

LIBROS

44

LETRAS LIBRES
MARZO 2017

José Luis Pardo

• ESTUDIOS DEL MALESTAR. POLÍTICAS DE LA AUTENTICIDAD EN LAS SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS

Valeria Luiselli

• LOS NIÑOS PERDIDOS (UN ENSAYO EN CUARENTA PREGUNTAS)

Jon Juaristi

• LOS ÁRBOLES PORTÁTILES

Delphine de Vigan

• BASADA EN HECHOS REALES

César Simón

• POESÍA COMPLETA

Antonio García de León

• EL MAR DE LOS DESEOS.
EL CARIBE AFROANDALUZ,
HISTORIA Y CONTRAPUNTO



ENSAYO

Para una genealogía del descontento



José Luis Pardo
ESTUDIOS DEL
MALESTAR. POLÍTICAS
DE LA AUTENTICIDAD
EN LAS SOCIEDADES
CONTEMPORÁNEAS
Barcelona, Anagrama,
2016, 296 pp.

MANUEL ARIAS MALDONADO

Podríamos decir, sin riesgo de equívocos, que José Luis Pardo (Madrid, 1954) prefiere la filosofía al desorden. Aunque sea, justamente y como muestra el caso que nos ocupa, una filosofía del desorden: un intento por dar sentido al descontento generalizado que recorre el mundo occidental. Se trata de un intento tan logrado que este libro, que se maneja en el territorio fronterizo entre la filosofía política y la filosofía *tout court*, obtuvo el Premio Anagrama de Ensayo y ha agotado ya varias ediciones. Pero quien se acerque a estas páginas buscando respuestas definitivas al malestar

contemporáneo se sentirá decepcionado. Nuestro autor cumple aquí con el cometido que él mismo asigna a la labor filosófica: no tanto saber la verdad como examinar el significado de la noción misma de verdad. Y lo hace con plena atención al lenguaje, entendido como una ideología que está por encima de las ideas: un depósito de lugares comunes donde podemos identificar las patologías de nuestro tiempo. En ese sentido, Pardo lleva aquí a término una tarea de cuño nietzscheana: una genealogía del malestar que, escrita con persuasiva brillantez y salpimentada con guiños a la música pop, nos ayuda a comprender un fenómeno de largo recorrido histórico. Sus agudas conclusiones acaso disgustarán en algunas trincheras ideológicas, pero así suele ocurrir con el pensamiento que solo se compromete con la extenuante búsqueda de la verdad.

El estudio genealógico que Pardo aquí propone dibuja un arco que empieza en Platón, sigue en Hegel y desemboca —urinario de Duchamp mediante— en Alain Badiou y Podemos. ¡Chocante! Pero hay método en una mirada que descubre los trazos de una forma de entender la política peligrosamente enraizada en la idea de la autenticidad. Para empezar, autenticidad política: “esa concepción de la política basada en el antagonismo y no en el pacto, y que no se piensa a sí misma como asentada en los cauces del derecho”. Una idea de la política aquejada de lo que Pardo llama el “virus Schmitt”, según el cual la política solo es tal si nos jugamos la vida en ella y, por tanto, estamos dispuestos a matar por ella. Son brillantes las páginas en que, contraponiendo a Schmitt y Hobbes, se muestra que el presunto “realismo” del primero, conforme al cual el pacto social es una farsa imposible, termina por

ser menos realista que el contractualismo protoliberal del segundo. A decir verdad, sugiere Pardo, el contrato civil es el presupuesto contrafáctico de ese hecho histórico que es el Estado de derecho: lo privado presupone lo público. Y el liberalismo no es otra cosa que el conjunto de discursos y reflexiones que intentan comprender y fundar racionalmente el Estado moderno. No es una teoría filosófico-política que deba medirse con las demás, sino aquella que las acoge a todas en un mismo marco democrático. De ahí que, dice Pardo sin llegar a decirlo, el antiliberal se sitúe fuera del plano democrático.

Esto último se hace visible cada vez que una fuerza política elige la calle por encima del parlamento, a través de una acción directa que solo tenía verdadero sentido cuando se negaba la representación política a aquellos que ahora pueden ejercer plenamente su ciudadanía. Resulta de aquí una distinción entre la política auténtica (que remite al conflicto, la violencia y la guerra) y la inauténtica (consensual, persuasiva, pacífica). Siendo máximo exponente de la primera un comunismo que “*pretende ser la única posibilidad de creer en otra sociedad o en otra humanidad*”. Es un comunismo que, liberado del fardo de su fracaso histórico tras 1989, opera ahora como pura idea trascendente y contrafáctica: unidad básica de la esperanza revolucionaria. A consecuencia de ello, también hay una filosofía auténtica y una filosofía inauténtica: los que ejercen la primera son aquellos que están “comprometidos” con la revolución misma y empeñados por ello en la transformación del mundo. ¡Aun a costa de su independencia intelectual! No en vano, el comunismo se parece mucho a una fe religiosa, como prueba su adhesión a una teleología histórica de orden escatológico: un proceso

necesario que culmina en la sociedad sin clases. Es por tanto deber de todo revolucionario, intelectuales incluidos, acelerar ese proceso histórico.

