

Genios, de Harold Bloom ♦ *La guerra civil española*, de Antony Beevor ♦ *La voz de Ofelia*, de Clara Janés ♦ *Occidentalismo*, de Ian Buruma y Avishai Margalit ♦ *La ciudad del diablo*, de Ángela Vallvey ♦ *Amo de llaves*, de José-Miguel Ullán ♦ *La filosofía en Borges*, de Juan Nuño ♦

LIBROS

CRÍTICA LITERARIA

Mentes brillantes



Harold Bloom, *Genios / Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, trad., Margarita Valencia Vargas, Barcelona, Anagrama, 2005, 940 pp.

A una década de *El canon occidental* (1994), el tratado con el que ganó, más allá de la academia, su popularidad como crítico coronado y garante del gusto, Harold Bloom publica una secuela (o apéndice) de un millar de páginas. En *Genios*, el canonista lanza sobre el mundo de la literatura una mirada donde un dejo de victoria aparece en combinación con cierta condescendencia melancólica. De los años de Clinton a los de Bush II, la batalla por el canon pareciera moralmente ganada: la corrección política se ve eclipsada por la descarada (y muy incorrecta políticamente) actividad publicitaria del neoconservadurismo. Las siguientes escaramuzas, se entiende tras leer *Genios*, serán (y Bloom parece insinuarlo) con la derecha: no se

puede dejar el dominio de lo sagrado en manos de los fundamentalistas cristianos.

Es probable que el dominio de la Escuela del Resentimiento sobre los campus estadounidenses (y sus numerosas sucursales a lo largo del mundo) se extienda todavía por algunas décadas, o al menos durante los pocos años que faltan para que la palabra *modernos* acabe por sonar del todo antigua. La pertinacia de quienes, al estudiar la mediocridad, la estimulan acaso amargue a Bloom. Pero para quienes dejan ir, imperceptiblemente, casi todas las horas de lectura en el canon, no resta sino reconocer en el patriarca de Yale a un restaurador de ese orden que indica que la crítica es, esencialmente, el viaje por lo sublime. Bloom ha rescatado ante nuestros ojos la figura, vilipendiada durante un cuarto de siglo, del profesor de literatura como verdadero maestro de las humanidades, y su nombre se sumará a los de E.R. Curtius, Erich Auerbach, Walter Muschg, F.R. Leavis, Harry Levin, Hans Mayer, Albert Béguin. Este reconocimiento no significa adoptar ni servil ni universalmente la noción bloomiana de canon: aquello de dividir la historia de la literatura en una era aristocrática, otra democrática y definir la nuestra sólo como caótica me parece propio de un positivismo un tanto chato. También importa recordar que el canon, como

comercialización pedagógica del saber, no interesa gran cosa a un espíritu más concentrado y agudo como el de George Steiner, y que tampoco ha hecho mella entre los críticos franceses (pienso en Marc Fumaroli), que resistieron heroicamente el asalto de la *teoría* estructuralista.

Genios no es un ensayo sino una enciclopedia, y yo no le recomendaría a nadie que siguiese mi ejemplo, leyéndolo de principio a fin. Es el fichero (o el archivo) de *El canon occidental*, como les suele ocurrir a las mentes brillantes, a cierta edad es difícil y hasta contraproducente cambiar de ideas y de prejuicios, aunque Bloom (Nueva York, 1930) se conciba a sí mismo como “un crítico empeñado en reeducarse”, declaración que sólo expresa buena voluntad. A veces, cuando a Bloom le da por regañarnos, uno querría decirle que, si sus alumnos creen que Hugo von Hofmannsthal es solamente el libretista de Richard Strauss y no el autor de *La carta de Lord Chandos*, pues peor para ellos: ése no es problema que deba preocuparnos al resto de la humanidad. Con todo, una década de exitoso peregrinaje ha relajado a Bloom, quien en *Genios* se muestra menos ansioso, tras haber descubierto con alivio que hay un mundo más allá de Yale y que, en sitios tan ignotos como Barcelona o Monterrey, hay lectores que llevan el canon en el cora-

zón mucho antes de que él decidiera batallar por él.

Aludiendo a los nombres más comunes de los *sefirot* cabalísticos, Bloom divide *Genios* en diez grupos de diez autores, de grandes escritores o de novelistas o poetas “menores pero de gran estilo”. Siendo muy pobres mis conocimientos de Cábala, diré que la ordenación dada por Bloom a su libro es caprichosa, que responde a las exigencias de su propio genio (o duende, para decirlo con García Lorca) y al lector acaso le habría dado igual un orden alfabético que uno cabalístico. Pero me parece más interesante dudar del énfasis que Bloom pone en que todo lo que lo emociona sea *gnóstico*: si ya lo es, según él, la religión de Estados Unidos, es un poco excesivo que también la “religión de la literatura” resulte ser gnóstica. Quedémonos en que Bloom es, o quiere ser, gnóstico y que está en su derecho, como lo confiesa, de haber transferido al genio lo que Scholem atribuye a Dios según la Cábala. La lección en el fondo es grave y es hermosa: en la gran literatura no hay secularización.

Antes de proseguir con la reseña debo decir que esta edición española está plagada de erratas, tanto más sorprendentes por el prestigio y la calidad del sello que la edita. Algunas son tan graves como aquella (p. 101) que provoca que Tolstoi tome clases de hebreo con un rabino seis años antes de nacer, y otras reflejan que no hubo cuidado editorial o que se coló a la imprenta una versión defectuosamente corregida. Suena a mal chiste que, en una obra maestra de la crítica literaria, el traductor o el corrector ignoren que el famoso crítico francés del que habla Bloom repetidamente es Sainte-Beuve y no Saint-Beuve como allí dice. Capítulo aparte merece la selección de las citas que Bloom hace en el original y que ya estaban previamente traducidas al español, trabajo que se hizo de manera deficiente, olvidando traducciones canónicas (como la que hizo Cortázar de *Los papeles del Club Picwick*) o utilizando, para las citas bíblicas, no una edición de referencia (como la de Jerusalén o alguna de las viejas traducciones protestantes) sino una

“Sagrada Biblia del pueblo católico” impresa en Colombia.

Pasadas estas aduanas el lector tendrá en sus manos un formidable libro de consulta, cuyas entradas dedicadas al genio de la lengua inglesa son probablemente insuperables. Hablando (y cito en desorden) de John Milton, S.T. Coleridge, John Keats, Flannery O'Connor, Wallace Stevens, D.H. Lawrence, James Joyce, William Blake, Jane Austen o Robert Frost, Bloom parece no tener rival por el vuelo intelectual desplegado ni por la pasión de la voz interior que lo anima. Si algo hay memorable en *Genios* es escuchar la voz del crítico como el viejo lector que multiplica su entusiasmo ante cada nuevo lector. Le queda muy bien a Bloom el papel de patriarca: ha sabido elevarse al nivel de Samuel Johnson, su maestro. Alguien dijo que Rilke era el Santa Claus de la tristeza; yo veo a Bloom como el Papa Noel de la crítica. Y abro mis regalos.

Cambiando a otras lenguas, como es previsible, una enciclopedia como *Genios* nos parece menos confiable. Bloom nunca deja de ser el profesor que le habla a sus estudiantes y nunca deja de ser, además, un profesor de Estados Unidos que le habla a los estudiantes de Estados Unidos. Piensa Bloom (aunque sería políticamente incorrecto que lo confesara abiertamente) que la literatura de Estados Unidos es la más importante de la modernidad, y procede en consecuencia, exaltando a Emerson, a Emily Dickinson, a Melville y a Whitman. En cambio, Poe le parece un mal escritor popularizado por aquellos que, por definición, no saben inglés: los franceses. La francofobia de Bloom va más allá de la justa reprobación del logocidio estructuralista, y al presentarse como voluntario para salvar a Emily Brontë de aquellos ¡que la quieren volver francesa! (p. 396), uno no puede sino pensar que Bloom ha sido víctima de la contaminación ambiental neoconservadora.

Pero en el pecado lleva la penitencia: *Genios* prueba una vez más que Bloom no sabe gran cosa de literatura francesa, ni le interesa saberlo. Sus páginas sobre los clásicos franceses inevitables son regula-

res, y en el caso de Proust recomienda la obra de un colega (en inglés) como la biografía de referencia, lo cual es absurdo para cualquier aficionado a las biografías de Proust. Algunas de las provocaciones de Bloom son muy finas, como ese elogio de Rimbaud donde desliza la observación de que semejante prodigio no habría hecho tanta mella “en la tradición anglosajona, infinitamente variada y heterodoxa” (p. 582).

