

♦ *El antisemitismo en España. La imagen del judío (1812-2002)*, de Gonzalo Álvarez Chillida ♦ *El mal de Montano*, de Enrique Vila-Matas ♦ *Telón de boca*, de Juan Goytisolo ♦ *Días y mitos (Diarios, 1996-2000)*, de Andrés Sánchez Robayna ♦ *Poemas encadenados (1977-1987)*, de Pedro Casariego Córdoba ♦ *Tu rostro mañana/1*, de Javier Marías ♦ *La literatura y los dioses*, de Roberto Calasso ♦ *Celebraciones*, de Michel Tournier ♦ *En América*, de Susan Sontag

LIBROS

ENSAYO

Contra los prejuicios



Gonzalo Álvarez Chillida, *El antisemitismo en España. La imagen del judío (1812-2002)*, prólogo de Juan Goytisolo, Marcial Pons, Madrid, 2002, 544 pp.

El estudio del antisemitismo como fenómeno histórico de primera magnitud ha tardado varias décadas en cruzar los Pirineos. Bien es cierto que las obras pioneras de José Amador de los Ríos y Adolfo de Castro en el siglo XIX, y en el XX los lúcidos análisis de Américo Castro y las investigaciones de Julio Caro Baroja, a los que conviene añadir recientemente los esclarecedores estudios de Miquel Forteza y Pere Bonnín sobre la condición de los *xuetas* mallorquines, establecen una tradición de estudios del judaísmo peninsular; con todo, es innegable, a la vista de este importante corpus, que los historiadores españoles se han mantenido al margen de una importante corriente historiográfica que ha dejado de

tomar como objeto a lo judío y los judíos para centrarse en el complejo entramado ideológico del antisemitismo. La distinción no es baladí, y es la misma que opera en otros campos: no es lo mismo estudiar las condiciones de discriminación y explotación de los afroamericanos que hacer lo propio con el sistema esclavista o el racismo en Estados Unidos, por más que lo primero sea abordado con la intención de rescatar o reivindicar a ese colectivo y arroje luces sobre los mecanismos de segregación a los que ha estado o está sometido. La historiografía española ha estudiado el antijudaísmo en España como una de las manifestaciones de un sistema de segregación que fue impuesto asimismo a los musulmanes, y que culmina con la expulsión de judíos y moriscos en 1492 y 1609 respectivamente, o bien, y en el mejor de los casos, ha atendido exclusivamente a las formas de vida de judíos y conversos españoles, con lo que ha hecho sobre todo obra antropológica. Mas al ceñirse a tal enfoque, ha puesto siempre en primer plano el “problema judío” y dejado en el telón de fondo el estudio sistemático de las políticas diseñadas desde la Baja Edad Media para aportar “soluciones” a tal “problema”, amén de alejar la posibilidad de percibir y analizar la pervivencia del antisemitismo en la actual sociedad espa-

ñola. Por añadidura, la delimitación únicamente peninsular de este tipo de estudios ha generado algunas distorsiones y no pocos mitos. La expulsión de 1492 ha acabado así adquiriendo la condición de evento paradigmático, cuando un enfoque más amplio, a escala europea, permite situarla, sin que deba por ello restársele un ápice a la magnitud del traumatismo que supuso, *al final* de un ciclo de expulsiones iniciado más de un siglo y medio antes en Inglaterra y Francia.

El desinterés o ignorancia del estudio sistemático del antisemitismo en España, así como la escasa inclinación de los estudiosos del tema a situar sus análisis en un contexto más amplio, se pone de manifiesto asimismo en la grave anomalía que supone la ausencia, aún a estas fechas, de una edición en castellano del definitivo *The Destruction of the European Jews* (1985), de Raul Hilberg, o la edición muy tardía, debida a Mario Muchnik, de la obra seminal en este campo: la *Historia del antisemitismo* (1945-1993), del recientemente fallecido Léon Poliakov. No existe actualmente una edición asequible de *L'Antisémitisme* (1894), de Bernard Lazare, ni se vislumbra la posibilidad de que podamos leer en castellano *The Holocaust and Collective Memory* (1999), de Peter Novick, por tomar dos obras radicalmente disímiles, pero que en el arco temporal

de más de un siglo trazan el abigarrado ámbito que delimita el tema histórico del antisemitismo y la diversidad metodológica de enfoques y análisis a que ha dado lugar.

Por todas estas razones, la publicación de *El antisemitismo en España. La imagen del judío (1812-2002)*, de Gonzalo Álvarez Chillida, es un acontecimiento que no debería pasar desapercibido. Lógicamente, el prólogo a la edición de este libro es obra de Juan Goytisolo, un autor que lleva más de tres décadas analizando y destilando en su obra ensayística y literaria el muy castriano asunto de la imposibilidad de situarse ante el hecho español sin tomar en cuenta la pervivencia en todas sus manifestaciones –históricas, culturales, político-ideológicas– de la acendrada tradición maurófoba y judeófoba hispánica. Lentamente, los historiadores españoles van atreviéndose a andar sin las obligadas muletas del programa ideológico o los afanes polémicos. En pocos años, han aparecido esenciales y, en algunos casos, magistrales análisis de los mecanismos de imposición y pervivencia de diversas variantes de etnicismo nacionalista en España (*El escudo de Arquíloco*, de Juan Aranzadi, *Mater Dolorosa*, de José Álvarez Junco), y ensayos que, como el *Contra la Historia* de José María Ridao, ponen de manifiesto que, aplicado a la realidad española, el pensamiento histórico libre de anteojeras parroquianas ha dejado de ser un *desideratum* permanentemente postergado o cedido en concesión a historiadores foráneos.

El estudio de Álvarez Chillida ofrece algo más de lo que su título promete. Aunque a primera vista parezca un añadido liminar a su asunto central –el estudio sistemático del antisemitismo español en los siglos XIX y XX–, la primera parte (“La tradición histórica del antisemitismo español”) es mucho más que una contextualización previa elaborada para facilitar su introducción. No tiene sentido, en efecto, abordar el complejo fenómeno del moderno antisemitismo surgido en el siglo XIX en toda Europa sin antes operar un corte geológico que permita situar sus raíces. Aun Hilberg,

cuya investigación se refiere exclusivamente a las políticas de persecución, confinamiento y exterminio de los judíos europeos diseñadas y aplicadas por el régimen hitleriano, dedica un breve capítulo al asunto de “los precedentes” de dichas políticas. En el caso que ocupa a Álvarez Chillida, el inevitable recordatorio de una tradición específicamente cristiana del antijudaísmo europeo *balla* una añadida justificación en el surgimiento en España durante la Reconquista, y posterior afianzamiento y pervivencia, de “ese protorracismo cristiano” que fue el casticismo.

En este punto, el autor afirma valientemente la filiación de su enfoque con uno de los conceptos fundamentales de los análisis de Américo Castro, aún hoy denostados o relegados en su país. Poco importa, en efecto, que la obra seminal de Castro haya dado sus frutos en obras de la solidez de las de Sicroff o Stallaert; la concepción castriana de un país que “resuelve” el asunto de su identidad nacional mediante la imposición de un sistema de castas y los estatutos de limpieza de sangre conserva toda su carga perturbadora. Quizá la resistencia a estas tesis se deba a lo apuntado por Álvarez Chillida, quien, retomando la línea argumental de Stallaert, afirma que la “realidad castiza, agravada a partir del siglo XV con el problema de los conversos, las expulsiones y la limpieza de sangre, ha marcado de forma duradera la identidad étnica de los españoles hasta el siglo XX, incluyendo a muchos de los nacionalistas periféricos contemporáneos” (32). Desde luego, a Álvarez Chillida no se le escapa la contradicción evidente en la coexistencia de un sistema de castas, destinado a segregar mas no a expulsar o exterminar, y la imposición de la limpieza de sangre, manifestación institucional de una política de erradicación del judaísmo. Aunque esta contradicción, a mi entender, no es lo que singulariza la temprana judeofobia española; la misma puede hallarse en la Inglaterra y la Francia de los siglos XIV y XV, donde por momentos coexistieron políticas de guetoización y pogromos. Pero sí es

capital comprender su gestación debido a la anormal pervivencia en España, hasta entrado el siglo XIX –y según algunos, como hemos visto, aún vivaz en los afanes “purificadores” de los nacionalistas periféricos de comienzos del siglo XXI–, de la limpieza de sangre y de la intolerancia hacia los conversos, rasgos que perviven más o menos *aggiornati* en actuales concepciones de la identidad étnica en este país.

