

LIBROS



> Vila-Matas

• **Dublinesca**
> ENRIQUE VILA-MATAS

• **Obras I**
> COPI

• **Clausewitz en los extremos**
> RENÉ GIRARD

• **Historia de mi vida**
> GIACOMO CASANOVA

• **El original de Laura. Morir es divertido**
> VLADIMIR NABOKOV

• **Verano. Escenas de una vida de provincias III**
> J.M. COETZEE

• **Antología (1927-1987)**
> BASILIO FERNÁNDEZ

NOVELA

Una conversión



Enrique Vila-Matas
Dublinesca
Barcelona,
Seix-Barral,
2010,
327 pp.

Ocurre súbitamente y no queda sino aceptarlo. Un día uno lee, con más o menos cansancio, el nuevo libro de un autor ya familiar y de pronto, cuando uno está a punto de refrendar su decepción, algo pasa y todo cambia. Algo: una página, alguna imagen, ese detalle que, más que deslumbrarnos, nos descoloca y nos obliga a mirar desde otro lado una obra que creíamos de sobra comprendida. Basta sólo eso, desplazar unos centímetros el punto de mira, para que todo adquiriera otra vez una apariencia extraña y novedosa y las cosas empiecen a mostrar su reverso —aquello que allá parecía un vicio es aquí un hallazgo.

Permiso para una confesión: justo eso, ese desplazamiento, me sucedió mientras leía *Dublinesca*, la novela más reciente de Enrique Vila-Matas. No sabría explicar por qué ocurrió aquí y por qué ahora, pero de esto estoy seguro: algo estalló y

cobró sentido y me forzó a mirar de otra manera una obra, la del catalán, que hasta ahora había leído constante pero escépticamente. Quién sabe si *Dublinesca* contenga alguna pieza destinada a provocar tal efecto. Quién sabe si sea, a final de cuentas, una de las mejores novelas de Vila-Matas. Lo que es un hecho es que no es —pese a los efectos descritos— demasiado distinta a las anteriores. La trama, por ejemplo, difícilmente extrañará a la tropa de vilamatistas: Samuel Riba, un editor barcelonés ya retirado, decide viajar a Dublín para celebrar *Bloomsday*, oficiar un funeral por la era de la imprenta y descubrir, por qué no, a ese autor genial que no pudo encontrar mientras dirigía su sello independiente. Menos aún sorprenderá lo que acompaña a la anécdota: las citas (algunas tan geniales como esta de Maurice Blanchot: “¿Y si escribir es, en el libro, hacerse legible para todos e indescifrable para uno mismo?”), los tributos a ciertos autores (sobre todo a Joyce y Beckett), el elogio de un par de ciudades (Dublín y Nueva York) y, por supuesto, las repetidas coincidencias, ya clásicas en las historias de Vila-Matas, que tiran a los personajes hacia adelante.

Eso, para empezar: las coincidencias, las dichas coincidencias. ¿Por

qué tantas y, de vez en vez, tan inverosímiles? ¿Por qué pasarse sólo cuando dos elementos concurren y no el resto del tiempo, cuando la vida fluye incohexamente? ¿Por qué creer que esos instantes son producto del destino, no del azar, y guardan mensajes sólo descifrables para quienes los padecen? Estas preguntas —siguiendo, disculpen, con la confesión— lastraron durante años mis lecturas de Vila-Matas. Ahora creo entender: si Vila-Matas tapiza sus novelas de coincidencias es, en buena parte, para reñir con el apagado costumbrismo de tantos escritores. En lugar de registrar sordamente la vida burguesa, persigue lo extraordinario o, como se hubiera dicho en tiempos más heroicos, lo *surreal*. Precisamente eso hace, en esta novela, el protagonista: aunque jubilado y decaído, se resiste a entregarse a la desidia. Para volver al “centro del mundo” y experimentar allí esas epifanías que alumbran repetidamente a los personajes de Joyce, fuerza las situaciones: abandona el hogar, observa imágenes de las ciudades a las que se dirige, lee libros que luego se empeñará en encarnar, está atento a las repeticiones, sospecha de lo cotidiano. Es decir: crea sus propias coincidencias. Que es como afirmar: se rebela ante el estado en que las cosas se le presentan. ¿Qué puede tener eso de malo?

Para acabar con las confidencias: si me costaba trabajo Vila-Matas era, en parte, porque me gusta demasiado

Ricardo Piglia. Ya se sabe que las obras de ambos están compuestas de pura literatura –citas, lecturas, escritores– y ya se sabe que uno, ay, compara. Por ejemplo: cuando Piglia se ocupa de un autor en alguna de sus ficciones (Roberto Arlt en “Nombre falso” o Macedonio Fernández en *La ciudad ausente*) es para llegar al fondo de su poética y transformar nuestra percepción de sus obras; cuando Vila-Matas recurre a otros escritores (Sterne, Kafka, Joyce y un abultado etcétera) actúa menos críticamente, más devotamente, y no llega tan al fondo. Pero bueno: ¿debe exigírsele a Vila-Matas que escriba narrativa como si fuera, él también, un crítico literario? Después de *Dublínscas* es claro que no: él, como los críticos, manipula las obras de los otros, pero procede de manera distinta. ¿Cómo? Más o menos como Riba, el editor de esta novela: creando colecciones de libros, formando extravagantes familias de escritores. De esa manera y además, como ocurre en la mejor creación contemporánea, empleando técnicas duchampianas: reutilizando materiales ya producidos, trasladando piezas a sitios inesperados, poniendo en relación elementos muy dispares. ¿Poca cosa? Por el contrario: esas conexiones –esas sinapsis– hacen girar lo que estaba estancado, *resignifican* aquello que empezaba a vaciarse de sentido.

Piénsese en la panda de artistas y escritores reunidos en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), o en los vaporesos personajes de *Bartleby y compañía* (2001), o en los convalecientes autores de *El mal de Montano* (2002). Es obvio que allí, al interior de esas pandillas, todo está vivo y vibra. Lo mismo sucede en *Dublínscas*: aunque el personaje principal envejece y se desploma, es mucha la vitalidad de este libro. Por una parte, lo ya esperado en Vila-Matas: el cruce de referencias, la convivencia de autores canónicos y contemporáneos, la simultánea atención a la literatura, el cine y el arte, todo desprejuiciadamente. Por la otra, la contagiosa avidez del protagonista. Cuando este está a un paso de volverse tan anacrónico como, digamos, cualquier personaje de Kazuo

Ishiguro (un artista del mundo flotante, un editor en la era de Google), respinga y se alista para dar el *salto inglés* –abandonar la comodidad de la cultura francesa que conoce, aterrizar en una sociedad en apariencia más veloz y ligera.

