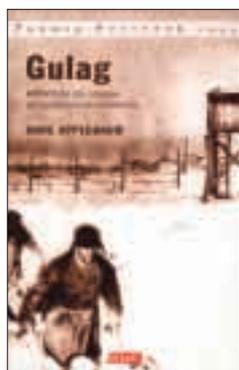


Gulag, de Anne Applebaum ♦ *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, de Roger Bartra ♦ *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, de Roberto González Echevarría ♦ *Una historia de amor y oscuridad*, de Amos Oz ♦ *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, de Antonio Alatorre ♦ *El rastro*, de Margo Glantz ♦ *Materia solar y otros libros*, de Eugénio de Andrade ♦

LIBROS

HISTORIA

Recontar lo incontable



Anne Applebaum, *Gulag. Historia de los campos de concentración soviéticos*, traducción de Magdalena Chocano, Debate, Madrid, 2004, 671 pp.

La primera dificultad para hablar del estalinismo y otros totalitarismos es que se construyen con la mentira. No es que estén más o menos equivocados en relación con otras ideas políticas, órdenes de valores en última instancia discutibles (garantizar esa discusión es lo que intenta una sociedad abierta). Lo que quiero decir es que, como ilustra Orwell con su *neolengua* en 1984, lo primero que hace el totalitarismo es ablandar el lenguaje hasta que le permita decir lo que no dice, como con los sofistas del tiempo de Sócrates, y después recons-

truir un idioma con el que se pueda nombrar la realidad que se inventa. Decir lo que le conviene. El que, terca como sólo ella puede serlo, la realidad termine imponiéndose, no impide que entretanto el equívoco pueda ser sangriento y hasta con millones de víctimas, como nos enseñó el siglo XX. La verdad de la lengua tarda a veces más tiempo que la realidad en imponerse. Y a veces no llega nunca.

Aunque las semillas ya estaban puestas, Stalin llevó esa falsificación lingüística a un virtuosismo desconocido hasta la fecha. Y además de los millones de muertos causados por la crueldad que la acompañaba como el sujeto al verbo (ni siquiera se sabe con exactitud cuántos hubo), produjo una suerte de *berida mental* en otros millones de personas honradas que creyeron en la retórica igualitaria propuesta. De la decepción consiguiente, con el lento hallazgo de los crímenes cometidos con la coartada de esa retórica, se produjo una desconfianza en el verbo político que aún padecemos.

Como es notorio, no fue el único. Un detalle, minúsculo, pero sugerente: El letrado que presidía la prisión estalinista de Solvski decía: “¡Libertad! Mediante el trabajo”, un lema “incómodamente próximo al que colgaba en la entrada de

Auschwitz: *Arbeit macht frei* (El trabajo os hará libres)”, como comenta Anne Applebaum en su *Gulag. Historia de los campos de concentración soviéticos*. Y otro: Buchenwald, el campo de concentración nazi en el que estuvo preso Jorge Semprún, y que inspira su incisiva obra sobre los campos, fue “liberado” por los soviéticos... para ser convertido de inmediato en prisión estalinista. Y otro más: según Gustaw Herling, “un traslado a Kolyma [la red de campos de prisioneros en las minas de oro del noreste de la URSS] equivalía a ser elegidos para las cámaras de gas de los alemanes” (*Un mundo aparte*). Los paralelos entre ambos sistemas ha sido estudiados muchas veces, como recuerda Herling en su libro decisivo. Véase por ejemplo *Bajo dos dictadores*, de Margaret Buber Neumann, o la crónica *Berlín, la caída*, de Antony Beevor, donde se aprecia una idéntica ausencia de escrúpulos de los dirigentes de dos sistemas decididos a cualquier barbarie en la invasión de Alemania y rendición de Berlín.

Aunque similares en su capacidad depredadora, algo sí diferencia a los dos sistemas, y es la sofisticación e insistencia de su coartada lingüística. Según cuenta Applebaum, su libro comenzó a gestarse

el día en que, paseando por el puente Carlos de Praga (al pie del castillo que inspiró a Kafka), observó cómo los turistas compraban con toda naturalidad chapas, llaveros, relojes con la imaginería socialista-real de un tiempo en el que los muertos y víctimas causados por el sistema se cuentan por decenas de millones. Y una reflexión: nadie compraría con esa naturalidad los souvenirs del nazismo.

¿Por qué es más conocida en Occidente la barbarie nazi que la soviética? Se suele decir que ello es porque el régimen nazi proclamaba y reivindicaba algo insuscribible, la condena a genocidio de los judíos y la superioridad de la raza aria; y el socialismo, el ideal muy compartible de la igualdad entre los hombres. Pero a todas luces ello no basta para explicar la ceguera de tantos, durante tantos años, y que abarcan desde el aislamiento de Gide cuando escribió su *Retour de l'URSS* y la dificultad de Orwell para publicar su *Homenaje a Cataluña*, denunciando las purgas soviéticas en la guerra de España (incluso T.S. Eliot careció de valor para publicarle), hasta la invasión de Hungría, en 1956, y sobre todo la de Checoslovaquia en 1968, que comenzó a abrirle los ojos a muchos. Para qué volver sobre las hoy incomprensibles complicidades de Sartre y tantos otros; no así Camus, que recomendó la publicación de *Un mundo aparte* y no le hicieron caso: una editorial francesa que había comprado los derechos incluso desprogramó el libro. Es como si a la postre la guerra la hubiesen ganado, no las bombas y los resistentes, sino la propaganda y el secretismo del socialismo real (hoy apreciable en China o Corea del Norte), y que refleja Martin Amis en un chiste de su *Koba el Terrible. La risa y los veinte millones*: “¿en qué se parecen USA y la URSS? En que en ambos se puede criticar a USA”. (El libro de Amis es más una crónica de los crímenes de Stalin que, como se ha dicho, el examen de conciencia sobre las complicidades de los intelectuales anglosajones con esos crímenes.)

Para comprender lo que significaba *secreto*, en el mundo estalinista, quizá ayude la anécdota contada por Herling:

cuando un preso de los campos de Kolyma conseguía al fin el permiso de que un familiar lo visitara (al cabo de años), su familiar tenía que firmar un papel comprometiéndose a no contar *nada* de lo que había visto, con la amenaza de gravísimos castigos... y el preso, disfrazado para la ocasión con ropa limpia, a no contar *nada* de lo que había vivido. Como mucho podía decir, para explicar su patético aspecto, que “el clima de esa parte del país no le sentaba bien”. (Varlam Shalámov, que medía 1.80, llegó a pesar 42 kilos, según cuenta en su también imprescindible *Relatos de Kolyma*.) Así que la visita, de horas, debía dedicarse a evocar tiempos felices... o decidir qué hacer con los hijos, pues se facilitaban los permisos a las mujeres deseosas de divorciarse del marido por ser un “enemigo del pueblo”.

El libro de Anne Applebaum parte de la terquedad del secreto, o el equívoco, para informar de *lo que sucedió realmente*, incluso, como cuenta, con la oposición o poca simpatía de muchos rusos, que no comprenden qué interés puede tener escarbar en un tiempo ya ido y lejano. Al menos en apariencia. Algo que recuerda lo que puede suceder cuando uno se interesa por el lugar donde estuvo el gueto de Varsovia y ve transformarse la cara de algún transeúnte que se había acercado a orientar al forastero.

Premio Pulitzer, esta condición ya sugiere el tipo de libro de que se trata: sin entrar en debates ideológicos o tan siquiera abstractos que no sean breves pero nítidos comentarios a situaciones puntuales, y con la enternecedora fe anglosajona en estadísticas y cantidades, Anne Applebaum acude a un desbordante número de fuentes para, en seiscientas páginas, historiar el Gulag desde Lenin hasta Gorbachov e informar sobre sus dimensiones e importancia: no sólo humana y política sino también económica, pues, como demuestra, los campos eran sobre todo de trabajo esclavo —aunque algunos fuesen tan duros que mataban en masa— y en ciertas épocas tuvieron importancia en el sistema económico soviético.