De este crucial asunto –crucial porque de él se desprende esa específica mezcla de “herencia, linaje y religión” que, según el propio autor, conforma el casticismo español–, Álvarez Chillida resume las diferentes interpretaciones a que ha dado lugar, espigando en las tesis de Joseph Pérez, Stallaert, Caro Baroja y Aranzadi. El método consistente en hacer revista y resumir las principales tesis a debate, al que Álvarez Chillida recurre sistemáticamente, puede dejar al lector, por momentos, insatisfecho. Pero sería absurdo como injusto reprochar al autor haber acometido una empresa innegablemente necesaria y no abordada hasta la fecha –la reseña detallada de cuanto se ha escrito y proferido significativamente sobre los judíos en España–, en detrimento de la elaboración de una original interpretación histórica del antisemitismo español. El autor ha consultado un volumen considerable de fuentes de muy diverso género (el lector agradecerá, en futuras ediciones, un ordenamiento de las mismas que tome en cuenta esta diversidad genérica): desde los ya citados clásicos estudios sobre el judaísmo español, los *xuetas* mallorquines (a los que dedica un apasionante capítulo) y el importante corpus del filosefardismo español, a recientes ensayos dedicados a desentrañar las raíces del moderno nacionalismo en España, junto con literatura antisemita y racista primaria (de las diversas ediciones españolas de *Los Protocolos de los Sabios de Sión* a los escritos del padre Tusquets, las *Obras completas* de Sabino Arana y el delirante pensamiento del galleguista Vicente Risco, sin olvidar los inmundos escritos de los orgánicos defensores de la “Cruza-

da” franquista, que, como señala Goytisoló en el prólogo, hoy harían “sonrojarse incluso a algunos votantes de Le Pen”) y, por si fuera esto poco, una interesantísima cala en obras y pasajes antisemitas de Quevedo, Alarcón, Larra, Espronceda, Bécquer, Blasco Ibáñez, Pardo Bazán, Pío Baroja, Benavente y, ya cerca de nosotros, Sánchez Dragó.

Fundamental para el autor es la distinción entre antijudaísmo castizo y moderno antisemitismo (que penetró en España, nos recuerda Álvarez Chillida, de la mano de *La Francia judía* de Edouard Drumont a fines del XIX), pero el lector puede echar en falta un análisis más afinado de lo que separa a estos dos fenómenos, así como una exposición más detallada de las prolongaciones de lo uno en lo otro o una visión más clara, atendiendo a la pervivencia en el imaginario popular del antijudaísmo medieval (magníficamente expuesto por el autor), del desarrollo específicamente hispánico de ambas tradiciones judeófobas. Asimismo, puede resultarle menos rigurosa la exposición del último capítulo, dedicado a rastrear manifestaciones de antisemitismo en el periodo iniciado con la Transición, y algo más que opinable el aserto de que “no es lo mismo considerar injusta la existencia del Estado de Israel que considerar a los judíos en general pérfidos, e instigadores de siniestros planes de destrucción” (466), en un contexto en el que se pretende hacer una nítida distinción entre antisemitismo y antisionismo. Dejando de lado la por lo menos polémica opinión según la cual la existencia del Estado de Israel sea “injusta”, puede parecer trivial o meramente desinformada la exposición que el autor hace de este asunto en el apartado “Antisionismo de izquierdas y antisemitismo”. Y propiamente contraria a la verdad la afirmación de que “aunque en muchas ocasiones se usa la palabra genocidio sin propiedad, pocas veces llevan los antisionistas la comparación [con la situación de los palestinos] hasta su último extremo.” (468) Desde José Saramago hasta Maruja Torres, por sólo citar nombres conspicuos, la prensa española

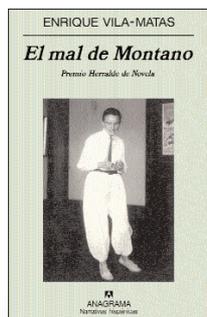
ofrece abundantes muestras de esta comparación llevada al extremo. Es cierto, como apunta el autor, que el antisemitismo se manifiesta abiertamente como tal con más facilidad o menos prurito en algunos sectores conservadores y en la ultraderecha española. Álvarez Chillida habrá tomado buena nota de la reciente publicación por el diario *El Mundo* del libro *El lobby judío*, de Alfonso Torres, en el que, entre otras lindezas, se publica una lista (“El ABC de la España hebrea”) con los nombres y profesiones de judíos españoles famosos. Más que el hecho de que pueda publicarse tal libro, sorprende la ausencia de reacción que lo ha acompañado, con la salvedad de la denuncia del mismo hecha por Juan Goytisoló y recogida por un diario... francés.

Estas salvedades apuntadas, *El antisemitismo en España*, de Gonzalo Álvarez Chillida, está destinado a ocupar un lugar destacado entre los estudios de referencia sobre el antijudaísmo y el antisemitismo hispánicos. —

— ANA NUÑO

NOVELA

LA ENFERMEDAD DE LA LITERATURA



Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Anagrama, Barcelona, 2002, 317 pp.

Desde la *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) hasta *Bartleby y compañía* (2000), Enrique Vila Matas ha escrito una suerte de historia personal de

la literatura mundial, páginas que sus endiablados maestros, desde los shandys hasta los bartlebys, le han pedido que transmita. A veces creo que Vila-Matas es un ventrílocuo a través del cual habla una legión que incluye a Kafka, Walser, Sergio Pitol, Imre Kertész, Josep Pla, Teresa Wilms Montt, Valéry Larbaud, Witold Gombrowicz. Pero estos escritores no son exactamente aquellos que encontramos en las enciclopedias y en las bibliotecas, pues Vila-Matas les ha dado una segunda vida. Obligado por un demonio socrático, el escritor catalán obedece a los designios de esos seres, cuya extraña forma de vida los impele a rebelarse contra su destino biográfico.

Si Rosario Gironde, el héroe (y yaya que lo es) de *El mal de Montano*, se hace pasar por un crítico literario, ¿qué clase de excéntrico historiador de la literatura es Vila-Matas? Escribir sobre los autores a los que guardamos una entrañable fidelidad es una tarea que al paso de los años se torna cada vez más difícil. Recorro mis estantes, observo que he leído todos los libros de Enrique Vila-Matas y advierto que entre su escritura y mi lectura priva una zona de complicidad a tal punto desarrollada que no sé dónde empieza su experiencia y en qué punto acaba la mía.

Las ficciones vilamatianas, con variable fortuna, buscan la clave anecdótica del cuento, presienten la voluntad omnicomprendiva de la novela y logran la sapiencia del ensayo. Pero Vila-Matas no es un escritor literario, si por ello se entiende al preceptor que postula un método para armar (o desarmar) los mecanismos de la fabulación. Su originalidad radica en vivir la historia literaria como una novela de aventuras sujeta a los avatares del naufragio, la búsqueda de un tesoro o el combate singular. La reaparición rutinaria de Robert Walser es para Vila-Matas tan necesaria como la de Sandokan en el ciclo salgariano.

El mal de Montano es un desarrollo epigonal de *Bartleby y compañía*, a mi entender la obra maestra de Vila-Matas. Del silencio ante la creación protagonizado por los bartlebys había que pasar a una

falsa ficción autobiográfica donde un ser renunciase a librarse de la enfermedad de la literatura. Proteico, Rosario Gironde es un forzado a las galeras del diario íntimo que se mira sin piedad en los espejos en que otros fijaron su forma; deja de hacerlo cuando descubre que la historia literaria es la realización de la historia universal.

Jean de La Bruyère dice en el epígrafe de *Bartleby y compañía* que “la gloria o el mérito de ciertos hombres consiste en escribir bien; el de otros consiste en no escribir”. Sólo leyendo *El mal de Montano* alcancé a comprender que de todas las voces que este ventríloco trasmite, acaso la verdadera sea la del moralista. A la manera del Gran Siglo, Vila-Matas concibe a la literatura como a una humana, demasiado humana sociedad de talentos regida por la conversación. Los escritores concurren hacia su obra como los cortesanos al baile de máscaras, a la presentación en la corte, a la partida de caza, al salón de los epigramas; poseso de ironía, inclemente y piadoso, Vila-Matas va desmascarando, como anatomista, a cada miembro de su teatro crítico universal, separando a los furiosos de los melancólicos, a los prolijos de los ausentes, a los viajeros de los sedentarios, a los nómadas de los huraños. Pero concluye, y así lo dice en *El mal de Montano*, que la literatura es la única enfermedad que ofrece a quien la padece las garantías de una salvación laica.

