fundación
Caballero Bonald

XIV CONGRESO

24, 25 y 26 DE OCTUBRE DE 2012 • JEREZ DE LA FRONTERA

heterodoxos & transgresores

SONDEOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

fundación
Caballero Bonald

© De los textos:
Los autores

© De esta edición:
Fundación Caballero Bonald

C/ Caballeros, 17
11402 JEREZ DE LA FRONTERA
Telef. 956 149 140
Fax: 956 149 141
www.fcbonald.com
E-mail: fcbonald@aytojerez.es

Responsables de edición:
Josefa Parra Ramos
Ricardo Rodríguez Gómez

Diseño:
Federico López Muñoz
Imagen y Diseño. Ayuntamiento de Jerez

Actas del Congreso

Sondeos en la literatura española

Heterodoxos & transgresores

ÍNDICE

CONFERENCIA INAUGURAL

JOSÉ-CARLOS MAINER ..... pág. 9
El canon y los pretendientes: formas y destinos de la marginación
Presenta: Carlos M. López Ramos

DESARROLLO DEL CONGRESO

CONFERENCIA
JOSÉ Mª RIDAO ..... pág. 17
Ficción y heterodoxia
Presenta: Blanca Flores

CONFERENCIA
RICARDO SENABRE ..... pág. 37
Un relato a contracorriente: "Industrias y andanzas de Alfanhui", de Rafael Sánchez Ferlosio
Presenta: Miriam García Vidal

CONFERENCIA
CÉSAR ANTONIO MOLINA ..... pág. 47
Estética de la imaginación: Álvaro Cunqueiro
Presenta: Tomás Rodríguez Reyes

CONFERENCIA
JAUME PONT ..... pág. 55
El Postismo y la lección vanguardista de los ismos de entreguerras: convergencias y divergencias
Presenta: Jesús Fernández Palacios

CONFERENCIA
FANNY RUBIO ..... pág. 83
El poema total de Juan Ramón Jiménez

CONFERENCIA
CLARA JANÉS ..... pág. 91
Sondas a la poesía informalista
Presenta: Mauricio Gil Cano

ÍNDICE

CONFERENCIA
MARTA SANZ ..... pág. 109
Transgresores y heterodoxos en la narrativa del nuevo siglo
Presenta: Antonio Reyes Ruiz

CONFERENCIA
JULIO NEIRA ..... pág. 119
Los "otros" poetas del 27
Presenta: Ana R. Tenorio

CONFERENCIA
FELIPE BENÍTEZ REYES ..... pág. 135
Las "greguerías" y otros ingenios
Presenta: Mª José Pacheco

CONFERENCIA
RAFAEL DE CÓZAR ..... pág. 147
Heterodoxia y bohemia entre fines del s. XIX y principios del XX
Presenta: Julio Asencio

CONFERENCIA DE CLAUSURA

JUAN GOYTISOLO ..... pág. 161
Belleza sin ley
Conferencia leída por José M. Caballero Bonald

JOSÉ-CARLOS MAINER

El canon y los pretendientes: formas y destinos de la marginación

La historia (incluso la historia de la literatura) la escriben siempre los vencedores. Este es también el principio inmutable que rige las variaciones del *canon*, ese concepto del que tanto se ha abusado y que siempre viene a ser el resultado incierto e inestable de una pugna por la sobrevivencia en la que participan escritores y lectores, con la inestimable colaboración de los críticos. Pero también las listas de autores, los elencos de elegidos, son condicionadas a veces por las limitaciones del escenario: la conciencia colectiva de los *usos de una literatura* suele ser restrictiva e impone un modelo más o menos fijo, lo que es harto frecuente en países con obsesiones identitarias.

Como iremos viendo con detalle, una cierta fidelidad étnica –la expresión de una particular visión de las cosas- es lo que se espera de un escritor español, o polaco, o irlandés, o ruso…, en unos términos que la crítica literaria contribuye a delimitar casi inexorablemente. Pero quizá no se espera lo mismo de un escritor alemán o de un escritor francés cuyas imágenes *universalistas* han venido a constituirse paradójicamente en su rasgo *nacional* más significativo. Los germanos descubrieron, entre 1780 y 1810, que su idiosincrasia intelectual, la fidelidad a su espíritu nativo, les había convertido en los inventores de la nueva literatura europea: esto fue, y sigue siendo, el significado y el legado perennes del romanticismo alemán. Las letras francesas habían administrado felizmente esa misma conciencia de universalidad en dos momentos clave de su trayectoria: en la invención del clasicismo, que coincidió con el largo reinado de Luis XIV, y en la época de la Ilustración, cuando la misma lengua francesa se convirtió en vehículo de la más renovadora literatura europea.

Pero curiosamente, esta hegemonía no es algo que se vincule obligadamente a las literaturas grandes, respaldadas por nacionalidades fuertes. Como advirtió un francés, Alexis de Tocqueville, los Estados Unidos de América eran ya, en torno a 1830, una democracia lograda y un país de ilimitadas perspectivas de progreso. Y, sin embargo, su literatura (que ya empezaba a ser importante) estaba estrechamente vinculada a la expresión del *ser* colectivo; como en la gigantesca Rusia de entonces, alguien supo pronto cómo debería de ser la literatura norteamericana o cuáles eran los rasgos específicos (¿e inevitables?) de lo norteamericano. Ya en el siglo XX, el influyente crítico Van Wyck Brooks dedicó su vida a la exploración de esa línea de trabajo: advirtió que la marcaba la pugna entre el ascendiente puritano y el sueño de libertad que había marcado el desarrollo de aquella sociedad (*El juicio de Mark Twain*, 1915, elevó a

ese autor a la cima de la representatividad nacional) y, en otros casos, señaló la herida de la expatriación voluntaria y el íntimo malestar que generaba el apartamiento de lo propio (como estudió en *La peregrinación de Henry James*, 1925). La huella de Brooks se mantuvo activa hasta los años cincuenta y no le han faltado herederos; el gran patriarca de la novela americana de hoy, Philip Roth, sigue siendo el narrador de un universo político al que es fiel (las grandes presidencias demócratas), como lo es al territorio de New Jersey y a la clase media judía. Y mantiene, contra viento y marea, una idea fija y enfurruñada de lo que debe de ser una novela americana…

Más cerca de nuestra experiencia literaria, unas categorizaciones parecidas han servido para establecer otra noción de naturaleza aparentemente obligatoria: la de "literatura latinoamericana", enunciada en un sentido general y no como simple emplazamiento geográfico del discurrir de libros y autores. La idea es antigua, coetánea sin duda del romanticismo, pero su afianzamiento y desarrollo es más reciente. Arrancó poco después de 1880, bajo el signo del modernismo, y fue generando sus doctrinas dominantes y sucesivas: primero fue la celebración de la inocencia y la construcción de nuevas sociedades (novela de la revolución mexicana, narrativa criollista…); luego llegaron los grandes programas de 1950-1960, como la épica de Pablo Neruda, el hallazgo de lo *real maravilloso* por Alejo Carpentier, la cósmica tristeza de los herederos de César Vallejo… Y al final vino la consideración global e internacional del "boom" como una literatura unitaria y panamericana que expresó a las mil maravillas el título de un libro de 1966, *Los nuestros*, del crítico chileno Luis Harss… Ha tenido que ser el iconoclasta novelista mexicano Jorge Volpi, en un ensayo reciente (*El insomnio de Bolívar*, 2009), quien haya alertado del arrumbamiento del *latinoamericanismo* como ideología identitaria y del paralelo surgimiento de literaturas específicas, al margen de una ortodoxia global. Puede que tenga su punto de exageración, pero algo hay detrás del aviso…

¿No nos pasa así a nosotros, los españoles? ¿Nos vamos alejando de ese modelo *nacional* que impone un canon de escritores de referencia y unas tablas de la ley llenas de preceptos y requisitos de identidad? José Bergamín (que no es mala invocación al hablar de heterodoxos y transgresores) lo enunció en un divertido aforismo de *El cohete y la estrella* (1923), el libro que le editó Juan Ramón Jiménez (a quien debió de parecerle muy bien la observación, por cierto): "En la literatura francesa se puede elegir a la carta; en la española no hay más que el cubierto". No es que España haya faltado a las grandes citas de la literatura universal. Entre 1500 y 1650 contribuyó a crearlas, incluso. Pero una larga crisis histórica hizo que, en adelante, los programas literarios implícitos

llegaran de fuera, aunque tendieran siempre a buscar la idoneidad *nacional* del producto, a su acomodación a lo que aparentemente necesitaba el público potencial. La Ilustración española y el Romanticismo español fueron adaptaciones patrióticas de la universalidad y, en el fondo, tuvieron mucho de admirables. La flexibilidad de las Luces españolas se demostró con su indulgencia respecto al pasado literario español, su recelo ante los excesos del galicismo, su pluralidad de fuentes extranjeras y su eclecticismo como programa: lo advertimos al leer la flexible *Poética*, de Ignacio de Luzán; la mezcla del recelo por lo foráneo y la crítica antibarroca de la *Oración apologética por la España y su mérito literario*, de Juan Pablo Forner, o cuando las cartas de Jovellanos nos permiten seguir sus templadas dudas entre la revolución y la reforma. Algo parecido sucede con la historia del romanticismo español, que constituye –en el fondo- un cauteloso pacto entre lo nuevo, lo castizo, el recuerdo de las sensatas ideas ilustradas y la necesidad histórica de una convalecencia nacional. Y quizá suceda lo propio con la vanguardia española, que tantas veces tiende a compartir lo nacional genuino y la ruptura cosmopolita: García Lorca y Rafael Alberti pueden ser ejemplos al respecto.

Estos acuerdos tácitos no dejan mucho lugar a la heterodoxia y la transgresión como *inputs* de la economía literaria. Es posible que la razón última de ese pactismo se halle en la exigüidad del público interesado y en lo feble de su formación, o en la condición escasamente autónoma de los protagonistas de la literatura (que pocas veces viven de sus rentas artísticas y muy a menudo de su condición de funcionarios, hijos de familia o pluriempleados…). El nacionalismo literario es el producto de *campos artísticos* (uso ahora la terminología de Pierre Bourdieu) escasamente emancipados y sometidos a una tutela que puede tener enojosos corolarios ideológicos. Precisamente en el último tercio de nuestro siglo XIX, se formalizó en España la confrontación de un nacionalismo católico y un nacionalismo liberal cuyo fruto fue una interesante pugna de inclusiones y exclusiones. Quizá su consecuencia más conocida fue la publicación de aquella *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882), de Marcelino Menéndez Pelayo, cuyo autor nunca citó su antecedente necesario: los tres tomos de *Gli eretici d'Italia* (1867-1868), del lombardo Cesare Cantù. Aunque católico convencido, Cantú hizo en su libro su particular contribución al apasionado proceso de la unidad italiana, del mismo modo que –desde supuestos positivistas o laicistas- lo hicieron Francesco de Sanctis y Giosuè Carducci. En cierta medida, también contribuyó don Marcelino a la construcción de la España transigente de la Restauración, aunque su libro tenga harto mala fama.