En cuanto a los autores iberoamericanos, sólo queda agradecerle a Bloom que durante la última década, además de sus relecturas de Shakespeare, le haya dedicado más tiempo al portugués y al español. En el primer caso, es contagioso su descubrimiento entusiasta de Camoens lo mismo que certera su admiración por Eça de Queiroz, Pessoa, Machado de Assis y, ¡bélas!, José Saramago. En cuanto al segundo caso, tras pulir la estatua de Cervantes, Bloom explica mejor su excéntrico entusiasmo (ahora sabemos que cabalístico) por Carpentier y rinde los honores que ameritan, apenas, García Lorca y Borges.

Y es natural que para un crítico de *Letras Libres* cobre una importancia relevante lo que Bloom tenga que decir sobre Octavio Paz. Me parece, más aún, que ese capítulo es ciertamente útil para ilustrar el vicio y la virtud de Bloom como canonista. Hay varias afirmaciones que desde la ciudad de México suenan un tanto descabelladas, como aquella que en la página 642 define a Paz, imprecisa o aterradoramente, como un budista tántrico que adora al sol azteca (y a sus sacrificios humanos). Pero la intuición de Bloom para comprender incluso aquello de lo que tiene nociones de segunda mano acaba por imponerse, y el capítulo sobre Paz termina con unas líneas sobre el poeta y su ciudad natal que quizá ningún mexicano habría podido expresar mejor: “No se le hace un favor a un poeta al compararlo con Dante, y Paz —aunque es un artista maravilloso— tampoco saldría bien librado. Pero debo invocar a Dante en este momento para señalar que a pesar de la universalidad de su campo de acción —París, India, Estados Unidos, Japón— Octavio

Paz estaba tan apegado a Ciudad de México como el exilado Dante a Florencia. Dante era tan orgulloso que se negó a volver a Florencia sino era en sus propios términos, y nunca volvió. Paz, alejado del gobierno a causa de los eventos de 1968, descubrió su camino de regreso a casa y merece ser recordado como el genio de su ciudad y de su nación". (p. 655).

También me emocionaron mucho las palabras de Bloom sobre Freud ("No importa que haya querido ser un Darwin y se haya convertido en un Goethe", p. 243) lo mismo que aquellas otras dedicadas a genios judíos como Kafka y Celan, donde las dos religiones de Bloom, el judaísmo y la literatura, sean o no definibles como gnosticismo, alcanzan una altura monumental. O esa adorable viñeta que pinta a Isaak Babel entre los cosacos, o el amoroso reconocimiento de la absoluta humanidad de Chéjov, o el retrato de Beckett deteniéndose ante el precipicio de la posmodernidad.

Pero todos tenemos prejuicios y los de Bloom, confesos, se refieren a los escritores que en diversos grados y formas incurrieron en el antisemitismo. En esos casos, quien había sostenido que no existe la historia sino la biografía declara que, tratándose de T.S. Eliot, hay que hacerle caso al poema y no al poeta. Y si la estima de Bloom por Ezra Pound ya era baja en *El canon occidental*, en *Genios* ha acabado por extinguirse, ninguneado por antisemita, de la misma forma en que el profesor de Yale declara que Céline le parece ininteligible y que buena parte de la religiosidad de Dostoievsky debe ser descartada como mera ignorancia de fanático judeófobo.

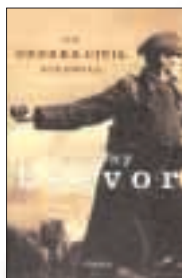
La crítica literaria, decía Oscar Wilde, es la única forma civilizada de autobiografía. Harold Bloom responde a esa frase edificante encarnando, a su vez, la parábola del hombre sabio que abandona la pacífica soledad del claustro y se decide a correr el riesgo de predicar por el mundo un conjunto de verdades. Y que alguien como él, con toda su grandeza y sus no menos notorios defectos, se haya convertido en un *best-seller* me parece uno de los acontecimientos literarios más notables

del tránsito entre los siglos XX y XXI, un asterisco a favor de nuestro tiempo, que me deja algunos motivos de optimismo. En todo crítico existe la tentación de escribir una enciclopedia no habiendo encontrado, como dijo Alberto Savinio, una que estuviera redactada a su gusto. Harold Bloom es de los pocos que pueden presumir, tras *Genios*, de haber llevado a cabo esa hazaña. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

HISTORIA

OBJETIVIDAD DE LA MIRADA EXTRANJERA



Antony Beevor, *La guerra civil española*, trad., Gonzalo Pontón, Crítica, Barcelona, 2005, 952 pp.

Antony Beevor comenzó la versión original de este libro, publicado en inglés en 1982 y nunca traducido, afirmando que "acontecimientos recientes indican que la guerra civil española está aún sin terminar del todo". Se refería, por supuesto, al fallido golpe de estado del año anterior y al temor generalizado a otro intento mejor organizado, concluyendo los primeros párrafos con la advertencia de que "subestimar la amenaza del ejército es tan peligroso ahora como lo fue en 1936". España se ha transformado desde entonces y Beevor, en su nueva introducción, señala que "las pasiones y los odios de aquella época están a años luz del entorno estable, de seguridad y bienestar y de derechos ciudadanos en el que vivimos hoy", hasta tal punto que hace falta dar un brinco imaginativo para comprender las creencias tan radicales de la España dividida de los treinta, "ya sean

los mitos nacional-católicos y el miedo al bolchevismo de la derecha, o la convicción de la izquierda de que la revolución y el reparto forzado de la riqueza iban a llevar a la felicidad universal". Ahora bien, si es cierto que esos "valores y actitudes liberales que hoy en día aceptamos como dados" imperan tanto en España como en el resto de Europa, la retórica peninsular lo parecería desmentir. Las oleadas de nuevos libros sobre la guerra, los extraños éxitos de historiadores "revisionistas", los gritos de "¡No pasarán!" en las campañas electorales y las acusaciones de estar "abriendo heridas y rencillas entre los españoles" cada vez que se retira una estatua de Franco o se abre una fosa común —en busca de los "desaparecidos" de la guerra— apuntan a heridas históricas sin cicatrizar, y a pasiones y odios que siguen palpitando a pesar del bienestar.

Esta visceralidad explica por qué los mejores panoramas sobre la guerra civil siguen perteneciendo a historiadores de lengua inglesa como Hugh Thomas, Gabriel Jackson, Raymond Carr, Stanley Payne, Paul Preston y ahora, definitivamente, Antony Beevor, en quienes los restos de ese "imaginario romántico" —que llevó a tantos idealistas anglosajones a participar en la guerra— se combinan con buenas dosis de medida. Es curioso ver, por ejemplo, que el propio Beevor, horrorizado ante la letanía de atrocidades, relaciona —sin atisbo de ironía— el trato humanitario que daban los vascos a sus prisioneros con la educación inglesa de sus dirigentes y su experiencia con *nannies* británicas: "es posible que aprendieran de los ingleses a ser buenos perdedores".

El libro de Beevor pasó relativamente inadvertido en 1982, pero fue rescatado en Inglaterra, después del enorme éxito de *Stalingrado*, en una edición de bolsillo de 1999, que tuvo dos reimpressiones en 2002 (año de su otro *best-seller*, *Berlín. La caída, 1945*). Según el autor, el libro que ahora publica "no es una edición ampliada del anterior, sino una obra totalmente nueva", cuya estructura y enfoque permanecen más o menos iguales, pero que se ha enriquecido con aportes de la vasta bibliografía reciente y de los archivos alemanes y

rusos que el historiador pudo consultar durante sus investigaciones sobre la guerra mundial. Gracias a éstos, la narración de Beevor se va salpicando e iluminando con comentarios de Wolfram von Richthofen, jefe de la Legión Cóndor, y con informes secretos de los dirigentes del *Comintern* y sus agentes en España, que dan un retrato desolador de la manipulación, el cinismo, la ceguera y la incompetencia que subyacían bajo la fachada democrática de la política del Frente Popular. Aflicidos por la paranoia persecutoria tan habitualmente estaliniana, veían el sabotaje trotskista y fascista por todas partes, tanto en el ejército como en el gobierno. Así, después de la derrota de Brunete, el general Walter echaba la culpa a la infiltración de “agentes enemigos”, mientras que el general Kléber lamentaba el calamitoso estado de las Brigadas Internacionales: “hay muchas cosas que van mal: la actitud de los españoles hacia los brigadistas y la actitud de los brigadistas hacia los españoles; la moral de la tropa; el chovinismo de ciertas nacionalidades (especialmente los franceses, los polacos y los italianos); el deseo de repatriación; la presencia de enemigos en las filas de las Brigadas Internacionales. Es imperativo que la ‘Casa’ envíe rápidamente a alguien muy importante para que tome este asunto en sus manos”. Uno de los atractivos del libro de Beevor reside en la fascinante visión desde dentro que ofrecen estos informes, aunque falta a veces una explicación mayor, o algún filtro de parte del historiador, para evaluar su valor. ¿Representan la línea oficial del Comintern en España? Y si son versiones individuales, ¿hasta qué punto se han formulado para mostrar a Moscú el celo y la ortodoxia del firmante?