Los temas capitales de la obra de Vila-Matas son el suicidio como forma de ejemplaridad, el escritor-que-no escribe, el diario íntimo como paisaje del alma y la cita de los clásicos, antiguos y modernos, como única forma legítima de autoridad. Todos estos son problemas propios del moralismo que, pasado el siglo XX, corresponden al dominio de esas enfermedades profesionales del escritor que diagnosticó Cyril Connolly. Por ello no me extraña que Rosario Gironde asuma una tarea ética propia del héroe y decida batirse contra todos aquellos que conspiran, aquí y ahora, contra la enfermedad de la literatura.

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

NOVELA

EL TESTAMENTO NARRATIVO DE JUAN GOYTISOLO



Juan Goytisolo, *Telón de boca*, El Aleph, Barcelona, 2003, 101 pp.

A través de un texto voluntariamente despojado de cualquier referencia precisa, Juan Goytisolo da en *Telón de boca* un paso más —el último, según su propia confesión— en la concepción de la novela como recorrido imprevisible e inexplorado que ha ido perfilando a partir de *Señas de identidad*. Desde entonces y hasta ahora, cada nuevo texto de Goytisolo no sólo ofrecía una concreta materia narrativa —la borrosa biografía del poeta Eusebio en *Las semanas del jardín*, la crueldad del cerco de Sarajevo en *El sitio de los sitios* o las aventuras del Père de Trennes en *Carajicomedia*, por citar únicamente sus novelas más recientes—, sino también una manera radicalmente distinta de tratarla. Lo que hacía, sin embargo, que la noción de experimentalismo no cuadrara a estos textos es el hecho de que, lejos de constituir una simple ruptura con los modos narrativos habituales, fueron concebidos como una reivindicación y puesta al día de recursos y procedimientos formales ya presentes en la historia literaria española. Así, detrás de cada novela de Goytisolo hay agazapado un texto clásico anterior, en el que se inspira y del que se nutre.

Desde esta perspectiva, *Telón de boca* es ante todo una novela que retoma una tradición literaria interrumpida en el siglo XVII: la del diálogo con el demiurgo.

Y, de algún modo, la totalidad del texto se articula alrededor de ese propósito de introducir en el relato algo que, de acuerdo con los usos novelísticos actuales, resultaría difícil: un narrador que se encare con el creador y al que, por su parte, el creador responda. Para conformar el espacio literario en el que ese diálogo sea posible, en el que ese diálogo resulte a la vez plausible y necesario, Goytisolo lleva a cabo una drástica reducción del relato a sus elementos sustanciales, emprende una sistemática eliminación de los límites y jerarquías entre los seres y las cosas para que, al cabo, el hombre y Dios puedan departir como iguales mientras el mundo se muestra en su absoluta integridad ante los ojos fatigados de ambos.

El proceso para alcanzar ese momento en el que todas las edades son una y dejan de existir los puntos cardinales, en el que los seres pasan a formar parte de un todo continuo, ocupa el lugar del argumento en *Telón de boca*. Como en una serena espiral que va apropiándose de los diversos ámbitos de la existencia cotidiana del narrador, que devora recuerdos y paisajes, Goytisolo desgrana las estaciones que llevan al personaje que relata, a la voz innominada que hace balance de su experiencia, a aceptar el destino inexorable, representado por el desierto lunar que se extiende al otro lado de las montañas cubiertas de nieve visibles desde su azotea. Así, el hecho de que, al poco de enviudar, el insomnio del personaje se pueble de ridículas canciones franquistas, escuchadas y aprendidas durante su infancia, equivale a una disolución de la distancia entre la niñez y la edad madura: para el narrador, una y otra aparecen marcadas por la muerte de una mujer, de la madre en el primer caso, y de la esposa, en el segundo. Y las veladas que compartía con ésta escuchando melodías clásicas son transfiguradas por las angustias nocturnas —según se explica en unas páginas bellísimas y conmovedoras— en el zafio acompañamiento musical de su soledad infantil, como si la condición de viudo hubiera hecho renacer la más lejana condición de huérfano, uniendo ambos extremos.

Como las temporales, también las distancias geográficas quedan abolidas en *Telón de boca*, contribuyendo a configurar ese escenario de infinitas dimensiones, el único en el que podrán dialogar el hombre y Dios. Los paisajes que el personaje intuye desde la azotea de su casa, los paisajes en los que se adentrará, llegada su hora, podrían ser los que se extienden al sur de una “ciudad ocerrosada” con una plaza en permanente ebullición, tras la que se intuye Marraquech. Pero podrían ser también los paisajes de Chechenia, devastados por una guerra que conoció el narrador y que, a su vez, parece confundirse con otras guerras del pasado. Guerras como la relatada por Tolstoi en *Hadji Murat*, una novela en la que la imagen de un cardo tronchado simboliza la resistencia de los chechenos frente a los rusos y que, reproducida en el texto de Goytisolo, adquiere un abanico más amplio de evocaciones. De este modo, el paisaje final, la última estación del narrador, ese telón de boca que, como el de un teatro, cierra un espacio para abrir otro, podría desembocar lo mismo en un desierto africano que en una estepa asiática: como pone de manifiesto Goytisolo en unas páginas de poderosa fuerza emotiva, la ausencia en ellos de cualquier rastro de vida los convierte, pese a sus diferencias, en una estremecedora, deslumbrante metáfora de la extinción.

Una vez levantado ese escenario sin límites en el que el pasado no es distinto del presente, y en el que el horizonte y la lejanía dejan repentinamente de existir, el demiurgo puede tomar finalmente la palabra. Con una voz en la que no se advierte odio ni amor, sino la pétreo indiferencia de las fuerzas ciegas, empieza declarándose criatura de los mismos hombres que lo adoran, y hace después balance de las calamidades que han acompañado desde siempre su existencia. A través de sus razonamientos, expresados mediante una prosa honda y contenida, se advierte que, con *Telón de boca*, Goytisolo no sólo se ha servido de una tradición formal para abordar su propia materia narrativa, como sucedía en *Las semanas del jardín*, *El sitio de los sitios* o

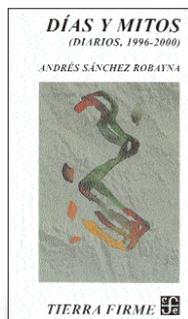
Carajicomedia. Aquí ha retomado, además, la misma materia narrativa de Rojas, Delicado, Alemán o Cervantes, actualizando una forma de razonar que combina la rebelión contra un sufrimiento a lo que parece inevitable con una infinita piedad hacia los seres.

Quizá por este motivo, por haberse aventurado un paso más en la concepción de la novela como recorrido imprevisible e inexplorado, *Telón de boca* es sobre todo lo que Juan Goytisolo ha querido que sea: un testamento narrativo que, como la obra de los clásicos leídos y releídos por él, ha conseguido dar cobijo a una paradoja incontestable en textos de menor fuste. La paradoja de que, en apenas un centenar de páginas extraordinarias, intensas como pocas en nuestra literatura, el más absoluto desengaño hacia los hombres consiga convivir con la más lúcida e inquebrantable lealtad hacia ellos. —

— JOSÉ MARÍA RIDAO

DIARIOS

EL EXILIO INTERIOR



Andrés Sánchez Robayna, *Días y mitos (Diarios, 1996-2000)*, FCE, Madrid, 2002, 352 pp.

En su primer volumen *La inminencia (Diarios, 1980-1995)* Andrés Sánchez Robayna escribió: “La única verdad de la escritura es hoy, para mí, el eterno comienzo, el eterno retorno. Ningún finalismo de la escritura; es ésa la idea que preside la compilación, el texto único o unitario de *Poemas 1970-1985*. Todo poema es un comienzo. No hay centro ni final”. Una afirmación que en cierto modo es

válida para sus dos volúmenes de diarios. A diferencia de los libros de memorias, en los que hay una linealidad narrativa, una interpretación del pasado visto ya como conjunto, una voluntad de confesión, en el diario lo que domina es el instante y, por lo tanto, la sucesión de instantes, y si bien es posible, probable y aun inevitable que el diarista esté pensando en un lector, es decir, en el futuro de su escritura, lo que le interesa es la soledad y la intimidad del instante.

De todos modos, la poesía y las entradas de un diario son un instante, que se proyecta en otros instantes y que va tejiendo un tiempo mucho más amplio para definir un espacio de vida, 16 años en el primer volumen, cuatro en el que nos ocupa. El diarista escribe la experiencia de un día, pero el lector percibe las mutaciones que han ido marcando la inevitable y deseable evolución del ser: el pensamiento se desarrolla continuamente, vive, respira. De otro modo la escritura no sería más que la expresión de un anquilosamiento.