Si esto importa es porque esa misma es, por fortuna, la actitud de Vila-Matas. Al revés de tantos otros escritores de su generación, no parece que el presente le aterre. O mejor: si le espanta, también le fascina. Desde luego que se sabe obligado a defender, ante el avance de los bárbaros armados de *gadgets*, el patrimonio literario. Desde luego que también le seducen los bárbaros, y los sigue muy de cerca. Como Riba, como todo temperamento que pueda presumir hoy de estar encendido, parece experimentar a la vez, y con el mismo vigor, la necesidad de permanecer y el deseo de actualizarse. Hay que ver, por ejemplo, cómo participa en los debates en torno al futuro del libro, asunto que recorre toda la novela –defiende el libro, defiende lo que está más allá del libro. Hay que leer también ese episodio, formidable, en que Riba coteja la traducción que Guillermo Cabrera Infante hizo de *Dublínscas* con datos encontrados en internet. Hay que confiar, para terminar de una vez, en que, puesto a escoger entre el libro impreso y los medios digitales, Vila-Matas elegiría esta cita de Derrida:

Por lo demás, se puede querer más de una cosa a la vez, y no renunciar a nada, como hace el inconsciente. Estoy enamorado del libro, a mi manera y para siempre (lo cual me empuja a veces, paradójicamente, a encontrar que hay demasiados y no ya “no suficientes”), me gustan todas las formas del libro y no veo ninguna razón para renunciar a ese amor. Pero también me gustan –es la suerte que tiene mi generación– la computadora y la televisión. Y me gusta tanto, a veces tan poco, escribir con la estilográfica como con la máquina de escribir –mecánica o eléctrica– o la computadora. –

– RAFAEL LEMUS

NOVELA

El mejor escritor argentino en francés



Copi
Obras I
Prólogo de María Moreno,
traducción de Enrique Vila-Matas, Copi, Alberto Cardín y Edgardo Dobry
Barcelona, Anagrama, 2010, 368 pp.

Copi nació como Raúl Dammonte en 1939 en Buenos Aires, pero vivió toda su vida adulta en París, escribió buena parte de su obra en francés y dedicó una novela a Uruguay, donde pasó su infancia; escogió un nombre de pluma que ni siquiera es un nombre; fue homosexual y travestí y produjo una obra breve e iconoclasta que ocupa a la crítica aún hoy, más de veinte años después de su muerte en 1987. Aunque todo esto sería ya suficiente para considerarlo un escritor extraordinario, hay algo más: si bien su influencia es notoriamente visible en buena parte de la literatura argentina de las tres últimas décadas, durante años sus libros han sido prácticamente inhallables en ese país y en España, donde su nombre funciona aún hoy como contraseña para la entrada a un club selecto y poco elegante. *Obras*, primer volumen de lo que se proyecta como la prosa reunida del autor publicada en Anagrama, viene pues a devolverle la visibilidad a un escritor fundamental; el libro contiene tres novelas y un texto autobiográfico parcialmente inédito. Escrita en 1984, “Río de la Plata” es una pieza de una memorialística delirante que atribuye a los argentinos una sexualidad compulsiva y zoológica, a sus políticos forma de pecho femenino y a sus mujeres un carácter intolerable; de todas estas atribuciones, quizás sólo la última sea verdaderamente cierta, pero lo que importa aquí es que el texto autobiográfico induce al lector a preguntarse si Copi no está tomándole el pelo. Naturalmente, lo está haciendo; pero lo hace de forma tan hilarante que

el lector acaba cayendo derrotado bajo el imperativo, que surge de la propia obra, de que no se tome muy en serio lo que lee, o a sí mismo. La narrativa de Copi se caracteriza por la sustitución de las relaciones causales por las contingencias sin motivo, el cuestionamiento de la representabilidad del mundo y la desaparición de los límites entre el mundo real y el mundo narrado, pero también por la ironía, el esteticismo, la teatralidad *camp* y la exageración humorística. En buena medida, todos estos elementos se encuentran presentes ya en la primera novela del autor, *El uruguayo*. Aquí, la ciudad de Montevideo es cubierta de arena por el perro del narrador; del pozo cavado por el animal comienzan a salir pollos que mueren asados cuando tocan la superficie; un misterioso avión lanza una bomba sobre un grupo de militares y sobre el presidente del país, y el narrador comienza a hacer pequeños milagros; los cadáveres esparcidos por la ciudad resucitan y empiezan a perseguirlo, pero el presidente le otorga protección cortándole los labios y los párpados para conservarlos como reliquias y canoniéndole; Uruguay comienza a encogerse y el cielo se junta con la tierra, anunciando más catástrofes por venir. En otra de las novelas reunidas en *Obras*, *La vida es un tango*, Silvano Urrutia llega a Buenos Aires tras ganar un concurso de poesía auspiciado por un periódico pero a poco de llegar se ve envuelto en la muerte de uno de sus redactores, Alemania invade Holanda, la decisión de titular “Hitler asesino” crea un conflicto con el jefe de policía, un notorio entusiasta del nacionalsocialismo quien, en ausencia del presidente de la República, auspicia los ataques contra judíos y chantajea a los dueños del diario, trasuntos corruptos y cainómanos de la familia del autor, que dirigió el importante diario *Crítica* en las décadas de 1930 y 1940; Urrutia huye de Buenos Aires y en la segunda parte del libro presencia y protagoniza involuntariamente la revuelta de París de mayo de 1968, sólo para regresar más tarde a su origen provinciano. En *La Internacional Argentina*, única obra del autor escrita en español, el mediocre y vanidoso poeta

argentino Darío Copi conoce al magnate Nicanor Sigampa, un gigantesco negro que financia a la intelectualidad argentina exiliada en París y convence a Copi de que se candidatee a la presidencia; Copi acepta y se ve involucrado en el asesinato del embajador argentino en París y en las intrigas de Raoula Borges, la hija natural del gran escritor argentino, y acaba viendo frustrados sus planes de acceder a la presidencia argentina al descubrir que es hijo ilegítimo y que además es judío y nacido en Auschwitz. Aquí la crítica a instituciones tan argentinas como el racismo, el antisemitismo y la homofobia ya presente en textos como “Río de la Plata” alcanza su punto más alto: Sigampa le anuncia que ha decidido retirarle su apoyo ya que es improbable que la ciudadanía argentina vote a un candidato judío.

El uruguayo, *La vida es un tango* y *La Internacional Argentina* muestran que Copi no duda ni se detiene ante consideraciones estéticas o de índole nacional, y, con ello, va mucho más lejos que cualquiera de sus contemporáneos. Aunque de forma distorsionada y delirante, las tres obras son también piezas autobiográficas al tiempo que textos humorísticos de primera categoría y piezas fundamentales del puzzle de la literatura argentina. Sin ellas, autores tan diferentes como los argentinos César Aira, Alberto Laiseca, Washington Cucurto y Pablo Pérez, el chileno Pedro Lemebel y el uruguayo Dani Umpi serían difíciles de imaginar, ya que todos parecen haber recurrido a la figura tutelar de Copi para librarse del mandato de seriedad, corrección y falta de sentido del humor que preside las literaturas del Cono Sur. La publicación reciente de sus novelas *La ciudad de las ratas* y *La guerra de las mariconas* por el sello argentino El cuenco de plata y la de estas *Obras* por Anagrama merecen ser celebradas pues por lo que tienen de rescate de la obra fundamental de un escritor de una sofisticación y una inocencia únicas, alguien que oponiéndose a todas las convenciones fundó convenciones nuevas y transformó la literatura en dos idiomas, el español y el francés. Es de desear que a este primer tomo de

la narrativa de Copi, al que seguirá un segundo volumen con la novela *El baile de las locas* y los relatos de *Los viejos travestis* y *Virginia Woolf ataca de nuevo* le siga también la publicación de la dramaturgia de Copi, tan visceral como su narrativa pero prácticamente inédita en español, y de sus extraordinarios cómics, también parcialmente inéditos en castellano, cuyos vínculos formales y temáticos con la narrativa del autor son notables. Se trata de la mejor literatura argentina en francés que puede leerse, escrita por un autor cuyo nombre no era de mujer ni de hombre y que alguna vez reconoció ser tan vanguardista que se había pillado el sida primero que nadie. —

— PATRICIO PRON

ENSAYO

Guerra y apocalipsis



René Girard
Clausewitz en los extremos
Traducción de Luciano Padilla López,
Madrid, Katz,
2010,
306 pp.