Porque el título es equívoco, de entrada… ¿"Españoles" es un simple gentilicio, o algo más? ¿Se supone que son heterodoxos de una idea de España y, por ende, quienes lo sean están fuera de lo español genuino? Son grotescas, al propósito, las páginas finales que el autor escribió contra el panteísmo alemán y el krausismo, como lo es el famoso epílogo de 1882 que incluye sus dos frases más conocidas. La primera es una apología de la Edad de Oro: "¡Dichosa edad aquella, de prestigios y maravillas, edad de juventud y robusta vida! España era o se creía el pueblo de Dios y cada español, cual otro Josué, sentía en sí la fe y aliento suficientes para derrocar los muros al son de las trompetas o para atajar al sol en su carrera". La segunda consagra un amenazador porvenir de intolerancia: "España, martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de san Ignacio…; esa es nuestra grandeza y nuestra unidad, no tenemos otras".

Pero, en rigor, aquel hombre prefería el garboso teatro de Lope de Vega a los autos sacramentales de Calderón y aborreció la filosofía neotomista. Muchos de sus prejuicios los mitigó más tarde y siempre los desmintió con su biografía íntima: fue "católico a machamartillo", pero defensor de la Restauración como régimen político; fue amigo de agnósticos radicales como Juan Valera y de deístas poco ortodoxos como Clarín y Galdós (a quien felicitó en 1901 por el éxito de *Electra*); sabemos que nunca se casó pero que gozó del amor mercenario y de la buena mesa y que fue amante de Emilia Pardo Bazán (tan conservadora en ideas como él, pero mucho más atrevida en moral sexual)… Y además, conviene leer lo que escribió de Juan de Valdés, que le resultaba tan simpático; o de dos sacerdotes renegados como el afrancesado José Marchena y el apóstata José María Blanco White ("no nos indignemos con Blanco; basta compadecerle", porque fue un "leproso de todas sectas").

Lo recordaba no hace mucho Juan Goytisolo en un artículo reciente ("Prisionero de la obra escrita", *El País*, 2 de septiembre de 2012), con motivo del centenario de la muerte de Menéndez Pelayo, que no está teniendo mucho eco, pese a la afinidad de sus ideas con las del presente Gobierno de la nación. Y resulta aleccionador que haya tenido tal valedor porque Juan Goytisolo lleva años impulsando una renovación del canon literario español a partir de la heterodoxia ideológica y moral, y ha librado al respecto alguna sonada batalla. Su fuente de inspiración fue el descubrimiento y la lectura de Américo Castro, inventor de aquella suerte de *ur-szene* en la que, a mediados del siglo XV, la casta cristiana triunfadora asumió e interiorizó algunos rasgos de sus enemigos (las semillas de intolerancia y orgullo de linaje, propias de las religiones semíticas) y condenó al silencio o al ejercicio de la hipocresía a todo el que se

saliera de la ortodoxia proclamada. Goytisolo ha ido a veces más lejos de lo que autoriza el rigor filológico, cuando el discutible *mudejarismo* del Arcipreste de Hita se transforma en una transgresión sistemática del orden; en sus páginas, Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz se convierten en héroes del disimulo o en patéticos testimonios de lo mucho que tenían que ocultar; José María Blanco White se constituye en el gran precursor de la negación moderna, un heredero del mítico Conde don Julián; la generación del 98 es nacionalista y, en el fondo, fiel a los prejuicios de la casta, mientras que, por el contrario, Luis Cernuda vive –en un paisaje de hipócritas- la única ruptura moral de las letras españolas contemporáneas.

Buena parte de todo esto se consignó en un libro madrugador, que todos leímos con fascinación: *El furgón de cola*, que se editó en 1966 por Ruedo Ibérico y que estaba dedicado "a Carmen y Fernando" [Claudín], que acababan de atravesar también el viacrucis de la exclusión. Pero lo cierto es que ese escenario de ortodoxos y heterodoxos me parece hoy algo venturosamente lejano. A estas alturas, es cosa muy ardua encontrar un heterodoxo que no haya sido objeto de "recuperación" bibliográfica o de "centenario" reparador y sobre el que no gravite un par o dos de tesis doctorales.

Y, sin embargo, hay quien todavía sustenta la nostalgia de la maldición… En esa línea, está el libro *Canon heterodoxo*, del granadino Antonio Enrique, subtitulado "Manual de literatura española para el lector irreverente" (la primera edición es de 2003 y hay otra ampliada en 2012). El autor busca –como dice en el prólogo- leer "el sentido de determinadas obras clásicas –las que nos contienen y sostienen en nuestra condición de lectores- y que si estas con frecuencia no se disfrutan es porque ese sentido profundo ha sido, también con frecuencia, desviado a territorios formales, o de propedéutica literaria, ajenos a su intención". Para decirlo más paladinamente: porque han sido secuestradas por los profesores de literatura… Y por eso, sin duda, cita a muy pocos –como el francotirador Julio Rodríguez Puértolas, empecinado seguidor de Américo Castro- y se fía más de ensayistas como mi amigo José María Ridao. El resultado final no es tanto el anunciado canon de heterodoxos cuanto una candorosa lectura progresista de las letras españolas. Nada es particularmente novedoso. El *Lazarillo* viene a ser un diagnóstico de la hipocresía, donde hallan plaza la constancia de la persecución, la arbitrariedad de la deshonra y quizá el erasmismo superviviente que aconseja la "doblez como estrategia". Es difícil decir nada nuevo de la intención de *El Quijote* pero no está mal su afirmación de que "en su medio millón de vocablos y entre sus trescientos personajes todos estamos contenidos". Mucho más podría decirse del XVIII, donde hallan

acomodo sus páginas sobre Cadalso y el inevitable Blanco White…, y seguro que podía haber buscado más heterodoxias en Galdós que las halladas en *El caballero encantado*, una novela fantástica bastante tardía y cuyo nacionalismo soñador y regeneracionista ya había llamado la atención de Rodríguez Puértolas. Como le sucedía a Goytisolo en 1966, lo que el autor llama "el 98", sin mayores precisiones, le merece una enmienda a la totalidad: se reconoce el cambio de estética que trajeron, pero pocos méritos más, y menos en el caso de Unamuno. Tampoco le va mejor a la llamada "generación del 27": Antonio Enrique es desdeñoso con Pedro Salinas ("crítico excepcionalmente dotado, tiene poca sustancia como poeta") y más todavía con Jorge Guillén (tildado, sin más, de "poeta menor"), pero incluso Luis Cernuda "no sale de sí mismo" (¿pecado de soberbia?), mientras Rafael Alberti "abusa de su facilidad portentosa" y el pobre Gerardo Diego le resulta "claustrofóbico y virtuoso; prescindible". Sólo Vicente Aleixandre se salva de una quema que afecta también a buena parte de los prestigios literarios posteriores a 1939. La excepción más llamativa –y resulta muy elocuente- concierne al grupo de narradores tutelados por el crítico y escritor Manuel García-Viñó, que en los lejanos años sesenta pretendieron el nombre de "novela metafísica" y que cuarenta años después han resucitado al calor de un libelo periódico que tiene el poco original nombre de *La Fiera Literaria*. Tal debe de ser la fuente de Antonio Enrique que incluye en este singular *Canon heterodoxo* a la persona y la obra de Vintila Horia, un exiliado rumano que simpatizó antes de 1945 con la Guardia de Hierro y en sus días españoles anduvo muy cercano al Opus Dei, como el propio García-Viñó. La heterodoxia de hogaño hace raras amistades…

Pero hay formas más simpáticas de exorcizar –y hasta de fumigar- la gravitación del canon obligatorio. Escribir la historia de la literatura española en broma es algo en lo que coincidieron la primera novela de Antonio Orejudo Utrilla, *Fabulosas narraciones por historias* (1996), descacharrante visión de la Residencia de Estudiantes de los años veinte y los escritores afines, y otro relato de Rafael Reig, *Manual de literatura para caníbales* (2003), una divertida historia de la literatura donde los escritores son personajes y los presuntos autores pertenecen a una saga de apellido Belinchón, que siempre escriben al revés del estilo dominante. No hay mejor modo de conjurar los cultos excesivos –como el tributado a la "generación del 27" o a la "generación de los cincuenta"- en un tiempo en que ya no queda rincón por escudriñar en busca de un escritor injustamente olvidado, o de un heterodoxo nunca reconocido. Ni siquiera se puede decir que sigan siendo malditos aquellos poetas que decidieron serlo, como Leopoldo María Panero, Aníbal Núñez o Eduardo Haro Ibars,

cuyas obras se editan en colecciones de clásicos, con prólogos, y sobre quienes se escriben conspicuas biografías. Incluso las proscripciones tienen caducidad, como ha sucedido en las que fueron provocadas por alguna tendencia dominante: la obligatoriedad político-moral del realismo que fue verdad de fe en los años cincuenta tapó, sin duda, las fabulaciones más risueñas de Álvaro Cunqueiro y Juan Perucho, o las más desapacibles del tinerfeño Isaac de Vega. Pero también se han "recuperado" hoy a plena satisfacción de los lectores de todos tres. Y hay reconocimientos tardíos, pero triunfales: lo fue en los años setenta el rescate de la obra de Juan Gil-Albert, que hoy, sin embargo, vuelve a estar tan injustamente preterido; lo ha sido en el último quinquenio la obra de Francisco Ferrer Lerín, voluntario errabundo del mundo de los *novísimos*.

La conciencia estética postmoderna tiende a hacer todo simultáneo y equiparado, de modo que una exposición de Antonio López pueda ser sucedida por otra de Dau al Set, o una retrospectiva de Mark Rothko, sin que a nadie le produzca colapso cognoscitivo o siquiera un modesto síndrome de indigestión. Es cierto que, a menudo, hay desplomes injustos de la estimativa, o eclipses parciales causados por la cercanía de un astro mayor: ¿leer a Bécquer debe impedirnos leer a Campoamor? ¿La afición por Galdós es incompatible con el disfrute de Valera? Hay prejuicios de cultura que suelen fijarse en nuestro periodo escolar que difícilmente sometemos a nuevo juicio. No se trata de "transgresores" o "heterodoxos" sino simplemente de quienes han quedado fuera del campo de la lectura aunque se mantengan en el yermo de la hipocresía histórica, como cenotafios que nadie visita: quien quiera leer alguna cosa de tiempos remotos siempre pensará que le ha de resultar más cercano el *Poema del Cid* que el *Libro de Alexandre*, y el *Lazarillo* que el *Amadís de Gaula*, por un prejuicio patriótico en el primer caso y realista en segundo. En otros casos obran aprensiones ligadas al género literario (nadie se atreve con las crónicas de Indias, aunque las hay espléndidas, y menos todavía con la poesía épica de los siglos XVI y XVII), o minusvaloraciones de ciertas formas de escritura (¡cuánto no se ha tardado en reconocer los méritos de Corpus Barga, de Josep Pla y de Manuel Chaves Nogales, simplemente porque nos resultaban familiares como periodistas!). Y hay incluso épocas enteras que se admiran incluso de lejos pero que casi nadie explora como lectura personal: de ese modo, los que gusten del teatro se pierden las comedias de Leandro Fernández de Moratín, de las que creemos saberlo todo, y los lectores de poesía, los admirables versos de Nicasio Álvarez Cienfuegos. Porque ya se sabe que el siglo XVIII es alicorto y aburrido… Los juicios sumarísimos de la vieja historia literaria suelen perjudicar también a los arcaizantes o a los excesivamente adelantados:

admirar a Garcilaso de la Vega no nos excusa de leer a Cristóbal de Castillejo; el reconocimiento precoz de la vanguardia poética española de los años veinte perjudicó mucho tiempo a Ramón Gómez de la Serna, que ha esperado hasta los años ochenta para ser reconocido como figura de primera magnitud, pese al dictamen de Borges, Cortázar u Octavio Paz que lo exoneraban de su aparente frivolidad. Los hay que hemos olvidado por habitar órbitas perdidas y llenas de sirtes: es el caso de Miguel Villalonga, quizá porque fue hermano de un novelista famoso, militar y falangista. Y de Carlos Edmundo de Ory, porque nadie se tomó en serio lo del *postismo*. Otros pagaron tributo de olvido por no haber pasado de jornaleros de la pluma, o por ser habitantes de órbitas demasiado pobladas: el primer caso podría ser el de personaje tan complejo como Wenceslao Fernández Flórez; el segundo, el de Antonio Rabinad, que nunca ha cabido en las nóminas usuales de la generación del medio siglo a pesar de una novela tan espléndida y escasamente leída como *Memento mori*.