Beevor exagera cuando describe su nuevo libro como “una obra totalmente nueva”. El andamiaje sigue siendo el texto de 1982, que ha sido oportunamente corregido y aumentado, conservando la profundidad de los análisis militares del autor, así como su ecuanimidad y la destreza en la narración —siempre vibrante, envolvente— que lo han convertido en uno de los historiadores más vendidos del mundo. Las ideas e hipótesis principales

son las mismas: la República fue una reacción modernizadora contra la injusticia secular que se sumió en la violencia debido a la radicalización de los extremos políticos; el “terror rojo” y el “terror blanco” fueron atroces, pero la represión nacional, “alentada por las máximas autoridades militares y civiles y bendecida por la Iglesia católica”, no tuvo parangón en la zona republicana; la colectivización anarquista en Barcelona y Aragón fue relativamente exitosa. En cuanto a los comunistas, aunque tuvieron razón al insistir en un mando unificado, su estrategia militar de lanzar ofensivas frontales, sin el apoyo suficiente de artillería y aviación, fracasó repetidamente, y más acertado habría sido consolidar la defensa y emprender “ataques no convencionales, de guerrilla, contra la retaguardia enemiga”; de ahí que la gran victoria de la República fuera la defensa de Valencia en 1938, una acción “puramente defensiva, [que] fue una victoria mucho mayor que la tan cacareada de Guadalajara”. La intervención extranjera, según Beevor, no fue decisiva en el resultado final de la guerra, aunque las fuerzas alemanas e italianas sirvieron para acortarla y la Legión Cóndor actuó con “devastadora eficacia” contra las ofensivas republicanas de 1937 y 1938; tampoco fue decisiva la “no intervención”, cuya hipocresía se desvela en toda su mezquindad, porque “el material francés era más bien de baja calidad y los únicos aviones británicos disponibles por aquel entonces eran obsoletos”, así que la República —dado el aislacionismo de Estados Unidos— “no tenía alternativa al monopolio soviético de suministro de armas”. Por último, Beevor resalta la crueldad del régimen franquista y compara su política económica con la de los satélites soviéticos de la Guerra Fría: “sólo, tal vez, la Rumanía de Ceaucescu igualó el nivel de corrupción y despilfarro de la España de Franco”.

Resulta curioso que este libro se publique primero en español. Quizá se deba a la reedición tan reciente en Inglaterra de la versión original, pero es posible que el enfoque menos anglosajón, más atento a los contextos españoles e internacionales,

surja de la intensa colaboración con el editor a la que alude Beevor en su introducción. Es sintomático, por ejemplo, que en una descripción de Durruti se haya añadido a la analogía inglesa del original otra más hispánica: no era sólo un “Robin Hood revolucionario”, sino también un “personaje casi barojiano”. ¿Sobrevivirá en la nueva versión inglesa, prevista para abril de 2006?

La reescritura del libro tiene sus desventajas. La puesta al día es, por lo general, enormemente positiva, pero hay ciertas lagunas o debilidades que se han quedado enquistadas en el texto y a veces agravadas. Se echa en falta, por ejemplo, una caracterización más profunda —o al menos más consistente en su profundidad— de los protagonistas de la guerra. Por otra parte, es evidente que Beevor se maneja con mucha menos soltura en el campo de la cultura que en el de la política y la acción militar. El capítulo “La guerra de propaganda y los intelectuales” consiste, como la mayor parte del libro, en una traducción de la versión de 1982, ampliada con correcciones puntuales, con nuevas citas y comentarios, y con páginas enteras —de la 360 a la 368— incrustadas en el texto original. Sin embargo, los problemas, en vez de remediarse, se han acentuado. Beevor afirma que el horror de la Primera Guerra Mundial minó “las bases morales de un arte alejado de la política” e hizo “que ‘el arte por el arte’ pareciera una impertinencia señorial”, olvidando que hubo un gran movimiento “purista” en los años veinte (Paul Valéry, el gongorismo del 27, etc.) y que la politización del arte sólo empezó a predominar en la década de los treinta. Asegura que “llegaron” a España varios escritores que en realidad, que yo sepa, no pisaron el país durante la guerra: François Mauriac, Jacques Maritain, Paul Éluard y C. Day Lewis. De André Gide, dice que redactó un polémico “comunicado de condena” —un *statement* en el original inglés— sobre su visita a la Unión Soviética, cuando lo que escribió fue el célebre libro *Regreso de la URSS*, que llegó a ser, junto al posterior *Retoques a mi Regreso de la URSS*, uno de los centros del debate en

el Congreso de Escritores Antifascistas. En cuanto a André Malraux, descalificado de manera burda en otra parte del libro, *L'Espoir* fue escrito (y publicado) en 1937, y no 1938, lo cual no deja de ser significativo en el contexto de la guerra, y de todos modos es evidente que Beevor no conoce ni la novela —que no trata de “las acciones de las Brigadas Internacionales desde el asedio de Madrid hasta marzo de 1937”— ni la película, que se basa sólo en una brevísima sección de la novela.

En el lanzamiento de una reciente colección sobre la guerra —*La guerra civil española, mes a mes*—, la publicidad declaraba que “primero la derecha dio su versión, luego la izquierda dio la suya” y que ahora había llegado el momento de contar “todo lo que pasó”. Lo cierto es, sin embargo, que mientras la guerra civil sigue siendo un arma arrojada en la política y la prensa españolas, la historiografía anglosajona ofrece todavía los panoramas más completos y equilibrados sobre el conflicto. Dentro de ella, este imperfecto, apasionante y actualizado libro de Beevor está destinado a ocupar un lugar central. —

— NIALl BINNS

MISCELÁNEA

ANTE LAS OBRAS COMPLETAS DE OCTAVIO PAZ



Octavio Paz, *Obras completas*. (Vol. VIII) *Miscelánea: primeros escritos y entrevistas*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona 2005, 1552 pp.

La culminación del proyecto editorial de las *Obras completas* de Octavio Paz en ocho volúmenes tiene una significa-

ción que es preciso subrayar en toda su importancia¹. Octavio Paz es probablemente, con Ortega, el intelectual hispano del siglo XX con mayor repercusión internacional, y en el plano estrictamente literario tan sólo Borges, me parece, puede compararse en lo que se refiere a su presencia —vía traducción— en los ámbitos más influyentes del panorama cultural contemporáneo. Si hablo de *presencia* a través de la traducción no es para decir que sea la traducción misma la que habla por sí sola de la importancia de un escritor (no nos engañemos: cualquier novela de éxito es traducida hoy fácilmente a más de veinte lenguas, y al cabo de unos pocos años, olvidada por completo, resulta inencontrable), sino para llamar la atención acerca de la universalidad de una obra, la de Octavio Paz, que a través de la traducción ha alcanzado una resonancia y una trascendencia efectivas y de largo eco en donde de verdad importa: en los núcleos más vivos de la escena cultural y literaria del presente.