Por otro lado, la curiosidad del lector no está solamente en compartir la experiencia de un día sino en abarcar los distintos niveles de la búsqueda y de la personalidad del escritor. Sánchez Robayna sin duda ha evolucionado: basta ver la distancia que hay de su primer libro de poemas *Clima* (1978) a su reciente *El libro tras la duna* (2002). Lo que da una sensación de inmovilidad en su escritura es la naturaleza de su búsqueda, el obsesivo camino hacia la esencialidad, por más que progresivamente el mundo exterior tenga una mayor y más variada presencia y la palabra poética se “narrativize”. A lo que hay que añadir la no menos obsesiva fidelidad a unos principios éticos y estéticos que presiden y definen no sólo su obra sino también sus múltiples actividades. Sánchez Robayna es profesor universitario, ha dirigido la importante revista *Syntaxis*, dirige un taller de traducción y en torno a la revista *Paradiso* ha reunido a un sólido grupo de jóvenes poetas canarios. Ha trabajado con el rigor del erudito y con la libertad reflexiva del ensayista. Su presencia en la vida cana-

ria y en la nacional es notable y no exenta de polémica. Y sin embargo, las páginas de estos diarios son las de un solitario que vive su vida como un exilio. Escribe en junio de 1997 (en el diario se señalan los años y los meses, pero no los días): “La isla, para mí, significa cada vez más *soledad*, pero en su sentido de condena, de cierre ciego del horizonte. ¿O es que los años nos conducen indefectiblemente a ella? Es cierto, por una parte, que me veo cada vez más entregado a mi soledad de escritor, como estas páginas no dejan de señalarlo a su manera”. Por otra parte, sin embargo, “me veo entregado a un duro monólogo intelectual que da vueltas y vueltas sobre sí mismo”. Para concluir: “¿o es que estoy culpando a la isla de una soledad que es en el fondo, diríamos, *esencial*?”

En estas líneas se insinúan las claves y la originalidad de este diario: por un lado es un monólogo que a través de la reflexión se convierte en un tejido de contradicciones que buscan una coherencia interior, la mencionada esencialidad. Por el otro, confirman cómo estas páginas son, en palabras del propio escritor a propósito de sus poemas, “un eterno recomienzo” y al mismo tiempo una condensación de las distintas expresiones artísticas e intelectuales del escritor canario. Por lo mismo, si no hay aquí la narratividad de las memorias, sí hay una enorme variedad que ilumina su multifacética personalidad y lo que en ella hay de aspiración a la esencialidad: nos movemos entre la vida cotidiana y el éxtasis y lo más notable es que el recorrido entre estos dos polos se produzca sin estridencias, tal vez porque no se trata de un recorrido sino de un flujo: aquí estamos siempre ante el mismo río.

Cada uno de los distintos aspectos del libro está relacionado con los otros hasta coincidir en su esencialidad. Hay aquí muchas referencias a su vida cotidiana: el gato Ferdý, el jardín de la casa, a su hijo A(ndy) y sus originales comentarios (como cuando nos habla de “los pelos” de los árboles o ve su primer rayo verde), a la isla, a sus viajes, a su experiencia barcelonesa y a su encuentro con la cultura

catalana (de la que deja constancia asimismo en *El libro tras la duna*). Pero estas experiencias de lo cotidiano están permeadas por la reflexión y los sentimientos y le llevan a hablar de su soledad, de su exilio interior o de los círculos del tiempo.

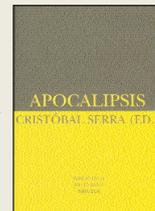
Le llevan asimismo a su observación de la naturaleza. Con demasiada frecuencia los lectores de la poesía de Sánchez Robayna han confundido su rigor y su búsqueda de la esencialidad (la misma que han buscado, entre otros, Octavio Paz y José Ángel Valente, dos de los fundadores de la poesía contemporánea) con el intelectualismo o el cerebralismo. Sánchez Robayna es un poeta hedonista entregado a la vida de la naturaleza y al mismo tiempo perceptivo, pictórico observador. Por eso nos habla de las “extrañas sensaciones de una tierra que parece *sorprendida* con la mirada”. En la naturaleza encuentra lo primitivo, la luz y el tiempo, la transparencia, la plenitud, la conjunción, lo sagrado, la unidad. Que es exactamente lo que encuentra en la pintura y en la escritura.

En efecto, naturaleza, pintura y escritura forman el centro del libro. Un centro vital, en continuo movimiento. Y, de nuevo, las reflexiones estéticas son al mismo tiempo vivencias, verdaderas experiencias, y sólo a partir de ahí surgen los sentimientos. Lo cual crea una sensación de vitalidad que excluye todo sentimentalismo. Cualquier experiencia de lectura está relacionada con sus propias experiencias y su forma de concebir el mundo. Unas charlas de Juan Goytisolo “me confirman de sobra una proximidad intelectual y moral que tengo en mucho y que cada día valoro más”. De Manuel Sacristán admira “su personalidad poliédrica”. De Juan Ramón Jiménez la convergencia en su última obra, la más importante, de filosofía y poesía, algo poco frecuente en la literatura española. Cuando visita en Inglaterra el Distrito de los Lagos, “busco identificar, reconocer los espacios de la visión de Wordsworth, como en él están, de forma dominante y visible, los espacios de la visión de las Canarias”. De la “Oda a una urna griega” de Keats, poema que “me impresionó has-

OTROS LIBROS DEL MES

Apocalipsis, edición de Cristóbal Serra, Siruela, Madrid, 2002, 184 pp.

¿QUÉ MÁS ADECUADO a tiempos como estos que una edición manejable del Apocalipsis, esa obra inasible y perturbadora que nos habla del día de la ira, de tribulaciones sin fin, de cielos que se apartan y montañas de fuego? Eso es justamente lo que nos ofrece la editorial Siruela: un volumen compacto, casi literalmente de bolsillo, que contiene la versión canónica de Cipriano de Valera. La edición, que incluye un amplio texto introductorio, quedó a cargo de Cristóbal Serra, que es un escritor, no un especialista, con lo cual queda garantizada una amable invitación a la lectura, en vez de una de esas escalofriantes inmersiones en las aguas del rigor académico. —



David A. Brading, *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, 103 pp.

EL HISTORIADOR británico David A. Brading —uno de los más lúcidos intérpretes de la historia mexicana, autor de *Orbe Indiano*, obligatorio para el que quiera entender las complejidades de la Nueva España—, estudia en este libro de homenaje a Octavio Paz por los cincuenta años de *El laberinto de la soledad* la forma en que el Nobel mexicano entendió el devenir histórico de su país, y cómo esa lectura de la historia le permitió imaginar el perfil psicológico del mexicano y su orfandad ontológica, hija de la aún pendiente reconciliación con una de las culturas fundadoras de su idiosincrasia. —



ta el límite de la incredulidad”, admira la meditación “sobre una temporalidad suspendida”. En los diarios de Canetti echa en falta algo muy presente en los del propio Sánchez Robayna, “la herida de lo cotidiano”, y de Zbigniew Herbert celebra su “profundidad moral”, en oposición a “uno de nuestros más ilustres ideólogos, José Saramago, marxista experto en las mañas de la predicación”.

Del mismo modo, el arte tiene una presencia dominante y también aquí sus observaciones están muy relacionadas con su obra: “la lección o la experiencia de la pintura como creadora de realidad. La corporeidad del mundo, de pronto ante nuestros ojos como, al mismo tiempo, una realidad *espiritual*”. En Rothko ve “los signos de la sacralidad”; en Constable, la conciliación entre exterioridad e interioridad; en la pintura de Tapiés aprendemos “el despojamiento, el arte de la meditación”, en Miquel Barceló un “primitivismo que es también, por paradoja, un raro refinamiento”.

A la sensibilidad ante la naturaleza, a sus reflexiones estéticas sobre la literatura, las artes plásticas, el cine o la música, hay que añadir sus reflexiones de carácter moral y su crítica a la realidad cultural, social y política española: el malestar cultural, la publicidad y “una tecnología que llega a manipular incluso nuestros sentimientos”, la degradación provocada por el turismo, el desprestigio de los políticos, la destrucción del medio natural canario, “una de las tragedias mayores que ha sufrido esta tierra”, o la ceguera nacionalista.