Pero como suele suceder, el gran *ángulo* abarcado—la peripecia de millones de personas en cientos, si no miles de campos, a lo largo de casi un siglo— termina por diluir la realidad y tiende a suavizarla con generalidades o abstracciones. Es inevitable: para mostrar una multitud al pintor no le queda más remedio que *alejarse*. Y al alejarse quizá da el conjunto pero pierde detalle y verdad. Lo mismo le sucede a Solzenitzin en *Archipiélago Gulag*, o a Beevor, pese al talento de éste para recoger, justamente, los detalles: los múltiples nombres propios tienden a fundirse en dos o tres, simplificados en sus banderas maniqueas: los rusos, los alemanes...

Lo que de inmediato plantea el gran problema de toda la gran *escritura del Siglo XX*, esto es la específica del siglo, la escritura de lo inexpresable, la de los campos de concentración y el asesinato en masa: ¿Cómo contarlos?

No es un problema *técnico*. Es el problema, pues de ello depende que contemos la verdad, toda vez que esa realidad sobrepasa nuestra experiencia. Era nueva y sigue siéndolo. Es desconocida y por tanto desafía también nuestro lenguaje. No se pueden narrar cincuenta millones de muertos con el mismo lenguaje con que Stendhal o Victor Hugo contaban Waterloo, y no se pueden contar Auschwitz o Kolyma con el mismo lenguaje con que Dumas novelaba los padecimientos de Edmundo Dantés, futuro conde de Montecristo, en el castillo de If. Ni siquiera podemos contarlos como Dostoyevski en *La casa de los muertos*, el abuelo de todos estos libros, y eso pese a la absoluta identificación con él que muestran dos personajes de *Un mundo aparte* (en uno de los homenajes a una obra más emocionantes que he leído).

Podemos decir que algunos lo han conseguido, aunque no ha sido fácil. Como contó él en *La escritura o la vida* (uno de sus dos libros esenciales, a mi juicio, el otro es *El largo viaje*), Jorge Semprún tardó veinte años en sentarse a escribir porque primero, después de dos años en el Buchenwald nazi, tenía que reaprender a vivir. El italiano Primo Levi tardó

en encontrar editor para *Si esto es un hombre* pues por lo visto nadie quería enfrentarse al relato en primera persona de la experiencia en Auschwitz. Quizá ni él mismo: muchos años después se suicidaría, al igual que, a los cuatro años del final de la guerra, el polaco Tadeusz Borowski, que por no ser judío, sino comunista, accedió a una experiencia intolerable: bajar a la gente de los trenes que entraban en Auschwitz y sobrevivir gracias al robo de los cadáveres (*This Way for the Gaz, Ladies and Gentlemen*).

Esa parece ser la palabra clave: la experiencia. De un modo distinto a como la reivindicaba una escuela clásica de novela (y a la que quizás habría que volver), pero idéntica en su sustancia: cuenta mejor, cuenta bien quien lo ha vivido, y ello por una razón, a mi juicio, esencial: porque la gramática con que lo cuenta —por increíble, por improbable, por imposible que sea— es el hombre. El que cuenta su experiencia y en quien nos reconocemos. Nos podemos reconocer en cualquier hombre, por remoto que sea, y eso es lo que oscura, instintivamente buscan los testigos. Nos reconocemos, por ejemplo, en el deseo de contar, de dar testimonio, a cualquier precio. Ese dibujo casi anatómico del hombre es lo que se desprendería de *L'espèce humaine*, de Robert Antelme.

Y así narran también los malditos del congelado infierno soviético: mediante la experiencia. Y todos, es curioso, con un lenguaje sencillo, despojado, como si cualquier arabesco literario fuese incompatible con esa verdad, que muy a menudo desafía al lector por su violencia. En *Un día en la vida de Ivan Denisovich*, libro que propuso el espejismo de una primavera soviética, el protagonista se descubre y se quita los guantes para comer, a muchos grados bajo cero, para seguir teniendo la dignidad de un hombre. *Relatos de Kolyma*, cuentos que son como las sucesivas entradas de una enciclopedia del ser humano en situaciones extremas tras la experiencia de veinte años de campos, y reconocido como libro esencial por Solzenitzin en su también crucial *Archipiélago Gulag*, hoy inencontrable en librerías de

España y Francia (!!)¹, Shalámov se convierte en una suerte de Jack London, pero no de la naturaleza sino del horror, para hacer del color blanco el de la muerte. Y con una escritura de estalactita, además, que cuenta el repudio de un padre por su hija, por ejemplo, o describe los mecanismos de la humillación de una forma que resulta casi imposible leer. En *Un mundo aparte*, el polaco Gustaw Herling cuenta la historia del actor condenado a diez años, es decir a muerte, por interpretar a un aristócrata con sospechosa pasión; la de la cantante clásica sentenciada a otros diez por bailar demasiadas veces en una fiesta con el embajador japonés; o la de un joven alemán *envenenado* por la lectura de clásicos franceses del XIX en donde aprende lo que es la libertad, y que luego se quema el brazo para seguir de baja y leyendo (se suicidará cuando quieran trasladarle). El campo únicamente es tolerable, teoriza Herling, otro maestro pese a que su experiencia fue sólo de dos años, para aquellos que hayan no sólo olvidado sino cancelado toda idea de libertad. Para quienes hayan disciplinado, más que sus instintos, el olvido.

Precisamente por ello, *Un mundo aparte* o *Relatos de Kolyma* deberían formar parte, como ocurre con *Si esto es un hombre* en algunos países de Europa, de los planes de lecturas de los colegios, en la azarosa posibilidad de que los colegios españoles tengan planes de lectura más amplios que la de *Los renglones torcidos de Dios*, de Luca de Tena. Porque según explica, Anne Applebaum escribió su libro, no para “que no vuelva a ocurrir”, como repite el tópico, sino porque ocurrirá de nuevo (véase cualquier periódico). A modo de advertencia y para ir estudiando algo que por lo visto nos es inherente. Creer que fueron *sus* campos y no los *nuestros* pertenece al más simplón de los voluntarismos nacionalistas y peca, por decirlo suave, además de ignorancia sobre la propia historia, de una casi delictiva ingenuidad. —

¹ Quizá el más conocido de los libros blancos sobre el estalinismo, *Archipiélago Gulag* compila infinidad de historias y denuncias: por ejemplo, la muy poco divulgada devolución a la urss de “un millón por lo menos de escapados del régimen soviético” por parte de los aliados, tras la guerra.

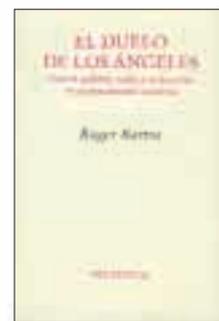
BIBLIOGRAFÍA:

- Martin Amis, *Koba el Terrible. La risa y los veinte millones*, Anagrama.
- Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Gallimard.
- Anthony Beevor, *Berlín. La caída, 1945*, Crítica.
- Tadeusz Borowski, *This Way for the Gaz, Ladies and Gentlemen*, Penguin.
- Fedor Dostoyevski, *La casa de los muertos*, Edaf.
- André Gide, *Retour de l'URSS*, Gallimard.
- Gustaw Herling, *Un mundo aparte*, Turpial & Amaranto.
- Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Muchnik Editores.
- George Orwell, *Homenaje a Cataluña*, Tusquets.
- Varlam Shalámov, *Relatos de Kolyma*, Mondadori.
- Jorge Semprún, *El largo viaje*, Tusquets.
- Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, Tusquets.
- Alexander Solzenitzin, *Un día en la vida de Ivan Denisovich*, Plaza Janés.
- Alexander Solzenitzin, *Archipiélago Gulag*, Tusquets.