El hecho de que podamos disponer hoy de la totalidad de esa obra en un conjunto ordenado por su propio autor, ideado en su día por Hans Meinke y bajo la experta vigilancia de Nicanor Vélez, representa un raro privilegio. Dos son, como es sabido, los bloques básicos en que esta obra se presenta: la poesía y el ensayo. Veamos la primera. En otra ocasión, fundándome en un juicio de Eliot, he subrayado que lo mismo que el poeta menor mejora siempre con una antología (quitemos a la expresión “poeta menor”, por supuesto, todo significado peyorativo), el poeta mayor, en cambio, reclama la contextualización de cualquiera de sus poemas en el marco del conjunto de su obra. Este es, a mi ver, el caso de Octavio Paz. Naturalmente, no quiero decir con esto que toda la obra poética de Paz tenga el mismo valor y que no haya en ella cumbres y llanos, algo de lo que no escapan ni siquiera las obras de mayor excelencia en la lírica occidental. Digo

más bien que, como suele ocurrir en estas últimas, la significación de las cumbres nos hace ver la doble significación de los llanos. Cada uno de nosotros puede escoger cualquier momento de esta obra poética que le parezca, por razones específicas, especialmente interesante o importante. Desde hace mucho, veo, por mi parte, en el segmento que va desde comienzos de los años sesenta hasta mediados de la década siguiente —es decir, desde ciertos poemas de *Salamandra* hasta *Pasado en claro*, incluido *Ladera este*, para mí el punto más alto de una obra que abunda en puntos altos— la fase más decisiva de esta obra poética. A mi juicio, la gran aportación de Paz a los lenguajes líricos contemporáneos es una suerte de suprema aleación de poesía y pensamiento, una clase de lírica que hunde sus raíces en el barroco y el romanticismo y en la que *cantar* y *pensar* no son ya percibidos como fenómenos contradictorios sino que se viven como experiencia plenaria en el nudo mismo de la no-dualidad. Se cumple así la idea de Novalis de la poesía como un *pensamiento en imágenes*. Estoy lejos de querer reducir la obra poética de Paz al rasgo mencionado; digo más bien que se trata de su carácter acaso más sustantivo o, si se prefiere, aquel, al menos, en el que cabe ver su *eidos*, su propiedad más honda.

En cuanto al otro gran bloque, el ensayo, no existe en la literatura contemporánea de lengua española una obra de tan vastos intereses intelectuales. Enumerar los temas y los autores que interesaron a Octavio Paz nos llevaría no poco tiempo. Un simple repaso a los índices de estas *Obras completas* asombra en todo momento a causa de la diversidad y la amplitud de la reflexión, ya sea acerca del arte y la civilización precolombinas, la obra de Marcel Duchamp, la antropología estructural, la historia política del siglo XX, la artesanía popular o la filosofía del amor. Me pregunto cuántos ensayistas europeos o americanos de hoy pueden ofrecer un radio semejante de intereses. Detengámonos únicamente, aunque sea de manera fugaz, en el libro titulado *El arco y la lira*, cuya primera edición es de

¹ Palabras de presentación de las *Obras completas* de Octavio Paz en un acto organizado en la sede madrileña del Círculo de Lectores el 30 de septiembre de 2005. Participaron también —junto a los editores Joan Tarrida y Nicanor Vélez— los escritores Juan Goytisolo y Pere Gimferrer.

1956. ¿Qué meditación sobre el fenómeno poético cabía encontrar en español, en esa fecha, comparable a este libro? En el mundo universitario, a pesar de contribuciones notables, dominaba el acartonamiento y el academicismo. Es verdad que existían, pongo por caso, excelentes páginas de Antonio Machado o de otro mexicano, Alfonso Reyes, pero ninguno de ellos logró acercarse como Paz al núcleo mismo de la modernidad. Aun hoy, tan sólo, a mi ver, José Lezama Lima, en América, y José Ángel Valente, en España, han penetrado tan profundamente, desde la reflexión, en lo que el primero de ellos llamaría “la infinita posibilidad” de la palabra poética. *El arco y la lira* (que no es, por cierto, el único libro que su autor dedicó a este tema) constituye tan sólo un ejemplo de la vertiente ensayística de esta obra. Críticos de arte y científicos, sociólogos y políticos, sabrán decir mejor que yo cuál ha sido la contribución del escritor mexicano a sus respectivas áreas. Añadiré tan sólo que me ha ocurrido encontrar referencias a la obra de Paz en escritos muy alejados de la literatura, en ensayos de carácter científico (física teórica o antropología). Encontrar citado en ellos a Octavio Paz es todo lo contrario de una sorpresa.

Lo dicho hasta aquí ha podido parecer, no sin cierta razón, tal vez excesivamente abstracto o impersonal. Quisiera, en lo que sigue, referirme brevemente a mi propia experiencia de lector.

Para un escritor español de mi generación —que es, más o menos, la misma de Pere Gimferrer, que me acompaña en esta mesa—, la obra de Paz representó, ya desde la década de 1960, lo que podríamos llamar una excepción literaria. He hablado alguna vez sobre el particular con el filósofo y ensayista José Luis Pardo, otro escritor de mi generación. El impacto que recibimos de esa obra en España, en unos años en que no acabábamos de salir de la autarquía política y el aislamiento cultural, tuvo para algunos de nosotros, en efecto, el carácter de la excepcionalidad. Paz representaba sobre todo, para nosotros, el antiprovincianis-

mo, la universalidad de la experiencia literaria y artística, el buceo en los fundamentos del espíritu moderno.

Puedo decir exactamente cuándo leí por vez primera a Paz. Uno de los primeros poemas fue, por ejemplo, el titulado “México: Olimpiada de 1968”, poema en el que se denuncia la famosa matanza de Tlatelolco y que Paz escribió al mismo tiempo que renunciaba a su puesto de embajador mexicano en la India a causa de la matanza aludida. Leí el poema, acompañado de una breve carta abierta, en las páginas de ese reducto liberal nunca lo bastante recordado que fue la revista *Ínsula* de José Luis Cano. Ocurría esto exactamente en noviembre de 1968. Yo tenía quince años. Un poco antes, en el número de verano de la misma revista, había leído yo una entrevista a Paz por María Embeita (que en el número de septiembre entrevistaba también, por cierto, a Luis Buñuel). “Octavio Paz: poesía y metafísica”, que así se titula la entrevista de Embeita, supuso para mí una verdadera conmoción. No sé si se ha reparado en el interés de este documento único. Para mí, adolescente, significó el encuentro con una voz poética y crítica difícilmente comparable, una voz que aseguraba con toda claridad que —cito, y recuérdese que estamos en 1968— “la sociedad moderna está mal constituida lo mismo en la vertiente capitalista que en la socialista o pseudosocialista”, que “el escritor no es un ideólogo ni un predicador” y, sobre todo, algo que sigue impresionándome por su hondura y su lucidez: a la pregunta de Embeita “¿Necesita el escritor poseer conciencia social?”, Paz responde sin ambages: “Ser social, para un escritor, quiere decir: cultivar sus tendencias *asociales*”. “Sus tendencias *asociales*”... Para el muchacho de quince años que leía eso no podía haber mayor muestra de rebeldía y de subversión moral, sobre todo respecto a los dogmatismos de la mal llamada literatura realista. Al año siguiente un amigo me prestó un ejemplar del recién publicado *Ladera este*, editado por Mortiz en México. En un fragmento de mi poema “El libro, tras la duna”, he hablado de la impresión

que me produjo la lectura de ese libro. Desde entonces he procurado (no sé con qué éxito) cultivar en mí esas “tendencias asociales” que hacen de la escritura de poesía el polo contrario del gregarismo y la mundanidad. Siempre he querido ser fiel a esas palabras. Se comprenderá, pues, qué significó para mí conocer personalmente al poeta en 1974, durante mi período de estudios en Barcelona, y la cálida amistad con que Octavio me honró desde entonces hasta su muerte, una amistad de la que no voy a hablar aquí pero de la que me gustaría ocuparme algún día.

De momento, lo único que quiero hacer ahora es invitarlos a releer “Octavio Paz: poesía y metafísica” (que encontrarán ustedes precisamente en este último tomo, el VIII, de *Miscelánea. Primeros escritos y entrevistas*), “México: Olimpiada de 1968”, *El arco y la lira*, *Ladera este*, *Pasado en claro*, *Salamandra* y, con ellos, los no pocos centenares de páginas admirables que componen estas *Obras completas*. Los jóvenes que aún no conocen esta obra poética y crítica tendrán la emoción añadida de leerlas por vez primera. Yo ya lo he hecho muchas veces, y lo seguiré haciendo. Como ha dicho alguna vez Juan Goytisolo, un escritor de verdad no pide ser leído, sino releído. Este es de nuevo, precisamente, el caso de Octavio Paz. —

— ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

POESÍA

UN VÍNCULO MISTERIOSO

Clara Janés, *La voz de Ofelia*, Siruela, Madrid, 2005, 112 pp.