Son estimulantes las páginas que Pardo dedica a las vanguardias artísticas y su relación con las políticas de la autenticidad. Habla de sus dos “fracasos triunfales”, a partir de las famosas tesis de Benjamin sobre la estetización de la política y la politización de la estética. Y es que en su búsqueda del cero, por emplear la expresión de Álvaro Delgado-Gal, las vanguardias quisieron diluir la distancia entre el arte y la vida. Hicieron así de avanzadilla de lo que nunca llegó a realizarse: aquella insurrección contra la autonomía del arte es hoy, también, arte. Y si su “politización” ha llegado a significar que un buen número de artistas legitiman hoy su obra ideológicamente, como parte de la lucha contra el capitalismo o el neoliberalismo, la condigna “estetización de la política” resulta en el debilitamiento de sus componentes discursivos en beneficio de las apelaciones afectivas. Algo que el nuevo populismo ha comprendido bien, insertándose así en la tradición del realismo político.

Hablamos de una nostalgia de la autenticidad que adopta hoy tintes foucaultianos, visibles en la descalificación del Estado de bienestar como mecanismo de control disciplinario. Ocurre que la democracia realmente existente es así vista como un freno para la realización de la verdadera democracia, de modo que el realismo termina por ser bien poco realista en su perfeccionismo intransigente: “¿Quién iba a convencerlos ahora de que no hay otra, de que la democracia no es incompatible con las estrecheces económicas, ni con la corrupción política, ni con la colusión entre poderes fácticos, y que todo ello, en lugar de

animarnos a liquidar el sistema y acabar con las instituciones que lo sustentan, es lo que hace que resulte tan importante que los parlamentos, los tribunales, los gobiernos y la prensa funcionen bien, porque constituyen la única defensa legítima y creíble contra esos males?”

Quien lea este libro, en fin, disfrutará con la innegable capacidad argumentativa de su autor y encontrará nuevas herramientas para entender su tiempo, descrito aquí certeramente como aquel en que la Historia dejó paso al Acontecimiento y la revolución fue reemplazada por la turbulencia. Habrá quien sostenga que, por su defensa de la democracia liberal y el Estado de bienestar, se trata de un libro conservador. Pero es más bien un libro que nos ayuda a discernir aquello que merece la pena conservar, que resulta ser precisamente aquello que, hace no tanto tiempo, fue revolucionario alcanzar. —

MANUEL ARIAS MALDONADO (Málaga, 1974) es profesor de ciencia política en la Universidad de Málaga. Su libro más reciente es *La democracia sentimental* (Página Indómita, 2016).



ENSAYO

Una escritura horizontal, contada verticalmente



Valeria Luiselli
LOS NIÑOS PERDIDOS
(UN ENSAYO EN CUARENTA PREGUNTAS)
Ciudad de México,
Sexto Piso, 2016,
106 pp.

ISABEL DÍAZ ALANÍS

Una noche, los hermanos Darling dejan a su padre, madre y nana perruna

para volar junto a Peter Pan hacia Nunca Jamás, esa tierra de ensueño donde los niños no crecen. La comunicación de los aventureros está minada de juegos. El favorito es imaginar, hacer-como-que. Construir mediante palabras y gestos un mundo de mentiritas que reemplace su propio pasado olvidado.

“¿Y cómo termina la historia de esos niños perdidos?”, pregunta la hija de Valeria Luiselli, refiriéndose a otro relato, el de los cientos de miles de menores mexicanos y centroamericanos que han cruzado solos hacia territorio estadounidense, esos que su madre entrevista como parte de su labor de intérprete en la Corte Federal de Inmigración, en Nueva York. Los ficticios crecen. Casi todos se convierten en oficinistas. Los reales... la respuesta es incierta. La escritora reconstruye lo que puede de sus vidas en *Los niños perdidos* (un ensayo en cuarenta preguntas) sirviéndose del aparato del hacer-como-que adulto: la burocracia.