Creo que se remonta a Aristóteles el prejuicio acerca de la natural sociabilidad de los seres humanos: la idea de que los hombres tienden a constituirse en rebaños y son *naturalmente* dados a establecer acuerdos sociales entre sí. Digo “prejuicio” porque, según cómo se mire, nuestra experiencia ancestral demuestra exactamente lo contrario o, cuando menos, autoriza a pensar que los hombres se aman tanto como se odian: que tantos han sido los periodos dedicados a la paz y la buena convivencia entre semejantes como los dedicados al conflicto, a la destrucción mutua y la muerte. Y es curioso que haya sido el sabio Aristóteles quien diera pábulo a esta opinión tan discutible puesto que el Estagirita era hombre poco proclive a guiarse por preconceptos y aconsejaba mantener una estricta reserva respecto de las propias inclinaciones; y, desde

luego, su célebre definición del hombre como *zoon politikón* estaba muy lejos de afirmar una humana predisposición a la vida pacífica.

El otro prejuicio indemostrable a tenor de la condición humana es aquel que afirma que tendemos a buscar la felicidad en virtud de la memoria de una Edad de Oro primordial en que la humanidad vivió plácida y pacíficamente en armonía con la naturaleza. Debemos a Rousseau (y a la tradición bíblica, con su representación del Edén) este desatino. El ginebrino imaginó un estado de naturaleza cuasi perfecto, sin autoridad y sin propiedad privada, una condición de igualdad pura en la que los hombres vivían en comunión con la naturaleza. (Por cierto, no cabe imaginar esa comunión como *animal*, porque a todas luces resulta manifiesto que los animales viven en constante lucha con su medio y están a merced de sus innumerables inconvenientes.) En cualquier caso, la idílica hipótesis rousseauiana alimentó a generaciones de románticos e idealistas que vieron en el retorno a la naturaleza un camino de salvación tras los supuestos excesos del racionalismo ilustrado. Si el prejuicio atribuido a Aristóteles no hace justicia a la reconocida inteligencia de su autor y más bien malinterpreta su sentido de lo político o de la vida en una comunidad de pertenencia —que es lo que significa, a fin de cuentas, la noción de *polis*—, el segundo es una soberana majadería, aunque pocos hayan sido los que se han atrevido a desmentirlo. Muy por el contrario, se prefiere imaginar que pertenecemos a una humanidad *buena* por naturaleza y, si acaso, desviada hacia la violencia por ignorancia, por prejuicio o por obcecación. Cualquier argumento vale con tal de no reconocer que en nuestra condición hay tantas pulsiones destructivas como las que se pueden comprobar en nuestros parientes más próximos, los animales. Así pues, nuestra tradición cultural está poblada de negaciones monumentales, como por ejemplo, la invención romántica de una Grecia clásica apacible, mirífica y civilizada, en contra de lo que

se lee en los testimonios fijados por los grandes poemas épicos y en las crónicas de Tucídides y Herodoto y contra lo que cualquier turista puede ver en la huela de representaciones que aparecen en una mayoría de restos arqueológicos, desde el friso del Partenón o el Altar de Pérgamo hasta en los sarcófagos y estelas funerarias. Allí se ven incontables escenas de violencia y destrucción, luchas de titanes y Amazonas, batallas, saqueos y profanaciones. Pocos son los que han reparado en el modo brutal con que el iracundo Aquiles trata los despojos mortales de Héctor en la *Iliada*, cuando arrastra el cadáver de su enemigo enganchado por los talones a una cuerda atada a su carro vencedor.

La violencia y la muerte han sido —siguen siendo— una parte consustancial de la naturaleza humana, como lo son el conflicto, la voluntad de guerra y la crueldad, sacrificial o no, con que los hombres ajustan cuentas con sus semejantes. Cabe a René Girard, un antropólogo católico inclasificable y con una larga trayectoria universitaria en Estados Unidos el haber invertido la pauta tradicional que ha denegado esta violenta naturaleza con su modelo del chivo expiatorio que, a fin de cuentas, es una generalización construida a partir del *exemplum* de Jesucristo, reconocido como víctima propiciatoria y redentor de nuestros pecados. Haciendo doctrina del mensaje cristiano, Girard afirma que la cultura y la civilización se sostienen sobre la elaboración de un sacrificio ritual —o sea, en un acto de violencia— cuya naturaleza al mismo tiempo expiatoria y reveladora de cosas que han permanecido ocultas desde la creación del mundo, se deja ver en la muerte y resurrección de Jesús de Nazaret, tal como se narra en los Evangelios.

Toda la obra de Girard gira en torno a la explicación de la violenta conducta humana, aunque no es el primero en establecer una paradójica asociación entre cultura y barbarie. La misma observación se puede encontrar en autores ilustres como Hobbes, en pesimistas como Freud o Canetti, en juristas como Carl Schmitt y en filósofos del derecho recelosos de

la modernidad como Leo Strauss. Es la misma asociación aludida en el célebre *slogan* de Walter Benjamin que reza: “No hay un solo documento de civilización que no sea asimismo de barbarie” y que hoy en día se lee como epitafio en su mausoleo en Portbou. Común a todos ellos es la conciencia de que la cultura se sostiene en un acto luctuoso, un crimen que la comunidad ha de expiar, un pecado nefando que no debe repetirse y del que es preciso tomar distancia a través de un rito expiatorio que tiene su víctima y su ejecutor. La novedad que introduce Girard es el reconocimiento de que ese modelo interpretativo es de inspiración cristiana y está animado de un espíritu neomítico y romántico.

Que las teorías antropológicas de Girard son nuevas formas del mito —o, si se prefiere, *relato*— fundacional cristiano llega a ser algo harto evidente en este libro. Los elementos centrales del cristianismo originario aparecen expuestos aquí y son reinterpretados en clave contemporánea pero sin contradecir su sentido originario: el Dios-hombre que descende, sufre y muere, para enseñar una religión del amor, la salvación por la fe y el Apocalipsis, que viene a ser *la* cuestión debatida en este volumen concebido a partir de una relectura del célebre tratado *De la guerra* que Carl von Clausewitz dejó inconcluso en 1831. Llama la atención que Girard haya venido a reparar en Clausewitz y que dedique tanto interés a la guerra, puesto que este es un asunto que ha quedado literalmente forluido en la política de nuestro tiempo por efecto de la hegemonía del discurso pacifista y bien intencionado que se practica por doquier. Asimismo, sorprende que haya remontado la animadversión que manifiesta el estratega prusiano por todo lo francés y, en especial, por Napoleón. Como antecedente sólo recuerdo en mi juventud haber leído en los escritos de Juan Domingo Perón y Mao Zedong una apología del belicismo prusiano comparable a la que Girard dedica a Clausewitz. Resulta curioso que las teorías de un estratega prusiano del siglo XIX, que se enseñan todavía hoy en casi todas las escuelas

militares, hayan servido para sustanciar una visión apocalíptica del presente y para que Girard, una vez más, intente convalidar sus ideas sobre el chivo emisario, la violencia y el deseo mimético por medio de la obra de un clásico.