La voz de Ofelia cuenta la historia de una fusión espiritual: la de la autora, Clara Janés, con el poeta checo Vladimír Holan. Tal fusión presenta los siguientes jalones: convaliente de una enfermedad, cae en las manos de Janés un libro del poeta, *Una noche con Hamlet y otros poemas* —aunque la autora no lo especifique, probablemente se trate de la edición de Guillermo Carnero en Barral Editores,

aparecida en 1970—; lo lee, fascinada, y le envía un poema a su autor. Holan le responde, diciendo que la estaba esperando y que puede visitarlo, cosa que a casi nadie permite, recluso como vive en su casa de la isla de Kampa, desde que los comunistas de su país prohibieran su obra, en 1948, por sus “orígenes mallarmeanos”. Ambos se encuentran, en 1975, y traban una relación singular, que va del silencio inicial —no hablan lenguajes comunes— a la plena identificación entre ambos; una identificación que, en el caso de Janés, llega hasta el punto de desear que su sangre y su carne sean sustituidas por las de Holan. Janés aprende checo y traduce los libros del poeta —su última entrega ha sido *Abismo de abismo*, en Bassarai Ediciones, aparecida en 2000—, y, tras muchos años de amistad, descubre, cuando Holan está a punto de morir, que éste había ya intuido su existencia, en Barcelona, su ciudad natal, antes de que se conocieran. Clara Janés tiene a Holan por Orfeo y Hamlet, y a sí misma, por Eurídice y Ofelia. La lectura y el conocimiento del bardo de Praga le permiten salir de su silencio poético, en el que llevaba seis años, esto es, Holan-Orfeo rescata a Janés-Eurídice de los infiernos del alejamiento de la poesía. Holan es, pues, un “aliento vivificador que poblaba el silencio”, un “susurro del ser”. Los nexos entre ambos no acaban aquí: Clara Janés halla también un sorprendente paralelismo entre el encierro del poeta en Kampa —y luego en U Luzického Semináře— y los que protagonizaba ella misma, cuando niña, en el jardín de la casa familiar, en Pedralbes. Ambas reclusiones perseguían, en su sentir, lo mismo: la búsqueda interior, la profundización en la semilla, el apartamiento de la insuficiencia y la congoja. Janés reivindica lo que Holan despliega en su poesía y en su vida: “el silencio, la contemplación y la visión interior”, una inmovilidad mucho más que estoica: nihilista, aunque de un nihilismo centelleante y genésico. Hay que ser Orfeo de uno mismo: hay que arrancarse del averno de tinieblas en que mora el ser. Para ello es menester prestar atención a las pequeñas cosas, a los sucesos cotidianos, cu-

yo significado e irradiación suelen escapársenos. Captadas en su íntima plenitud —unas rosas, el zarpazo amarillento de una luz, la cabeza de piedra de una virgen—, estas menudencias pueden transportarnos al otro lado de la realidad, lo que constituye una de las más antiguas aspiraciones del arte: “Él estaba también en el otro lado y ahora ya en la inminencia de su transformación. Y el rojo intensificado y árido susurraba la total extrañeza del aquí. Hacia la tierra, sí, se orientaban las rosas. Hacia la tierra, el cárdeno decantado en oro, en efusión ardiente...”, escribe Janés.

La voz de Ofelia presenta una estructura fragmentaria y una burbujeante mezcla de géneros, un rasgo de modernidad que se convierte en uno de sus principales atractivos: el libro es, inextricablemente, un diario, un volumen de memorias, un poemario —incluye varios poemas íntegros, tanto de Janés como de Holan—, una crónica de viajes —geográficos y espirituales— y una sintética biografía del poeta checo. Aunque lo que sobre todo es, es un ensayo: sobre la poesía de Holan y sobre la concepción poética de la propia Janés, en gran medida coincidente con la de aquél, y que puede sintetizarse en una afirmación del libro: “la poesía es establecer el ser por la palabra”. Como ha acreditado en su ya larga actividad lírica —integrada por más de veinte poemarios, desde *Las estrellas vencidas*, de 1964, hasta *Fractales*, de 2005—, Janés entiende la poesía como canto, como ritmo que vincula al yo con la naturaleza, pero al que se accede por el silencio. Ese canto es transformador, y se impone al poeta, que ejerce de médium: a su través cuaja en “concepto, melodía y verbo”. *La voz de Ofelia*, transido de lirismo —cabe considerarlo, a ratos, un poemario en prosa—, contiene también intensos momentos narrativos, como el que relata la muerte del padre en un accidente de automóvil. Janés emplea entonces una prosa telegráfica, en cuyo absoluto despojamiento cifra su máximo dolor. A lo largo del libro constatamos las semejanzas entre los estilos de Holan y Janés: los dos escriben con una sencillez metálica, con una húmeda sequedad muy propias de la literatura

centroeuropea y generalmente ajenas a la hispánica, que tiende a lo quevedesco y abombado. Ambos manejan bien uno de los principales reactivos poéticos, la paradoja; ambos urden descripciones ciertas; y ambos se inscriben en la milenaria tradición de la oscuridad como luz: “la claridad del negro”, escribe Janés; y también: “el fulgor que anida en las tinieblas”.

El libro, empero, no está exento de defectos. En su fragmentarismo y pluralidad, resulta un tanto desgachado. A ello puede haber contribuido el hecho de que, como explica la autora en su nota epilodal, *La voz de Ofelia* conviviera, al principio de su larga gestación, con otro que estaba escribiendo entonces, *Jardín y laberinto*, de cuya primitiva redacción conserva diversos fragmentos. Acaso esta convivencia no haya sido bien resuelta. Por otra parte, *La voz de Ofelia* abusa de las apelaciones al misterio y a lo ignorado. El lector sabe que el no saber constituye un requisito para que surja el conocimiento verdadero, pero no desdeña las certezas; y este libro ofrece pocas. El recurso al enigma puede ocultar, además, la impericia de la trama o la gratuidad de sus hitos: se agradece, pues, la verosimilitud lógica, y hasta la ilógica, siempre que resulte razonada y coherente, algo que no siempre sucede en *La voz de Ofelia*, plagado de premoniciones e ignorancias. La forma se contagia de esta delicuescencia, y resulta blanda y vaga en ocasiones. Algunos pasajes se me antojan especialmente desdichados, como éste de la página 68: “Y así vivía él ya adelantando su inexistencia, porque para todos tiene que llegar el momento en que el cuerpo queda invadido por una aparente quietud que se demostrará encierra movimiento desintegrador en la masa carnal pues, de ella, no quedará nada, cada átomo partirá en una fuga...”. Por último, Janés no duda en elogiarse por *interposita persona*, y transcribe este aserto de Holan: “Por primera vez comunicaba su sentir: ‘No crea que no me di cuenta desde el principio de que es usted una mujer hermosa, pero sobre todo es usted una mujer misteriosa, mágica y apartada’”. Un error disculpable, sin duda —la vanidad humana no co-

noce límites—, aunque también fácilmente evitable. Y un misterio más que añadir a la cuenta de misterios de este libro meritorio y borroso, atinado e imperfecto. —

—EDUARDO MOGA

ENSAYO

LA DEFENSA DE LA LIBERTAD



Ian Buruma y Avishai Margalit, *Occidentalismo. Breve historia del sentimiento antioccidental*, traducción de Miguel Martínez-Lage, Península, Barcelona, 2005, 160 pp.

Para empezar, dos preguntas: ¿Por qué en la cubierta del libro aparece el nombre de Ian Buruma con un cuerpo de letra considerablemente más grande que el de Avishai Margalit? y ¿por qué se traduce *Occidentalism* por “occidentalismo”?

En las ediciones estadounidense, británica, alemana y polaca (cuyas cubiertas he podido ver en la Red) aparecen ambos nombres con el mismo cuerpo de letra. Y no es nada raro, porque buena parte de los temas que se abordan en *Occidentalismo* han sido tratados con anterioridad y en profundidad por Avishai Margalit, y no por Ian Buruma: la idolatría, en su ensayo *Idolatría: guerras por imágenes: las raíces de un conflicto milenario* (Gedisa, en colaboración con Moshe Alpertal), o los kamikazes japoneses. Así que la respuesta a la primera pregunta sólo puede ser: se trata de algo incomprensible, e inaceptable.

