectuales, superegos a los que imitar, pero al mismo tiempo temía que descubrieran lo que consideraba su naturaleza impostada, sus mentiras. Esta elaboración de la máscara, siempre sostenida por su «cabeza» suscitaba en sus amantes y amistades muchos interrogantes acerca de su sinceridad.

Más sobre el cuerpo. Susan Sontag era lesbiana (aunque nunca se dejó encasillar y hasta lo ocultó), tal vez bisexual en no sé qué proporción, y confesó que la idea de tener relación física con un hombre le producía un sentimiento de humillación y degradación. De hecho, siempre iba a mantener una actitud displicente cuando no agresiva con los hombres que la querían y mansedumbre y humillación ante las mujeres, salvo con su último amor, la fotógrafa Annie Leibovitz, a la que humillaba en privado y en público. En la etapa de Chicago, tuvo relaciones con hombres y mujeres, y

allí conoció a un erudito y brillante profesor de Filosofía, once años mayor que ella, Philip Rieff, con quien se casó enseguida y tuvo, a los dieciocho años, a su único hijo, David, a quien, entre ausencia y ausencia educó en los clásicos, nada de lecturas infantiles. Tenía tanto desconocimiento de su cuerpo que no fue al médico durante su embarazo y se sorprendió de que el parto doliera. «Siempre me ha gustado fingir que mi cuerpo no está presente». Su madre fue a conocer a su nieto año y medio después, y le dijo «Ya sabes que no me gustan los niños, Susan». Lectora de Hegel, le fascinó el concepto amo/esclavo, en una época, la de los cincuenta y sesenta, que estuvo tan marcada por el triunfo, en el mundo artístico y literario, del sadomasoquismo. Sontag afirmó que «todas las relaciones son esencialmente masoquistas».

Con su marido trabajó en un libro, *Freud, la mente de un moralista* (1959), que salió firmado por Rieff, pero del que ella reivindicó su autoría siempre. Moser afirma que es una exploración de los temas marcaron la vida de Sontag y sus obras inmediatas, *Contra la interpretación*, y la novela *El benefactor*, y de hecho Rieff sólo publicó en toda su vida un libro más. Afirmó que renunció a su libro y se divorció. En cierto modo, el pensamiento de Sontag, al menos hasta muy avanzada su vida, fue una reacción contra ese mundo de símbolos, de metáforas que es la obra de Freud, donde nada es lo que es, a pesar de que él pretendió ser un científico positivista y entender la mente (se entiende que simplificado) como un organismo. Sontag afirmaría que en realidad la dinámica freudiana era una forma de crítica literaria, y la Sontag que iba a impactar en el mundo intelectual americano iba a surgir como una ingeniosa, radical y temperamental reacción contra la

interpretación, contra la metáfora, entendidas ambas –adelanto por mi cuenta– de una manera tangencial y caprichosa, sin el cotejo con el estado general del uso de estos conceptos, y por lo tanto convirtiendo su crítica y apuesta dentro de un escenario irreal. Este es mi juicio, sin por ello dejar de reconocerle valores puntuales protagónicos.

Es significativo el interés de la joven Sontag por el gnosticismo, entendido de manera algo arriesgada como la abolición de todos los dualismos. Era la época de la publicación de *Eros y civilización* (1955), de Herbert Marcuse (que vivió una temporada en la casa de Rieff y Sontag), en la que se proponía con optimismo la liberación erótica como respuesta al capitalismo. Y también de *Eros y Tanatos* (1959) de Norman O. Brown, que la Sontag de entonces valora con algún desdén que nos parece erróneo, salvo que en ella el temperamento a veces iba por delante del pensamiento, o lo empujaba con vehemencia. En 1957 viaja a París, donde encontró a Harriet Sohmers, con quien tuvo una aventura en Chicago, y sería su amante en esta ciudad. Y en París conoció a la apasionada autora teatral María Irene Fornés, alguien con poca formación intelectual pero a la que Sontag consideraba un genio. Por cierto, con ella y a los veintiséis años, descubrió el orgasmo. Lo anoto porque me parece relevante en alguien para quien el cuerpo (la realidad) era tan importante y esa fecha me parece realmente tardía. Al poco de llegar a París, conoció, en la casa de Jean Wahl, a la figura que, en cierto modo, quería ser: Sartre. Se me ocurre que tenían más de un parecido: ambos tenían una relación conflictiva con el cuerpo; ambos estaban muy dotados para la reflexión; los dos entendían el mundo desde la ideas, con escaso aprecio y sensibilidad para lo que veían con sus ojos,

y se equivocaron en sus apuestas políticas, aunque Sartre lo reconoció más que Sontag. Más: los dos tomaron durante muchos años anfetaminas (dexedrina y otras, además de muchos cafés). Una notable diferencia: Sartre era pequeño y muy feo; y Sontag era alta y un bellezón.