“¿Por qué viniste a los Estados Unidos?”, comienza su texto y el cuestionario migratorio que le hace en español a los niños indocumentados. Si en libros anteriores la

literatura ha sido el foco principal, ya sea explorando las dinámicas de relación entre ella, sus actores y los territorios más o menos reales por los que se desplazan (*Papeles falsos*, *Los ingrátidos*), o bien, la capacidad del lenguaje y de la sacra evolución literaria para multiplicarse hasta la traición (*La historia de mis dientes*), aquí ocupa otro papel. Ahora la literatura en tanto metodología le insufla vida al documento gubernamental “frío y pragmático” que guía la narración. La escritura se enreda en los soporíferos rígidos de la letra legal para hacer florecer nuevos significados.

“¿Por qué viniste a los Estados Unidos?” La repetición apunala el sentido del ensayo en la vieja acepción de *intentar* antes que de *persuadir*. La segunda sucede tras bambalinas, en el trabajo narrativo que percibimos por el rabillo del ojo. La traducción al inglés de esas cuarenta respuestas, saber interpretarlas, puede significar la defensa de la deportación; la palabra mágica abre el cerrojo. El ensayo que leemos, sin embargo, hace hincapié en el colectivo de esfuerzos a veces fallidos de rescatar desde el proceso burocrático algún sentido de la gran crisis de refugiados americanos.

Persuadir importa poco. El lector ideal de este texto es el liberal que sabiendo o no de las particularidades del sistema comulga con la idea básica de que ningún ser humano es ilegal. Los opositores a este principio son rápidamente ridiculizados. Un par de veces Luiselli se prueba los zapatos ajenos desde el absurdo: “Caerán del cielo, sobre nuestros coches, sobre nuestros techos, en nuestros jardines recién podados [...] Y, si dejamos que se queden aquí, a la larga, se reproducirán.” Si hubiera que señalar al Otro en este texto, la dudosa distinción caería sobre los estadounidenses blancos de derecha,

orgullosos patrocinadores del presidente actual. Al liberal le conforta oponerse a ellos. Asume esa “combinación de rabia y claridad” de donde según Luiselli viene la necesidad de contar una historia. Aunque tampoco es inocente. Ella le recuerda al mexicano, ya desde entonces escandalizado con el muro de Trump, su parte institucional en la violencia contra los migrantes centroamericanos, y al estadounidense que la máquina de deportación, hoy a la disposición de un fascismo naciente, la perfeccionó el carismático Obama. O transcribe la declaración de un adolescente hondureño desengañado del sueño que le prometieron: “Hempstead es un hoyo de mierda lleno de pandilleros, igual que Tegucigalpa.” Igual que su tema, los lectores están de los cuatro lados de la frontera. De ahí que este libro —mucho más que los anteriores— libere a su autora de la obligación rancia de insertarse en una literatura nacional. La falta de centro gravitacional o, si se quiere, el falso centro de la frontera, le permite explorar una pluralidad de experiencias cuyo asidero artificial es el cuestionario migratorio.

Quizá el mayor acierto de la escritura de Luiselli sea la capacidad para confundir el brochazo general con el específico, o mejor, esconder uno en el otro. “Si alguien dibujara un mapa del hemisferio y trazara la historia de un niño y su ruta migratoria individual, y luego la de otro [...] y después la de los cientos y miles que los preceden y vendrán después, el mapa se colapsaría en una sola línea —una grieta, una fisura, la larga cicatriz continental.” Si uno la mira de cerca, en el dibujo de esa larga cicatriz se esconde el mejor ejemplo de una sentencia anterior: “no una [escritura] fragmentaria. Una [escritura] horizontal,



contada verticalmente”. Ya desde su relato original, aquella oración resume la convivencia de los fantasmas del presente y del pasado. El eco de cuerpos que se hicieron compañía sin saberlo. —

ISABEL DÍAZ ALANÍS (Monterrey, 1988) es escritora. Estudia el doctorado en literatura hispana en la Universidad de Pensilvania.



ENSAYO

Hacia el puerto de Martinica



Jon Juaristi
LOS ÁRBOLES PORTÁTILES
Madrid, Taurus, 2017,
464 pp.

LARA PASCUAL

En marzo de 1941 partía de Marsella hacia Martinica el carguero *Capitaine Paul Lemerle*. En él viajaban más de doscientos fugitivos del fascismo: republicanos españoles, judíos e izquierdistas de diversas corrientes y nacionalidades (con predominio de alemanes). *Los árboles portátiles* de Jon Juaristi (Bilbao, 1951) es la historia de ese viaje. El autor de *El bucle melancólico* se centra en algunos pasajeros notables: el “revolucionario profesional” y opositor del estalinismo Victor Serge (cuya *Medianoche en el siglo* Alianza Editorial editó hace unos meses), que viajaba con su hijo Vlady; el padre de la antropología estructural, Claude Lévi-Strauss; el pope del surrealismo André Breton; el pintor Wifredo Lam, que viajaba con su esposa Helena Holzer; el periodista y socialista vasco Toribio Echevarría.