El título de la edición estadounidense es *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*, y en su edición inglesa el ensayo se llama *Occidentalism: A Short History of Anti-Westernism*. En castellano, la palabra “occidentalismo” tiene dos definiciones en el *Diccionario de la Real Academia*:

“1. Carácter occidental. 2. Defensa de los valores que se consideran propios del mundo occidental o inclinación hacia algunos de ellos”. Para los autores, occidentalismo es:

La Contrarreforma hasta la Contralustración en Europa, pasando por las muchas variedades del fascismo y del nacionalsocialismo que se han dado en Oriente y Occidente, hasta el anticapitalismo y la antiglobalización, y, por último, los extremismos religiosos que hoy atruenan en tantos lugares. [...] Hostilidad a la Ciudad, a su imagen de cosmopolitismo desarraigado, arrogante, codicioso, decadente y frívolo; hostilidad a la mentalidad occidental, manifiesta en la ciencia y la razón; hostilidad a la burguesía asentada, cuya existencia es la antítesis del héroe que se inmola en el sacrificio; hostilidad al descreído, al que es preciso aplastar para que deje sitio a un mundo en el que reine la fe pura [p. 21].

Y también es: “expresión de un resentimiento amargo frente al ofensivo despliegue de superioridad por parte de Occidente, que se basa en la presunta superioridad de la razón. Más corrosivo que el imperialismo militarista es el imperialismo mental que se impone mediante la creencia occidental en el cientifismo, la fe en la ciencia como única manera de acceder al conocimiento” [p. 100]. Así que no se puede utilizar en castellano el término “occidentalismo” cuando se trata exactamente de definir su opuesto. Como no se puede traducir *to traduce* (calumniar) por “traducir”. Así que la respuesta a esta segunda pregunta sólo puede ser: se trata de algo incomprensible, e inaceptable. Y, a diferencia de la primera pregunta que no afecta al texto, aunque resulta perturbadora porque no se entienden las razones editoriales, ésta segunda sí lo afecta, y gravemente, porque bajo la palabra *Occidentalism* Ian Buruma y Avishai Margalit presentan una serie de reflexiones, pautas y tópicos que han seguido los enemigos de los valores occidentales, y que ya tiene un nombre en castellano:

“Antioccidentalismo”. Juan José Sebreli lo utiliza a menudo en un ensayo imprescindible, *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural* (Ariel, 1992).

Para seguir, es muy pertinente relacionar el libro de Juan José Sebreli con el de Ian Buruma y Avishai Margalit porque ambos abordan la misma cuestión, aunque desde distintos puntos de vista. El de Juan José Sebreli está escrito a comienzos de los años 90, cuando todavía no se había atentado contra las Torres Gemelas de Nueva York, y tiene un perfil más izquierdista: “es una verdad a medias que la libertad individual sea un epifenómeno del capitalismo; si bien se desarrolla con éste”. El de Ian Buruma y Avishai Margalit está escrito después del atentado, para explicar cuál es la ideología de quienes cometieron el atentado, y tiene un perfil claramente liberal:

La democracia liberal es el sistema político que más se adecúa a los pueblos comerciantes. Se trata de un sistema competitivo en el que contienen distintos partidos, y en el que los conflictos de intereses se resuelven solamente mediante la negociación y el compromiso entre las partes. Es por definición antiheroico; así, pues, a ojos de sus detractores, es enclenque, despreciable, mediocre, corrupto [p. 62].

Ian Buruma y Avishai Margalit estudian a los enemigos de Occidente porque “sin el entendimiento profundo de quienes odian a Occidente no podemos tener la esperanza de impedir que destruyan a la humanidad”. ¿Y quiénes son? A lo largo del tiempo lo han sido muchos, algunos de los cuales, como Japón, han acabado formando parte del Occidente que atacaban. En el pasado más reciente han sido los totalitarismos fascistas y comunistas. Y, en la actualidad, fundamentalmente, los grandes enemigos son aquellos que confunden y mezclan la autoridad religiosa con el poder político: sin duda los regímenes islámicos, que Ian Buruma y Avishai Margalit critican con contundencia; pero también “Estados Unidos, [donde la autoridad religiosa] ya empie-

za a tener una influencia peligrosa y pernicioso en el gobierno político" [p. 153].

Para terminar, *Occidentalismo* es un ensayo que combina con valentía la preocupación por la amenaza de la extinción de la libertad y la defensa cerrada del pensamiento racional frente a la fe. —

— FÉLIX ROMEO

NOVELA

UN DOBLE REGISTRO NARRATIVO



Ángela Vallvey, *La ciudad del diablo*, Destino, Barcelona, 2005, 366 pp.

El 1 de noviembre de 1975, el cadáver de Clara, madre soltera y en el pasado objeto de todo tipo de murmuraciones en el pueblo de San Esteban, es hallado a las puertas de la ermita de San Roque por Alberto Ferragut, un joven sacerdote de ideas modernas y postconciliares que, tras haber cantado misa en Salamanca, había llegado al pueblo hacía apenas unos meses para ayudar al anciano titular, don Dionisio Fuentes.

Ricardo, un niño de diez años y el mediano de los tres hijos de la familia Ortiz Villamediano, queda muy afectado al conocer por la lechera que la madre de Merceditas, la compañera de clase por la que siente predilección, ha sido asesinada. Como es día festivo, no tiene que ir a la escuela y, después de desayunar oyendo por la radio el último parte sobre la salud de Franco, visita a su abuelo Vicente, quien aprovecha la oportunidad para dolerse de la situación política y, en concreto, de la Marcha Verde, según su parecer, astuta y populista maniobra del rey Has-

san de Marruecos para quedarse con el Sáhara español.

Son tiempos de inseguridad, puesto que la muerte del dictador parece inminente, y el asesinato de Clara desencadena todo tipo de reacciones en el ánimo de algunos habitantes de San Esteban. En un extremo, la del abuelo Vicente, un señorito anticlerical y rojo, "heredero de fincas y tierras fértiles y de caza, cortijos y algún palacete en Toledo y Madrid", que, al ver la preocupación de Ricardo por lo ocurrido, recuerda el pasado de la madre de Merceditas, a quien también se le ahorcó el que había fungido como padre legal, así como ciertos aspectos del pasado de su propia familia y de la historia de España, ese país que la guerra civil había convertido en un "lugar de miedo y de risa [...] en el que los coroneles dictaban la moda del silencio, y los obispos se metían hasta a críticos literarios". En el otro, la de don Dionisio, para quien Clara había vivido en la Ciudad del Diablo y cuyo asesinato no había sido más que el resultado "de sus desbarajustes y sus promiscuidades" y a quien, al constatar el fin de su mundo, no se le ocurre más solución que obligar a hacer la Primera Comunión a todos los niños del pueblo a fin de prepararlos para la muerte de Franco. Entre ambos, la de Rafaela Ortiz, la tía soltera de Ricardo que vive con el abuelo Vicente, una mujer de misa diaria a quien no se le ocultan sus deseos de haber sido como la difunta para haber podido disfrutar del amor. La de Jovita Villamediana, hija única de una familia rica del pueblo, de educación católica y matrimonio satisfactorio, que se compadece por esa mujer que deja una hija de la edad de su hijo Ricardo y que siente que algo siniestro la envuelve, "un peligro con uñas, igual que una gran mancha de sangre". La de Martín Almoguera, amante de Clara y principal sospechoso, que ve hundirse su mundo sentimental y sus planes de irse a vivir con ella a la muerte de Franco. O la del propio Ricardo, un niño amedrentado por el peso repentino que ha adquirido la muerte en su vida, incapaz de reaccionar cuando observa que algunos de sus compañeros insultan a su querida

Merceditas, angustiado porque el día de los funerales de Clara, tras escuchar la conversación de los guardias civiles encargados del caso sospecha que su propio padre podría estar implicado en el asesinato, un niño que, tras varias noches de insomnio, decide hacer partícipe de sus angustias al joven cura Alberto Ferragut.

En su primera parte, *La ciudad del diablo* se lee como una crónica novelada de los últimos días de Franco vividos por un niño en un pueblo de Castilla. Los capítulos se presentan con una referencia temporal en la que se inscriben las noticias sobre los avances de la Marcha Verde en el Sáhara español y los partes sobre el estado de salud del General Franco, símbolo de un régimen político y una época en el ocaso de su existencia. El color gris lo domina todo y, a la espera de los últimos acontecimientos, los habitantes de San Esteban se mueven con gestos lentos y desalentados como los de Alberto Ferragut antes de descubrir el cadáver de Clara, a los que Ángela Vallvey dedica nueve páginas. Los personajes se caracterizan más por las lecciones aprendidas en manuales de catequesis o en la iglesia (son los casos de la madre y la tía de Ricardo) que por la interiorización de valores y costumbres, recurso del que se vale la novelista de manera explícita para mostrar hasta qué punto la vida de los españoles estuvo marcada por las instituciones religiosas.