Pero ya hemos dicho que, a la fecha, quizá sólo se trata de esperar un poco la inevitable arribada del rescate o del descubrimiento. En los tiempos de la postmodernidad, convertido el canon en una maniobra del mercado, la imagen que representaba a aquel como una suerte de banquete, en torno a una mesa patriarcal de asientos fijos, que eran contemplados con envidia por los pretendientes, se ha mutado en la imagen de un *buffet* bien iluminado, donde cada cual coloca las croquetas y los canapés que le apetecen en su plato, mientras se pasea entre la lucida (y mudable) concurrencia, o hace cola para que un amable camarero le rellene la copa vacía.

JOSÉ MARÍA RIDAO
Ficción y heterodoxia

Blanca Flores (presentadora): Buenas tardes. Vamos a dar paso a la intervención de José María Ridao, pero antes quiero agradecer a la Fundación Caballero Bonald, al ayuntamiento de la ciudad, al CEP de Jerez y a todos los organismos y entidades colaboradoras participantes en la celebración de este congreso, el que hoy estemos aquí. Creo que es un privilegio y un placer del que ahora vamos a disfrutar.

Actualmente, José María Ridao es cónsul en París. Nació en Madrid en 1961 y estudió Derecho y Filología Árabe. Se ha dedicado profesionalmente a la carrera diplomática, en Angola, en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, en Francia, en Guinea Ecuatorial… Ha sido embajador en la UNESCO, también ha estado trabajando para la OCDE, ha sido Jefe de Estudios de la Escuela Diplomática, etc. Durante un tiempo dejó a un lado su carrera diplomática para dedicarse a su pasión: escribir. Ha sido también colaborador de *El País* y de la Cadena Ser, donde todavía colabora enviando sus artículos, o como tertuliano que representa a un hombre de pensamiento crítico, comprometido, y se ha erigido como una voz muy presente en el panorama político y crítico actual. Tiene publicados más de una docena de títulos que cabalgan entre el ensayo y la novela: *Radicales libres, Weimar entre nosotros, La paz sin excusa, El pasajero de Montauban, La elección de la barbarie, El mundo a media voz, Contra la Historia, Excusas para el doctor Huarte* o *Agosto en el paraíso.* Fue miembro del consejo editorial de *El País* y la Cadena ser, donde sigue colaborando.

Ridao es un escritor que no se mantiene indiferente ante lo que sucede, es un inquieto articulista, se pronuncia en temas de actualidad y llega hasta el fondo de cuestiones económicas, sociales y políticas que están marcando la situación que tan gravemente nos contextualiza: España en el mundo, políticas internacionales, la situación israelí, la paradoja nuclear, el soberanismo en Cataluña o las opiniones de Cospedal en cuanto a la nómina de los diputados. También ahora nos dirá si será Obama o no quien continúa. Desvinculado en la actualidad de organizaciones políticas, ha manifestado en alguna entrevista que estar en una estructura implica una pérdida de libertad y que, a estas alturas, para él lo importante es representarse a sí mismo.

Hoy, en este décimo cuarto congreso organizado por la Fundación Caballero Bonald y la Consejería de Educación en torno a transgresores y heterodoxos, Ridao, reconocido sobradamente por sus discursos inteligentes y

brillantes, defensor de la radicalidad y del pensamiento libre, nos hablará de ficción y heterodoxia. Seguro que su mirada ágil y original, documentada y lúcida, apoyada en su formación y experiencias - en la Historia, la creación, la religión, la ciencia y la política-, nos sirve para arrojar otra perspectiva con la que enriquecer nuestros puntos de vista sobre estos planteamientos: ficción y heterodoxia o realidad y transgresión. Con ustedes, José María Ridao. Muchas gracias.

José María Ridao: Muchas gracias, Blanca. La verdad es que resulta complicado reconocerse en presentaciones tan generosas como la que acaban de hacerme, porque para el que tiene que tomar la palabra a continuación es un grave compromiso, ya que es difícil no defraudar las enormes expectativas suscitadas. En cualquier caso, déjenme empezar agradeciendo a la Fundación Caballero Bonald, a Pepe Caballero y a todos los que trabajan en la Fundación, el haberme invitado a participar en este congreso y el que, finalmente, hayamos podido encontrar la oportunidad de venir a Jerez, a unas jornadas que son ya clásicas en el panorama crítico e intelectual español. En otras ocasiones no pudo ser, y, como digo, me alegro enormemente de estar aquí y agradezco la generosidad de la Fundación y de las personas que la dirigen por haberme dado esta segunda o tercera oportunidad para hablar sobre la cuestión.

Efectivamente, la materia de mi intervención esta mañana es tan escueta y, por otra parte, tan amplia como "Ficción y heterodoxia". Y a la hora de abordar esta cuestión tan escueta en su formulación, pero tan amplia en sus consecuencias y en su contenido, creo que vale la pena empezar por unas palabras relativamente recientes –teniendo en cuenta el ámbito de siglos que puede abarcar esta idea de ficción y heterodoxia-, las de uno de los personajes de Manuel Azaña en *La velada en Benicarló*. En uno de esos momentos de angustia de un diálogo extraordinario de la que creo que es una de las grandes obras literarias españolas del siglo XX, mal interpretada precisamente por su condición heterodoxa, dice uno de los personajes: "¿No se escucha la queja murmurante al margen de lo ortodoxo? Somos sus herederos". Lo llamativo de esta frase del personaje de Manuel Azaña es que no se reivindica como heterodoxo, sino que habla de "una queja murmurante, al margen de lo ortodoxo". Esto nos pone en la pista de varias cuestiones referidas a la heterodoxia. La primera de ellas es que no es posible definirla Al contrario: lo que está definido de una manera concluyente, y me atrevería a decir que en muchas ocasiones de una manera fanática, es la ortodoxia. La heterodoxia no es más que la respuesta, en términos de libertad, de resistencia, a una ortodoxia. Y eso queda implícito en la frase de Manuel Azaña.

Esta idea de contraposición de lo ortodoxo a lo heterodoxo, entendido como respuesta, como liberación, como resistencia a lo ortodoxo, tiene una larga tradición no sólo literaria sino también, y sobre todo, filosófica. No es casualidad que una de las frases más reiteradas de Heráclito, usada por el pensamiento marxista y después retomada por Simone de Beauvoir aplicándola a las corrientes políticas francesas en los años que le tocó vivir, sea "la verdad es una y el error es múltiple". Esta frase plantea sobre todo una cuestión de poder, de quién tiene la capacidad de decidir cuál es la verdad que convierte a todas las otras posiciones en "múltiples errores". Esa sentencia de Heráclito, como digo, será reproducida, reiterada en diversas variantes a lo largo de la Historia. Y, repito, una de las formulaciones más claras es la reproducida por Simone de Beauvoir, que ella utiliza contra los enemigos de su posición –que en ese momento era la del Partido Comunista de Francia- para decir: estáis todos equivocados, estáis todos confundidos si no defendéis la verdad única frente a esos errores múltiples que vosotros representáis. Eso significa que, efectivamente, la heterodoxia no se puede definir en un contenido preciso; si acaso, como una actitud de rebelión, de respuesta a la ortodoxia. Pero, por el contrario, la ortodoxia sí tiene una definición precisa, sí tiene un contenido que queda patente en la frase que les decía de Manuel Azaña. No hay ortodoxia sin poder o, dicho de otra manera, llevando el razonamiento al extremo: cualquier idea, por extravagante que sea, puede resultar ortodoxa si es suscrita, apoyada o utilizada como programa por parte del poder. Es el poder el que tiene capacidad para fijar, para seleccionar una entre múltiples ideas, decir que esa idea es la verdad, e inevitablemente convertir al resto en errores múltiples, transformando así un espacio variado determinado por la libertad en un espacio de la confusión y, en definitiva -como dirían desde el poder-, de la heterodoxia.

Si nos referimos ahora a la heterodoxia en la ficción, y sobre todo en la propia historia literaria y del pensamiento español, habrá que analizar –siguiendo también aquella frase de Azaña- cómo ha sido el poder político en España para que, efectivamente, sea un país donde tantas veces se ha producido esa colisión entre una ortodoxia y la heterodoxia o las múltiples heterodoxias. La característica fundamental, a mi juicio, del poder político en España (hablando en general, tratando de resumir una experiencia de siglos) es que ha sido básicamente un poder integrista, no sólo con respecto a la religión, sino integrista en relación con ideas más recientes, como puede ser la nación, u otras. Es un poder, como digo, integrista, un poder que necesita por consiguiente de una idea que afirmar como única y verdadera, desde la que perseguir, reprimir y prohibir la expresión a otros individuos, súbditos o ciudadanos, que no participaban de esa idea.

El poder en España ha sido integrista, probablemente porque uno de los momentos históricos decisivos fuera el de la reunificación de los reinos peninsulares, no en torno a valores que también existían en ese momento, como la ampliación territorial con el fin de conseguir mayor prosperidad, sino en torno a una idea. Lo que ocurre a partir de 1492, o a partir del siglo XV en España es que hay un poder político que abraza definitivamente la causa cristiana, la causa católica, y decide prohibir y expulsar al resto de poderes que buscaban legitimidad en credos diversos. Los Reyes Católicos son los que poner en circulación un relato de la historia de España que, resumidamente, viene a decir que los españoles expulsan a los judíos y a los moriscos en un momento de la Historia de España: 1492 para los judíos y 1609 para los moriscos. Y da la impresión de que el debate habría que hacerlo en torno a esa idea de si España expulsa a los judíos y a los moriscos o existen debates alternativos, o al menos verdades alternativas.

Nos damos cuenta de que, en realidad, el poder político en esos momentos está concibiendo una operación ideológica de acuerdo con la cual para ser español es necesario, sobre todo y exclusivamente, ser cristiano. Es decir, cuando dicen "los españoles expulsan a los judíos y a los moriscos" están planteando la historia de España como una pugna entre nativos y extranjeros llegados de fuera con ideas y credos distintos, cuando en realidad se podría abordar esa cuestión, ese relato, desde una fórmula diferente, una fórmula por cierto que será la recoja Cervantes con *El Quijote*. Esa fórmula propone no que se cuente la historia de España diciendo "los españoles expulsan a los judíos y a los moriscos", sino diciendo "los cristianos españoles expulsan a los españoles judíos y a los españoles moriscos". Como diría Cervantes en *El Quijote*, eso nos plantea el problema en términos de libertad de conciencia y no en términos de invasiones originarias que transmiten legitimidades para expulsar a supuestos invasores que llevaban ocho siglos en España.