El libro es torrencial y algo sombrío, como cabe a toda la literatura apocalíptica. Arranca del repaso de las relaciones franco-alemanas, que son expuestas aquí bajo el signo de una especie de *po-lemos* entablado entre las dos potencias fundacionales del Occidente europeo. La intención de Girard es completar la obra inconclusa de Clausewitz —y, desde luego, no está claro que el libro consiga su propósito. Lo que sí que está claro es que Girard encontró en la lectura de Clausewitz una especie de revelación. Con un sesgo que no quiere parecer maurrasiano (pero lo es) y un tono ominoso y spengleriano, Girard viene a decirnos que el enfrentamiento secular entre Francia y Alemania que articula la vida del continente europeo desde los tiempos de Carlomagno incurrió en lo que él llama —siguiendo a Clausewitz— “escalada de los extremos”, una escalada que se alimenta de la violencia mimética de las relaciones humanas. De tal modo que el ancestral recurso al sacrificio de una víctima propiciatoria que tradicionalmente había servido para exorcizar esa violencia se rompe tras la Revolución Francesa y sobre todo deja de ser efectivo tras la guerra francoprusiana de 1870. Surgen así las nuevas formas de violencia extrema, la guerra total que conjuga con la movilización total escrita por Jünger y da lugar a la sucesión de atrocidades que registra el siglo pasado: dos guerras mundiales, Hiroshima y Auschwitz, etc. El escenario actual de esa “escalada de los extremos” se da hoy en día en el enfrentamiento entre Occidente y el terrorismo islámico, pero muy pronto —advierte Girard con aires proféticos— se impondrá en la lucha entre China y los Estados Unidos. También ellas se verán comprometidas en una apocalíptica “escalada de los extremos” que conducirá irremediablemente a la destrucción del planeta. Libradas a su creciente antagonismo, las fuerzas destructivas que

alimentan la violencia mimética de los pueblos entre sí, nos convertirán en víctimas sin redención posible.

¿Y todo esto por qué? Porque, según Girard, *no hemos sido suficientemente cristianos*. Hay que reconocer que se necesita coraje para declamar semejante generalización en nombre de una religión que se ha expandido a sangre y fuego y que ha hecho la guerra en cinco continentes (o ¿es que hay que interpretar las Cruzadas y la conquista de América como actos de amor?).

El libro se compone de conversaciones transcritas por su editor, Benoît Chantre. Como es habitual en el discurso oral se notan algunos excesos coloquiales. Girard se despacha a gusto contra algunas de sus fobias. Por ejemplo, descarga toda clase de reproches sobre Hegel —a quien acusa, a mi juicio injustamente— de predicar una ideología de la reconciliación en vez de hacerse cargo del insoslayable e irrestañable conflicto que caracteriza a las relaciones sociales y le hace pagar una cuenta que debería haber cargado sobre el cosmopolitismo de Kant. Olvida además que el sistema hegeliano es la consumación de la visión prusiana del mundo y de la historia, de donde no cabe sostener la oposición entre Hegel y Clausewitz. Girard hace además una exégesis neocristiana de Hölderlin y defiende la germanofilia de Madame de Staël, pero está claro que, como Maurras, cifra la salvación de Europa en la alianza de Francia con Alemania, versión moderna del Sacro Imperio Romano-Germánico.

Se le podría achacar el tono apocalíptico que recorre todo el texto y que le hace incurrir en algunas pifias (por ejemplo, dado que el libro está producido en 2007, todavía se advierte acerca del *terrible peligro* de la gripe aviar, que poco después demostró ser una patraña mediática), pero estos gazapos no van en demérito de lo más notable de este libro, que es el papel central que se da —por fin— en los análisis históricos al conflicto, al *agon*, esencia insoslayable de la guerra tanto como experiencia necesaria de la condición humana. —

— ENRIQUE LYNCH

MEMORIAS

Las metáforas del libertino



Giacomo Casanova
Historia de mi vida
Prólogo de Félix de Azúa,
traducción de Mauro Armijo
Gerona, Atalanta, 2010,
3.648 pp.

Cuando yo tenía quince años, mi padre siempre me decía que no confundiera la libertad con el libertinaje. Esa confusión, a sus ojos, caracterizaba los años de la adolescencia. *Historia de mi vida*, de Giacomo Casanova (1725-1798), por supuesto, resume la vida de un libertino estricto, en el sentido histórico del término; esto es, de un seguidor de la filosofía del libertinaje. Sin embargo, el frenesí, el exceso, la intensidad, la corporalidad hormonal del personaje que nos narra su biografía en primera persona apuntan hacia la adolescencia. Apuntan insistentemente hacia la adolescencia. Casanova crece, madura, envejece, sin duda; pero hay en su trayectoria vital un tono, una vibración que es propia de la hedonista primera juventud. Es entonces cuando el ser humano más cree en esa abstracción llamada *libertad* y tiende a relacionarla con el impulso anárquico que mi padre llamaba *libertinaje*. Así empieza el aventurero, seductor, espía, músico, tahúr, *bon vivant* y brillante escritor sus memorias: “Empiezo declarando a mi lector que, en todo lo que de bueno o de malo he hecho en mi vida, estoy seguro de haber merecido elogios y censuras, y que por lo tanto debo creerme libre.”

La libertad, por tanto, no sólo es una cuestión individual, sino que se trata de una tensión dinámica entre el sujeto y la sociedad. El comedido libertinaje de Casanova —que asume como una utopía—, por tanto, va a ser desarrollado biográficamente, va a ser expuesto públicamente, porque su extraordinaria vida, en tanto que ejercicio constante y adolescente de reafirmación de la libertad, necesita de la aprobación o, al menos, del

juicio de los lectores. Más de dos siglos después, nuestra lectura no puede ser más que aprobatoria. Y entusiasta. Ante una prosa libérrima en el fondo y en la superficie: el francés en que fue escrito es absolutamente cosmopolita, colmado de extranjerismos, convencido como estaba su autor de que una lengua se enriquece con las palabras ajenas. Ante una demostración de que el ser humano es capaz de inventarse y reinventarse, en contra de sus orígenes, si sabe adaptarse e incluso metamorfosearse. “Ésta es, querido lector –leemos– toda la historia de mi metamorfosis y de la feliz época que me hizo saltar del vil oficio de violonista al de señor.”