Días y mitos es la obra de un solitario sensible a la degradación de la sociedad, al peligro de los lugares comunes y del fanatismo. Sus ideas éticas y estéticas se apoyan en la independencia pero también en la observación de la realidad cotidiana. Coinciden aquí la exaltación de lo sublime y el rechazo de lo abyecto, expresado todo con una difícil claridad, en una prosa ajena a todo efectismo retórico. Páginas que surgen tal vez con voluntad de monólogo, pero que llegan a nosotros como un diálogo. —

— JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

POESÍA

SANGRE SABIA



Pedro Casariego Córdoba, *Poemas encadenados* (1977-1987), prólogo de Ángel González, introducción de Esther Ramón, Seix-Barral, Barcelona, 2003, 540 pp.

Cuando se cumplen diez años de su muerte, la publicación de la poesía (casi) completa de Pedro Casariego Córdoba (Madrid, 1955-1993) tiene mucho de “privilegio” o “acto de justicia”, como afirma Esther Ramón en su impecable introducción. Aunque algunos de los libros que componen este volumen vieron la luz en vida del autor, el lector sólo tenía fácil acceso a *El hidroavión de K.* (Ave del Paraíso, 1994). Se hacía necesario, pues, reunir en un volumen el grueso de su poesía, compuesta no sólo por los libros de “poemas encadenados” que constituyen lo más singular de su obra, sino también por los cerca de cincuenta poemas sueltos que escribió hasta la fecha de su abandono declarado de la escritura. El conjunto, que hace por su poesía lo que otras recopilaciones como *Cuadernos amarillo, rojo, verde y azul* (Árdora Ediciones, 1998) y *Verdades a medias* (Espasa Calpe, 1999) hicieron por su trabajo en prosa, pone al alcance del lector uno de los mundos más insólitos y sugestivos de nuestra poesía reciente. Leyendo estas páginas, he recordado más de una vez el juicio de Cernuda según el cual Alexandre le parecía “un poeta sin tradición”. Como el Alexandre de *Pasión de la tierra*, pero de manera más acentuada, Pedro Casariego Córdoba (o Pe Cas Cor, como le gustaba firmar) recrea o inventa una tradición que no sólo se aparta de los patrones general-

mente librescos de nuestra poesía, sino que incluso parece impugnar su escala de valores, su horizonte estético. Dice Ángel González en su “Prólogo” que “en ningún momento se atuvo a los modos y las modas que caracterizaron el trabajo de sus contemporáneos”; pero las diferencias van más allá y atañen a su peculiar concepción del acto creador, que es como decir de su actitud vital.

Pe Cas Cor parece haber sentido con especial intensidad la, digamos, insuficiencia ontológica de la obra de arte. Su afirmación de que “sólo existe el artista interior, sólo se puede ser artista secreto” denota una concepción idealista en la que no hay sitio para el diálogo con los materiales o lenguajes concretos de cada manifestación artística. Mejor dicho, su concepción excluye la idea de diálogo porque se centra, casi exclusivamente, en la de merma: el material (en este caso la palabra) no es más que un soporte incapaz de albergar la pureza y magnificencia del mundo interior del artista. Se escribe, así, por debilidad, por atender a nuestro lado de miseria vanidosa, a sabiendas de que el fruto será siempre una versión degradada del ideal primero; un fruto, además, roído por el tiempo y la condición inestable del lenguaje.

Debo confesar que la postura de Pe Cas Cor en este asunto me inspira simpatía, pero también el reproche que reservamos a un niño testarudo: el sentimiento de pérdida e insuficiencia es consustancial al trabajo creativo, precisamente porque la obra es un pacto con la materia y su condición imperfecta; pero la idea de pacto conlleva la de diálogo: escribir, por lo pronto, es también dialogar con el lenguaje, suscitarlo y escucharlo, dejar que nos lleve a lugares cuya existencia no sospechábamos. Esto es algo muy presente y muy visible en la poesía de Pe Cas Cor, llena de juegos verbales y ecos sonoros, de reiteraciones y paralelismos, de improvisación y búsqueda, por lo que resulta desconcertante la insistencia del “Manifiesto” en la primacía del arte inmaterial, su concepción desdeñosa del lenguaje como simple soporte y no como instrumento de ganancia. Sin duda lo que el

“Manifiesto” intenta decirnos, en línea con el anhelo de absoluto de cierto romanticismo, es que la idea de creación como diálogo con la materia no puede consolarlos de la pérdida primera. La visión original se extravió y cualquier ganancia obtenida por medio del lenguaje no podrá reparar su ausencia. Escribir es tomar ese fracaso como punto de partida, ponerse del lado de la debilidad. Callar, por el contrario, es ser fiel a una visión interior que cifra nuestro destino: “Inventemos un termómetro de audacia; convirtámonos en hombres, aunque sea para desaparecer: os propongo entonar conmigo, sin mí y en silencio, el primer y último canto, el canto de la digna y mortal soberbia”. La atracción del silencio, en este caso, no es sino una variante de la atracción de la muerte: morir evita la corrupción del deseo. Por este motivo, aunque Pe Cas Cor ejerció a conciencia la “debilidad” de la escritura, su abandono de la misma en 1986 (que simbolizó arrinconando su máquina de escribir) no fue menos consciente. Se trataba, finalmente, de obedecer el imperativo de pureza de la visión.

Lo curioso, y en última instancia lo saludable, es que esta poética idealista se traduce en una poesía de corte vanguardista, afín a cierto cubismo, sin excluir una veta de humor corrosivo que bucea en las distintas manifestaciones de la cultura popular: el cine, la televisión, la literatura de género o el cómic. Los seis libros de “poemas encadenados” que conforman la primera mitad del volumen ensayan una escritura narrativa fragmentada y calidoscópica, casi alucinada, en la que todo parece ocurrir al mismo tiempo y en un solo lugar. Los personajes que transitan por este mundo tienen algo de parodias del cómic futurista o de guerra, con ecos evidentes del melodrama y la novela negra, y sus actos se encadenan con la trivial ligereza de una película de dibujos animados. Algo así sugiere Esther Ramón cuando afirma que en estos libros “personajes muy diversos se entrecruzan en constante actividad, como pequeñas figurillas de colores vivos agitándose en una misma caja cerrada”. La identidad de estas figuras es confusa y ambigua: tan

pronto cambian de nombre como mueren y resucitan con otro rostro, o intercambian disfraces con su enemigo, o se desdobl原因 en su amante, por mencionar algunas de las mil cosas que suceden en estas páginas. El ritmo es frenético y no es fácil ver claro en tanto torbellino. El autor contribuye a la confusión al confesar la suya propia y negarse a detener la acción. El resultado, como ya dije, es un relato asfixiante, en el que todo sucede a la vez y en un solo punto, y cuya violencia gratuita dibuja un mundo de actos sin consecuencias, de absurdos que crecen y se reproducen infinitamente.

En un artículo escrito a raíz de su muerte, Luisa Castro recordaba que Pedro Casariego Córdoba le había dicho una vez “que no le interesaba nada la poesía de la madurez”. He tenido muy presentes estas palabras al adentrarme en el segundo tramo de este volumen, que reúne los poemas sueltos que fue escribiendo entre 1979 y enero de 1987 y en los que es patente un lirismo más ortodoxo, aunque igualmente afincado en el linaje vanguardista y el gusto por la improvisación. Poemas como “Te rescito” o “Te quiero porque tu corazón es barato” están recorridos más que nunca por el juego verbal, la libertad metafórica y una veta de humor trágico que era su manera de plantar cara al desafío de la existencia: “Estoy ahí sentado, / sentado en una silla amarilla [...] He olvidado mi papel. / Algún pájaro ha escrito en mi silla / el nombre de un actor importante. / El público está formado por miles de pájaros muy cultos / y espera ver algo grande. / Yo he olvidado mi papel / y mi piel de actor está llena de hongos; / estar plagado de hongos / y no comprar un tubo de pomada en la farmacia / hace que me sienta como un salvaje.” Pe Cas Cor se nos aparece en estas páginas como el arquetipo del poeta inspirado, capaz de deslumbrarnos con fogonazos verbales que ocultan el abismo o su proximidad. Recuerdo ahora un verso de “Te quiero porque tu corazón es barato” que me detuvo sobre mis pasos y que ahora entiendo como un emblema de esta obra en su largo trayecto hacia la mudez. El verso en cuestión (“Quisiera que mi

sangre fuera sabia”) rima con un breve párrafo del “Manifiesto” donde se habla de esconder las “monedas místicas” y regarlas con “sangre sabia”, y resume en seis palabras el deseo de paz, el anhelo de ataraxia que explica su idealización del silencio. La sangre es el lugar de la visión y sólo es sabia si persiste en su espiral, si se atiene a su flujo absorto. Escribir, por el contrario, es dejar que salga, hablar literalmente por la herida: “Mi sangre, todos los veranos, / busca heridas para tomar / el sol. / Entonces, cuando las encuentra, / se seca, / como se secan las hojas de los árboles y de los libros.”