La vuelta a Nueva York supuso la inmersión, con Irene, en la bohemia teatral y artística, y el testimonio del primer *happening* de la historia, de Allan Kaprow, al menos con esa clara conciencia crítica. Sontag participa entonces del encumbramiento del sueño y del rechazo de la realidad. Mundos duales: realidad y sueño, objeto y metáfora. Mucha gente que la conoció afirmó que carecía de sensibilidad artística. Sin embargo, dedicó mucha atención al arte moderno, sobre todo al que otorgaba protagonismo al mundo de los sueños, algo que se relaciona con su definición de lo *camp* como visión del mundo como algo estético. Lo *camp* (cuyo concepto inventó en París en 1964), algo con lo que se identificaba y a lo que detestaba. En cierto modo, fue un ensayo de dignificación de la homosexualidad, además de una reivindicación de la cultura popular, aunque nunca pretendió considerar cultura a cualquier producto, y defendió una crítica jerárquica en lo cultural. En cuanto a la sexualidad *gay*, le pareció que era una impostura, un acto de interpretación, carente de realidad, una «comedia de enredo». Moser piensa que si «Sontag tenía algo parecido a un proyecto vital, este consistía en sacudirse la sensación de impostura que la perseguía desde que era una adolescente. Quería ser una persona auténtica, más física, menos cerebral». Todo lo contrario, por cierto, de lo que pretendía su amigo Andy Warhol, que afirmó querer ser de plástico, y también una máquina. Sontag acabó confesando que detestaba

a Warhol. Algo que caracterizó a Sontag durante toda su vida fue la enorme expectativa que tenía de sí misma, un superego que la vigilaba siempre, sus figuras tutelares momentáneamente, pero siempre una figura sin rostro, insaciable. Por un lado, deduzco de esta minuciosa biografía, había en ella una voluntad de saber real; por el otro, unas expectativas personales desmesuradas que le hacía aspirar al premio Nobel desde la adolescencia, y que de hecho le supuso frustración no lograr. El otro lado de esta ansiedad, es la muerte, su enorme terror ante la muerte, que en ella adoptaba una denodada necesidad de triunfar, de lograr éxito, de perdurar. Pensaba siempre en la posteridad, lo contrario de otro notable neoyorkino, Woody Allen, que apostaba sólo por seguir en su casa.

Benjamin Moser cuenta con gran detalle y solvencia el desenvolvimiento intelectual de Sontag, aunque no lo contrasta con lo que han pensado al respecto sus contemporáneos más destacados que se han ocupado de sus temas. Es verdad que los ensayos de *Sobre la interpretación* son sorprendentes, y más para una joven. Los dedicados a Lévi-Strauss o Sartre sorprenden, más allá de sus errores o carencias, por su amplitud y perspicacia tanto como por su seguridad y atrevimiento. Piensa por ella misma; más aún lo es su libro sobre la fotografía o, algo menor, sobre la enfermedad y sus metáforas. Pero seamos claros y dejémonos de pavadas: no ha dejado libros realmente centrales: son el producto de una ensayista muy culta que agitó a su tiempo, que cumplió en Estados Unidos un papel raro para ese país: el del intelectual que mueve a pensar en distintas direcciones (no sólo en política). Pero además es que Sontag era una estrella, alguien cuyas fotos, actitudes y gestos se convirtieron pronto, hay que decirlo, en una metá-

fora. Su punzante y no poco agresiva inteligencia surgió como un meteoro en los años sesenta vitalizando y agitando la visión del cine, de la obra, de la crítica, de los sueños y de la realidad, del cuerpo y la mente. Muchas de sus batallas fueron en realidad proyecciones de sus propios conflictos, de su necesidad de autenticidad y espontaneidad, y luchaba con esas proyecciones como un Quijote, y muchos creyeron que la crítica, que la interpretación y la metáfora eran lo que ella decía, pero sólo hay que observar en esos escritos que rara vez da nombres de autores importantes a los que supuestamente refuta. Tras haber publicado *El amante del volcán*, quiso reivindicarse como narradora, cuyo oficio cada vez fue más tradicional, partiendo de una inicial experimentación muy ineficaz. Publicó un par de novelas que se pueden leer con interés, no exentas de algunas caídas. Pensó que sólo los creadores «quedan», y quiso estar entre ellos. No sé si Kafka quiso quedar... Moser ha incidido excesivamente en la vida sexual de Sontag, y creo que contabiliza a todo el mundo con quien tuvo y cómo una relación sexual. No era necesario. Bastaba con que señalara algunas relaciones y, conociendo su intimidad, nos hiciera una descripción reflexiva de ese mundo íntimo. No fue una *playgirl*, sino una escritora. Creo que esto es un síntoma, de nuevo, de cómo la fama de Sontag la devoró y lo sigue haciendo, y esta biografía, notable por su investigación, pero escasa en la descripción y valoración de su mundo reflexivo, de escritora en definitiva, es un síntoma de ello. La biografía devora a la obra, cuando se supone que se escribe una biografía suscitada por la importancia de la obra. No niego la vida del autor, sino que esta ha de estar, en una biografía de este tipo, en función de la obra.

# 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 €