Hijo de actores que no deseaban que sus hijos se dedicaran profesionalmente a la comedia, la vida de Giacomo Casanova estuvo no obstante marcada por la presencia constante de la máscara. La música de carnaval constituye su banda sonora. Fue a bailes de máscaras en muchísimas ciudades, como si las seleccionara según una agenda dictada por las mascaradas. Y en todas ellas asistió a representaciones teatrales y a espectáculos de ópera. Frecuentó a comediantes, cantantes, actores y sobre todo actrices. Pero su relación con el teatro no se limita a esas circunstancias: penetra su *actuación* vital y sus relaciones personales. El disfraz, el transformismo, la peluca, lo bufo o el eunuco invaden la página. El viaje y la vida se observan y son narrados desde la conciencia del *Theatrum mundi*. Leemos: “a menos que fuera una mascarada que me hicieron adrede”; o “fingiéndose no darse cuenta”; o “fingiéndose sorpresa”; o “escena” y “teatro” en referencia a espacios de la vida cotidiana. El relato, por tanto, se articula a menudo como si la vida fuera una representación teatral: “Empleamos las dos horas que pasamos en el *vis-à-vis* en interpretar una farsa que no pudimos acabar. Cuando llegamos a Roma, tuvimos que echar el telón. Yo la habría terminado, de no haber tenido el capricho de dividirla en dos actos.” El escritor concibe su escritura como una performance: la vida se somete a los rigores de una meditada y atractiva puesta en escena.

La cultura de Casanova, alimentada vorazmente sobre todo en la juventud, es menos libresca que fruto de la experiencia: “empecé a conocer el mundo, estudiándolo en el gran libro de la experiencia”, leemos al principio; y hacia el final: “Como no tenía suficiente dinero para participar en las partidas de los jugadores, ni para conseguir alguna relación amorosa con alguna muchacha del teatro francés o del italiano, me aficioné a la biblioteca de monseñor Zaluski [...] Pasaba en ella casi todas las mañanas, y de él recibí documentos auténticos sobre todas las intrigas y los secretos tejamañejas que tendían a dismantelar todo el antiguo sistema de Polonia.” La jerarquía parece clara: el juego, el erotismo y, por último, la biblioteca como archivo político. Experto en oratoria, aficionado a la filosofía, capaz de charlar durante horas sobre Horacio o sobre historia contemporánea, Casanova entiende la cultura como un fenómeno más social que íntimo o intelectual. La conversación por encima de la lectura. En sus recuerdos, la escritura está sobre todo vinculada con el protocolo y las relaciones sociales (estos, con la seducción). Si bien desde joven sufre apuros económicos y las deudas de juego se suceden a lo largo de las décadas, de modo que la economía se encarna en pagarés, billetes, letras bancarias y otros formatos de papel, no hay duda de que mayor importancia tuvo en su vida otro tipo de escritura y de documentación: la epistolar. Se diría que más que de las monedas, la economía de Casanova dependió de su capacidad para escribir cartas. Cada vez que llega a una ciudad –de Lisboa a Moscú, pasando por Venecia, Roma, Nápoles, París, Riga, Londres o Varsovia–, lo primero que hace es escribir un gran número de epístolas y entregarlas en los domicilios de los poderosos locales, a menudo acompañándolas de cartas de recomendación. Algunas de ellas tuvieron en su vida mucha más importancia que un pasaporte, un visado o algún otro papel de legalidad internacional. En alguien de su vitalismo, las cartas son, sin duda, la conexión entre la vida y la escritura. Por momentos, leyéndolo, he tenido la sensación de que

en el siglo XVIII Europa era sobre todo un espacio de la epistolaridad, en que la información y las ideas fluían incisamente porque estaban relacionadas con asuntos prácticos. Tras semejante entrenamiento (una vida dedicada a defender la subsistencia mediante la escritura de cartas) se entiende que *Historia de mi vida* sea un libro tan envidiablemente bien escrito. Y tan seductor.

“El espíritu depende del cuerpo”, afirma el Casanova. En lo que respecta a la concepción del amor y del erotismo, el momento clave de las *Memorias* es la orgía romana de 1761. Cien botellas de vino para veinticuatro comensales. Sodomitización (“donde los abates brillaron tanto en su papel activo como pasivo”), prostitución, apuestas, juegos sexuales: “fui el único en ser respetado”. Al escribir que aquello fue un “desenfreno infernal”, un “abominable teatro”, del que no obstante aprendió mucho, Casanova se revela irrefutablemente como el reverso de Sade, su contemporáneo. Lo hace en muchas ocasiones, por ejemplo cuando declara que desfloró a una muchacha pero que no “se divirtió” porque no “estaba enamorado”; incluso con las prostitutas busca complicidad, cariño, algo más que la mera piel. Pero la descripción de la orgía romana, dos siglos y medio más tarde, se revela como una declaración enfática en contra del libertinaje orgiástico y sadomasoquista. En su prólogo a los dos volúmenes, Félix de Azúa recuerda el consenso académico acerca del antidonjuanismo de Casanova: “Allí donde el aristócrata sevillano, infectado por la teología, se muestra vengativo, psicópata, misógino y engañador, en ese mismo lugar luce el burgués veneciano cómplice de las mujeres, su secuaz y su salvador en más de una ocasión”. La metamorfosis histórica del mito no puede ser ajena al signo de los tiempos. Si el XVIII es ciertamente el Siglo de las Luces, la relación entre el hombre y la mujer debe ser iluminada por los mismos rayos que lentamente irán revolucionando la sociedad europea. El donjuanismo cambia al ritmo que lo hace la sociopolítica del Viejo Continente. No hay duda, en cambio, de que Casanova es el anti Sade.

Si en la obra de éste los nodos son precisamente las orgías (la multiplicidad), en la de Casanova lo que importa es el encuentro con el otro y, a lo sumo, los pequeños núcleos humanos: la madre y la hija, las hermanas, la amante y su protector, incluso la familia.

Las tres últimas líneas de libro hablan de cómo Casanova conoció íntimamente a una niña de doce años, hija de una vieja amiga actriz. Lo hizo “tres años después” del punto final. El viejo patético se agarra al recuerdo de su contacto con la preadolescencia. *Carpe diem* porque *tempus fugit*. Poco antes ha mencionado el carnaval. Y mil ochocientas páginas antes ha escrito: “¡Éstos son los placeres de la vida! Pero ya no puedo procurarme otra cosa que el placer de seguir gozándolos con el recuerdo. ¡Y pensar que hay monstruos que predicán el arrepentimiento, y filósofos necios que sostienen que los placeres no son más que vanidad!” –

– JORGE CARRIÓN

FRAGMENTOS

El paródico *memento mori* de Nabokov



Vladimir Nabokov
El original de Laura. Morir es divertido
Traducción de Jesús Zulaika,
Barcelona, Anagrama,
2010, 168 pp.