En los cruces y coincidencias de los personajes se atisban fenómenos importantes de la segunda mitad del siglo XX: el nacimiento de una nueva izquierda heredera de la disidencia contra Stalin; una versión distinta de la fascinación occidental por sociedades de otras latitudes que tendría un eco académico, así como repeticiones artísticas y también políticas, con el apoyo a los movimientos de descolonización; el encuentro de la sensibilidad de la vanguardia y el estructuralismo; la migración hacia el continente americano de los expulsados de Europa.

Juaristi contrasta los testimonios de los viajeros. Cuenta cómo se organizó la expedición, explica las malas condiciones higiénicas del pasaje, describe las rivalidades de la izquierda, donde hay una discusión de ideas pero también diferencias personales. Emplea la glosa, corrige las fechas (los testimonios y los datos no siempre coinciden, y los viajeros no siempre se fijan en lo mismo). Utiliza la especulación, como cuando aventura hipótesis sobre la identidad de un pasajero que lleva un cuadro de valor (un Degas o un Manet o quizá los dos). En ocasiones, establece paralelismos con películas: para describir al barco, recurre a *Éxodo*; el viaje tiene en general un aroma a *Casablanca*, y la película de Curtiz es una referencia constante: Serge, dice Juaristi, es un personaje al estilo de Laszlo; el barco se detiene en Casablanca (allí se encuentran Breton y Lévi-Strauss).

Los árboles portátiles tiene algo de novela de aventuras, plagada de peripecias, y al mismo tiempo es un ensayo extraordinariamente informativo de historia de las ideas que describe teorías y recrea debates, que —y este es un elemento central del libro— tendrán un

desarrollo posterior, como la distinta concepción del arte de Breton y Lévi-Strauss.

Hay un gusto profesoral por la explicación, tanto de los conceptos como de los desarrollos (“¿Cuál es la condición de este texto? Evidentemente, se trata de una descripción, de una *ekfrasis*”), pero también una convicción sobre el factor biográfico de las ideas. En su evolución no conviene descartar lo azaroso. Uno de los mejores ejemplos se produce cuando en Martinica André Breton encuentra en una tienda una revista, *Tropiques*. Decide inmediatamente conocer al grupo que la produce, donde destaca Aimé Césaire. “Así nació el surrealismo negro”, dice Juaristi. Breton habría hecho una operación similar a la de Picasso con Lam, “descubriéndole que es surrealista por la feliz coincidencia de que es negro y poeta”. También, unas palabras (traducidas por Holzer) de Lévi-Strauss sobre tradiciones negras impresionan a Lam y abren una nueva vía artística para el cubano, sin que el autor de *Tristes trópicos* se dé cuenta.

En *Los árboles portátiles* se cruzan las voces y las discusiones de muchos personajes. Con todo, la voz que destaca siempre es la de Juaristi: abrumadoramente culto, ingenioso y atrabiliario en ocasiones. Contextualiza las discusiones, aborda debates terminológicos y recurre a menudo a las digresiones y las anécdotas. En ocasiones pueden ser de lo más disfrutable del libro. Así, habla del encuentro de Valencia en 1987, en conmemoración del Congreso de Escritores Antifascistas celebrado medio siglo antes, donde los participantes se enzarzaron en una pelea. Otras no son tan provechosas: cuando habla de Lévi-Strauss, traza una amplia

e interesante disquisición sobre los judíos alsacianos y los comienzos de la antropología, y señala que el doble apellido era común en ellos, como ejemplifican los casos de Strauss-Kahn y de Levi Strauss, “cuyo nombre y apellido campean en las escasas prendas (un t-shirt y unos jeans) que llevo como vestimenta propiciatoria sobre los gayumbos mientras redacto estas líneas”. Juaristi es también uno de esos autores que no solo conocen la historia sino que parecen tomársela como algo personal. No muestra mucha simpatía hacia los protagonistas, con la excepción de Echevarría, que es un autodidacta y no un intelectual o artista como los otros personajes de este libro lleno de claves para entender mejor el siglo XX. —

LARA PASCUAL (Madrid, 1987) es periodista.