Si el carácter integrista del poder político en España se hubiera detenido en ese momento de la reunificación peninsular o hubiera sido abandonado en otro momento de los diversos avatares que vive un país, podríamos decir que esa pugna entre ortodoxia y heterodoxia en España sería más limitada. Pero no solamente se mantuvo el carácter integrista del poder en el momento de la Guerra de Granada o de la expulsión de los judíos y de los moriscos: la expansión en las Indias fue una expansión que llevó a radicalizar el carácter integrista del poder político. Al mismo tiempo que ese carácter integrista obligaba a expulsar a judíos y moriscos en España, obligaba también a incorporar nuevos territorios sobre la base de ese principio, sobre la base de la idea de la cristiandad

y el catolicismo. Se crea así la paradoja de que el mismo poder político que prescinde de súbditos en su territorio más cercano, va a buscarlos o trata de incorporarlos de territorios más lejanos. El carácter integrista de ese poder se ve reforzado sistemáticamente con la empresa de ampliar los territorios dependientes de la monarquía española.

En todo momento, se trata de justificar y de garantizar la unidad en torno a la idea cristiana, católica, y confundir, por tanto, cristiandad o catolicismo con España. Es decir, se trata de ahondar en ese carácter integrista del poder político en España, que continuará siglos después (insisto, para no alargarnos demasiado), por ejemplo, con la Ilustración en España. Un pensamiento donde el proyecto nacionalista, o lo que yo me atrevería a llamar el proyecto "criptonacionalista", como puede ser el de cierto Ortega y Gasset, que viene a decir que se trata de un proyecto (el ilustrado) que no existe en España, llegando a afirmar que el siglo XVIII es el menos español de todos los siglos de la Historia de España. La verdad es que es difícil saber cómo se mide la españolidad de los diferentes siglos, pero lo cierto es que Ortega dispuso siempre de un instrumental intelectual que sólo era propio de él, y los demás sólo podíamos mostrar pasmo y asombro ante sus afirmaciones. Pero esta aseveración de Ortega no pasaría de ser una afirmación jocosa si no revelara una vez más ese carácter integrista del poder en España, si no pusiera de manifiesto que, efectivamente, en un determinado momento de la evolución del proyecto ilustrado, que existe en España como existe en el resto de Europa, el giro de los acontecimientos políticos hace que los ilustrados se asocien, ahora ya no con los musulmanes o con los judíos, sino con los franceses, y que el ilustrado español no pueda ser sencillamente eso, un ilustrado español o, por mejor decir, un español ilustrado, de manera que el sustantivo sea "español" y el adjetivo "ilustrado", sino que automáticamente el carácter integrista del poder lo convierta en afrancesado.

Otro tanto ocurrirá, y por razones distintas, cuando al final de la Segunda República Española el proyecto nacionalista, autoritario, como el que encarnan las tropas rebeldes del general Franco, decida plantearse cómo tratar a quienes han estado del lado de la República. Una vez más, lo que hace ese poder político integrista es recuperar las glorias pasadas, cantar las alabanzas de cómo España fue una España cristiana y cómo estuvo contra la Ilustración, de cómo Francia encarnaba todos los males y, en definitiva, convierte a los españoles republicanos en antiespañoles, cuando no en personas a sueldo de la Unión Soviética y del comunismo internacional. Era siempre el mismo recorrido y, con variaciones de la idea, era siempre esta naturaleza integrista del poder que hace que, por ejemplo, se pueda sentir una extraordinaria emoción cuando,

volviendo otra vez a Azaña, se ve que en la placa que le dedican los españoles en su tumba de Montauban, con muy pocas palabras, se vuelve a decir lo esencial de la Historia de España y se vuelve a poner en evidencia el carácter integrista de su poder. Las personas que dedican esta placa al antiguo Presidente de la República no dicen: "Los republicanos españoles a su Presidente, Manuel Azaña", sino "Los españoles republicanos a su Presidente, Manuel Azaña". Una vez más, lo que subrayan es que "españoles" es el sustantivo. Es decir, que se puede ser español siendo cristiano, musulmán, judío, morisco, republicano, comunista, anarquista o de cualquier otra condición. Si el sustantivo es "españoles", todo lo demás es adjetivo, y eso es justamente lo que está impidiendo de manera sistemática el poder integrista español con diversas manifestaciones, con diversas variantes.

Frente a este poder integrista, la literatura española ha dado ejemplos de colocarse en una posición de resistencia, de libertad, de crítica, y los ha dado bien durante la Ilustración, durante la República Española, a lo largo del siglo XIX durante la confabulación del canon realista de la novela española, y lo sigue mostrando de alguna forma la literatura contemporánea haciendo ver que se ha perdido esa necesidad de heterodoxia y resistiendo las derivas integristas del poder.

Lo interesante de esta literatura española, resumiéndolo de manera muy sumaria, en primer lugar, es que suele recurrir con frecuencia al humor. No es casualidad que la manera de hacerse perdonar la resistencia frente al poder integrista sea colocar en sordina, en la distancia, todo aquello que se dice del poder, o que se dice de uno mismo como fórmula para criticar el poder. Así, en esta literatura de "resistencia" (ya veremos los distintos momentos) el recurso al humor es frecuente.

Pero hay un elemento adicional, al que yo quisiera prestar más atención, y que representa la segunda característica de esta literatura: su dificultad, por no decir imposibilidad, para colocarse dentro de un género establecido. Es sorprendente ver la frecuencia con que la literatura de "resistencia", esta literatura que hay que llamar heterodoxa (pero teniendo en cuenta que heterodoxia no significa nada, que lo que está correctamente definido, y apoyado por el poder, es la ortodoxia), rompe con los géneros establecidos, los pone en cuestión, y necesita sobrepasar los límites no ya de la ideología que la ortodoxia impone sino también los del género. Probablemente, esta necesidad de ruptura del género venga de la necesidad de automatizar la percepción del lector hacia lo que está leyendo. Un género, patrón novelístico o de ficción en este caso, lo que hace es colocar al lector en posición de saber qué tipo de texto está leyendo;

es, por tanto, una especie de pacto con el lector, y además le hace esperar lo que ya Jean Genet en algún momento llamó "las distintas paradas del trayecto de autobús", pues hay un planteamiento, hay un nudo y hay un desenlace en que se acaba resolviendo los conflictos que planteaba la novela. Como diría Jean Genet, el modelo, el canon de la literatura del XIX realiza ese trayecto en autobús.

Los heterodoxos, esto es, quienes se oponen al poder (por tanto quienes arriesgan ante el poder), necesitan colocar al lector en posición de alerta. Y para eso, no pueden ofrecer un género establecido, cerrado, unas pautas de escritura y de lectura que adormezcan la tensión ideológica. La oposición desde la heterodoxia a ese poder integrista tuvo un momento decisivo en el Siglo de Oro, que Américo Castro llamaba "la edad conflictiva". Aparte del recurso al humor, y el desguace y superación de los géneros, observamos en esa "edad conflictiva" lo que el propio Américo Castro subrayó con insistencia y que muchas veces fue malinterpretado, y es que los autores, o algunos de los autores más valiosos de este período, no participaban del consenso, de la ortodoxia, de la idea, de las características nacionales que exigía el poder político. La condición de converso, que suele subrayar Américo Castro sobre algunos de los autores, remite a esta cuestión, a la mirada exterior, a la imposibilidad de sentirse integrado en la ortodoxia, y, por tanto, a la necesidad de plantear cierta resistencia. Esa resistencia se plantea sin duda en *La Celestina*, o en su autor, Fernando de Rojas, autor converso como señala Américo Castro, y se manifiesta también en la estrategia narrativa de esta novela dialogada que es *La Celestina*. Es sorprendente que Fernando de Rojas señale desde el principio que él no es el autor completo de *La Celestina*, sino que se limita a acabar una obra cuyas sus primeras páginas encontró por casualidad. De por sí se trata de una confesión sin sentido, ya que las primeras páginas del primer capítulo son una minucia comparadas con la totalidad de la obra. Es como si Faulkner se declarara autor incompleto de *Palmeras salvajes* porque las diez primeras páginas las encontró en el cajón de un colega en los estudios de Hollywood, donde trabajaba como guionista. No se deduce de las primeras páginas, de ésta o de cualquier otra novela de Faulkner, como tampoco de las primeras páginas de *La Celestina*, la totalidad del relato. Es interesante destacar que lo que Fernando de Rojas está tratando de hacer es desautorizar; está diciendo "no soy el responsable de lo que aquí se cuenta, y por lo tanto no tengo por qué pagar frente al poder ortodoxo todas las consecuencias que se derivarían de lo que aquí digo". Porque lo que se dice en *La Celestina* es un ataque frontal frente a la ortodoxia del poder político en ese momento. Lo que se dice en esta novela, como se ve claro en

el lamento de Pleberio, es que Dios, el Dios cristiano en cuyo nombre se está construyendo una autocracia en el poder político en España, es un dios que se puede confundir con el amor humano, tan arbitrario como puede ser un dios humano, que puede exigir sacrificios sin razón, como exige el amor humano. Por tanto, como Pleberio da a entender a lo largo de este estremecedor lamento por la muerte de su hija es que Dios es una construcción de los hombres y que, probablemente, desaparezca con los propios hombres. Es la criatura que el ser humano encuentra para responsabilizarlo de todo lo que existe, pero también para eximirse de responsabilidad por todo lo que está padeciendo. La riqueza ideológica extraordinaria de *La Celestina* sólo se puede manifestar en un momento de triunfo de la ortodoxia si el autor recurre, efectivamente, a unas estrategias de desautorización constantes, en muchas ocasiones estrategias de humor y en otras poniéndose en segundo plano frente a lo que está contando.

Podríamos pensar que estas estrategias, esta pugna entre la heterodoxia y la ortodoxia, se dan solamente en Fernando de Rojas, pero es prácticamente una constante en la gran literatura española de ese periodo. También Cervantes se desautoriza diciendo que él no es el autor de *El Quijote*, que se limitó a coger un manuscrito que había encontrado por azar en la Plaza de Zocodover y dárselo a un morisco para que se lo tradujera, y que los errores que allí aparecen sólo pueden ser errores de traducción. Es decir, que los errores que puedan encontrarse no son del autor y que, por tanto, él no debe pagar las consecuencias de lo que allí se dice. Es algo así como darle la vuelta al calcetín, de manera que el poder ortodoxo se queda sin saber qué sombra perseguir.