Durante la primavera de 1977 la mala salud obligó a Nabokov a sustituir el lujoso hotel Montreux Palace por una clínica de Lausana en la que seguiría escribiendo febrilmente *The Original of Laura*, la novela incompleta, trunca y póstuma que su hijo Dmitri decidió publicar contra la voluntad de su padre, que quiso que el pálido fuego de las llamas del olvido la quemaran, como quiso que ardiera *Lolita*. Alfred A. Knopf la publicó en Nueva York, en 2009, en una hermosísima edición facsímil de la que el lector puede extraer todas y cada una de las 138 fichas de archivador en las que Nabokov

también escribió, como hizo con sus obras anteriores, esta novela *in progress* apenas si esbozada y aún por desarrollar (“Me gusta escribir mis cuentos y novelas en fichas, numerándolas luego cuando toda la serie está completa. Cada ficha es reescrita muchas veces. Aproximadamente tres fichas componen una página mecanografiada”; “la pauta de la cosa precede a la cosa. Lleno los claros del crucigrama en cualquier punto que se me ocurra elegir. Esos trozos los escribo en fichas hasta que la novela está terminada”, Vladimir Nabokov, *Opiniones contundentes*); fichas manuscritas en anverso y reverso, corregidas, tachadas, borradas y reescritas hasta la saciedad y (des)ordenadas con arreglo al modo en que el autor de *Ada o el ardor* acostumbraba componer sus novelas, no linealmente, como pudiera creerse, sino en contrapunto, avanzando la redacción de los capítulos simultáneamente y pudiendo alterar el orden de la composición valiéndose de una elevada capacidad de maniobra.

El original de Laura y la edición facsimilar y bibliófila de Knopf, como de forma más modesta la de Anagrama, que reproduce sólo el anverso de las fichas, constituyen una insólita oportunidad de acceder al taller del novelista y a su proceso de creación, la elección de *le mot juste*, al avance y las contradicciones del diseño de la estructura misma de la novela, de por sí una experiencia sumamente gratificante para la inmensa mayoría de los lectores, que están acostumbrados a leer el producto final sin siquiera reparar en la existencia de un proceso previo de creación. En realidad, el interés de la publicación de esta novela póstuma nabokoviana radica en lo anterior, en la posibilidad que se le brinda al lector de acceder al proceso creativo –sin duda espectacular en manos del cazamariposas ruso precisamente por su peculiar método compositivo en fichas de cartón pautadas para archivador– pues la novela en sí, apenas un borrador dubitativo, no permite un juicio crítico. ¿Qué tenemos? Piezas para armar, un puzzle cuya imagen se intuye pero no se ve aún, una joyita para fetichistas, bibliófilos, nabokovianos militantes y amantes de las vueltas de tuerca narrativas, o de los relatos otoñales (o, mejor,

invernales) de autores míticos, un nuevo ejemplo de metaficción nabokoviana, en este caso una novela-dentro-de-la-novela con médico maduro, intelectualmente brillante y físicamente decepcionante, el neurólogo Philip Wild, recreación del intelectual Albinus de *Risa en la oscuridad*, y esposa jovencita, casquivana y perversa, Flora, recreación de *Lolita*, uno de cuyos amantes, el supuesto narrador de la novela, escribe a su vez una novela *à def* cuya trama es el *affaire* entre ambos y en la que ella se convierte en Laura “y el ‘yo’ del libro es un hombre de letras neurótico e indeciso que destruye a su amante en el acto mismo de retratarla”, un hombre de letras tan neurótico, piensa el lector del autor ruso, acostumbrado a sus guiños autobiográficos, como el propio Nabokov. Fragmentos de esta historia conviven en las fichitas con fragmentos de un extraño ensayo psicológico del doctor Wild acerca de la posibilidad de autoextinción o de autodisolución, ensayo excéntrico que habría que relacionar con el tópicico del *memento mori*, de la previsión de la decadencia y de la muerte, en contrapunto con otros motivos sumamente nabokovianos, a saber, los ritos libertinos, la concupiscencia y la lujuria macerándose en el alcohol de la cotidianidad, el cosmopolitismo (del lenguaje de la novela tanto como de los amantes que transitan por sus páginas, uno de los cuales, Hubert H. Hubert, es innecesario advertir que le guiña un ojo al Humbert Humbert de *Lolita*), las referencias a los cuentos de hadas y al ajedrez, el galimatías de las instancias narrativas y los narradores no fiables, el empleo del lenguaje como una pirotecnia festiva (“mientras su bicicleta se bamboleaba en la niebla indeleble. También ella sabía mover las piezas, y le encantaba lo del peón que come *en passant*”), la mundanidad doméstica (“Estaba disfrutando de un *petit-beurre* con mi té del mediodía...”), la literatura señoreando el relato y el sexo señoreando la literatura. El universo de Nabokov encerrado en 138 fichas, apenas 45 páginas mecanografiadas que concluyen con una lista de sinónimos de “eliminar”, “suprimir”, “borrar”, “tachar”, “cancelar”, “anular”, “obliterar”, seguramente una

referencia, sí, a la desaparición del individuo, a la muerte, pero tal vez un modo irónico de referirse, en cambio, al propio texto embrionario, ahogado en dudas y malbaratado por el bloqueo o por la falta, siempre ingrata, de creatividad.

Desengañense, la verdadera última novela de Nabokov es y seguirá siendo *¡Mira los arlequines!* (edición española en Cátedra), su testamento narrativo en forma de partida de ajedrez contra el lector y con las fichas de su propia obra. *El original de Laura* es un montón de fichas que contiene un arranque prometedor, el planteamiento de lo que podría haber sido una novela magistral (pero no sabremos nunca si lo hubiese sido) y frases deslumbrantes *marca de la casa*, pero también incontables dudas, párrafos a medio redactar, fragmentos de capítulos posteriores, borradores, meras notas inconexas sobre el papel y un mar de posibilidades textuales que la muerte del autor secó irremisiblemente. Lean el proyecto, disfruten del proceso creativo de un genio creador e imaginen lo que podría haber sido y no fue, pero no caigan en la tentación de confundir este monstruo *in progress* con una novela, y menos con una *novela en fragmentos*, como rezan las portadas de las ediciones. Fragmentos de novela, en todo caso. —

— JAVIER APARICIO MAYDEU

NOVELA

El “otro” de J.M. Coetzee



J.M. Coetzee
Verano
Traducción de
Jordi Fibla Feito,
Barcelona,
Mondadori,
2010,
272 pp.

En un texto relativamente reciente, Coetzee califica la prosa de Beckett de “lírica y mordaz en igual medida” y, en el mismo texto, define las situaciones que las ficciones de Beckett ponen en escena con el término heideggeriano “*Geworfenheit*: ser arrojado

sin explicación a una existencia gobernada por reglas incomprensibles”. ¿Puede el proyecto narrativo de Coetzee, y particularmente su ciclo autobiográfico, ser definido de similar modo? El argumento de *Verano*, tercera entrega de *Escenas de una vida de provincias*, es sin lugar a dudas original y arriesgado: además de una reflexión sobre la forma de la novela, implica un método y variaciones sobre el estilo y la forma de la ficción literaria. Estamos a finales del 2008 y el escritor sudáfricano y Nobel de literatura J.M. Coetzee ha muerto. Un joven inglés, estudioso de su obra, está escribiendo un libro sobre los años 1972-1975, época en la que el autor había vuelto a su país natal, después de una estancia como profesor en Estados Unidos, y sólo había publicado una novela, *Tierras de poniente* (1974). Naturalmente, conoce la obra posterior del escritor, pero piensa que para conocer al hombre es más fiable recurrir a informadores clave. A partir de las notas que el escritor ha dejado sobre aquellos años (que se reproducen al principio y al final de la obra), selecciona a cinco personas: cuatro mujeres, una de ellas la prima del escritor, con las que tuvo algún vínculo amoroso, y sexual en ocasiones; y un hombre, profesor universitario como él. Y a todos ellos los somete a unas entrevistas, más o menos estructuradas, cuya finalidad es obtener una imagen lo más fiel posible del escritor y del hombre durante aquellos años.