Sabemos lo suficiente de Pedro Casariego Córdoba como para comprender que su desprecio de la escritura y la publicación (el mismo que destilan estas imágenes) no era producto del fingimiento ni la impostura, sino una actitud vital que mantuvo con vigor y coherencia. Nadie nos obliga a secundarle en este punto. Quien abra *Poemas encadenados* por cualquiera de sus páginas no puede sino agradecer la existencia de unos poemas que ensanchan el cauce de lo que entre nosotros se entiende comúnmente por lírica. —

— JORDI DOCE

NOVELA

TODOS LOS PADRES



Javier Marías, *Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza*, Alfaguara, Madrid, 2002, 480 pp.

En las novelas de Javier Marías abundan los padres. Está Ranz en *Corazón tan blanco*, Téllez en *Mañana en la batalla piensa en mí*. En *Negra espalda del tiempo* el narrador dice haber visto una “figura

paterna” en cierto editor abominado; más amable resulta el Cromer-Blake de *Todas las almas*, novela cuyo narrador es el de *Fiebre y lanza*. Ésta, en cierto modo, es la apoteosis del padre como tema; entiendo que es también la primera novela de iniciación que Mariás ha escrito.

Jacobo Deza vuelve a Inglaterra tras separarse de su mujer. En un Londres desolado trabaja para la BBC y espía desde su ventana a un hombre que, solo también, baila en su casa. De esa melancolía lo arranca un viejo amigo, el profesor Peter Wheeler.

¿Quién es Wheeler? La respuesta gradual ocupa todo el libro. “Falso anciano” dotado de una “malicia inteligente y por tanto nunca abusiva”, sus ojos “parecían estar opinando hasta cuando se los veía rememorativos o distraídos”. El narrador se considera aprendiz “de su visión y su estilo”. En esta relación desigual y afectuosa, Jacobo, ante todo, escucha. Hasta el final, en efecto, la novela da cuenta de la charla que los dos tienen en casa de Wheeler. Su tema es el pasado tumultuoso del anciano; también, como se verá, el pasado a secas.

Pero la primera noche en lo de Wheeler, durante una cena con amigos, otro personaje irrumpe. El agradable, evasivo Bertram Tupra intriga a Jacobo. Más tarde recordará sus ojos siempre atentos, “como si honraran lo que estuvieran mirando”. La descripción es importante, pues lo muestra como contracara de Wheeler: donde éste habla, Tupra escucha. Entre los dos hombres mayores se adivina una suerte de pacto: Jacobo trabajará con Tupra. La naturalza del trabajo es extraordinaria. Consiste en “escuchar y fijarme e interpretar y contar, en descifrar conductas, aptitudes, caracteres y escrúpulos, desapegos y convicciones”, todo por cuenta del servicio secreto británico.

La novela se bifurca así en dos relatos que se entrelazan: la larga conversación en casa de Wheeler y el otro, que es su consecuencia, el trabajo de Jacobo a las órdenes de Tupra. Uno esclarece al otro; cada uno puede entenderse como un aspecto de la “iniciación” de Jacobo.

¿Iniciación a qué? Al orbe de lo narrado. “Lo que tan sólo ocurre no nos afecta apenas”, escribe Mariás, “sino su relato”.

A Wheeler pertenece, entonces, el relato del pasado. Es un hombre *acabado*, literalmente: conoce los engaños, las ilusiones, sabe de crímenes ajenos y quizá propios. Por sus palabras o por los libros de su biblioteca Jacobo sabrá que Wheeler estuvo en la Guerra Civil Española, que varios hombres le deben el haber caído en desgracia; sabrá de Andreu Nin, secretario político del POUM, acusado de pertenecer a la Quinta Columna, Nin el difamado, el torturado, que pudo salvarse hablando (“contando”) pero no habló, y fue muerto; descubrirá incluso una dedicatoria enigmática del novelista Ian Fleming que puede insinuar, acaso, un vínculo entre Wheeler y Nin. La casa misma parece habitada por el pasado, por su murmullo inmenso.

Ahora bien, si Wheeler da cuenta de lo sabido, de la irremediable memoria, Tupra enseña a Jacobo lo que *puede* saberse. Un supuesto golpista venezolano pide apoyo a la inteligencia británica; Jacobo, tras observarlo, improvisa una interpretación de su carácter y concluye: “No creo que esté detrás de nada serio”. Así con otros. Tupra nunca le permite perderse en abstracciones: “Vamos, Iago, por favor: a lo concreto”. Sin cesar lo azuca: “Qué más”. “Explíqueme eso”. “Hábleme de esos detalles”. Tupra es una figura paterna poderosa: le enseña al “hijo” o discípulo sus propias posibilidades, prepara su emancipación. Pero el padre también debe contar lo que sabe, y así volvemos a Wheeler. (El verdadero padre de Jacobo, que aparece como recuerdo, es quizá el centro secreto del relato: difamado por su mejor amigo en plena represión franquista, Juan Deza pudo perder la vida, pese a lo cual se negó a toda venganza y apenas accede a contar la historia; su hijo, que se pregunta cómo pudo “no ver venir” la traición, admira esa templanza o sabiduría, pero lo adivinamos renuente a emularla, y quizá por eso necesita a los otros dos...)

Las dos experiencias que encarnan esos hombres, Tupra y Wheeler, son fas-

cinantes; ninguna carece de dificultades. El trabajo con Tupra supone que el futuro de todo hombre está hoy en su rostro, y que ese futuro puede ser descifrado. Podría objetarse, sin embargo, que sólo vemos lo que ya nos ocupaba al mirar. Por lo demás, la ambición de prever ¿no nace de la impresión errónea de haber sabido *siempre* lo que sabemos *ahora*? “Es ese final sabido”, admite Jacobo. “lo que nos permite tildar a todos de ingenuos...”

En cuanto a Wheeler, todo su relato apunta a esta doble conclusión desesperada: contar es origen de calamidades, pero se confunde con la vida misma. Los hombres afirman su existencia contando, son contados, se pierden por contar o por no contar; su destino es un relato que *alguien* articula gradualmente. Por eso el anciano Wheeler se queda por momentos sin palabras, “como una presciencia de lo que es estar muerto”. El padre de Jacobo, como Nin, padeció por lo que de él fue contado; pero su hijo también deberá tomar parte, también contar, también juzgar, porque, como dice Wheeler, “los únicos que no hablan son los muertos”.

Termina esta primera parte con una extraña que, en Londres, acaba de llamar a la puerta de Jacobo. Quedan pendientes también cierta mancha de sangre, cierta muerte; pero no esperaré con menos fervor, me parece, la respuesta a los dilemas filosóficos y morales planteados, en este libro inmenso, por el primer prosista de nuestra lengua. —

— GONZALO GARCÉS

ENSAYO

DIOSES Y LETRAS

Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, traducción de Edgardo Dobry, Anagrama, Barcelona, 2002, 211 pp.

Si, como afirmó Valéry, “la Grecia antigua es la más bella invención de los tiempos modernos”, tal hallazgo podría circunscribirse, en términos de historia literaria, a los cien años del siglo XIX. O, para ser más precisos, entre la fundación de *Athenaeum* en 1798 y la muerte de Mallarmé en 1898. En este periodo, los dioses

de la antigüedad no sólo reaparecieron en los poemas y las narraciones, sino que lo hicieron bajo la luz del nuevo paradigma estético, despojados de su carácter más netamente teológico y redefinidos por la tendencia al esteticismo que daría pie a lo que Calasso llama “literatura absoluta”, una concepción de la obra literaria que no rinde tributo a nadie sino a la forma. En este proceso, auspiciado por Hölderlin y participado por Baudelaire, Flaubert, Lautréamont, Nietzsche, Mallarmé y otros, el arte se convierte en una expresión autorreferencial e inevitablemente paródica: el conocimiento “más inmediato y vibrante”. La forma —el metro del verso— no es solamente un camino hacia los dioses, sino que los dioses *son* metros.