NOVELA

El infierno eres tú



Delphine de Vigan
BASADA EN HECHOS REALES
Traducción de Javier Albiñana
Barcelona, Anagrama, 342 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

¿Qué le pasa a un escritor cuando no escribe? O mejor: ¿qué tiene que pasarle a un escritor para que deje de escribir? Aunque esa no fuera la pregunta que la escritora francesa Delphine de Vigan (Boulogne-Billancourt, 1966) tenía en mente cuando escribía *Basada en hechos reales*, la novela es la historia de cómo una escritora ha llegado a estar casi tres años sin escribir: “Ni una línea, ni una palabra.” “Tiempo después,

empezaron a temblarme las manos en cuanto las acercaba al teclado”, apunta. Y, finalmente, “La simple palabra ‘escribir’ en una carta o en un mensaje bastaba para que se me hiciera un nudo en el estómago.” De Vigan es la autora de la exitosa *Nada se opone a la noche*, donde partía del suicidio de su madre, Lucile, cuyo cadáver encontró la escritora, y acometía una investigación —a través de fotografías antiguas, documentos familiares y entrevistas con los hermanos de su madre, que sufría un trastorno bipolar— para trazar su biografía. Pero De Vigan siempre ha dicho que era una novela. Obtuvo varios premios, vendió quinientos mil ejemplares en Francia y consolidó su carrera como escritora.

Seguramente, De Vigan se preguntó qué escribir después de eso. Y de manera deliberada pretende que el lector entre en *Basada en hechos reales* creyendo que va a encontrarse con una respuesta al bloqueo y con la historia de las consecuencias que tuvo la publicación del libro en su vida, en su entorno más cercano, quién se ofendió, a quién no satisfizo, etc. Y así sucede durante las primeras páginas del libro: en la introducción que tiene un tono confesional y al principio de la primera parte, cuando la narradora y protagonista abandona exhausta una firma en un salón del libro y decide, contra todo pronóstico, acudir a una fiesta en la que conocerá a L., que ha sido presentada como el único motivo del bloqueo de la escritora: “Hoy sé que L. es la sola y única razón de mi impotencia. Y que los dos años que duró nuestra relación estuvieron a punto de hacerme callar para siempre.”

L. y la Delphine de la novela coinciden en la pista de baile en la fiesta y la atracción es mutua: “L. era exactamente el tipo de mujer que

me fascina. Iba impecable, el cabello liso, las uñas perfectamente limadas y pintadas con un rojo bermellón que parecía relucir en la oscuridad.” La amistad entre las dos mujeres alcanza unos niveles de confianza altísimos en muy poco tiempo, como si hubiera una conexión especial entre ellas: les gustan las mismas películas y los mismos libros. Bien avanzada la trama, L. confiesa que iban juntas a la misma clase y que si no aparece en la foto es porque el día que la tomaron estaba enferma.

Poco a poco, la novela que se presentaba como un ejercicio de autoficción (la narradora se llama Delphine, su novio se llama igual que el de la escritora, y la protagonista ha escrito una novela que escarba en la historia íntima familiar) va revelándose como un perturbador relato de terror que tiene mucho de Stephen King y de Patricia Highsmith. Cada una de las partes del libro (Seducción, Depresión, Traición) está encabezada con una cita del escritor estadounidense. La relación entre L. y la narradora hace pensar en un principio en la del escritor y la fan en *Misery*, inseparables de las caras de James Caan y Kathy Bates que los encarnaron en la adaptación de la novela de King al cine dirigida por Rob Reiner. Pero la escritora francesa ha señalado la influencia de otra novela de King: *La mitad oscura*, que se basa en la idea, según ha explicado De Vigan, de que todo escritor tiene un doble, que es quien escribe. L. trabaja como escritora en la sombra de autobiografías y memorias de personajes famosos. Pero también se comporta como una fan obsesiva, convencida de saber mejor que Delphine el tipo de libro que tiene que escribir (continuar por el camino de la autoficción y abandonar el proyecto que Delphine tiene en mente: una

novela sobre la telerrealidad). Y ahí es donde entran las reflexiones y discusiones en torno a la relación entre realidad y ficción, sobre aquello de lo que debe ocuparse la literatura y acerca de qué es la verdad literaria: “Pero si no hay verdad. No existe la verdad. Mi última novela no era más que un intento torpe y fallido de acercarme a algo inalcanzable. Una manera de contar la historia a través de un prisma deformante, un prisma de dolor, de pesar, de rechazo. De amor también. Lo sabes perfectamente. En cuanto recurres a la elipsis, en cuanto estiras, comprimes, llenas los agujeros, entras en la ficción. Yo buscaba la verdad, sí, tienes razón. He confrontado las fuentes, los puntos de vista, los relatos. Pero toda escritura sobre uno mismo es una novela. El relato es una ilusión. No existe”, dice la protagonista en una de las discusiones con L. Como demostrará a lo largo de la novela, L. está dispuesta a casi todo para convencer a Delphine. Y ahí es donde se abre la grieta por la que se cuela el miedo.