En tanto crónica, la última novela de Ángela Vallvey sitúa al lector en un lugar y una época de forma eficaz. Ahora bien, a partir del momento en que, tras escuchar sus zozobras, el joven sacerdote Alberto Ferragut le propone a Ricardo jugar a los detectives para descubrir al verdadero asesino de Clara, la novela se desliza hacia un registro detectivesco atípico y poco creíble. Puesto que no se acaba de entender por qué el sacerdote siente la necesidad de hacer de detective y aún menos por qué, por joven que sea, adopta a un niño de diez años como par en sus indagaciones; ni tampoco se explican las razones —salvo para dar a conocer al lector que existe un tipo de sacerdocio, que se anuncia como alternativo, distinto del representado por el anciano Dionisio

Fuentes— por las cuales hace que Ricardo lo acompañe a casa de unos colegas suyos que viven en Toledo; ni se explica argumentalmente por qué adultos como la hermana y el amante de Clara aceptan la presencia de un niño cuando hablan con el sacerdote sobre cuestiones íntimas de la vida de la difunta. Y, sobre todo, el lector no se explicará cómo es posible que el asesino, que no es el inculpa-do por la Guardia Civil, no sea denunciado tras ser descubierto con la ayuda del abuelo Vicente, verdadero artífice de la investigación, por más que se quiera dejar constancia de que “la cizaña (que) vive entre nosotros” será el legado del régimen franquista.

Lo que ha ocurrido quizás es que el retrato de época y el didactismo le han pisado el terreno al vuelo narrativo que se constata en no pocos fragmentos de la novela. —

— LEAH BONNÍN

POESÍA

ULLÁN: UN LUDÓPATA COMPULSIVO



José-Miguel Ullán, *Amo de llaves*, Losada, Madrid, 2004, 232 pp.

Sucede que a los lectores impenitentes. Suceden cosas raras. Sucede que, por ejemplo, podemos estar reclusos en la casa bajo una gripe estrepitosa, razón por la cual se nos confunden las cosas hasta el punto de que, preparando un artículo sobre *Amo de llaves*, ese libro-rensaku, el último libro de José-Miguel Ullán, y entonces, escuchando (como si escucháramos la canción desprendida de

un trencito compuesto por Marcel Duchamp) el buen enredijo que hay por todo ese libro, llegamos a interesarnos cuando el autor nos dice que: “Cuando al fin quedó encajado el rensaku, supe, importe luego lo que importe, que se trataba del diario de un ludópata compulsivo al que había que echarle una mano”. ¡Un ludópata compulsivo! Eso, dicho por el autor, como que exacerbó el delirio que me producía mi gripe. Y eso, a la vez, impulsado por el delirio, me llevó, no sabría bien decir por qué, a empatarlo con un ensayo que también estaba releendo, un ensayo de José Ortega y Gasset donde, al tratar sobre Ruskin, “lo usadero y la belleza”, el filósofo español se puso a hablar sobre los vasos de agua y acabó diciendo lo siguiente:

Yo necesito beber el agua en un vaso limpio, pero no me deis un vaso bello. Juzgo, en primer lugar, muy difícil que un vaso de beber pueda, en todo rigor, ser bello; pero si lo fuera yo no podría llevarlo a mis labios. Me parecería que al beber su agua bebía la sangre de un semejante —no de un semejante, sino de un idéntico—. O atiendo a calmar la sed o atiendo a la Belleza: un término medio sería la falsificación de una cosa y otra cosa. Cuando tenga sed, por favor, dadme un vaso lleno, limpio y sin belleza. Hay gentes que no han sentido nunca sed, lo que se llama sed, verdadera sed. Y hay quien no ha sufrido nunca la experiencia esencial de la Belleza. Sólo así se explica que pueda alguien beber en vasos bellos.

Pero, entonces, debido a la gripe, ¿he estado disparatando hasta el grado de vincular el vaso de agua de Ortega y Gasset con el diario de un ludópata de José-Miguel Ullán? ¿Podieran ser los vasos que no son bellos, los vasos de agua de Ortega —me he dicho en el colmo del delirio— como el saltimbanquismo ludópata de Ullán? ¿No estaría delirando al intentar esa comparación a que me había traído la gripe?

Pero no, ahora y pensándolo bien, creo que, por suerte, la mezcla a que me ha con-

ducido la gripe no se ha debido a un delirio idiota sino a la buena constatación de que el vaso de agua de verdad que he vuelto a encontrar en Ortega tiene relación con estas excelentes páginas de ludópata que nos ofrece Ullán, y donde encontramos, en haikus que ya son *jay-kúes* (con jota), cosas como éstas: “Sin contorsiones, / de las cuencas se salen / como jabones”, dedicada a Baruj Salinas; o “Amoladura; / catarata en un ojo / de cerradura”, dedicada a Marcel Duchamp; o “Lágrimas negras. / En un tubo vertía / mosquitas muertas”, dedicada a Olga Guillot.

José-Miguel Ullán nació en un lugar, se nos advierte, “tan admirado por Unamuno”: Villarino de los Aires (Salamanca, España), el 30 de octubre de 1944. Ha publicado Ullán numerosos libros, y entre ellos los más recientes: *Ni mu* (2002), *Con todas las letras* (2003) y este *Amo de llaves*. Las travesías de Ullán lo condujeron a estudiar en Salamanca y en Madrid. Y después de ello, en 1966, se fue para París, lugar donde estableció relación con Edmond Jabès, a quien tradujo al español, y con Marguerite Duras, que tradujo al francés su libro *Adoración*.

Pero lo que siempre se ha de señalar en este poeta es su vinculación con los pintores, como lo muestran sus libros con los plásticos: Joan Miró, José Luis Cuevas, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Antonio Saura y otros más; también, su publicación de ensayos sobre arte, y su labor de presentador de artistas mexicanos en España y de artistas españoles en México. Una vinculación con la plástica que mantiene al poeta como en buen bamboleo, tal como él mismo me lo ha explicado en un *e-mail* que me ha enviado respondiendo a mis preguntas:

Estaba y sigo estando a favor de una hibridez que, desde luego, incluya eso (la *poesía visual* o, mejor, la que Jiri Kolár llamaba *poesía evidente*), pero siempre que no se obceque en exprimirlo como fruto único ni lo convierta en tic, en un modo exclusivo de manifestarse. Incluso me parece más operativo (rara palabra, a fe) cuando aparece

en un contexto contradictorio, minado, con lo discursivo ahí, al lado, y uno mismo pendiente de ese asedio mutuo. Por otra parte, siempre me ha interesado que hasta los poemas más tradicionales no se limiten a estar, sino que se dibujen de determinada manera sobre la página. Y mis largas pausas, sin escritura propiamente dicha, suelen engendrar objetos poéticos, libros mudos o simplemente manchas de difícil ubicación. Pero al propio canto nada de eso le es ajeno. De ahí que me importe sobremanera ese roce, pues de modo camaleónico (es decir, poético), transforma lo uno y lo otro, al tiempo que los relativiza y, de paso, nos pone en nuestro sitio, el que no se deja decir ni ver de ninguna de las maneras.

“De modo camaleónico”, me dice, pues, Ullán en su *e-mail*, y yo me sorprendo (siempre me sorprendo, a pesar de la edad que tengo, de encontrarme con un poeta), y recuerdo otro espléndido texto que el poeta me ha enviado, y donde me dice: “Las manos borran la prehistoria. El maniluvio mina las líneas de la usanza. Retablo sin autor. (No anónimo). Solo el actor; sus ademanes, el ajamiento de la palabra, el silencio.

La poesía practica la destrucción”.

Y aquí no hay nada más que comentar. A lo más, decir que, con Ullán, siempre nos encontramos con... ¿Con qué? Por lo pronto, con un salto que me lleva a respetarlo.

Y, al llegar a aquí, no puedo dejar de mencionar lo señalado por Felipe Guevara: “Ullán demuestra en su *Amo de llaves* que es poeta, pero también su inclinación al chafarrinón, dejando a pequeños sorbos una estela caligrafiada con tinta china blanca, ‘hasta formar, a través de difuminadas espirales, un abundante o desproporcionado, según se mire, racimo o ristra de dudosos jaykúes o seguidillas truncas’”.

Ojos jaykúes:
lamen lo que salpica
desde las nubes.

Pero, ya para terminar, ¿qué cosa es un ludópata compulsivo? Muy sencillo; es quien, desafortadamente, juega con las palabras, con las estructuras, y con todo lo que se le ponga por delante, para así cumplir con un hermoso destino (el único destino que vale la pena para un creador): aquel que consiste en aferrarse a esa vocación que consiste en romper, continuamente, la Forma.