— PEDRO SORELA

FILOSOFÍA

TRES ÁNGELES: KANT, WEBER, BENJAMIN



Roger Bartra, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Pre-Textos, Valencia, 2004, 167 pp.

Los ángeles, según el *Diccionario ilustrado de los monstruos*, de Massimo Izzi,

son las únicas formas semidivinas admitidas por los monoteísmos de origen bíblico. Estos “mensajeros”, en tanto que seres intermedios entre Dios y el hombre, han sido sometidos a un fastidioso proceso de normalización por el celo monoteísta, privados reiteradamente de la poderosa carga psíquica que en su día tuvieron, arrumbados entre los trebejos de la superstición en tanto que sospechosos residuos del politeísmo latente en las religiones abramitas. El ángel, apunta Izzi, sólo ha conservado su prestigio en su acepción demoniaca: ese ángel caído del romanticismo cuyas mutaciones siguen alimentando la conciencia occidental. Resulta estimulante que el antropólogo Roger Bartra haya recurrido a la figura acorralada y mestiza del ángel para abordar los tormentos melancólicos de tres pensadores clave de la modernidad: Immanuel Kant, Max Weber y Walter Benjamin.

En *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Bartra prosigue ese tránsito feliz emprendido hace tres lustros, el viaje, infrecuente en la lengua española, de un científico social hacia las formas más refinadas del ensayo literario. La clave de Bartra está en la insistencia con que se concibe como un antropólogo agazapado en su posición de observador participante, deudor tanto del rigor metodológico como de la búsqueda de causalidades. Gracias a la lente utilizada por Bartra, asistimos al espectáculo alegórico que permite observar a Kant, Weber y Benjamin –tan inevitablemente manoseados por la crítica social y filosófica– como si fuesen ejemplares de una olvidada tribu australiana o amazónica, devastada por el progreso y desesperadamente ligada a un desacreditado sistema de usos y costumbres. Inclusive, al admitir que conoce mal el alemán, la lengua de los sujetos de su aproximación etnográfica, Bartra potencia conscientemente el doble efecto de refracción y distanciamiento con el que decidió trabajar. Y gracias a la impecable manufactura de estos cuentos filosóficos armados con la paciencia de un orfebre, descubrimos que en Kant, en Weber y en Benjamin

estamos representados de manera fragmentaria todos aquellos que nos identificamos con la conciencia de una modernidad que, al no haber concluido sus tareas civilizatorias, carece de la economía dramática y del mecanismo escénico para darse por bien servida, bajar el telón y apagar la luz. Este sentimiento, propiamente melancólico, es el que preside la obra de Bartra.

Kant, el pensador al que la modernidad le debe casi todo, es el primer ángel convocado aquí. Al enfrentarse al visionario Swedenborg y a otros locos ambulantes, Kant se dio cuenta de que las quimeras swedenborgianas se parecían demasiado a sus propias y respetabilísimas teorías. Con su habitual honradez intelectual, el filósofo intentó averiguar las leyes que podrían regir el universo visionario y recurrió a la teoría galénica de los humores para desacreditar a Swedenborg como víctima, acaso, de la antiquísima melancolía del hipocondrío. Aunque Kant, advierte Bartra, no quedó satisfecho y le confesó a Mosses Mendelssohn que sobre Swedenborg pensaba “muchas cosas que nunca tendré el valor de decir; pero jamás diré algo que no piense.”

Ante el visionario sueco Kant sintió por primera vez el soplo, a la vez fétido y seductor, que lo irracional insuflaba sobre la racionalidad ilustrada. Años más tarde, ya escritas las piezas centrales de su sistema, Kant sondeó por última vez el abismo, en esa *Antropología* (1798) que no goza de mucho crédito entre los kantianos, en su aparente medida de concesión a la conversación coloquial y ciudadana. Kant reiteró su preocupación ante la postulación de leyes que limitasen (o vejasen) la autonomía del hombre, y en esa defensa él, que despreciaba las manifestaciones fenoménicas del romanticismo, acabó por apadrinar el romanticismo.

Kant, ángel constructor de una armonía entre la divinidad y el hombre, trató de dibujar los contornos que separarían el universo de la razón práctica de los abismos de lo irracional. Es en este punto donde Bartra se arriesga a buscar en ciertos detalles biográficos (que no son

muchos, tratándose de Kant) lo que él llama “una explicación genética” que conectaría la controlada melancolía del propio filósofo con su concepción de lo sublime. A través de esta puerta, cuidadosamente entornada por este ángel, la melancolía y la locura se introducirían en el siglo del romanticismo, oscureciendo la pantalla de la modernidad.

El segundo capítulo de *El duelo de los ángeles* está dedicado a Max Weber, quien, como lo sabe el que haya tenido la curiosidad de acercarse a la biografía que le dedicó su esposa Marianne, tuvo una vida áspera. Asceta que impuso a su mujer un matrimonio blanco, Weber vivió atormentado por los demonios de una sociedad burguesa que se despeñaba hacia su primer gran catástrofe moral, aquella que Thomas Mann dibujó con tanta sutileza y profetismo en *La montaña mágica*. Cuenta Bartra que en 1914 Weber visitó Ascona para socorrer a su amiga Frieda Gross, practicante y víctima de un movimiento erótico liberador encabezado por su marido, el Dr. Gross, un freudiano heterodoxo. En esos núcleos contramundanos –nudismo, vegetarianismo, amor libre, anarquismo tolstoiano– que en las primeras décadas del siglo prefiguraron la revolución sexual de los años setenta del siglo pasado, Weber se sometió, con un éxito monástico que puso a prueba su neurosis, a los nuevos demonios. Weber prefigura al viejo Adorno, escandalizado hasta el soponcio frente a las libertades primaverales de los campus californianos.

En teoría, a Weber no le preocupaba Freud –ese otro ángel que sobrevuela el libro de Bartra–, pues las revelaciones psicoanalíticas sobre el caos sexual del inconsciente le parecían poca cosa junto a una condición humana manchada de manera irreparable por el judeocristianismo. Si Kant es el ángel que deja la puerta entreabierta, Weber señala con su espada flamígera un mundo irremediadamente fragmentado en jaulas de hierro, en varias de las cuales habitamos a principios del siglo XXI. Weber se burló de aquellos contemporáneos suyos (y nuestros) que, ante el retroceso de la

religión, la sustituían con una “especie de capillita doméstica de juguete, amueblada con santitos de todos los países del mundo, o la sustituyen por una combinación de todas las posibles experiencias vitales, a las que atribuyen la dignidad de la santidad mística para llevarla cuanto antes al mercado literario”.

No es difícil ver en esta frase de Weber una condena profética del multiculturalismo, ante el cual el profesor se sintió impotente, incapaz de “poblar su soledad ni de estar solo en la multitud”, como sentencia Bartra. Mientras Kant sospecha que de lo sublime puede desgajarse la locura, Weber vive en el peor de los mundos posibles, donde la secularidad se ha adueñado de todas las formas.

Era imposible, en esta línea de argumentación, que Bartra no concluyese con Walter Benjamin *El duelo de los ángeles*. Muchas veces, lo confieso, he creído que Benjamin (una de las dos o tres influencias culturales más provocativas e insidiosas de la segunda mitad del siglo XX) es un pensador sobrestimado, pero cada vez que me lo encuentro asediado por inteligencias como la de Bartra, reniego de mi apostasía y vuelvo al ángel por definición.

Nadie más angélico que Benjamin, por su asumida decisión de mediar entre el lenguaje y la historia; nadie como él ha encarnado (si es que un ángel encarna) la problemática esencia polimorfa de lo angélico: es un Arcángel preocupado en el bienestar humano (como marxista), es una Potestad preocupada por el orden providente del judaísmo, es el Trono que imparte la justicia en la literatura alemana, es la Virtud que cumple con los mandamientos del sabio, es un Querubín que otea sobre el horizonte de la modernidad, y es ese Serafín capaz de hipostasiar la divinidad en la historia y ofrecer a cada lector una prenda de amor trascendente. Este párrafo, un tanto grosero, es mío y no de Bartra, pero me parece que prueba la singularidad de Benjamin como una de las pocas figuras irremediabilmente alegóricas del pensamiento moderno.