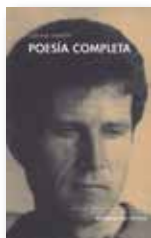
Basada en hechos reales no es solo una historia metaliteraria sobre el bloqueo o un juego acerca de los límites entre realidad y ficción en el que se invita al lector a participar. Es también el relato de una colonización: la de L. de la vida de la narradora, que termina ocupando de manera completa hasta casi suplantarla y, al mismo tiempo, sin dejar ni una sola huella que pueda rastrearse. Es una novela inquietante e inteligente sobre la vulnerabilidad y sobre lo fácil que es perder el control de la propia vida. También es una historia sobre los demonios que nos habitan, que son en realidad los que más miedo dan. —

ALOMA RODRÍGUEZ (Zaragoza, 1983) es escritora. En 2016 publicó *Los idiotas prefieren la montaña* (Xordica).



POESÍA

La nada total que soy



César Simón
POESÍA COMPLETA
Edición y prólogo de
Vicente Gallego
Valencia, Pre-Textos,
2016, 456 pp.

EDUARDO MOGA

Hay poetas que consiguen el milagro: crear una obra redonda, aunque atravesada por numerosas fracturas, por múltiples líneas de fuga; alumbrar una voz propia, consciente de sí, igual a ninguna; cantar con verdad, con pasión, con el cerebro y las tripas: cantar incluso cuando se calla. Uno de esos pocos felices (y también infelices) fue César Simón, el valenciano que murió en 1997, a unos tempranos 55 años de edad. En sus no muchos libros —ocho, desde *Pedregal*, publicado en 1970, hasta *El jardín*, que vio la luz el mismo año de su fallecimiento—, Simón perfiló un espíritu poético signado por la contradicción, pero dolorosamente coherente, en el que conviven la celebración de la vida y la indiferencia —y hasta el desprecio— por la vida, el goce sensual y el abandono místico, el júbilo del amor y la aceptación de la pérdida, la derrota y el olvido, el estoicismo y la exaltación, el nihilismo y el todo. Enraizado en una mediterraneidad en la que nunca atardece, César Simón participa de una visión que aúna los contrarios, y cuya mutua impregnación destila una síntesis emocionante, por radical y por humana. Por una parte, se deleita con la naturaleza —el mar, el aire, la tierra, el viento, la luz: los azules y transparencias de un levante material, pero también mítico— y

con la carne, siempre enredada en el deseo o la aspiración amorosa, o abismada en la contemplación atónita del propio cuerpo. Por otra, arrastra la condena del paso del tiempo, la injuria de la muerte y el peso de la nada. El choque, o más bien abrazo, de ambas fuerzas —del placer y la destrucción, de la sangre y el vacío— se resuelve en una poderosa conciencia de ser, en una plenitud radical de la existencia experimentada por el yo, que no se manifiesta, sin embargo —y esta es una de sus características esenciales—, en efusiones sentimentales ni en cascabeleos narcisistas, sino en una práctica acendrada del recogimiento y la quietud. El planto y el canto, fundidos, conducen, en la poesía de Simón, a un rumor muy próximo al silencio, pero un silencio exultante de intensidad, labrado con el buril de una mirada penetrante y un pensamiento tan incisivo como los propios sentidos que lo alimentan.

Frente al fuego de los días, que aportan por igual maravilla y sufrimiento, el poeta se refugia en sí: se atrinchera en su cuerpo y su soledad, y ve las cosas suceder, estallar, extinguirse. En ese instante de ensimismamiento, se hace uno con lo que ocurre: lo acepta o lo desmiente, pero no vacila: se corrobora ser sintiente, ser que respira y ama, que disfruta, al borde de la afasia, del asombro infinito e incomprensible de estar vivo. Su forma de asomarse al mundo es introducirse en su interior y observar cómo lo recorren —cómo lo acarician— los acontecimientos, ya sean propicios o desgraciados. Siente entonces el estupor del estar, que es mirar, absorber lo trágico y lo amante —y, al hacerlo, transformarlo: crearlo—; siente “la riqueza inútil de uno mismo”, como afirma en un poema muy revelador

de *Extravío*, “Celebración”. Siente, en fin, la plenitud del momento, sin trascendencias, sin certidumbres, sin entusiasmos, como leemos en ese mismo y extraordinario poema: “Hoy es doce de enero de no sé bien qué año / y he llegado a la siguiente conclusión: / no espere de la vida tiempos mejores, / aposéntate bien en ella y saboréala, es decir, posesiónate bien del día, / siéntate aquí y medita. Esta es tu plenitud, / esta celebración en solitario de ti mismo, de tus horas y de tus versos.” En esta realidad introspectiva, que no es sino otra manera de contemplar —de acceder— al mundo, Simón, un poeta tenido por claro, no duda en afirmar: “Aquí sucede el hermetismo.” Porque su cerrazón es otra apertura a las cosas: desde su decantación en la conciencia, desde su puro derramarse en el cuenco de la percepción y en lo recóndito de la sensibilidad.