Verano es, fundamentalmente, una novela. Como *Infancia* (1998) y *Juventud* (2002) eran también novelas, todas ellas bajo un epígrafe inequívoco: *Escenas de una vida de provincias*. Establecida esta premisa, es decir, que Coetzee acomete su autobiografía como si se tratara de una novela, surge inmediatamente la pregunta: ¿acomete también la novela como si se tratara de su autobiografía? Y la respuesta, como saben todos sus lectores, es sí, o: en cierto modo, si prefieren evitar las afirmaciones demasiado rotundas. *Infancia*, *Juventud*, y *Verano* forman un ciclo, y no sería de extrañar que en un futuro próximo una cuarta novela viniera a cerrarlo (quizás con el título de *Otoño*, o *Invierno*, quién sabe qué es-

tación ronda el imaginario de Coetzee), como en cierto modo también forman un ciclo *En medio de ninguna parte* (1977), *La edad de hierro* (1990) y *Desgracia* (1999), o incluso *Elisabeth Costello* (2003), *Hombre lento* (2005) y quizás *Diario de un mal año* (2007). Aunque tal vez “ciclo” sea una palabra excesiva en estos dos últimos casos, pero entendamos el término como unidad temática que recorre estas obras. Enfrentarse a la autobiografía como si se tratara de una ficción es algo más que un juego literario. No se trata solamente de inventar un personaje, el propio yo, el personaje literario por antonomasia, sino de intentar abarcarlo a través de la mirada de los otros, aunque esos otros sean a su vez personajes inventados, tramos incluso, en ocasiones, del propio yo. Naturalmente lo que está en juego en esta empresa es la honestidad del escritor y su compromiso, tanto con su mundo narrativo como con su mundo real, que con mucha frecuencia se confunden.

Coetzee construye sus novelas con minuciosidad de artesano, calcula, mide, sopesa el alcance de todas y de cada una de sus escenas. No sólo es importante lo que se cuenta en ellas, también lo es el orden en el que se cuenta, que no siempre es el cronológico y lineal de la historia de nuestras vidas. Por lo demás, tanto en la novela como en la vida, el tiempo no siempre avanza al mismo ritmo. Unas veces se ralentiza agónicamente y otras se desborda incontenible.

Aparentemente, a Coetzee no le interesa tanto hablar de su obra, ni siquiera del efecto de su obra en los lectores, como hablar del efecto que él, John Coetzee, producía en las personas que le conocieron más íntimamente (e inevitablemente viceversa). Lo que pensamos de nosotros mismos, cómo nos vemos o nos imaginamos, casi nunca coincide con lo que piensan las personas que nos conocen. Y esa mirada del otro es la que interroga aquí Coetzee. Complicado ejercicio de introspección, *Verano* retoma una vez más sus temas favoritos, que seguramente no son otra cosa que sus obsesiones, pero mediante un singular rodeo. Sin embargo esas obsesiones, de las que no puede, y manifiestamente no quiere olvidarse

no son, ni muchísimo menos, lo esencial (aunque para el autor puedan serlo evidentemente), ni en ésta, ni en el resto de sus obras, con la excepción quizás de la consagrada a los animales. Lo esencial, por decirlo de algún modo, es la extrañeza de los vínculos humanos, su precariedad, las reacciones tan incontroladas y en ocasiones contradictorias que nos provocan el escaso, casi nulo control de nuestros afectos. Y, en este caso concreto, la mirada, unas veces crítica y otras indiferente, del otro. Porque Coetzee parece reconocerse tan poco en la mirada del otro como en la suya propia, e incluso parece decirnos que el reconocimiento en este mundo absurdo es una quimera, como lo es también tratar de comprenderlo: la función del novelista se limitaría entonces a describirlo. Estamos atados por afectos irracionales, por lealtades irracionales, por deudas irracionales, a las que nos sometemos voluntariamente, a sabiendas de que lo son y sin esperanza de saldarlas nunca. De manera, parece decirnos Coetzee, que tener conciencia de la precariedad de los afectos es como una maldición que nos impide actuar correctamente, que nos paraliza y nos condena a la incompreensión y al absurdo. A mi juicio, uno de los temas principales de este libro es precisamente el tema de los malentendidos. Fundamentalmente en el amor, claro está, pero también en cualquier otro tipo de relaciones, amistosas, filiales, profesionales... Los malentendidos parecen presidirlas siempre. La reciprocidad en los afectos es más rara de lo que parece, y cuando se da no siempre responde a las mismas motivaciones. Ni siquiera las afinidades son una garantía de comprensión mutua. Lo que ofrecemos al otro no suele ser lo que el otro necesita, y muchas veces al otro le resultan atractivas precisamente aquellas cualidades nuestras, o falta de cualidades, que más detestamos. En esta novela los malentendidos se suceden continuamente, y yo diría que son casi de lo que se nutre la relación del autor tanto con sus personajes como con su país natal. Una relación extraña, o de extrañeza sería más exacto, que trasluce también su actitud hacia la lengua: el

afrikáner que habla y el inglés en el que escribe sus libros. Esta extrañeza, y aquí Coetzee vuelve a acercarse una vez más a Beckett, es consustancial a la existencia, es incluso en lo que consiste la existencia misma. No sólo el amor no basta para evitar los malentendidos, sino que muchas veces es su involuntaria fuente.

Verano pone además en duda un tópico generalmente admitido tanto entre escritores como entre lectores, a saber: al autor hay que buscarlo en sus libros, en su correspondencia, en sus diarios. Pues bien, Coetzee piensa que el escritor puede que efectivamente esté ahí, pero en ningún caso el autor, por no hablar del hombre. Lo más que podemos encontrar en sus obras es una imagen de sí mismo ofrecida por sí mismo. Es decir, en la mayoría de las ocasiones, una imposura. “Como documentos son valiosos, desde luego, pero si quiere usted saber la verdad tendrá que buscarla detrás de las ficciones que elaboran y oír la de quienes le conocieron personalmente.” Porque: “¿qué preferiría usted tener: una serie de informes independientes procedentes de una gama de perspectivas independientes, con las que luego podría tratar de sintetizar un todo, o la enorme y unitaria proyección del yo que comprende su obra?” En la novela, Coetzee, como cualquier otro escritor en su caso, está haciendo lo segundo mientras finge hacer lo primero. Dicho de otro modo, lo primero es una ficción, y lo segundo la realidad de esa ficción, o, lo que viene a ser lo mismo: la ficción de esa ficción. Su voluntario aislamiento contrasta por lo demás poderosamente con la exposición que hace de sí mismo, por momentos incluso obscena, en muchas de sus últimas novelas, a pesar de una manifiesta voluntad no sólo de borrar las huellas, sino de distribuir a lo largo de todo el relato pistas falsas, que, a la postre, muy posiblemente no lo sean tanto. ¿En esto consiste la lucidez del escritor? ¿Es ésta hoy la función de la novela, su futuro? No estoy seguro. En cualquier caso *Verano* es sin lugar a dudas un experimento narrativo tan honesto como arriesgado, y una novela de indudable altura. —

— MANUEL ARRANZ

POESÍA

Sólo se ama lo que se pudre a nuestro lado



Basilio Fernández
Antología
(1927-1987)
Selección e
Introducción
de Emiliano
Fernández,
Gijón, Trea,
2009,
123 pp.