Walter Benjamin, según Bartra, osci-

la entre disfrutar del caos melancólico que aterró a Weber o aceptar —ángel caído al fin— el orden trágico de la historia. Enlutado por la caída, Benjamin sobrevuela un camino con cuatro direcciones distintas: Frankfurt —el mundo de los profesores—, Jerusalén —la vieja alianza judía—, Moscú —la nueva alianza del comunismo— y París —el pasaje moderno—, y al final abandona esa disyuntivas ilusorias. Bartra asocia la muerte de Benjamin en Port-Bou con la teoría de las catástrofes o el efecto mariposa: un parpadeo de los profesores de Frankfurt (o un renglón torcido del Talmud, o una desviación en la ley del valor detectada por la Internacional Comunista, o la sonrisa de una mujer en la rue Saint-Denis, agregaría yo) decidirá el momento en que Benjamin pasará de lo visible a lo invisible, como los ángeles de Rilke o del islam.

26 de septiembre de 1940. Un día antes, la raya de España estaba abierta para el grupo de antifascistas del que Benjamin formaba parte; dos días después, la frontera es reabierto y los perseguidos reanudan su camino rumbo a Portugal. Pero en el día intermedio, el aciago, el exacto y el fatal, Benjamin se ha dado muerte. Quien había buscado el secreto de la redención humana en la complicidad entre un enano metafísico y un muñeco mecánico, encontró el mecanismo preciso para inmortalizarse. En el fondo, la biografía angélica que Bartra dispone para Benjamin es profundamente romántica: este ángel de la modernidad no tuvo una muerte misteriosa ni equívoca. Ni siquiera murió, pues no lo está hacerlo en la naturaleza de los ángeles, capaces de modular su rebeldía y de representarla dramáticamente, como actores e intermediarios, lo mismo ante Dios que entre los hombres.

En *El siglo de oro de la melancolía* (1999) y *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro* (2001), Bartra dio comienzo a una exploración clínica y antropológica que en *El duelo de los ángeles* alcanza su culminación. A Kant, a Weber y a Benjamin los unen las diferentes gradaciones del temperamento

melancólico, que Bartra ha querido ver como una enfermedad que evoluciona históricamente, distante de la fijeza de las estructuras. Maestro en la “ponderación misteriosa”, el agudo artificio ideado por Gracián para introducir un misterio entre dos contingencias, Bartra hace de *El duelo de los ángeles* una velada autobiografía espiritual, la de un intelectual que tras el naufragio del marxismo decidió tomar una embarcación solitaria en búsqueda de sí mismo, lejano de las rutas comerciales donde se vislumbran las ruinosas armadas invencibles. En la familia de Kant, Weber y Benjamin, Bartra ha encontrado a esos ángeles dispuestos a reconocer en lo invisible un grado superior de realidad. Toda la obra de Bartra es un esfuerzo desesperado y lúcido por resolver el *Problema XXX, 1* atribuido a Aristóteles: “¿Por qué razón todos los hombres que han sido excepcionales en la filosofía, la ciencia del Estado, la poesía o las artes son manifiestamente melancólicos, a tal punto que algunos se ven afectados por los males que provoca la bilis negra, como se cuenta de Hércules en los relatos que se refieren a los héroes?” —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

ENSAYO

CARPENTIER CONTRA CARPENTIER

Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, Gredos, Madrid, 2004, 395 pp.

Por suerte, no todo es pompa ni pasajera retórica en las mil y una conmemoraciones a las que se ha vuelto tan afecto nuestro tiempo. A veces, más allá o más acá de la celebración, algo queda, algo que resiste y perdura. Si tuviera que apostar hoy, diría que, de los cien años de Alejo Carpentier, probablemente sobreviva, entre otras pocas cosas, la reedición de este ensayo de Roberto González Echevarría. Publicado originalmente en inglés, en 1977, por la Cornell University

Press, *Alejo Carpentier, the Pilgrim at Home* era ya una referencia dentro de los estudios literarios latinoamericanos antes de que se tradujera al español y se publicara en México, en 1993. Tras una temporada en el limbo de los títulos inhallables, ahora reaparece en España, en una segunda edición aumentada y corregida, y provisto de un nuevo y sustancioso prólogo del autor. No hay que dejar pasar la ocasión de descubrirlo o de releerlo en este año del centenario. Y es que se trata de un libro realmente importante no sólo en tanto lectura de la novelística del cubano sino, además, como ejercicio de historia literaria y como crítica de los paralelos tradicionales entre vida y obra.

Es verdad que siempre abrimos con algún temor este tipo de estudios universitarios que datan de los años setenta y ochenta del siglo pasado, pues nada ha envejecido tan rápido como los pretenciosos dialectos teóricos y filosóficos que eran entonces lenguas obligatorias en los departamentos de literatura. Afortunadamente, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* sigue siendo el libro inteligente y atrevido de un joven *scholar* de 34 años que, en pleno auge del posestructuralismo y la deconstrucción, supo sacar partido de lo que le ofrecían aquellas corrientes pero sin venderle el alma al diablo del sistema, la jerga y el método. González Echevarría va a ahondar más tarde su deuda con los deconstruccionistas y, en particular, con la escuela de los *Yale deconstructionists* (Bloom, Hartman, De Man) a la que aún suele asociarse. Sin embargo, en este estudio temprano, la deconstrucción representa ante todo una libre reivindicación del valor de la ambigüedad, la indeterminación y la contradicción como herramientas interpretativas. Sirviéndose de ellas, nuestro novel crítico se atreve a leer a Carpentier contra Carpentier, e incluso más allá de Carpentier, en una época en que el novelista cubano era ya una figura canónica y prácticamente intocable. “La misma investigación sobre las fuentes de *Los pasos perdidos* —señala así en el prólogo a la edición mexicana— me llevó a tomar conciencia de las sugestivas discrepancias

entre lo que Carpentier decía sobre la génesis de su obra en diferentes momentos, y cómo estas declaraciones eran difíciles de verificar, cuando no eran claramente contradichas en la obra misma. Este descubrimiento me fue aclarando paulatinamente que lo que debía hacer era concentrarme en las discrepancias y desarmonías de la obra y las versiones de la vida, no tratar de velarlas con los recursos habituales de la crítica académica”.

Es ésta la ruta que González Echevarría sigue rigurosamente al analizar las distintas etapas por las que pasa la novelística de Carpentier y las complejas relaciones que se tejen, en cada una de ellas, entre el relato novelesco y el relato autobiográfico. En una era posbarthesiana y altamente crítica, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* vino a rehabilitar de este modo las lecturas correlativas de vida y obra al situarlas en un nivel mucho más hondo e interesante: aquel donde el autor, si se me permite la redundancia, deja de ser una voz *autorizada*. De ahí que la silueta que se vaya definiendo a lo largo del libro no sea ya la del padre totémico del realismo mágico ni la del intelectual comprometido con el castrismo, las dos versiones a las que nos había acostumbrado la crítica oficial. Lejos y como al margen de ellas, el Carpentier de González Echevarría es una escritura y un hombre en los que se asocian creativa y conflictivamente las cuestiones del origen, la identidad y el destino de la cultura latinoamericana. No hace falta ser demasiado perspicaz para comprobar cómo, adelantándose al reciente escándalo de la partida de nacimiento suiza, los problemas que se tratan en este libro dibujan finamente la falla mayor de donde quizá surgen los muchos relatos del novelista sobre su persona y su literatura: la mentira sobre su lugar de nacimiento y acaso sobre su verdadera filiación.