La aceptación triste y exultante a la vez de la sencillísima realidad de uno mismo no es solo una opción estética, sino también, y más importante, una decisión moral, que nos vincula con la verdad de nuestra liviandad y nuestro tránsito, y nos exime de vasallajes terrenos y, peor aún, ultraterrenos. En la poesía de César Simón es fundamental esta apretura del instante y de la captación del instante —de su comprensión— en la quietud y el aislamiento del yo. Son muchos los poemas en los que el protagonista lírico se describe inmóvil, mudo, tumbado en una cama, por ejemplo, o sentado en el sillón de un cuarto cualquiera, arrebatado por su propia soledad, sintiendo la totalidad de las cosas en un fugaz pero espesísimo vislumbre. Y el cuerpo acoge esa totalidad como una casa vacía, en la

que el temblor de los latidos, y de la extinción de los latidos, retumba con ecos inacabables, agudos como cuchillas, pero sosegados, sin estridencias inelegantes. La palabra de Simón no chirría nunca: se desliza por la página con sobriedad y exactitud, sin excluir el ímpetu de la visión y el cincelado de la analogía. Muchos símbolos articulan esta experiencia de adentramiento y, a la vez, de huida: la pared y el muro, metáforas de los obstáculos que impiden gozar de la realidad y el ser; el pozo y el agua, de los que el yo se surte para sobrevivir o esconderse (aunque, a veces, esas aguas, estancadas, sean representación de la muerte); el tren, alegoría del movimiento hacia el otro lado, o hacia este lado, donde estamos, aguardando la lluvia de lo existente; y la casa, con sus habitaciones, con sus desvanes, con los rincones en los que se enzarzan el sol y la penumbra, imagen del refugio que somos o queremos ser, del espacio interior en el que se aloja el mundo y se apaciguan sus querellas.

Otro poema resulta capital para la comprensión de la dualidad que recorre la poesía de César Simón y que se resuelve en un deslumbrado asentimiento a la magnitud de todo y a la humildad del yo. Es “Brindis para 1984”, de *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único*, publicado en 1985. Vivir, escribe Simón, “es solo intensidad, / son esta carne y estos huesos, / este sorbo de vino que saboreo conscientemente sin celebrar nada concreto, / una inmanencia de mí mismo, / una convicción de encontrarnos esencialmente solos en el mundo y aceptarlo / [...] Desvinculado del ayer y el mañana, tal es lo que poseo: / mi poco peso, toda mi redondez intransferible, / mi brillo de un instante,

mi autarquía / [...] Porque vivir es solo aislamiento, / apuesta de verdad a la nada del mundo, a la nada total que soy y a la vida que he sido en un instante”. El poeta asume su cuerpo sarmentoso y sin gloria, y asume la espera —de lo que ocurra, del fin—, sin levantar la voz, sin quejidos ni aclamaciones: se limita a ser él mismo, a ser lo pobre y frágil y breve que es, esa poca cosa que se enfrenta a la enormidad de las cosas, con la alegría callada del que atisba el núcleo de lo que pasa, del que comprende el prodigio incomprensible de la vida y de la muerte. —

EDUARDO MOGA (Barcelona, 1962) es poeta, traductor y crítico literario. En 2015 publicó *La disección de la rosa* (Editora Regional de Extremadura).



HISTORIA

Retablos sonoros del barroco americano



Antonio García de León
EL MAR DE LOS DESEOS. EL CARIBE AFROANDALUZ, HISTORIA Y CONTRAPUNTO
Ciudad de México, FCE, 2016, 300 pp.

RAFAEL ROJAS

Si en *Tierra adentro, mar en fuera* (2011), Antonio García de León reconstruía la historia del puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento entre los siglos XVI y XIX, en *El mar de los deseos* se mueve más plenamente hacia el mundo de la música popular caribeña. Músico él mismo, ha estudiado los fandangos y los sones jarocho como rituales y textos de una sonoridad que, en su relación con otras representaciones de la cultura popular, transmiten imágenes del proceso

de mestizaje y, a la vez, valores de resistencia frente a la cultura hegemónica de las élites regionales.

Ahora García de León vuelve al “cancionero ternario caribeño”, que mezcló los ritmos de las danzas renacentistas, del África bantú y del mundo colonial americano, y a las décimas, sones y aguinaldos del Caribe de los siglos XVI y XVII. Aquel encuentro cultural entre Andalucía y África marcó la identidad del llamado “Mediterráneo americano”, más en el sentido comercial y cultural de Pierre y Huguette Chaunu que en el geopolítico y naval de Alfred T. Mahan. El Caribe afroandaluz que emerge de las páginas de este libro es una entidad que produce una música campesina nueva –guajira en Cuba, jíbara en Puerto Rico, llanera en Colombia y Venezuela, jarocho en México–, a través del contacto con los ritmos africanos. Un tipo de música que rehace, en buena medida, la banda sonora de los cantos y danzas del Siglo de Oro sevillano.