Basilio Fernández (Valverdín, León, 1909-Gijón, 1987) es un caso singular de poeta secreto en la literatura española del siglo XX. Publicó, a finales de los años veinte, cuatro poemas en revistas de vanguardia: tres en *Carmen*, dirigida por Gerardo Diego, a la sazón profesor suyo en el Instituto Jovellanos de Gijón, y uno en *Meseta*, promovida en Valladolid por Francisco Pino. Luego Ezra Pound incluyó su poema “Hombre erguido”, junto con otros de Luis Cernuda y Juan Larrea, en un dossier de poesía española, publicado en 1933 en el suplemento literario del periódico *Il Mare*, que dirigía en Rapallo. Estas cinco piezas participan de la estética creacionista en la que Basilio y su compañero de estudios Luis Álvarez Piñer se formaron, bajo el magisterio de Gerardo Diego y, por su mediación, de Juan Larrea —“larreístas”, se calificaron en alguna ocasión—, aunque “Hombre erguido” —escrito más tarde y perteneciente a *Solitude, optional april*, el único intento coherente de Basilio de reunir sus poemas en un libro—, sugiera ya una depuración de los mecanismos expresivos y preocupaciones que desbordaban el perecedero cauce de las imágenes múltiples. Tras publicar estos cinco textos, Basilio enmudeció literariamente. Y lo hizo del todo: ni siquiera se permitió merodear por los arrabales del circo literario: cenáculos, ateneos, colecciones provinciales. Sólo se carteo con Gerardo Diego, su maestro de siempre, y con Gonzalo Torrente Ballester, del que se había hecho amigo en la Universidad de Oviedo, en cuya facultad de Derecho demostraron idéntico desinterés por el

Derecho. Basilio se dedicó toda su vida a regentar un almacén familiar de vino y coloniales en Gijón, “un negocio más bien humilde y de ámbito local, hasta tétrico”, en el que Basilio se desempeñaba con una “bata azul de dril, vigilando las compras”, como ha recordado José Solís. Lo que no significa que no escribiera: durante casi sesenta años, aunque con grandes periodos de inactividad, Basilio siguió componiendo poemas, que guardaba meticulosamente en un cajón; 130, para ser exactos. Estos poemas fueron descubiertos, a su fallecimiento, por su sobrino Emiliano Fernández, que los dio a conocer en 1991, y que es el responsable de las dos antologías de su obra publicadas hasta ahora: *Antología poética*, en 2007, y esta *Antología (1927-1987)*. Basilio obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 1992, el primero que se concedía a título póstumo, gracias al empeño de un esforzado grupo de lectores, entre los que se contaba Antonio Gamoneda. Se publicaron entonces apresuradas noticias y reseñas detestables, pero, poco a poco, el calor de su hallazgo se atenuó en un tibio rumor y acabó convirtiéndose en un ignaro silencio. Basilio Fernández constituye, junto con Álvarez Piñer, como ha señalado Juan Manuel Díaz de Guereño, la segunda generación del creacionismo español, la generación fracasada que habría podido impulsar, de forma natural, aquellas sonoras veleidades ultraístas. Este mismo fracaso llena de sombras existenciales el deambular juguetón del lenguaje basiliano, que, sin abandonar la fe vanguardista, ya no sólo cascabelea, sino que golpea con furia. Ésta es la clave de su poesía: la conjunción del funambulismo ultrais-

ta, siempre en busca de lo rítmico, de lo inesperado —“crear un poema como la naturaleza hace un árbol”, escribió Huidobro—, y la conciencia irrestañable de la pérdida, o de lo nunca poseído: la certeza de que todo se desvanece. Tengo para mí que el origen de este malestar se sitúa en la traición de Basilio a su destino de poeta, a cambio de la holgura económica y el bienestar social, como sospecha Torrente Ballester. El novelista se había encontrado por casualidad con Basilio a su regreso de Italia: como consigna en el epílogo de *Poemas (1927-1987)*, “había terminado su licenciatura, estudiaba en Italia, vestía muy bien y parecía otro. A mi pregunta sobre su poesía, me respondió despectivamente. Y no volvimos a vernos hasta mucho tiempo después”. En *Filomeno, a mi pesar*, publicada en 1988, Torrente describe un encuentro similar entre el protagonista y Benito, su antiguo compañero de estudios y primeras armas literarias —trasunto probable de Basilio—, a quien halla “muy bien trajeado y algo más grueso. Ya no fumaba. Tenía novia formal, estudiaba Derecho con ahínco con vistas a unas oposiciones, y parecía olvidado de la poesía”; y añade: “Benito había hallado la felicidad correcta y permitida a costa de su libertad, y quién sabe si a la renuncia de su destino; una felicidad y una libertad relativas [...] que yo no llegué a envidiarle”. La poesía de Basilio aparece, en efecto, saturada de motivos que reflejan el sufrimiento por lo que podía haber sido y no ha sido: el amor frustrado, la libertad perdida, el vuelo libérrimo del ser por los cielos de la fantasía y la plenitud. Frente a ello, denuncia una vida plagada de grisura y

sinsentido, el fluir anodino de las cosas, la creciente palidez de los recuerdos, la oxidación de todo. Y utiliza abundantes recursos de la retórica clásica, inspirados en la lectura atenta de los autores de los siglos de oro españoles —con Garcilaso y Jorge Manrique a la cabeza—, junto con asociaciones irracionales, propias de la poesía contemporánea —en especial, de los surrealistas. “Sólo se ama/ lo que se pudre a nuestro lado”, escribe Basilio en “Los remedos empalidecidos”. Y luego: “Todo parece equivocado/ en una sucesión de ecos y lágrimas/ cuando evocamos el rostro furtivo de viejos personajes/ ya sin perfil en la lejanía de los siglos/ disfrazados de lluvia/ o de ausencia traspapelada entre incertidumbres”.

La edición de la antología no aporta novedades reseñables sobre la vida y obra de Basilio, salvo la agrupación en un solo conjunto de los poemas escritos a partir de 1982 que, en recopilaciones anteriores, habían aparecido separados: *Las ocasiones convocadas* y *Raudos contornos donde el silencio persevera*. Emiliano Fernández adjunta unas útiles “Notas a los poemas”, aunque no corrige algunas de las muchas erratas que afean las sucesivas ediciones de la poesía de su tío, e insiste en desdeñar sus composiciones más tempranas, propiamente creacionistas —tanto las publicadas como las que permanecen inéditas en el archivo personal de Gerardo Diego—, de las que sólo incluye tres en *Antología (1927-1987)*. Lo cual no es óbice para que este nuevo compendio de su poesía revele al extraordinario poeta que es Basilio Fernández, aunque siga escondido. —

— EDUARDO MOGA

twitter.com/letras_libres