En el prólogo a la presente edición, fiel a la estrategia de lectura que se fijó hace 27 años, González Echevarría da cuenta de sus últimas pesquisas sobre este espinoso asunto, y analiza con inte-

ligencia y honestidad las probables razones por las cuales Carpentier quiso ocultar que no había nacido en la capital de Cuba sino en Lausana. El relato de un incómodo encuentro con la viuda del escritor en La Habana y el resumen de las indignadas elusivas con que Mme Carpentier contestó sin contestar a la pregunta sobre el lugar de nacimiento de su marido, son como el corolario de estas páginas. Sin embargo, lo esencial es la forma en que se examina aquí la mentira como un texto más de y sobre Carpentier, un texto que merece ser leído a la luz de sus ficciones, pero que, al mismo tiempo, las ilumina de un modo novedoso y a veces insólito. En tanto práctica de la discrepancia y la contradicción, no veo mejor ejemplo de esa *différence* que, tras la huella de sus colegas deconstruccionistas, González Echevarría llama con elegancia los “malentendidos productivos” de Carpentier.

Por supuesto, no siempre es posible seguir a nuestro crítico en todas y cada una de sus interpretaciones, ni tampoco se puede compartir hoy su opinión sobre la influencia de Carpentier en las generaciones más jóvenes. Pero poner el acento en dichas reservas sería mezquino ante todo lo que el ensayo representa como teoría y práctica de una hermenéutica, y también, lo repito, como ejercicio de historia literaria. O mejor y más justo: como lección de historia literaria. Y es que no puedo ni debo terminar esta reseña sin decir que las páginas que González Echevarría consagra a las vanguardias, a la *Revista de Occidente* y a la evolución del concepto de realismo mágico constituyen un capítulo esencial para entender el desarrollo del pensamiento literario latinoamericano en el siglo XX. Muchos las hemos tomado como un punto de partida para explorar otros territorios de nuestra historia y algunos incluso las han glosado indelicadamente sin citarlas. Sirva la ocasión para reconocer su importancia. Como si todo lo demás no pesara ya lo que pesa, se bastarían a sí solas para hacer de *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* un libro necesario. —

— GUSTAVO GUERRERO

MEMORIAS

EL MISTERIO DE UNA MADRE



Amos Oz, *Una historia de amor y oscuridad*, traducción de Raquel García Lozano, Siruela, Madrid, 2004, 644 pp.

Una historia de amor y oscuridad es la historia de la madre de Amos Oz. Como contó James Ellroy en *Mis rincones oscuros* (Ediciones B) la historia de su madre, misteriosamente asesinada. O como contó Georges Simenon la historia de una completa desconocida, su madre, internada en un hospital, en *Carta a mi madre* (Tusquets). O como contó Richard Ford la historia de su madre, con las horas contadas, en *Mi madre, in memoriam* (Lumen). O como la había contado años atrás Albert Cohen en *El libro de mi madre* (Anagrama). La diferencia es que James Ellroy y Georges Simenon y Richard Ford y Albert Cohen sabían que querían contar la historia de sus madres, mientras que Amos Oz no sabía que quería contar la historia de su madre. El relato de las razones del suicidio de su madre se le impuso a Amos Oz (Jerusalén, 1939) mientras escribía estos recuerdos, verdaderos o inventados, de su infancia, y de su adolescencia en un *kibbutz* y de su participación en la guerra israelí y de las razones que le llevaron a convertirse en escritor. Amos Oz afirma que el libro que está escribiendo no sabe de dónde surge ni sabe cómo lo está escribiendo: así las repeticiones obsesivas, así las vueltas, así las distintas tramas mezcladas, así la incorporación continua de personajes. *Una historia de amor y oscuridad* es una libera-

ción, una gran suelta de lastre. Para poder escribirlo ha tenido que pasar el tiempo, ha tenido que morir su padre, ha tenido que reflexionar serenamente sobre su propia vida, ha tenido que esforzarse en sacar de la memoria los pequeños detalles, ha tenido que ordenar los recuerdos que estaban almacenados en su cerebro aislados unos de otros, sin tocarse por miedo a revelar el misterio.

La madre de Amos Oz se suicidó cuando Amos Oz tenía doce años. La madre le contaba historias por las noches, que fueron las que le convirtieron en escritor, y no las logomaquias lingüístico-literarias de su padre, ni la frecuentación de los grandes escritores hebreos, incluido Samuel Agnon, el premio Nobel, ni la lectura obsesiva de Sherwood Anderson y de Chejov y de Kafka y de Hemingway. La madre de Amos Oz nació en Rovno, Polonia, y estudió en Praga, porque en Polonia las mujeres judías tenían prohibido estudiar en la universidad, y acabó de estudiar en Jerusalén, donde conoció a su marido. La madre de Amos Oz estaba obligada socialmente a callar pero no quería callar. La madre de Amos Oz le pidió por favor a su hijo que si se casaba no tomara “como ejemplo la vida matrimonial de tu padre y mía”. La madre de Amos Oz se perdió en algún momento, como se perdió Tolstoi en la estación de ferrocarril de Astapovo, y por alguna razón que Amos Oz no ha conseguido desentrañar ya no pudo regresar. Amos Oz también se perdió siendo niño en una enorme tienda de ropa, pero consiguió salir de sus laberínticas estancias.

Amos Oz trata de aclarar los enigmas de ese suicidio, que durante años mantuvo encerrado, del que no quiso saber demasiado, del que nunca preguntó, del que se protegía, del que a veces alguna de las amigas de su madre le prometía un relato pormenorizado que nunca llegaba.

En *Una historia de amor y oscuridad* la historia de oscuridad es la que sufre su madre; pero no resulta tan evidente cuál es la historia de amor. La madre de Amos Oz prefería la amistad al amor. Y es muy difícil explicar el amor maternal cuando

la madre fue capaz de darle la espalda a su hijo. El amor de Amos Oz hacia su madre ha crecido después del suicidio y de una manera intelectualizada, porque cuando Amos estaba preparado para entender el mundo de su madre, su madre ya no estaba en condiciones de poderlo explicar. ¿El amor de su padre, volcado en los libros y en una vida de funcionario gris?, ¿la de los judíos nacionalistas hacia Israel, una tierra propia pero ajena?

Una historia de amor y oscuridad es la historia de la muerte de la madre de Amos Oz, pero también es la historia de los miembros de su familia —la de la abuela obsesionada por los gérmenes, la del tío Yosef, la del tío Zvi que trabajaba en un ambulatorio y la de la tía Haya que tenía un puesto importante en la Asamblea de las trabajadoras, o la del mujeriego abuelo Alexander—, todos exiliados en un Israel demasiado oriental, un país extraño a todos esos verdaderos europeos procedentes de una Europa en la que los judíos eran los únicos y verdaderos europeos. Y también es la crónica de cómo Amos Oz se convirtió en escritor. Y la de su vida en el *kibbutz*, adonde llegó para separarse de su padre, que se había vuelto a casar y que había comenzado una nueva vida. Y es la historia de las tramas políticas: la vida en el Jerusalén de la colonia británica, la vida en el Estado independiente recién nacido, la vida en las guerras con los árabes, la vida en un territorio en el que no resulta nada fácil vivir. Y la historia de un lector empedernido, que quería convertirse en un libro, por miedo. Y además es el relato de su pasión por una maestra de su infancia. Y el recuento de unas cuantas vidas rotas por el nazismo: “pues todo aquel cuyos familiares no habían llegado a Palestina tuvo que admitir finalmente que los alemanes los habían matado a todos”. Y la exposición de las razones por las que Amos Oz renunció al apellido de su padre. Y el proceso intelectual que tuvo que hacer Amos Oz para deshacerse del lavado de cerebro al que le habían sometido en su infancia. Y las reflexiones de Amos Oz sobre el largo conflicto en-

tre Palestina e Israel, las mismas que exponía en su último ensayo traducido en España, *Contra el fanatismo* (Siruela), cuyo resumen siniestro se explica con las pintadas que antes exigían que los judíos se marcharan a Palestina y con las pintadas que ahora exigen que los judíos se marchen de Israel. Y las peripecias por las que se crearon nuevas palabras en hebreo. Todo eso es *Una historia de amor y oscuridad*. Pero además es la historia de un largo desencuentro entre Amos Oz y su madre.