García de León se interesa en ese cancionero ternario pero también en su materialidad: los instrumentos musicales, especialmente las guitarras. Con la guitarra española rasgueada, que reemplazó a la vihuela punteada del Renacimiento, entre los siglos XVI y XVII, se creó la base instrumental del barroco afroandaluz. “La guitarra española del siglo XVI –dice García de León– pasó íntegra a los territorios americanos y se conservó viva en el cancionero ternario.” De esa guitarra salieron los polos margariteños de Venezuela, las lloronas de México y el son oriental cubano, que el poeta Nicolás Guillén llamó “son entero”: “Tendida en la madrugada, / la firme guitarra espera: / voz de profunda madera / desesperada. // Su clamorosa cintura, / en la que el pueblo suspira, / preñada de son, estira / la carne dura.”

El Caribe afroandaluz que historia García de León no es exactamente el Gran Caribe, que incluye todas las Antillas y buena parte de las costas mexicanas, centroamericanas, colombianas y venezolanas. Se trata de un sitio cultural que atraviesa la geografía caribeña sin abarcarla íntegramente, ya que la zona colonial británica, francesa u holandesa de la región, aunque no es del todo ajena, vive ese intercambio entre lo hispánico y lo africano a mayor distancia. Tanto en el cancionero ternario como en las décimas, sones o aguinaldos, el choque y la conexión entre España y África pasan, naturalmente, por el castellano.

Un castellano, como observa García de León, siguiendo a Antonio Alatorre, que ya está africanizado desde el siglo XVI, como en la “ensalada de Navidad” de Mateo Flecha o en la zarabanda del maestro de capilla de Oaxaca, el portugués Gaspar Fernandes: “Zarabanda tengo que tengo, / sumbaca, susú cumbé, / cucumbé, / esa noche branco seremo, / oh Jesús, qué risa tenemos...” Los orígenes de la poesía negrista, que en el siglo XX escriben Luis Palés Matos en Puerto Rico o Emilio Ballagas en Cuba, están en las espinelas y seguidillas del Siglo de Oro español.

García de León se detiene en los momentos en que los primeros cronistas y evangelizadores de Indias advierten o reaccionan contra la “lascivia y el desorden” de los bailes y cantos del Caribe afroandaluz. Lo atestigua Sebastián de Covarrubias cuando, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), se apoya en las primeras fuentes coloniales para describir escandalizado las “fantasías de negro” que llegan de las islas. O el padre dominico Jean-Baptiste Labat, capellán de plantaciones del Caribe francés y viajero naturalista, quien observa que las danzas negras,

mestizas e, incluso, de los “españoles criollos de América”, ya para mediados del siglo XVII, incluyen movimientos “opuestos al pudor” porque “entrelazan los brazos y dan dos o tres vueltas siempre golpeándose los muslos y besándose”.

Era esa la marca de la Contrarreforma en la colonización y evangelización del Caribe, pero también la prueba de que el mestizaje del barroco americano se infiltraba en la cultura del Siglo de Oro peninsular. Vicente Espinel, músico y poeta del Renacimiento español, y otros cultivadores de la décima como el poeta valenciano Juan Fernández de Heredia o Lope de Vega o sor Juana Inés de la Cruz –que terminaba uno de sus octosílabos, casi, como una salsa de Oscar D’León: “y que, si hoy cantas favores, / presto celos llorarás”– serían algunos de los primeros en adoptar formas rítmicas y líricas del verso que el cancionero ternario caribeño reinventó musicalmente.

La música afroandaluza conformó el retablo sonoro del barroco americano y, como tal, conquistó de vuelta el Siglo de Oro español. Simón Aguado, en un entremés para las bodas de Felipe II, escribe: “Chiqui, chiqui, morena mía, / si es de noche o si es de día. / –Vámonos a Tampico / antes que lo entienda el mico.” Miguel de Cervantes, en *La ilustre fregona*, dice: “Esta indiana amulata, / de quien la fama pregonada, / que ha hecho más sacrilegios / e insultos que hizo Aroba.” Y Luis de Góngora –padre de toda la poesía afroantillana moderna– rima estas formas negras en *Mañana sa Corpus Christa*: “Zambambú, morenica do Congo, / zambambú... / Zambambú qué gala me pongo, / zambambú.” –

RAFAEL ROJAS (Santa Clara, 1965) es historiador. Su libro más reciente es *Traductores de la utopía* (FCE, 2016).