Como *La Celestina*, lo que ideológicamente representa *El Quijote* es un desafío importante a la ortodoxia del poder político en la España del momento. Durante muchos años fue difícil leerlo en su dimensión de revulsivo ideológico, de documento de resistencia en España, sencillamente porque el nacionalismo español de finales del XIX hizo una interpretación nacionalista de esa obra. Gran parte de la Generación del 98 contribuye a esta construcción nacional, de manera destacada Unamuno y Ganivet, pero prácticamente todos los autores de esa controvertida denominación de Generación del 98, y lo hacen, efectivamente, desde una convicción nacionalista muchas veces no expresa. La convicción es que Europa, que en esos momentos se ha embarcado en una empresa colonial como es el reparto de África a partir de la Conferencia de Berlín de 1885, va a tratar de buscar la unidad de esos territorios, la integración de esas poblaciones no a partir de la idea religiosa, no a partir del Dios verdadero como había hecho Castilla en el siglo XV, sino a partir de la ciencia, que es, digamos, el estadio definitivo de la evolución humana, y de la

ciencia se dice exactamente lo que en la Castilla de la época de expansión en las Indias se dice de la religión católica: que es la única verdad. Y de ahí que se produzca muchas veces el mismo fenómeno. No es que las potencias europeas aspiren a colonizar y, por tanto, a apropiarse de África, sino que tienen el deber moral de llevar la verdadera luz que encarna la ciencia a esas poblaciones. Y, por otra parte, en nombre de esa luz verdadera que significa la ciencia, están autorizados a cometer las mayores tropelías. Es un mecanismo que en el fondo remite a la superioridad, el mismo que se aplicó en nombre del Dios verdadero en el siglo XV, repetido en nombre del hallazgo definitivo de la humanidad que es la ciencia, y que se volverá a repetir cuando se invada Irak en nombre de la gran idea, de la única idea que la humanidad ha dado para gobernarse adecuadamente, que es la democracia. En todos estos casos -tenemos que volver al pensamiento clásico- ocurre lo que señalaba Erasmo: se hace la guerra en nombre justamente de aquello que impide que se haga, que es el Dios verdadero, la ciencia o la democracia.

Los autores del 98 no llegan, obviamente, a la Guerra de Irak, pero sí perciben que está cambiando el fundamento de la superioridad de las naciones, que en ese momento es una superioridad en torno a la ciencia, y proponen retornar a la superioridad en torno a la idea religiosa. Ellos dicen que Europa puede tener la ciencia, la ciencia experimental, pero que nosotros disponemos de la ciencia más alta que ha creado la humanidad, que es la ciencia de Dios: la teología. Los autores del 98 dicen (y me remito a Unamuno): ellos tienen los teléfonos y las máquinas de coser, pero allí donde un pie español pone su planta, allí crece una idea de Dios que es completamente distinta, y que es superior a la de los pueblos que van a colonizar en nombre de la ciencia. Y acaba diciendo Unamuno, y en gran medida la Generación del 98, que ellos podrán tener las grandes construcciones de la ciencia, los grandes teoremas, pero nosotros tenemos a Cervantes. O mejor dicho, tenemos *El Quijote*.

La interpretación que hace el 98 de *El Quijote* en todo momento trata de desautorizar, y de tomar en serio lo que dice Cervantes sobre su autoría. No es que crean que Cervantes se encontró el manuscrito. Digo tomar en serio en el sentido de que, precisamente por la visión nacionalista que se está aplicando, se trata de decir que *El Quijote* es una emanación del alma española, del alma del pueblo, y que por tanto la mediación de Cervantes sobra. De ahí que la Generación del 98 en su visión nacionalista diga sistemáticamente que Cervantes es un ingenuo lego, inferior a su creación, que el espíritu español le llevó la mano para escribir *El Quijote*, pero que podía haber escogido a cualquier otro amanuense. La idea que hay detrás de esos planteamientos es que para el

pensamiento nacionalista de raíz romántica tiene más valor la obra anónima hecha por el pueblo, por ejemplo el derecho consuetudinario, que una obra con autor. La manera de hacer una lectura nacionalista de *El Quijote* que se pueda oponer a la superioridad de otras naciones es insistir en que Cervantes era un autor lego, que lo importante de esa obra literaria era su grandeza por el hecho de que representa el alma humana.

Todo eso nos ha impedido, a lo largo de mucho tiempo, acceder a *El Quijote* como lo que era. Una vez más Américo Castro, en 1925, lo pone de manifiesto con un libro titulado *El pensamiento de Cervantes*: para él Cervantes no era el ingenuo lego que señala la Generación del 98, sino, por el contrario, un autor erasmista que expresa sus convicciones a través de su obra literaria. Y lo hace muchas veces en concomitancia de género con obras erasmistas como *Elogio de la locura* o con aproximaciones narrativas similares. Y desde luego es un autor erasmista en la defensa de esa libertad de conciencia, esa conducción a la irrelevancia del rito a favor de la verdadera creencia, la creencia profunda, que defendía Erasmo. Toda esta acumulación de interpretaciones de *El Quijote* impidieron verla como lo que era, una obra heterodoxa que planteaba desde el humor, desde la ruptura del género y desde una posición de resistencia, un desafío abierto al poder de la época, y lo hacía por parte de alguien que, como señalaba Américo Castro, no podía participar del consenso.

La evolución de la heterodoxia en España, sin embargo, no tuvo siempre los tintes dramáticos que pudo tener en el Siglo de Oro o en la edad conflictiva. Hay un momento importante a mi juicio, el siglo XIX, con la figura decisiva, que entra también en el siglo XX, de Galdós. Galdós es quizá uno de los autores -de su época y puede que de todos los tiempos- que mejor ha interpretado ese mensaje de resistencia, esa heterodoxia de la literatura española de los siglos conflictivos. Es, por decir así, el mejor cervantino de los autores del XIX, y posiblemente de la historia de la literatura española posterior a Cervantes. Galdós, como pocos autores antes y después de él, maneja extraordinariamente el contrapunto, esa capacidad de expresar las ideas más profundas, de mayor contenido y carga ideológica, a través de situaciones en apariencia banales. Yo siempre pongo el mismo ejemplo, porque es uno de los más bellos en defensa de la mujer caída, de una prostituta que decide recuperar su vida, su dignidad. Es un discurso de alguien que acabará perdiendo la razón, Maximiliano Rubín en *Fortunata y Jacinta*. Ese bellísimo discurso en defensa de la dignidad de la mujer y de la posibilidad de pasar página sobre errores, pecados o equivocaciones pasadas, no lo coloca Galdós en un momento solemne, sino que cuando Maximiliano Rubín está pensando en decirle a su tía doña Lupe de

los Pagos que se ha enamorado de Fortunata y que está decidido a llegar hasta el final con ella, porque la mujer tiene derecho, lo mismo que el hombre, a corregir sus errores, a salir de sus pecados y a ser perdonada, lo que ocurre es que entra doña Lupe de los Pagos y resuelve la situación dándole en el cogote a su sobrino, acabando así con aquel gran discurso que se supone que iba a plantear. Esta técnica del contrapunto la encontramos en Cervantes cuando Sancho Panza se topa con el morisco Ricote, y éste hace un enorme elogio del rey que ha expulsado a una raza infecta como es la raza a la que él pertenece. Sería un discurso absurdo si no se entiende el contrapunto.

También retoma Galdós de esa literatura heterodoxa española, muchas veces no percibida por las capas de interpretación nacionalista, la interpretación de la carga ideológica de esa literatura. En sus novelas, por ejemplo en *La familia de León Roch* o en las novelas de Torquemada, encontramos conflictos ideológicos y morales donde Galdós vuelve a tomar una posición que va en línea directa por los ilustrados, por los erasmistas y por todos los que en España han defendido la resistencia frente a la ortodoxia y frente a la idea única sostenida por el poder y convertida en programa político. Galdós en *La familia de León Roch* plantea un conflicto de resonancias clásicas, en el sentido de que tiene capacidad para vertebrar toda una visión de la literatura española antes y después de él. Es la pregunta de si alguien que no cree en Dios puede tener una actitud moral y una actitud ética tan sólidas y aceptables como quien mantiene la moral católica y la ética derivadas del catolicismo. León Roch muestra enormes dudas sobre la existencia de Dios y sus posibles manifestaciones, y sistemáticamente adopta posiciones de profunda honestidad, incuestionables la mayor parte de las veces desde el punto de vista moral y ético, mientras que, por el contrario, quienes defienden el papel del Dios católico en la conformación de una moral y una ética son personas cuyas acciones son difícilmente justificables desde esos mismos puntos de vistas ético y moral. Galdós, una vez más, como sus ilustres antecesores y sus más ilustres sucesores, plantea la necesidad de que el poder vaya progresivamente despojándose de su carácter integrista, plantea que no son lo mismo ley y pecado, que la ética sin fundamento religioso es posible y que en España era necesaria una evolución en esa dirección justamente para que no siguiera existiendo esa pugna entre ortodoxia (que está perfectamente definida) y heterodoxia (que es ese error múltiple que se ve desde el poder cuando se defiende una idea de manera muchas veces fanática).

Permítanme, para acabar y dar paso al coloquio, hacer una reflexión sobre la literatura más reciente, sobre esa vigencia o no de la heterodoxia en la ficción más actual. Por descontado, entiendan que aquí los juicios son mucho

más leves, porque creo que necesitamos más perspectiva y más tiempo. Y entiendan también que los juicios son mucho más generales, y que no se refieren a autores ni a novelas en concreto, en la medida en que cada autor en cada novela resuelve como puede los grandes contenciosos ideológicos de la época.

Pero sí tengo que decir que veo con cierto reparo esta deriva y esta moda de la literatura española hacia la reproducción y la ilustración del pasado reciente de la historia de España. Ha habido una moda constante de novelas sobre la Guerra Civil, y creo que hubo incluso autores que anunciaron, o amenazaron con que a estas les iban a seguir las novelas sobre la transición democrática, y que seguiríamos prácticamente dando un repaso a todos los acontecimientos de la historia de España para que cada uno de ellos tuviera su correspondiente novela o su correspondiente moda de novelas.

Yo tengo muchas reservas hacia esta evolución, hacia esta convicción de la última literatura española, y la tengo por varias razones. La primera es que no es una literatura heterodoxa, no es una defensa de la minoría frente a la ortodoxia que impone el poder. Al contrario, es una literatura que ilustra lo que la mayoría, lo que hoy podría ser la ortodoxia, defiende. En términos generales, las novelas sobre la Guerra Civil no suelen mostrarnos un personaje abyecto cuyas acciones acabamos comprendiendo; suelen mostrarnos personajes a los que todos estamos dispuestos a mostrar nuestra aquiescencia y nuestra adhesión. No son novelas que van a contracorriente, sino novelas que van a favor de la corriente. Sus personajes, como digo, no son marginales o no expresan posiciones marginales para explicar sus razones, sino que están instalados en el consenso mayoritario del sentir de la sociedad española en torno a la Guerra Civil. En segundo lugar, son novelas que, con la excusa o la coartada de abordar estos temas candentes en la actualidad política española, como podría ser la Guerra Civil, lo que están haciendo es rehabilitar formas narrativas, géneros que se daban por sobrepasados, o que habían tenido su momento y que ahora ya no se consideraban en vigor. Si se fijan, gran parte de la novelística sobre la Guerra Civil Española ha rehabilitado las formas del realismo más básico, incluso podríamos decir que del naturalismo. Es decir, que de aquel intento de los heterodoxos en la edad conflictiva, que era sobrepasar el género para que el lector pudiera estar más avisado, porque el texto literario era un campo de minas y necesitaba tener todos los sentidos en alerta para entender su mensaje, pasamos a esta novelística que reproduce los patrones establecidos y hace que el avisado lector, si alguno queda, acabe adormeciéndose en lo que le ofrece el género. Y hay una tercera objeción, de naturaleza pedagógica, vinculada a la ética y a la moral. No estoy convencido de que repetirnos una y otra vez que todos nosotros hubiéramos tomado el buen

partido (en la situación real de tener que tomar un partido dramático, que ojalá no ocurra nunca) nos ayude a tomar el partido correcto si esa situación se nos presentara. No estoy seguro de que repetirnos una y otra vez que tenemos muy claro que si el 18 de julio de 1936 hubiéramos estado en este lugar, habríamos obrado correctamente, nos sirva, ni que sea una pedagogía correcta para que, cuando nos enfrentemos a dilemas muy graves en nuestro país, nos preguntemos (de la manera que se enfrentaban los heterodoxos) dónde debemos estar y que tomemos el buen partido. Por el contrario, yo creo que ese adormecernos en que nosotros tendríamos claro el buen partido en ese momento, en vez de mostrarnos las debilidades, las trampas o los espejismos ideológicos que se generan en toda situación de tensión dramática, no nos ayuda a mejorar, a prevenir, sino que nos puede llevar a graves errores.