“Todas las familias felices son iguales, pero cada familia desgraciada lo es a su manera”, escribió Tolstoi. Y es pertinente citar a Tolstoi porque el escritor ruso era uno de los preferidos de la madre de Amos Oz, que siempre “mostraba una especial afinidad con sus ideas” y que siempre leía al pequeño Amos sus historias por las noches. Y porque la primera vez que Amos Oz vio un retrato de Tolstoi en una fotografía sepia en la solapa de un libro “estaba seguro de haberlo visto muchas veces por el barrio, paseando por la calle Malaquías o por la cuesta de la calle Abdías, con la cabeza descubierta, una barba canosa al viento, solemne como el patriarca Abraham, los ojos centelleantes, un palo en la mano que hacía de bastón y una camisa de campesino por encima de los pantalones anchos, atada con una tosca cuerda a la cintura”. Y también es pertinente porque Tolstoi escribió esa frase en *Ana Karenina*, la novela de una suicida torturada por sus dudas sentimentales. *Una historia de amor y oscuridad* es un libro muy triste, y muy hermoso.

La familia de Amos Oz fingía ser feliz en su círculo social pero estaba condenada a la desgracia: la imagen de un huerto en un patio en el que ninguna planta consigue germinar, se haya o no se haya producido realmente en el Jerusalén de los años cuarenta, explica mejor que ninguna otra la vida del padre bibliotecario de tercera, la madre exiliada de sí misma y un niño que quiere convertirse en libro, por miedo, encerrados en un pequeño piso. —

— FÉLIX ROMEO

FILOLOGÍA

EL SUEÑO ERÓTICO, DE BOSCÁN A SOR JUANA



Antonio Alatorre, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, 197 pp.

Todo buen lector, incluso el más anárquico o desordenado, se ha tenido que tropezar en más de una ocasión con esta clase de poemas, especialmente con el muy conocido de Quevedo cuyos dos versos iniciales dicen así: “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo?/ Sí, pues que sueño fue: que te gozaba”. Ya Ramón Andrés había seleccionado algunos de esos poemas en la sección “El sueño... y lo soñado” de su bella antología *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española* (1994), y el hispanista Christopher Maurer les había dedicado un artículo muy sugerente (“Soñé que te... ¿dirélo?” El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, 1990). Faltaba, sin embargo, un estudio amplio sobre el particular, un trabajo que proporcionase no sólo suficientes “términos de comparación” sino también una reflexión crítica capaz de hacernos ver la verdadera importancia histórica de estos textos. He aquí ese estudio. El que venga firmado por Antonio Alatorre es toda una garantía: el filólogo mexicano nos ha dado algunos libros memorables (*Los 1001 años de la lengua española* no más que el mucho más breve *Ensayos sobre crítica literaria*), junto a algunas traducciones ya clásicas (la de *Literatura europea y Edad Media latina*,

de E. R. Curtius, realizada con Margit Frenk, no menos que *Memorias póstumas de Blas Cubas*, de Machado de Assis), y un incontable número de artículos y ensayos imprescindibles, sobre todo en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, que dirige.

¿De qué poemas se trata? Sencillamente, de aquellos en los que el enamorado sueña poseer a una dama por lo general renuente, poemas que representan —para decirlo con Alatorre— “una manera facilísima y baratísima de tener en los brazos a la más esquiva dama, a la más empingorotada”. Esa clase de poemas constituye por sí sola una pequeña tradición. Pero, ya puesto, Alatorre ha extendido su pesquisa a otros muchos textos relacionados con el sueño erótico: aquellos en que el amante desvelado invoca al sueño, aquellos otros en que imagina a la dama (una *ensoñación*), etcétera, incluyendo el modo en que los santos consiguen superar los sueños eróticos. El tema viene de lejos (está en Homero y en Virgilio, en la *Antología Graeca* y en Estacio, en Anacreonte y en Lucrecio), y de allí pasa a los maestros italianos —desde Dante hasta Torquato Tasso y Giambattista Marino—, que fueron la referencia principal de los españoles. Éstos, en efecto, muchas veces se limitaron a traducir (o “imitar”) a los italianos, introduciendo pequeñas variaciones, no sin que saltara de vez en cuando la chispa de la verdadera inspiración. Al final se cambiarían las tornas, y sería Marino quien imitara a Góngora.

El más antiguo poema de sueño erótico en español se debe al rabino Sem Tob (o Santob) de Carrión, en el siglo XIV. Alatorre examina también ejemplos de Jorge Manrique y Garcisánchez de Badajoz, pero centra su interés en los avatares de este tema en los Siglos de Oro. Los autores de los siglos XVI y XVII sintieron predilección por él, hasta el punto de que es raro el poeta que no llegó a abordarlo de un modo u otro, formando así una rica tradición ininterrumpida. La serie empieza con Garcilaso, Boscán y Cetina, pero ya antes (o al mismo tiempo) hay ejemplos en Castillejo y en la lírica de tipo tradicional. Boscán ofrece ya aciertos indudables (“Dulce soñar y dulce congo-

jarme/ cuando estaba soñando que soñaba”...) a pesar de la dependencia de fuentes italianas (Sannazaro y tal vez Bembo), pero aún más hermoso, para mi gusto, es el soneto de Gregorio Silvestre “Habiendo sido ya más combatida”, en el que se lee: “y allí, del mismo amor mío encendida,/ con sus hermosos labios bebe y toca/ el aire más caliente de mi boca,/ haciendo de dos almas una vida// y un alma de dos cuerpos moradora”). La tradición continúa con los manieristas, pero no encontraremos de nuevo poemas de sueño erótico importantes de verdad hasta la época de Góngora y Lope. Con una excepción: el soneto anónimo “Soñaba yo, señora, y fue mi sueño”, cuyos dos tercetos dicen: “Y viéndose así juntas las dos almas/ y en prisión puestas de amoroso fuego,/ juntaron de sus cuerpos la cadena,// en cada espalda nuestra un par de palmas,/ las bocas juntas atizando el fuego,/ prisión de gloria más que no de pena”. Todos estos poemas son doblemente significativos por el hecho de que surgen en un contexto en el que la visión del amor está mayoritariamente marcada por el idealismo petrarquista. Estos poemas constituyen, se diría —con los de *carpe diem* y unos pocos más (son inolvidables algunos de Aldana)—, la otra cara de la concepción o la “filosofía” del amor en nuestros poetas renacentistas y barrocos.

No puede extrañar mucho —conociendo el peculiar sentido autobiográfico de su obra— que no haya en la poesía de Lope muestras importantes de poemas de este tipo, en los que, al fin y al cabo, el amor se “sueña”. En cambio, en el maravilloso soneto “Ya besando unas manos cristalinas”, de un Góngora ya poco idealista a sus 23 años, se cruza, me parece —lo cual, si no me equivoco, es una novedad—, la tradición de la albadá. Y en el muy famoso de Medrano “No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa” (que es para Alatorre “una de las cumbres —si no la cumbre— de la poesía de sueño erótico”), se cruza otra más: la tradición del “no sé qué”. Importante aportación es sin duda la que aquí se nos hace (y que confirma una práctica muy arraigada en Quevedo) de que los últimos seis versos de su famoso soneto

“¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo?” no son sino un plagio del soneto del jesuita Pedro de Tablares escrito un siglo antes. El análisis de Alatorre concluye con ejemplos de poemas de sueño erótico escritos por otros poetas barrocos y tardo-barrocos (con muy interesantes interpretaciones de Lupercio L. de Argensola y de Sor Juana), así como con el examen de algunas variantes menores del tópico y sus derivaciones obscenas, en las que no falta una mención al muy procaz y divulgado *Sueño de la viuda* de fray Melchor de la Serna.