Esta es, *grosso modo*, la tesis que recorre las ocho conferencias que componen *La literatura y los dioses*, último libro traducido de Roberto Calasso y, sin lugar a dudas, tan deslumbrante como los anteriores. Estructurado alrededor de la columna vertebral de la modernidad literaria, pero con frecuentes referencias a la literatura india, este ensayo propone una posible explicación del cisma cultural provocado por Hegel y su numerosa prole. El tan trillado *cambio de paradigma* que inicia nuestra contemporaneidad, señala, es en realidad fruto del intento de creación de una nueva mitología que, después de muchas idas y venidas, sólo puede desembocar en la adoración de la forma, la identificación de la literatura como un “misterio” con leyes propias y ajenas al mundo de las cosas. Los escritores más solemnes —Mallarmé, inevitablemente— se despiden sin titubear del “canon de la retórica”. Los menos solemnes —por fuerza Lautréamont—, se retuercen de risa al imaginar cómo sus lectores buscarán correlatos no literarios de sus humoradas. Por vez primera en la historia, la literatura es autónoma.

Este proceso —que mal se puede resumir en unos pocos párrafos— es analizado por Calasso con una profundidad admirable y mediante una estrategia sumamente arriesgada. Al proponer el concepto de “literatura absoluta” como epígrafe de la modernidad literaria, *La li-*

teratura y los dioses deja de lado toda posible influencia de lo extraliterario en la ficción. A pesar de reconocer que “el siglo XIX quedará como el del triunfo de lo social”, Calasso trata de explicar los vaivenes estéticos de la época ignorando toda noción sociológica, toda vocación realista. Ignoro hasta qué punto es posible reconstruir la historia de la literatura sin contemplar el diálogo entre lo social y lo literario, pero en caso de que tal cosa sea posible, la apuesta de Calasso por el formalismo y la abstracción —que hereda de los autores que comenta— resulta muy persuasiva. Su discurso crítico se inserta en la gran tradición hermenéutica que rehuye la entrada de lo sociológico en el arte, que se niega a buscar razones políticas o ideológicas en la configuración de lo que llamamos literatura. Algo extremadamente difícil de postular si se carece del talento —y de la ironía subterránea— de Calasso.

A pesar, pues, de esta apuesta tan poco probable en nuestros días, *La literatura y los dioses* consigue dar un significado coherente a un proceso histórico que con frecuencia parece incomprensible. Como ya hiciera en la sutil reflexión sobre el nacimiento del mundo moderno que es *La ruina de Kasch*, o en la osada divagación en torno a la mitología hindú de *Ka*, Calasso consigue crear la ilusión, jamás pedante, de que sus vastos conocimientos son solamente una ilustración plausible de su inteligencia. Finalmente, lo controvertido de sus opiniones queda matizado por la brillantez de sus ideas. El desarrollo de un pensamiento literario partidista, entregado a la recuperación de la literatura de las garras del sociologismo imperante, es un ejercicio de lucidez que, independientemente de su corrección académica, vuelve a poner sobre la mesa un debate antiguo y hoy tenido por anciano. Lo que Calasso trata de explicar es por qué ya no exigimos a lo que juzgamos Bello que además sea Verdadero. Un tema, digámoslo así, de rabiosa actualidad.

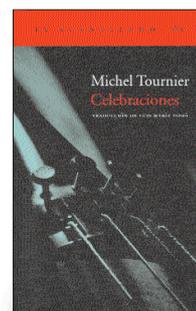
Más allá, en definitiva, de la terrible dificultad del asunto, y del arriesgado punto de partida de la obra, nos encontramos ante una excelente reflexión crítica. Bordeando el academicismo pero sortean-

do sus más cansinos tics, *La literatura y los dioses* es un brillante ejemplo de cómo todavía se puede pensar sobre literatura sin hacer la menor concesión intelectual. Se esté de acuerdo o no con la tesis del libro, su explicación del proceso de nacimiento de la literatura moderna resulta fascinante, heterodoxa y, en el mejor sentido de la palabra, intempestiva. —

— RAMÓN GONZÁLEZ FÉRRIZ

ENSAYO

LAS CELEBRACIONES DE TOURNIER



Michel Tournier, *Celebraciones*, traducción de Luis María Todó, El Acanalado, Barcelona, 2002, 354 pp.

Hace un par de años me vi gratamente sorprendido por la lectura de *El espejo de las ideas*, un tratado (como indicaba su subtítulo) del escritor francés Michel Tournier (París, 1924) que buscaba la iluminación a través de las ideas, a partir de parejas de conceptos en apariencia antitéticos: el nómada y el sedentario, el hombre y la mujer, el agua y el fuego, el sol y la luna, etcétera. Era aquel un libro lleno de nombres y de cifras que partía, según su autor, de dos ideas fundamentales, a saber: que “el pensamiento funciona con la ayuda de un número finito de conceptos-clave, que pueden ser enumerados y dilucidados” y que “dichos conceptos van a pares, pues cada uno posee un *contrario* ni más ni menos positivo que aquél”. Demostraba a las claras la capacidad de sugerencia de su autor y su inusual facultad para con-

cretar, mediante ese juego binario, el pensamiento abstracto.

Llega ahora en la misma colección, traducido también por Luis María Todó, *Celebraciones*, y la impresión causada por el Tournier ensayista ahonda en la creencia (personal pero transferible) de que nos encontramos ante un pensador fresco y original (por paradójico que parezca), especialmente dotado para ensalzar la asombrosa variedad del mundo. En la apoteosis de la crisis de los géneros, este libro viene a incidir en lo ridículo que al cabo resulta ese afán por las taxonomías. Imposible asignar a este libro uno de los géneros tradicionales pues que participa del ensayo pero sin perder un ápice de su pulso narrativo (se regodea en el contar), y mucho menos un deliberado espíritu poético. Estamos ante una pequeña gran enciclopedia portátil redactada después de una vida larga de lecturas y mapas por alguien al que en otro tiempo se le habría otorgado el título de sabio. Son muchos los saberes que transitan con naturalidad por este libro. Y lo hacen, insisto, sin afectación. Destilan de la experiencia de un hombre que ha viajado y ha vivido con la envidiable intensidad del que no se resigna. Tras la escondida senda de los asombros, camino siempre de la perplejidad perdida, parece pasear Michel Tournier, con cara de perpetuo sorprendido. Hay algo de esa mirada infantil en *Celebraciones*, tan es así que uno cada poco se ve en la obligación de preguntarse por el alcance real de los descubrimientos que va encontrándose a medida que avanza por sus páginas. En ese sentido, son muchas las ocasiones en que he sentido la tentación de ponerme a leer en voz alta o, lo que es lo mismo, en que he notado la necesidad de compartir la lectura con alguien, por ejemplo, mi hijo. Sí, porque hay algo en él de didáctico, en el mejor sentido de la palabra. Quiero decir que su tono es el más adecuado para transmitir el conocimiento: la claridad del estilo, lo atractivo y variado de los temas que toca, el sobrio acarreo de múltiples materiales susceptibles de provocar admiración, todo eso que casi hemos desterrado de la vida cotidiana, sobre todo de esa existencia superfi-

cial y práctica que abunda en los alrededores de la gran urbe moderna. Contra el olvido de las operaciones sustanciales y a favor de la incalculable riqueza de matices que se ocultan en la naturaleza; contra la prisa del que huye sin saber hacia dónde y a favor del que sueña una vida más alta; contra la gravedad y el nihilismo de la descreída sociedad posmoderna y a favor de la sencilla conmemoración de lo que pasa, se alza este humilde monumento a la lucidez escrito desde la humana altura de quien se sabe “una superposición de laberintos”.

Hay en él un regusto de libro antiguo (más por clásico que por viejo), el que sólo es capaz de escribir aquel que se retira no para desertar del mundo sino para contemplarlo con la debida perspectiva; desde una casa rectoral, como es el caso, perdida en un valle con jardín “dominado por siete árboles seculares” al que limitan una iglesia con campanario y cementerio.

Seis son las partes que componen este deslumbrante mosaico: “Naturalia”, “Cuerpos y bienes”, “Lugares”, “Las estaciones y los santos”, “Imágenes” y “Personalía”.

La primera gira en torno al convencimiento de que “Nuestra madre Tierra es una profunda memoria. Inscribe en su rostro devastado todos los acontecimientos que sufrió desde la noche de los tiempos”. Y que sigue sufriendo, podríamos añadir, *Prestige* mediante. La segunda se interna por el bosque apasionante de los alimentos y del sueño, de los tatuajes y las rodillas, de la salud y la enfermedad, del vino, el juego, el oro, el dinero y el suicidio. Ciudades alemanas, puentes franceses, rectorías y castillos, viajes orientales y un delicioso elogio de las cometas son los protagonistas de la tercera parte. Como de la cuarta lo son los santos y los ángeles, los personajes bíblicos y los seres de leyenda. En la quinta nos encontramos reflexiones sobre el laberinto, la radio, el cine, la melancolía y las canciones. En la última aparecen los maestros y los amigos (“¡Qué difícil resulta hablar de quienes amamos!”): el rostro arrugado de Marguerite Duras, la juventud perdi-

da con Gilles Deleuze o una intensa elucubración sobre el pliegue a propósito de la diseñadora Azzedine Alaïa.