Esto no es una especulación banal: es algo que está pasando, y algo que ya ha pasado. Se habrán fijado ustedes en cuántas veces en los últimos años la comunidad internacional ha estado buscando a Hitler (por no hablar de España y de temas extraordinariamente conflictivos). Hitler era Sadam Huseim, o Arafat, o Sharom… La realidad es que estábamos provocando la república de Weimar entre nosotros, y a fuerza de buscar a Hitler estábamos destruyendo el sistema democrático. Y sin embargo, todo el mundo tenía muy claro, una vez que alguien es designado como Hitler, de qué lado había que estar, qué decisión había que tomar y qué posiciones había que seguir. No han sido buenos años para la comunidad internacional ni para nuestro país, pero esperemos que no haya dilemas trágicos que nos fuercen a elegir. Y si los hubiera, sería bueno traer a la mente de nuestros ciudadanos que hubo gente, esos heterodoxos, esos resistentes frente al poder ortodoxo, que siempre se entendieron a sí mismos en la manera que decía Azaña en *La velada en Benicarló*: que nunca se afirmaron como heterodoxos, sino que se vieron como una queja murmurante al margen de lo ortodoxo. Mientras que nuestro país sea capaz de escuchar esa queja murmurante, creo que no tenemos razones para el miedo. Pero si el ruido llega a ser tan extraordinario (y hay que decir que en estos momentos el ruido empieza a ser excepcional) que nos impida oír esa queja murmurante, creo que las aguas de la ortodoxia se habrán cerrado sobre nuestras cabezas y la ficción y la ortodoxia habrán perdido su ocasión una vez más de conseguir que los españoles, y en general los ciudadanos, sean más libres de lo que lo fueron en el pasado. Muchas gracias.

Blanca Flores: Muchas gracias. Creo que no ha defraudado para nada nuestras expectativas. Vamos a tener ahora unos minutos por si hubiese alguien

que quiera intervenir o preguntar algo sobre tu intervención. Yo creo que tu propia obra recoge por supuesto este planteamiento de arrojarnos luces sobre el pasado para resolver problemas de futuro. Eso se ve muy bien sobre todo en tu último libro, en el que, desde Plutarco, llegas hasta la actualidad trazando precisamente una línea crítica contra lo establecido, es decir, esa búsqueda de lo que hoy estamos planteando.

José María Ridao: Por responder un poco a eso, este libro, titulado *Radicales libres*, que arranca efectivamente con Plutarco, no se puede entender sin un punto de partida previo, y es la crítica al discurso constante en estos últimos tiempos acerca de que vivimos una nueva era. Si se fijan, nos dicen que las nuevas tecnologías han generado una nueva era, que estamos ante una revolución civilizacional, o ante un año cero, o ante un nuevo comienzo de la historia. A mí estos discursos me parecen extraordinariamente peligrosos, el preámbulo de la catástrofe. Y no por causalidad, no porque sea una secuencia mágica hablar de la nueva era y llegar a la catástrofe, sino porque el discurso de la nueva era sólo está transmitiendo que renunciemos a la experiencia. Al decirnos, por ejemplo, "vivimos un año cero", transmiten que todo lo que aprendimos en el pasado no sirve para nada. A mí me parece algo muy grave, porque es como decirnos: olvídense ustedes de los maestros y confíen en los profetas, olvídense ustedes de quien encarna la experiencia, de quien tiene como tarea transmitir la dura experiencia de largos siglos de historia, y pónganse en manos de esos que dicen que el mundo del mañana será una interlocución infinita entre redes sociales, que todo el mundo tendrá a través de su teléfono móvil o de su portátil no sé cuántas maravillas. El discurso de la nueva era, en la medida en que nos hace renunciar a la experiencia, nos hace perder de vista que muchas de las cosas que se viven ya se vivieron, que el ser humano puede cambiar la respuesta (y de hecho hemos cambiado mucho las respuestas a los problemas), pero que los problemas son extraordinariamente persistentes. Los problemas son: cómo organizar la sociedad, cómo solidarizarse con quienes menos tienen, cómo relacionar esa sociedad con la sociedad contigua que se considera extranjera, y si es bueno hacerlo a través de la violencia o a través de normas pactadas, qué régimen tienen esas sociedades distintas, si son estados soberanos o son estados en los que se puede injerir en nombre de "la buena causa" (sea la causa de Dios, la de la ciencia o la de la democracia), etc. Es decir, son problemas extraordinariamente persistentes, donde lo más suicida que se puede hacer es, efectivamente, declarar el año cero, declarar la nueva era y, por lo tanto, declarar que renunciamos a nuestra experiencia y que toda nuestra suerte queda en manos de los profetas.

Jesús Fernández Palacios (entre el público): En la primera parte de su discurso usted privilegia como sustantivo la palabra español, y ese discurso no creo que lo compartan todos, por ejemplo un catalán o un vasco. ¿No será que la derecha pone el adjetivo "español" después del sustantivo "católico" u "ortodoxo" porque ve que esa es una estrategia para conseguir y mantener esa unidad de la que hace la guerra constantemente?

José María Ridao: Sí, pero no lo asignaría todo a la derecha. Creo que seríamos injustos, porque hay personas en el pensamiento conservador español que son conscientes de que "español" es el sustantivo y todo lo demás es adjetivo. Pero es verdad que en España se está desencadenando un proceso que conduce, efectivamente, a la conversión de "español" en adjetivo y que coloca delante otros factores con un alto potencial conflictivo. Frente a lo que estamos viviendo (y por no entrar en batallas políticas que al final son más irrelevantes que las cuestiones ideológicas de fondo que se están movilizando), hay que ser conscientes de que la realidad no nos es dada como tal. La realidad, como bien decía el físico Heisenberg, es la realidad y la forma de interrogarla. ¿Qué ocurre con los nacionalismos en Cataluña o en otros sitios como Escocia? Que lo que ha fracasado en estos momentos era una manera de interrogar a la realidad fijada como consecuencia del horror de la Segunda Guerra Mundial, que ponía por delante cuestiones como cuál es la renta de las personas, qué niveles de solidaridad se tienen que establecer entre diversos niveles de renta, cuál es la formación de las personas, qué garantías tiene que dar el Estado para que haya políticas de igualdad de oportunidades en materia de educación o sanidad, y otras. Es decir, todo ese instrumental de conceptos ha fracasado, y no como consecuencia del azar, sino porque ha habido una política que ha dicho: es irrelevante que existan instituciones, es irrelevante el estado-nación. Pero la realidad es que, desde que se ha decretado la crisis del estado-nación, hay más estados que son nación en un sentido más profundo del que tenían sus predecesores. ¿O es que Serbia, Croacia o la Bosnia pro-Serbia o la que llamaron musulmana son menos estado-nación que Yugoslavia? No; Yugoslavia era mucho menos estado-nación de lo que lo son la Serbia o la Croacia actual. Por tanto, lo que está ocurriendo es que desde una convicción económica, desde esa idea neoliberal que no es una reinterpretación del liberalismo, sino una agresión, una negación del liberalismo, se ha acabado con el aparato instrumental y conceptual con el que interrogábamos a la realidad. Ya no interrogamos a la realidad en términos de qué renta tienen los ciudadanos y qué políticas hacemos para mejorarla. Ahora, cuando el estado no tiene capacidad de redistribuir,

de ayudar, de garantizar la igualdad de oportunidades y además se dice que está en crisis, la única oportunidad de preguntar a la realidad es decirle: ¿y usted a qué nación pertenece, dónde ha nacido, y en definitiva, cuál es su tribu? Ese es el problema también en España en estos momentos, y se trata de una situación en la que lo que hay que resolver, de manera prioritaria, a mi juicio, no es tanto la respuesta (si vamos a una Independencia o a un Estado Federal): lo que debemos hacer es plantear adecuadamente las preguntas, es recuperar el instrumental conveniente para interrogar a la realidad. Y en ese sentido, hay que preguntar: ¿qué son los territorios ricos o las personas que viven en los territorios?, ¿qué hay que priorizar: el bienestar de un territorio o el bienestar de las personas? Se cierran, sin duda, Urgencias en Cataluña, pero se cierran aulas en Jerez. Por tanto, lo que estamos es ante la necesidad de preguntarnos qué hacemos con las instituciones redistributivas que colocábamos bajo el paraguas del estado del bienestar, y que en el fondo eran instituciones que nos garantizaban la condición de ciudadanos. Es decir, la condición que respondía a las preguntas de renta y formación, y no a las preguntas de origen, credo u otras.

Público: Gracias por su exposición, que en definitiva nos lleva a escuchar a todos cuantos estamos aquí el murmullo de la calle. Desde las instituciones europeas se nos vende, precisamente, no la Unión Europea, sino el dominio alemán. Desde nuestras instituciones, algún miembro del Gobierno habla de un golpe en la calle similar a un golpe de Estado con pistolas. No se pregunta por las personas que están en la calle desahuciadas, estudiantes que no pueden continuar sus estudios porque no tienen becas. ¿Qué soluciones tenemos ante un estado o una institución que realmente nos está vendiendo otra cosa? Nos está vendiendo la excusa de los nacionalismos, aunque el nacionalismo español es tan peligroso como el nacionalismo catalán. Cada vez somos más mediocres, y la pregunta que le hago es: ¿qué hacemos ante esto? Porque nos ocurrirá lo mismo que se puso en la tumba de Azaña: NO LO HEMOS ENTENDIDO. Muchas gracias.

José María Ridao: Es interesante la manera en que formula usted la pregunta: ¿qué hacemos frente a este Estado? Pero yo la reformularía diciendo ¿qué hacemos desde dentro de este Estado? Lo que tenemos es solución fuera del Estado o frente al Estado. Fuera del Estado, se puede colocar alguna iniciativa de algún presidente autonómico que dice: o se hace esto dentro de la Ley, o se hace fuera. Pero ese discurso, salvadas las razones ideológicas que lo mueven, ha podido mover también a muchos ciudadanos cuyas reivindicaciones son

legítimas al decir: o se hace esto dentro de la Ley o da igual que lo hagamos fuera. Yo creo que el deber del ciudadano es advertir que la pregunta relevante no es "¿qué hacemos frente al Estado?", sino "¿qué hacemos desde el Estado?" Y eso, aunque nos puede parecer algo muy elemental, nos lleva a algo muy conveniente, porque nos lleva a hacer crítica política, o a decir que determinada forma de gobernar puede no ser correcta, o que España se encuentra entre la espada y la pared debido a que la conformidad de la voluntad política europea no es resultado de la negociación, sino de la imposición de los países más fuertes, o podemos reconocer que la situación de endeudamiento española es insostenible, etc. Pero podemos pedir algo al gobierno, y es que el esfuerzo tiene que ser equitativo. Todos estamos dispuestos a hacer un esfuerzo ante una situación dramática y en la que siempre encontramos ciudadanos que están peor que nosotros. Pero el Gobierno tiene que extremar la convicción y la gestión de la crisis de manera que la equidad quede demostrada permanentemente, que a todos se nos pida un esfuerzo equivalente. Y sin embargo, lo que hemos visto es que el Gobierno ha exigido esfuerzos a unos y ha hecho amnistías para otros, ha impuesto en un lado y ha dado apoyos a colegios concertados en otros.