Un par de observaciones casi al margen. Ya que se examinan algunos poemas en lengua portuguesa (Manuel de Faria e Sousa, Antonio Dinis da Cruz e Silva o Gregorio de Matos), no hubiera estado de más echar un vistazo a las célebres antologías portuguesas del barroco, *Fénix Renascida* y *Postilbão de Apolo*. Yo lo he hecho y, sin rebuscar mucho, he hallado dos textos que creo significativos: “A um sonho”, de Antonio Barbosa Bacelar (1610-1663), y “Sonhando que via a Márcia”, de Jerónimo Baía (1620-1688). Esto no hace sino corroborar la clara implantación del tema del sueño erótico en la lírica de la época, y la falta que hacía una monografía como ésta. Por otra parte, en el último verso del poema de Lomas Cantoral ha de subsanarse un error grave: el verso “noche, do vivo en cruda guerra” debe leerse “noche, do vivo ciego en cruda guerra”; en el complicado soneto “Sueño traidor, que alguna vez sabroso” recogido en la *Floresta* de Ramírez Pagán, habría tal vez que enmendar el penúltimo verso “este primer gozo, en lo segundo” por “este primero gozo”; y el v. 10 del soneto de Bernardino de Rebolledo “Mariposa a la lumbre de los ojos” ha de decir “traslada” en lugar de “traslado”. Detalles, sin duda, pero no del todo insignificantes. Se podrá, en fin, no estar de acuerdo con Alatorre en tal o cual lectura o interpretación; así y todo, son siempre muy apreciables su minuciosidad y su sensibilidad literaria, como Eugenio de Salazar (1530?-1602) sabía apreciar los favores de la dama en un soneto, “Un solo bien me ha hecho el dios de amores”, que

Alatorre no recoge (copio sólo los tercetos): “Mas, ay de mí, que los favores sueño,/ y el disfavor me toma muy despierto,/ y así está mi alegría en triste empeño.// Empero, aunque esto sea así, tan cierto,/ vuestros favores deben ser preciados/ aunque, señora mía, sean soñados”.

El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro no es un libro dirigido a especialistas o a eruditos, sino al inteligente “lector medio”. Y por eso es importante: no se ahoga en los datos ni se niega a formular juicios estéticos. Se trata de una investigación modélica en muchos aspectos, por dos razones principales: porque nos hace ver la relevancia histórica y estética de un tema preciso en la poesía española de los siglos XVI y XVII y porque realiza un ceñido, coherente recorrido (a ratos comparativo) por la época más brillante de nuestra poesía. Lo hace con una sensatez crítica poco común, una sensatez que contrasta vivamente con una filología cada día más atenta a los métodos que a los objetos de estudio. Alatorre sabe como pocos que la filología es esencialmente una ciencia histórica, como no se cansó de repetir Américo Castro. Nos hacen falta más libros como éste. —

— ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

NOVELA

LA PASIÓN CREADORA

Margo Glantz, *El rastros*, Anagrama, Barcelona, 2002, 176 pp.

¿Oyes el diapasón del corazón?

— CÉSAR VALLEJO

Reflexión profunda acerca del tiempo, tanto del tiempo narrativo como del cronológico que pone en jaque a todos los seres humanos, *El rastros*, de Margo Glantz, despliega un universo complejo, completo y cerrado en torno a una anécdota sencilla: una mujer, Nora Guzmán, asiste al velorio de su ex marido y, tras contemplar el cadáver, convive durante unas horas con algunos conocidos mutuos, pasea por las habitaciones de

la que antes también fue su casa y comienza a recordar algunos momentos importantes de su pasado común con el muerto.

Desde afuera y mencionadas de este modo, las situaciones y anécdotas que dan sustento a este relato podrían parecer demasiado parcas, y de hecho lo son: *El rastro* es una novela que se alimenta tan sólo de unos cuantos episodios en la vida de la protagonista-narradora y de ciertas reflexiones que, página tras página, vuelven una y otra vez a torturar su mente y su memoria. Sin embargo, partiendo de ellas, Margo Glantz logra tejer una trama apretada, precisa, musical, cuya cifra y sentido se halla en el misterio del lenguaje y en esa capacidad que tienen las palabras para interpretar el devenir del ser humano.

Quienes conocen las novelas anteriores de Margo Glantz, reconocerán en *El rastro* su reafirmación como una escritora concentrada en el lenguaje y su sonido, su ritmo y su capacidad poética. La prosa de este relato, llena de enumeraciones, reiteraciones, énfasis, endecasílabos perfectos que se integran al flujo del discurso y citas de poemas clásicos —que, por momentos, son indistinguibles del lenguaje de la autora—, es un flujo cadencioso que se elabora y reelabora, párrafo a párrafo, como un tema musical. Las ideas se repiten, se enredan unas con otras para establecer variaciones, densifican el relato escalonándose, intercambiando su valor y su peso dentro de la trama, logrando finalmente crear una suerte de simultaneidad que provoca en los lectores una sensación de tiempo detenido, de eternidad, de presente continuo.

Este flujo lingüístico en espiral, o circular con variantes, revela para los lectores el estado de ánimo de la protagonista, lo moldea, lo influye y se deja influir por éste. Por eso, en *El rastro*, palabra, pensamiento, vida y muerte se funden en una sola materia cuando Nora García, nerviosa, entrecortada, se acerca al féretro en el cual reposa el cuerpo de Juan; cuando contempla a los asistentes a la ceremonia; cuando reconoce las paredes de la casa, la decoración de las ha-

bitaciones y los objetos que adornan el espacio. Estilo e interioridad del personaje se hacen uno solo cuando Nora se deja llevar por las remembranzas y meditaciones que la desnudan ante el lector, sacando a la superficie su verdad más honda.

Según la memoria de Nora Guzmán, Juan, pianista y compositor, buscó en cada instante de su vida el camino de la perfección en el arte. Con pocos trazos y con base en un número escaso de anécdotas que ella desgaja del pasado, la novela delinea el perturbador carácter de este hombre que parece haber absorbido todo cuanto lo rodeaba, incluyendo la personalidad de su ex mujer. Nora, al desmenuzar con memoria e intelecto los acontecimientos del pasado, los reinventa, de modo que los lectores sólo tenemos acceso a lo que ella nos permite conocer de su vida en pareja.

Por medio de una escritura oblicua, Margo Glantz omite los episodios clave de una historia matrimonial: la historia de amor y desamor entre los protagonistas, la causa del rompimiento, el destino de los hijos, el melodrama, el germen de la tragedia. Esto es: omite lo que cualquier otro novelista hubiera privilegiado, contentiéndose, ciñéndose a lo que ha decidido que integre la novela, con el rigor de un cuentista experto en crear situaciones de tensión.

No obstante, *El rastro* es una obra tejida sobre un fondo de disertaciones ensayísticas, de reflexiones en torno a los temas que se ajustan a la trama, de ideas y recuerdos, de alusiones eruditas en torno al tiempo, a la música, al acto de escribir, a la voz perfecta de los *castratti* y, sobre todo, al corazón, desde el punto de vista emocional, sentimental, vital, médico o estético.

El corazón que, abordado y examinado desde todas las perspectivas posibles, termina por convertirse en el verdadero protagonista de un relato cuya mayor virtud, quizá, sea la de saber penetrar hasta el fondo los reductos del alma humana.