Tournier hace suya una frase de Gautier: “Yo soy un hombre para el que el mundo exterior existe”. Pertenece a una estirpe de escritores vitales, solares y llenos de curiosidad. Lo dice él mismo: “Este librito celebra pues la riqueza inagotable del mundo”. ¿Cabe mejor intento?

— ÁLVARO VALVERDE

NOVELA

UNA ESTÉTICA DEL COMPROMISO

Susan Sontag, *En América*, traducción de Jordi Fibla, Alfaguara, Madrid, 2002, 494 pp.

Pocas veces una obra abierta en tantos frentes (ensayo, novela, cuento, reportaje...) muestra tal coherencia interna entre su respuesta moral y la sensibilidad que la nutre. “Si no puedes poner tu vida donde está tu cabeza (corazón) entonces lo que piensas (sientes) es un fraude”, sentencia Susan Sontag, una intelectual comprometida con su tiempo más allá de las medias tintas. Si comparamos su artículo tras los atentados del 11 de septiembre con los de otros escritores estadounidenses, notaremos enseguida que Sontag opta por complicarse la vida ante sus conciudadanos mientras otros se parapetan en el *cuento* de su experiencia personal. Una cosa es la confesión y otra el conocimiento. “La confesión soy yo, el conocimiento son todos”, afirma en otro sitio. En aquel artículo, Sontag, que aprobó los bombardeos estadounidenses en Kosovo, se olvidó de sí misma para bucear en las causas de la tragedia y criticar acerbamente la gran desconexión existente entre la realidad y lo que los medios y los políticos norteamericanos decían sobre la realidad, tratando de convencer al país de que todo estaba bien: “Lloremos desde luego juntos. Pero no seamos todos juntos unos estúpidos. Unos cuantos jirones de conciencia histórica podrían ayudarnos a comprender lo que acaba de ocu-

rrir, y lo que puede que siga ocurriendo. *Nuestro país es fuerte*, se nos dice una y otra vez. Yo, por lo menos, no encuentro esto completamente consolador. ¿Quién puede dudar de que Estados Unidos es fuerte? Pero eso no es todo lo que Estados Unidos tiene que ser". Le llovieron palos, se le acusó de ser una "idiota moral", se le comparó con Bin Laden y Saddam Hussein e incluso alguien propuso confinarla en el desierto. Es importante tener esto en cuenta, así como su estancia en Vietnam en el 68, y en Sarajevo en el 97, para comprender que en la escritura de Sontag la actitud ética es radicalmente inseparable de su respuesta estética.

Para Sontag, interpretar una obra artística supone disociar forma y contenido, proponer una traducción que, por el hecho de serlo, siempre será "reaccionaria, impertinente, cobarde y asfixiante". El arte no debe ser entendido como metáfora, sino como un instrumento con capacidad para modificar la conciencia, para crear un espacio de encuentro en el que puedan "organizarse nuevos modos de sensibilidad". Ante la "anestesia sensorial masiva" de las sociedades actuales, el arte puede servir como terapia de choque capaz de reanimar los sentidos, transformar la realidad, disfrutarla, enfrentarse a ella sin clichés protectores. Es la suya una estética de la resistencia en la que la cabeza no puede ser independiente del corazón; el pensar del sentir. Esto resulta fácilmente perceptible en libros como *Estilos radicales*, *Un viaje a Hanoi* o *Sobre la fotografía*. Pero también sus novelas están escritas bajo ese prisma y sólo bajo él podremos reaccionar plenamente ante *El benefactor*, *El amante del volcán* o *En América*, que leemos ahora en versión española.

En *América* relata el viaje de la cultura europea a los grandes horizontes americanos. La historia está inspirada en la emigración a Estados Unidos en 1876 de Helena Modrzejewska, la actriz polaca más célebre del momento, en compañía de su marido, el conde Karol Chapowski, Rudolf, su hijo, el futuro autor de *Quo Vadis?* Henryk Sienkiewicz y unos pocos amigos. No obstante, desde el mismo momento en que arranca la narración, se pro-

duce un distanciamiento de la "realidad" a través del monólogo de una voz viajera en el tiempo, voz que pertenece a una mujer de hoy que se encuentra en el comedor privado de un hotel de Cracovia. Esa voz no habla polaco, pero hilvanando palabras y fragmentos de conversaciones entiendo lo que están diciendo a su alrededor. "Para mí siempre es un reto cómo comenzar una novela. Esta vez decidí empezar con ese monólogo porque es una historia sobre cómo se inventa una historia", comentaba Sontag en la lectura pública de ese capítulo celebrada en Madrid. Ese desdoblamiento de la narración convierte a la novela en el vehículo ideal tanto de espacio como de tiempo: "La novela es la creación no solamente de una voz sino de un mundo, simula las estructuras esenciales según las cuales nosotros nos experimentamos". Esa experimentación se origina en su caso desde la bien disimulada fascinación que la autora siente por su personaje, esa tenacidad y autoexigencia a la hora de plantearse no tanto una nueva vida sino un nuevo "yo". Maryna decide emigrar a América para crear una comunidad utópica semejante al sistema de falansterios ideado por Fourier. La comuna se instala en Anaheim, en un lugar muy cercano a donde hoy está Disneylandia. Pero el paso del tiempo oxida los ideales, hace rechinar las relaciones humanas, porque "todo matrimonio, toda comunidad es una utopía fracasada. La utopía no es una clase de lugar sino una clase de tiempo, todos esos momentos demasiado breves en los que uno no desearía estar en ninguna otra parte". El choque de la mentalidad europea con el pragmatismo norteamericano provoca una reflexión moral sobre ambas culturas, especialmente sobre la norteamericana: "Aquí el pasado apenas tiene importancia; el presente no reafirma el pasado sino que lo sustituye y lo cancela. La debilidad de cualquier vínculo con el pasado es quizá lo más importante de los americanos. Les hace parecer superficiales pero les proporciona una gran fuerza y confianza en sí mismos. No se sienten empujados por nada". De ahí que el fracaso carezca de la nobleza que lo distingue en Europa. Y ante el fracaso del

nuevo sistema de vida, la protagonista prepara su conquista del público norteamericano partiendo de cero en su vuelta a los escenarios. Inicia así un viaje por todo el país cosechando éxitos y evitando la complacencia consigo misma, un peregrinaje del amor propio que se mantiene fiel a sus ideales hasta el capítulo final en que, como apunta Juan Goytisolo, la autora deja a la protagonista frente a la ambigüedad de la victoria y la derrota, que ya no se distinguen una de otra y acaban por confundirse.

La pluralidad de voces en que transcurre la novela (Ryszard en su correspondencia con Marina; el diario de Bogdan, su marido; la voz narrativa en tercera persona) es un modelo de aproximación gradual a los pensamientos y vivencias más íntimos de los personajes centrales. Ese voluntario distanciamiento con el que se inicia la narración se diluye, junto con la voz externa, según nos adentramos en una historia cada vez más solapada por la interioridad del personaje central, su tenacidad moral y afectiva. Sontag, que se confiesa más cercana al mundo del teatro que al de los escritores, siempre quiso hacer el retrato de un actor y demuestra con éste conocer muy bien el interior de una personalidad de ese tipo, su complejidad, su necesidad de moverse y dejarse ver.

Ante la frustración de no poder evocar el salón de un hotel de Sarajevo a finales del siglo XX, la voz narrativa encuentra compensación avanzando por un túnel del tiempo hasta esa fiesta en un hotel de Cracovia a finales del siglo XIX. Sontag nos recuerda entonces a Sebald cuando *viaja* en el tiempo con la divisa de la melancolía para situar sus relatos: "El pasado es el mayor de todos los países y hay una razón que estimula el deseo de situar relatos en el pasado: casi todo lo bueno parece localizado en el pasado, y quizá sea una ilusión, pero siento nostalgia por todas y cada una de las épocas anteriores a mi nacimiento; y una está libre de las inhibiciones modernas, tal vez porque no tiene ninguna responsabilidad en el pasado, y a veces me siento absolutamente avergonzada del tiempo en que vivo". —

— JAIME PRIEDE