¿Ludópata compulsivo? Eso está bien: hay en la literatura demasiados bombines, o compulsivos testimoniales, o cejijuntos nonatos, o profesores aburridos. Hay demasiados. Y uno no sabe qué se va a hacer con tanta contraportada de libro supuestamente poético, donde las abrumadoras hipérboles sobre la supuesta “seriedad existencial” de un supuesto poeta nos abruma con su aplastante idiotéz. Así que, por todo este horror, ya nos puede llegar el ludópata (¿y quién que es —podemos decir, parodiando a Darío— no es ludópata?) José-Miguel Ullán, el poeta del unamuniano paisaje de Villarino de los Aires, que no sólo denuncia diciéndonos: “Hay un predominio insufrible del poema acicalado, que apesta a sentido común y a conformismo. Y, para colmo, son centenares los que proclaman, a ver si cuela, que en España atravesamos por

un nuevo Siglo de Oro”. Un buen salto de la tensión.

Un salto donde sorprende y atrae ese como bamboleo entre lo sobrio—seco—del apotegma y lo saltarinesco, el brinco de la poesía visual.

Así que yo admiro la tensión alcanzada por José-Miguel Ullán. —

— LORENZO GARCÍA VEGA

ENSAYO

DESCIFRAR A BORGES



Juan Nuño, *La filosofía en Borges*, Ediciones Reverso, Barcelona, 2005, 246 pp.

Con breve prólogo de Fernando Savater reaparece el libro de Juan Nuño *La filosofía en Borges*. El ensayista hispano-venezolano sigue aquí la estela del movimiento filosófico en América. El platonismo y sus tradiciones han sido grandes temas de Juan David García-Bacca, uno de sus maestros, que tradujo una selección de *Enéadas* en México D.F. y editó en Buenos Aires *Introducción general a las Enéadas*. Es el camino que sigue Nuño al publicar *El pensamiento de Platón* y también sus indagaciones en el “extraño platonismo” de Borges. El autor explora aquí el edificio imaginario borgesiano a través de nueve capítulos que, en tradición hermética, se constituyen en un recorrido circular y en un análisis del *inferno* del idealismo. El filósofo cruza por los pasajes de relatos y poemas, y diserta sobre los temas recurrentes, “los espejos abominables”, las bibliotecas, los mil y un mundos, la paradoja, la alteridad y la memoria, la “refutación del tiempo”.

Si Nuño avanza por estos temas con extrañeza, lo hace con un distanciamiento que le aleja de la mitificación y de la exégesis de raíz heideggeriana, y de la veneración ante una palabra fundacional (al modo de las interpretaciones de García-Bacca y María Zambrano de la poesía de San Juan de la Cruz). No puede ser de otro modo. Nuestro autor es, como Borges, un escéptico, aunque lo es desde la ladera de la crítica contemporánea que desaloja la creencia y expone al vacío de las propias figuraciones. Nuño recorre un enorme edificio en el que sólo están grabados relatos e imágenes en los muros, en los techos, en los lienzos, y en los que se escucha el silencio y las ocultas cadencias de la soledad. De forma radical se propone desnudar la apariencia, por decirlo con palabras de su amigo Octavio Paz. Trampa insalvable, adentrarse en los pasillos y vetustos salones de Borges es exponerse a adoptar una máscara, una figuración. Se hace fuerte, sin embargo, en el manejo riguroso de una prosa adiestrada en el ejercicio de la crítica.

Platón y las hipóstasis plotinianas, San Agustín, Schopenhauer, Berkeley y Hume, constituyen los asideros en los que pueden apoyarse el universo arquetípico y las ficciones del argentino, aunque también circulan referencias a Keats, Coleridge, Yeats, Kafka o Thomas Mann. Con el idealismo en sus diversos ramajes pretende elevarse por un instante la literatura de Borges y Nuño la explora en diversos niveles, a veces, en el campo puramente filológico para desvelar la escasa solvencia de algunas fuentes. La obra está llena de motivos que se interrelacionan y que se hallan en contigüidad permanente.

La unidad y la dispersión, el Uno y la multiplicidad, el salto de lo inteligible a lo sensible, están dibujados en los relatos borgesianos. El terror a la copia y al espejo que, como en la fábula cavernaria, reproduce cuanto pasa ante él se evoca en cada mansión, a veces de manera casi caricaturesca: “todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre”. El esfuerzo de sortear los límites de la percepción para com-

prender el funcionamiento del edificio está asimismo presente. El largo pasillo del tiempo, que abre la posibilidad del infinito o un dominio de pureza idealista, lo traspasa casi todo. Y junto a ello, el sujeto, la memoria y el lenguaje que sirve de soporte entre lo sensible y lo inteligible y que ha terminado por convertirse en zona de peligro y de extravío.

La filosofía en Borges dibuja el rostro de un pensamiento que no deja de mirar, a pesar de la gran grieta, ese otro lado que quedó atrás y del que se alimentó el idealismo del siglo XIX y sus postrimerías. El libro es una suerte de retrato de la filosofía de una época que acaba de despedirse de las ensoñaciones del pasado y que halla en Borges al personaje arquetípico, y con él la ficción de un viejo relato que se ha vuelto cada vez más agudo y refinado en sus ejercicios de intelección hasta el punto de volverse en objeto de culto estético. Nuño elige a Borges como Borges se elige a sí mismo para emprender el juego de un conocimiento anclado en la abstracción, en la especulación, en el universalismo y en la nostalgia de un mundo inteligible abandonado por el solipsismo crítico, por la racionalidad, por el empirismo, y por el hallazgo de que lo visible y su lectura, la naturaleza, el lenguaje y sus fulguraciones, han entrado a formar parte de las alteraciones y del desorden del mundo contemporáneo.

Desde este otro lado la reflexión sobre el lenguaje surge desde el comienzo en *La filosofía en Borges*. El idealismo de Tlön (aplicación literaria del de Hume) es una consecuencia ontológica del “todo fluye” heraclíteano. “Se carece —señala el filósofo venezolano— de referencias fijas, cartesianas, de puntos de apoyo, de estabilidad sustancial” y el lenguaje se despliega en la temporalidad, sucesivo, bajo un idealismo dinámico que expulsa el carácter sustantivo y que borra las entidades estables, predicables. El lenguaje en pendiente temporal salta por los aires y se multiplica sin medida. El instrumento del conocimiento comienza a romperse en la ambición de responder a un desvelamiento que se da en el devenir. En “Funes el memorioso”

o en “El idioma analítico de John Wilkins” pueden hallarse otras variantes de lenguaje que rompe su cerco y avanza hacia un oleaje incomprensible.

La multiplicidad de las cosas y los seres, los gestos y los pensamientos emanados del mundo trascendente, pero a su paso se ha descendido por una escalerilla que se tira al evocar el camino y que ya no será utilizada para el retorno. Nuño destaca cómo Borges quiere evitar el solipsismo que abre el *Discurso del método* y cómo se enroca en el territorio de la memoria. En su periplo advertimos, en efecto, que el argentino prefiere las reproducciones de antiguos pasajes y un individualismo que se adhiere a las percepciones de la inteligencia; descubrimos también que no desea hacer abstracción de la identidad acudiendo a los pupitres del cartesianismo y adoptando la voz del sujeto al que no afectan las heridas de los años.

Nuño no evoca aquí al profesor de literatura inglesa que explica en la universidad de Buenos Aires al poeta Robert Browning y su *Dramatis personae*, ni alude a sus lectores contemporáneos, al Unamuno autor de *El otro* que se había expresado en esta cuerda y al que leyó el argentino; prefiere dejarlo en los dominios de la filosofía. Recuerda a Schopenhauer y su disquisición sobre la identidad: “Me he tomado por otro... ¿Quién soy realmente?”. Luego apunta en dirección a la dialéctica hegeliana en clave irónica, evoca algún “esquizoide cuento de Borges” y termina por afirmar la diferencia entre “sentirse” y “ser”: “uno es uno mismo y, a la vez, una multitud de sentimientos que se proyectan, salen de uno y hasta se enfrentan bajo el disfraz de la alteridad”. Al fondo, el vértigo metafísico de un neoplatónico en una época que despedaza la unidad y que se resiste a adoptar el altítillo del *cogito* cartesiano, esa primera persona del pensar y el existir que garantiza un recorrido y absorbe todas las mutaciones de la identidad o, lo que es lo mismo, ese sujeto que se separa del vértigo de la memoria personal. —

— NILO PALENZUELA