Breve tratado novelístico acerca de la pasión creadora, encadenamiento novelado de ideas, meditación caótica de una

mujer ante el cadáver de su ex marido o biografía entrecortada de una vida en pareja, *El rastro* es un afortunado juego estilístico que lleva a la narrativa más allá de sus fronteras habituales, la mezcla con la música para obtener un resultado múltiple, enriquecedor, y la remite en varios de sus pasajes a sus orígenes poéticos y filosóficos. Al leerla, comprobamos que la experimentación aún es posible en la narrativa, con tal de que, como en el caso de Margo Glantz, constituya una búsqueda real de la experiencia estética. —

— EDUARDO ANTONIO PARRA

POESÍA

CORDIALIDAD TELÚRICA

Eugénio de Andrade, *Materia solar y otros libros*, edición de Ángel Campos Pámpano, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004, 473 pp.

En esta selección, no de poemas, sino de poemarios de Eugénio de Andrade —desde *Materia solar* (1980) hasta *Los surcos de la sed* (2001)—, realizada por Ángel Campos Pámpano, comprobamos, una vez más, lo que Pere Gimferrer ha dicho, con su habitual lucidez, en alguna ocasión: que los grandes poetas son, en rigor, autores de un solo y vasto libro. Entre los sucesivos poemarios de Andrade apenas se aprecian diferencias estilísticas o temáticas, sino sólo sutiles modulaciones, matices delgadísimos. Es una lírica circular y obsesiva, que insiste en ciertos asuntos invariables, aunque sus ramificaciones abarquen el cosmos. No fluye: horada, arraiga; y, pausadamente, hierve.

Otro rasgo, éste mucho más insólito, caracteriza la poesía de Andrade: su felicidad. Sus versos traslucen una extraña comunión con el mundo, quizá porque son depositarios de la felicidad elemental de la infancia: asomarse a la vida y bañarse en su fulgor, saberla acariciante y encendida. Por eso lo primero que percibimos es su claridad, y no es baladí que uno de los poemarios incluidos en esta antología se titule “Contra la oscuridad”. El sol, el

cristal, la blancura, el agua, el azul y, sobre todo, la luz recorren de principio a fin esta poesía regocijada: “No podría vivir donde la luz/ fuese forastera”, dice en “No llueve”. También el mar, luminoso y añil, visita los poemas del portugués y los fecunda de esa vibración mitológica que comparte con otra excelente poeta lusa, Sophia de Mello. Las palabras de Andrade son como lo que describen: transparentes: “clara, leve, limpia/ lengua/ del agua, de la tierra, de la cal...”.

Esta claridad esencial alumbra y es, a la vez, consecuencia de la inmersión en la naturaleza, de la fusión del ser con el mundo: “Dormíamos desnudos/ en el interior de los frutos”; “he sumergido en el sol todos mis dedos”; “me dolían [...] las estrellas”, leemos en tres poemas de *Materia solar*, un libro decididamente entregado a la conmixción cósmica. El cuerpo del hombre es el cuerpo del mundo; por eso “empieza a morir en cuanto acaba el verano”. Hay una constante identificación entre los elementos corporales –labios, lengua, piel– y los terrenales –aire, luz, piedra–, y los trasvases se suceden: cuerpo-mar, cuerpo-casa, cuerpo-lluvia, mano-rosa, hombre-árbol. La poesía de Andrade es “intimidad con la tierra,/ empeño del corazón”. La fusión se produce con el cuerpo, pero también con su prolongación: la palabra y el verso. En *El otro nombre de la Tierra*, ese otro nombre es el de su ahijado Miguel. Cualquier elemento de la naturaleza, hasta el más insignificante, es capaz de suscitar el poema: cabras, dunas, almeces, gaviotas, palmeras, gatos, ardillas, nubes.

En esta poesía extática, tranquila y exaltada a la vez, el verano simboliza la infancia, la pureza máxima, y su rememoración constante crea un espacio mítico, refugio de toda belleza y de toda bondad, que se identifica, a veces expresamente, con la tierra donde se crió el poeta: el Alentejo, el Sur. El verano es también epítome de la eclosión de los cuerpos, del deseo impetuoso y naciente: “ese verano donde el sol se escondía/ entre la desnudez/ de los muchachos y el agua feliz”. Pero no sólo el estío está presente en la poesía de Andrade; también las demás

estaciones y los meses, que conforman una vasta metáfora de la circularidad, de la gravitación del tiempo, cuyo corolario es la muerte. La extinción, en efecto, se hace presente en sus versos: asoma en los últimos poemas de *Blanco en lo blanco* e incrementa paulatinamente su presencia: “sólo en la muerte no somos extranjeros”, leemos en una de sus piezas. El lenguaje lavado y minucioso de Andrade no elude el envejecimiento y la pudrición, pero los transmuta en pureza. En general, una ingrátida melancolía atraviesa toda su obra, como si el poeta se sintiera satisfecho de haber vivido cuanto ha vivido, y de recordarlo: “El color de aquellos días –ayúdame/ a buscarlo, la flor de sus aguas,/ la estrella aún fraterna/ errando// en busca de trémulas sílabas/ fluviales/ rosadas transparencias...”.

El amor, en fin, promueve también el recuerdo y la alegría, y, por su carácter unitivo, es la encarnación idónea del impulso celebratorio que late en la poesía de Andrade. Se trata, ante todo, de un amor muy físico, de tintes suavemente homoeróticos: en “Carne de amor” se canta al falo, que adquiere, como revela su invocación final (“Amén”), connotaciones de tótem religioso. Pero también cabe interpretar estas explosivas monodías como oraciones a la tierra, al vigor seminal de todo lo existente. El autor de *Oficio de paciencia* practica una permanente adoración de la adolescencia apolínea y deseante, y del esplendor del joven desnudo, y sólo ocasionalmente incurre en alguna blandura: “El lago es el estanque de aquella edad/ en la que no tenía el corazón/ herido. (Porque el amor, perdona que lo diga,/ ¡duele tanto!...)”.

Andrade articula este canto a la existencia y al mundo mediante poemas que son epifanías visuales, actos deslumbrados de la percepción. Casi todos se configuran como breves escenas, como momentos fugaces captados por el ojo –por una mirada penetrante y musical–, aunque en sus últimos libros tienden a hacerse más largos y argumentativos. La única excepción a esta restallante concisión es “Cántico”, un extenso poema en prosa dedicado a su gato *Micky*, que cierra su

libro *Rozando el decir*, y que confieso no está entre mis preferidos. Los textos de Andrade atienden especialmente a la realidad efímera, al instante íntimo e ínfimo que se está viviendo, y el tópico del *carpe diem* alienta, me parece, en estas fugacidades. Ello no obsta para que menudeen las enumeraciones y la yuxtaposición de imágenes evocativas. El poema “Las sílabas de la casa”, por ejemplo, reza así: “...el patio donde la luz/ de los geranios muere de la cal,/ los peldaños subiendo hasta el heno/ desatado,/ la marca de los dientes en las manzanas y en la cintura,/ la puerta estrecha del cuerpo, el nudo de sombra más secreto/ los perros corriendo entre las primeras/ sílabas de la noche...”. Exactas sinestias acompañan, sin chirridos, estas acumulaciones: “bastaba abrir los ojos para oír/ el ardor gangoso de su voz...”.

Es menester subrayar un último aspecto de la poesía de Andrade: su importante dimensión metapoética, a la que ha dedicado abundantes reflexiones, más frecuentes en *Rozando el decir* y *La sal de la lengua*. “Lo real es la palabra”, ha escrito en un poema. Pero la contradicción –o, mejor, la paradoja– es privilegio del poeta, y en otros lugares leemos: “la palabra, lugar del olvido” o “me sobran los ojos, la palabra”. Hay abundantes referencias a poetas de la literatura universal, entre los que destacan los de lengua inglesa: William Carlos Williams, Blake, Whitman, Wallace Stevens, Keats; y también San Juan de la Cruz y Li Bai: maestros de la hondura y de la ligereza, como él mismo. –

–EDUARDO MOGA