El problema, como digo, no es de programa político, sino que es un problema conceptual, de las preguntas que debemos dirigir a la realidad. Si un Gobierno en una situación de extraordinaria dificultad como la que vivimos, rompe con su principal tarea, que es la equidad, el que todo el mundo sea consciente de que el esfuerzo que hace es proporcionado a su capacidad y que las personas que tiene al lado hacen también el esfuerzo que les corresponde, y si eso no lo trasmite el Gobierno, entramos en una situación como la que estamos viviendo. Y tenemos que hacer crítica política también hacia el otro lado, porque no se puede salir de unas Elecciones Generales con una gravísima derrota y que el candidato que ha cosechado esa derrota diga "yo no he sido el responsable, el responsable es mi antecesor, y por tanto yo opto a dirigir el Partido durante los cuatro años de oposición". Esto no puede ser, y alguien tiene que asumir la responsabilidad política. Y es importante resaltarlo cuando esta derrota se ha vuelto a producir porque, en el fondo, ¿qué está diciendo ese Partido? Pues que da igual que los ciudadanos no voten a ese candidato, da igual que le hagan cosechar el peor resultado de la historia democrática del Partido Socialista en España. Lo importante es que nosotros nos pongamos de acuerdo para nombrar al nuevo Secretario General, o, como ha ocurrido después de la última ronda electoral de este fin de semana, que se diga "ahora vamos a hacer un cambio ideológico". Es decir, que lo único inamovible en un Partido es el dirigente y la ideología la vamos adaptando para que éste pueda continuar.

Sin embargo, el ciudadano no es insensible a esta cuestión. Los ciudadanos son avisados lectores, como lo eran los lectores de Cervantes o de Fernando de Rojas, y lo que importa es sencillamente recuperar aquella actitud de decirnos "somos avisados lectores, avisados electores y avisados ciudadanos, no haremos nada contra el Estado porque el Estado es nuestra garantía, pero sí haremos mucho desde dentro del Estado y exigiremos muchas responsabilidades desde dentro del Estado de las políticas aplicadas por el Gobierno y por la oposición".

Público: Al hilo de todo lo que se está comentando, eso de que hay que actuar desde dentro del Estado, que nosotros somos ciudadanos y podemos cambiar esto desde dentro, yo creo que es la única solución. Pero, por otro lado, en los reportajes de los informativos o en la radio, cada vez que sale un político (sea cual sea, porque los he visto desde el Gobierno Central, o desde el Gobierno Autonómico Catalán) y tiene que hablar de la actitud que estamos tomando, de los deseos que tenemos de cambio los movimientos ciudadanos (aunque en principio puedan parecer demasiado espontáneos y un poco ingenuos), se nos está tachando a todos de antisistema. Y he escuchado decirlo así: antisistema. Y "y como sois antisistema, vamos a poneros enfrente a las fuerzas de seguridad del Estado". Esto lo he escuchado ya tanto del Gobierno Nacional como en un reportaje de Jordi Évole con el Consejero de Interior de Cataluña. Es que dijo exactamente lo mismo; y hasta a gente que pasaba por el lado en una manifestación y que se llevó alguna torta (en un caso concreto le rompieron a una persona un brazo) la tacharon directamente de antisistema. O sea, que es verdad que tenemos que cambiar las cosas desde dentro, pero es que los mecanismos para cambiarlo son rígidos, completamente cerrados y no asumen la crítica por ningún sitio. Por un lado, tenemos un gobierno que machaca con la mayoría absoluta que tiene y, por el otro lado, no hay nada. La gente que querría cambiar algo no tiene adónde mirar ni a quién votar, porque nadie después se responsabiliza de un programa político. No sé si me he explicado bien.

José María Ridao: Perfectamente. Lo único, déjame insistir en una idea, y es que somos ciudadanos porque el Estado existe. Sin el estado democrático no seríamos ciudadanos. Seríamos individuos, mereceríamos todo el respeto y, por fortuna, el siglo XX consiguió algún avance en reconocer derechos implícitos e innatos como tales individuos; pero la condición de ciudadanos la tenemos porque existe el Estado. Por tanto, es importante que, por rígidos que sean los mecanismos y por difícil que sea la tarea, no perdamos nunca de

vista que nuestra condición de ciudadanos nos obliga y nos exige actuar dentro del Estado, dentro de las normas, conseguir nuestros objetivos dentro de los procedimientos que el Estado ofrece.

Hoy he leído que había convocadas ochenta manifestaciones en Madrid a lo largo de esta semana, y yo desde luego no creo que las personas que se manifiestan en Madrid y en toda España en estos momentos, sean antisistema. Son ciudadanos que están ejerciendo su derecho de manifestación, y es importante que extrememos el mensaje de que, efectivamente, somos ciudadanos ejerciendo nuestro derecho y reclamando nuestro espacio para la crítica política, pero que no hagamos nada que nos pueda colocar la etiqueta de antisistema. Si nos atenemos a lo que ocurrió recientemente, el 25-S en concreto, en torno al Congreso de los Diputados, hay que subrayar que el procedimiento, las normas que nos hacen ciudadanos no autorizan a manifestarse en torno al Congreso. Creo que no hubiéramos perdido nada si esos ciudadanos se hubieran manifestado respetando las normas, porque, de lo contrario, lo que ocurre es que se acaban considerando movimientos antisistema el 15-M o el movimiento del 25-S, que, paradójicamente, son movimientos a favor del sistema. Yo siempre he subrayado, cuando he tenido la ocasión, que la exasperación comprensible de las personas que participan en estos movimientos, en los años 60 dio lugar a la violencia y a fenómenos terroristas en Alemania, en Italia, en España, etc. Ese movimiento del territorio ideológico, que tan bien estudió Octavio Paz, tuvo que ver con una exasperación como la que se ve hoy en las calles de Madrid o de otras ciudades; pero, paradójicamente, hoy esa exasperación no reclama, como reclamaba en los años 60, la creación de las Brigadas Rojas o movimientos de este tipo. Al contrario, reclama la mejora del sistema. Así que prestemos atención a lo que dicen estos movimientos, pero al mismo tiempo no perdamos nunca de vista que son ciudadanos porque existe el Estado, y que lo que se plantea es una reforma y un cambio en las políticas que rigen el Estado. No un cambio del Estado, no la desaparición del Estado.

RICARDO SENABRE
Una novela a contracorriente: Industrias y andanzas de Alfanhui
[Madrid, 13-XII-1950; colofón: 20-II-1951]

Así como *El Jarama* (1956) aparecerá aureolada por el premio Nadal, que por vez primera se había concedido por unanimidad, *Alfanhui* se publica sin eco alguno, en una edición privada con una cubierta dibujada por el propio autor. Esta circunstancia, que parece insignificante, es algo sobre lo que habrá que volver, porque, aun siendo un factor extraliterario, acaso pueda aclararnos algo acerca del sentido y la intención de la novela. Porque buena parte de la crítica más conspicua ha mostrado claramente su desconcierto ante *Alfanhui.* «Relato inclasificable», según las palabras de un conocido historiador de la novela contemporánea, *Alfanhui* ha resistido durante más de medio siglo las interpretaciones de los estudiosos sin acabar de entregarnos del todo su secreto. Intentemos, una vez más, descubrirlo. Para ello se hace necesario recordar, aunque sea esquemáticamente, el conjunto de peripecias que forman la novela.

La obra está dividida en tres partes de extensión desigual. La primera se localiza en Guadalajara; la segunda, en Madrid; la tercera, en el pueblo de Moraleja, al norte de la provincia de Cáceres. En cada una de ellas, el niño Alfanhui va conociendo durante sus andanzas a distintos personajes y pasando por diferentes experiencias e «industrias», es decir –de acuerdo con las acepciones clásicas del vocablo–, trabajos, mañas. La muerte de alguien o de algo constituye el cierre de cada parte.

Pero hay que recordar que desde el principio Alfanhui resulta ser un personaje fuera de lo común, que es expulsado de la escuela porque aprende en un alfabeto raro e incomprensible para todos:

> El niño aprendió un alfabeto raro que nadie le entendía, y tuvo que irse de la escuela porque el maestro decía que daba mal ejemplo. Su madre lo encerró en un cuarto con una pluma, un tintero y un papel, y le dijo que no saldría de allí hasta que no escribiera como los demás. Pero el niño, cuando se veía solo, sacaba el tintero y se ponía a escribir en un extraño alfabeto, en un rasgón de camisa blanca que había encontrado colgando de un árbol.

He aquí un niño que, inconscientemente, desea preservar su propio mundo y se resiste a dejarse integrar en el de los mayores. Luego, un gallo de veleta enseña al niño –que de momento es todavía un niño sin nombre– cómo obtener el color rojo del poniente, porque «lo rojo de los ponientes era una

sangre que se derramaba a esa hora por el horizonte, para madurar la fruta, y, en especial, las manzanas, los melocotones y las almendras». Ya tenemos la aparición de un animal familiar –el gallo–, que es además una *cosa* –puesto que se trata de una veleta– y que habla. Toda la serie de minúsculos sucesos fantásticos que constituyen las «andanzas» de Alfanhui acreditan una imaginación sin límites que integra lo maravilloso en lo cotidiano y transporta al lector a un mundo insólito y divertido en el que nada de lo que ocurre es previsible. El niño se escapa de casa y trabaja como aprendiz con un maestro disecador de Guadalajara, que decidirá llamarlo Alfanhui porque, según el taxidermista, éste es el grito de los alcaravanes, que tienen los ojos amarillos como el niño. El disecador tiene a su servicio una criada «que no tenía nombre porque era sordomuda» y que, además, «se movía sobre una tabla de cuatro ruedas de madera y estaba disecada, pero sonreía de vez en cuando» (I, iii). Alfanhui y su maestro llevan a cabo numerosos experimentos inverosímiles, hasta que los vecinos del lugar, creyendo brujo al taxidermista, le queman la casa. Alfanhui y el maestro consiguen escapar, pero el maestro muere poco después. Alfanhui, profundamente abatido, vaga por diversas tierras, hasta que un día su melancolía desaparece jugando con una liebre en un campo nevado. Así concluye la primera parte.

En la segunda, Alfanhui va a Madrid, conde conoce a don Zana, una marioneta que tiene «pelo de cordones color crema» y una «risa grande y escueta como una raja de sandía» (II, i). Una marioneta, sí, pero que, naturalmente, se comporta como un ser vivo sin dejar por ello de ser un juguete –elemento característico de la visión infantil–. Ambos viven en la pensión de doña Tere. Alfanhui explora una casa abandonada, contempla un incendio y la intervención de los bomberos. El día de Carnaval, Alfanhui golpea a don Zana hasta que lo rompe.

La tercera parte comienza con el viaje de Alfanhui a Moraleja, donde vive su abuela, curiosísimo personaje, que diez veces al año padece unas fiebres que le duran veintiún días. Esto le permite incubar pollos entre los pliegues de la falda. Alfanhui trabaja como boyero, hasta que muere el buey más viejo, llamado Caronglo, en una escena literariamente prodigiosa, en la que los demás bueyes acompañan con sus mugidos la sombra de Caronglo que va poco a poco sumergiéndose en el río:

> Formaban un ordenado círculo en torno de ellos. «Pinzón» comenzó a mugir con voz baja y profunda. Luego todos los bueyes le contestaron. «Pinzón» volvió a mugir solo. A la tercera vez, se levantó una sombra en forma de

> buey, del cuerpo de «Caronglo», la sombra que «Caronglo» dejaba en el suelo cuando vivía, y se puso en pie. Alfanhui se apartó. La sombra de «Caronglo» echó a andar rodeada por todos los bueyes que seguían cantándole el funeral, monótono como una salmodia. Todos se encaminaron hacia el río y Alfanhui les seguía. Iban lentamente, al compás de los largos mugidos. «Pinzón» iba el primero, delante de la sombra, y los otros, a los lados y detrás. Al fin llegaron a la ribera y se detuvieron. Callaron un momento y reemprendieron el cántico en otro tono. Luego, «Pinzón» se hizo a un lado y la sombra de «Caronglo» avanzó hacia las aguas. Los bueyes se quedaron en la orilla mientras «Caronglo» se internaba en el río, lentamente. El agua le fue llegando por las rodillas, por el vientre, por el pecho. La sombra de «Caronglo» avanzaba y se hundía en el río. La corriente empezaba a llevarle. Los bueyes seguían su salmodia desde la orilla. Al fin fueron hundiéndose el cuello y el lomo de «Caronglo», luego la cabeza y, por último, las astas, cuyas puntas cubrieron las ondas. Los bueyes cantaron todavía un momento y dejaron sobre las aguas un largo y último mugido. Luego, pausadamente, volvieron grupas y subieron a Moraleja.

Alfanhui se marcha a Palencia y trabaja de mancebo en una herboristería (lo que constituye un más que probable recuerdo del *Nuevo Lazarillo*, de Cela). Siente, lejana, la llamada de su maestro, el disecador. Llega a la orilla de un río y lo cruza hasta un islote poblado de alcaravanes que lo rodean volando y pronunciando su nombre. Sale el sol y –son las últimas palabras de la novela– «Alfanhui vio, sobre su cabeza, pintarse el gran arco de colores».

Un relato así no tiene precedentes en nuestra literatura. Acaso uno de los pocos modelos anteriores que podrían citarse –se ha hecho en alguna ocasión, y sin duda está presente en la memoria de Ferlosio– es el libro de James Barrie, *Peter Pan*, que, como suele ocurrir con frecuencia en la denominada genéricamente «literatura infantil», es mucho más que una narración apta para lectores de corta edad. En esa historia del niño que nunca deja de serlo late el mito de la infancia como paraíso y el problema de la libertad humana. Dicho de otro modo: *Peter Pan* es una obra simbólica. Sólo una lectura superficial y miope, o una versión al estilo de Walt Disney, pueden reducir a la categoría de relato infantil lo que es una profunda y sostenida alegoría. El equivalente entre nosotros –no equiparable, sin embargo, por su contenido– es el *Alfanhui* de Sánchez Ferlosio. Podemos caer en la tentación de buscar en la historia un posible contenido simbólico –que, si existe, es en todo caso menos evidente que en *Peter Pan*–, pero lo que destaca por encima de todo es que posee una contextura fantástica, y se opone radicalmente a la estética narrativa vigente en

esos años en España. La libertad inventiva del autor y su capacidad para tratar con naturalidad y sin estridencias lo maravilloso y lo mágico difieren por completo de lo que ofrece la novela «realista», un tanto monocorde, de los Agustí, Gironella, Zunzunegui, Pombo Angulo, Giménez Arnau y otros, incluidos los casos de Cela y Delibes hasta ese momento. Esto sitúa *Alfanhui* a contracorriente de los usos literarios vigentes, y bastaría tal virtud para conferirle un puesto especial en la literatura narrativa de la época. Pero más importante aún es la permanente adecuación del discurso al punto de vista infantil. La importancia de este rasgo exige un breve excurso.

¿Qué puede entenderse por literatura infantil, al menos en el ámbito del relato? No, desde luego, una historia de niños o con niños, sino en un discurso elaborado desde una óptica infantil, sin imposición alguna de la visión adulta. Un ejemplo: *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, parece un libro infantil –además de ser una magnífica novela–, y como tal aparece en muchas compilaciones. A lo largo de las primeras páginas, todo, en efecto –salvo el monólogo de tía Polly–, pare visto desde el ángulo del personaje que da título al relato. Pero no tarda en producirse la intromisión del narrador adulto, al final del capítulo II:

> Tom se decía que, después de todo, el mundo no era un páramo. Había descubierto, sin darse cuenta, uno de los principios fundamentales de la conducta humana, a saber: que para hacer que alguien, hombre o muchacho, anhele alguna cosa, sólo es necesario hacerla difícil de conseguir. Si hubiera sido un eximio y agudo filosofo, como el autor de este libro, hubiera comprendido entonces que el trabajo consiste en lo que estamos obligados a hacer, sea lo que sea, y que el juego consiste en aquello a lo que no se nos obliga.

La irrupción del narrador que comenta los hechos es la técnica aprendida en los novelistas ingleses del siglo XVIII, en el *Tom Jones* de Fielding, en el *Tristram Shandy* de Sterne –los cuales, a su vez, lo aprendieron de Cervantes–, y resulta contraproducente en una narración que el lector –no el autor– había tomado hasta ese momento como un relato infantil.

¿Cuáles son las características que podrían definir el punto de vista narrativo en la literatura infantil? Aun a riesgo de convertirme momentáneamente en discípulo predilecto de Perogrullo diré que, evidentemente, las que corresponden a la mentalidad propia de un niño. No soy experto en psicología infantil, pero hay rasgos obvios. El discurso infantil parece exigir en buena medida la indeterminación temporal y espacial: las acciones se sitúan en

lugares imprecisos y de contornos geográficos borrosos. Por otra parte, hay que anotar la falta de fronteras entre lo real y lo irreal, de modo que un ser humano puede volar, por ejemplo, y un pájaro o un muñeco hablar, y todo ello con la más absoluta naturalidad, porque la distinción entre lo posible y lo imposible, como la percepción del tiempo, son hábitos adquiridos, no propios de la mente infantil, que ve el mundo y aprecia incluso el tamaño de las cosas de un modo que no coincide con el de la visión de un adulto. Y hay otros elementos reconocibles en esta mirada infantil (me refiero a la primera infancia): la extraordinaria importancia de la percepción sensorial, sobre todo en lo que se refiere a colores puros y a sabores básicos; la presencia de la casa, o de un elemento funcionalmente análogo, y de miembros de la familia –o sustitutos–, auténticos soportes afectivos, lo mismo que ocurre con los animales domésticos o los juguetes y objetos manejables del entorno cotidiano (sillas, muñecos, imitaciones reducidas de objetos grandes). Estos son los ingredientes básicos que configuran la modalización de la perspectiva, del punto de vista, en una narrativa que pueda considerarse con toda legitimidad infantil. Lo infantil no está en los personajes o en la historia, sino en la mirada que ve y transmite sus impresiones. Y sin esos supuestos no estoy seguro de que pueda hablarse con propiedad de literatura infantil. Si con este criterio acudimos a las historias de la literatura infantil nos veremos obligados a eliminar de ellas muchos títulos que son simplemente historias con niños. Pero es que la literatura infantil verdadera no abunda; es más bien una rareza, porque al escritor adulto le resulta difícil borrarse para convertirse durante la escritura en el niño que fue. En cuanto a la primera novela de Ferlosio, es indudable que establece una ruptura, Recordemos el lema que encabeza la obra, procedente del evangelio de san Mateo: «La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio, todo tu cuerpo será luminoso». Podemos trasladar esto a los presumibles propósitos del novelista: si el ojo es capaz de ver con limpieza las cosas, de verlas como son, el cuerpo será luminoso (de ahí que en la última línea de la novela se consigne que aparece sobre Alfanhui el arco iris). Sin embargo, los narradores de novelas con protagonista infantil no han podido casi nunca soslayar el punto de vista adulto, de modo que su «ojo» –su visión de la realidad– ha suplantado al auténtico «ojo» infantil, hasta cercenar lo que parece típico de la infancia: la fantasía, la ingenuidad, la falta de distinción entre lo real y lo imaginario. Frente a esa tradicional usurpación, *Alfanhui* se erige como una reconquista de la verdadera perspectiva infantil.

Ahora bien: ninguna obra artística nace de la nada. ¿Qué precedentes, qué modelos, qué estímulos puede haber en la concepción de una obra tan sin-

gular como la de Ferlosio? Puesto que la novela se publicó en 1951, no han faltado los críticos que se han apresurado a señalar dos obras anteriores y cercanas con protagonista infantil: las *Nuevas andanzas y desventuras de Lázaro de Tormes* (1944), de Camilo José Cela, y *El camino* (1950), de Miguel Delibes. Es evidente que Ferlosio conocía ambas novelas, y que cualquiera de ellas podría haber constituido un estímulo. De Cela hay algún recuerdo diluido, como el pasaje en que Alfanhui trabaja en una herboristería. Pero lo que Cela ofrecía era un modelo libresco, con un esquema calcado sobre el del *Lazarillo de Tormes* clásico y sobre el *Lazarillo español* de Ciro Bayo. En rigor, la novela de Cela es más bien un desfile de tipos chocantes, esperpénticos y caricaturizados. La deformación grotesca ocupa el lugar de la fantasía. Al atenerse deliberadamente a precedentes «realistas», Cela reconocía de modo implícito su renuncia a la creación libre, que era, en cambio, lo que sí interesaba a Ferlosio.

En cuanto a *El camino*, se publica en 1950. No olvidemos que Ferlosio indica la fecha en que concluye el manuscrito de *Alfanhui*: 13 de diciembre de 1950. Se tiene la impresión de que Ferlosio ha operado por reacción al estímulo de la novela de Delibes: frente al escenario único de *El camino*, los diferentes lugares donde se desarrollan las andanzas de Alfanhui; frente a la minuciosa caracterización de los personajes en la obra de Delibes, con nombres y apodos que se repiten en cada aparición, una novela en la que ni siquiera conocemos el nombre del protagonista ni de los personajes más importantes –la madre, el maestro, la abuela–, pero sí, en cambio, el nombre de doce bueyes, el de una marioneta –don Zana– o el de una mujer que hay pintada en un muro como si estuviese asomada a una ventana, la señorita Flora. Parece, en efecto, una actitud de oposición ante una estética, ante una determinada concepción del arte narrativo y de lo que debe ser el mundo de la infancia transformado en materia novelesca. Hay, sin embargo, razones cronológicas para desechar la hipótesis de una reacción contra *El camino.* Aunque publicada en 1951 –el colofón lleva fecha de 20 de febrero–, *Alfanhui* había terminado de escribirse en Madrid el 13 de diciembre de 1950, y los primeros ejemplares de *El camino* aparecieron a finales de 1950. Sólo un improbable conocimiento previo de la obra por parte de Ferlosio, o una redacción rapidísima de *Alfanhui* –que la cuidadísima contextura de la prosa desmiente– avalarían la idea de que la novela de Ferlosio es una respuesta a Delibes. Puesto que ambas condiciones parecen difícilmente aceptables como realidades, hay que abandonar la hipótesis del influjo o de cualquier tipo de relación entre las dos novelas.

Porque el punto de referencia es otro. En 1951 se publica, en efecto, *Alfanhui*, pero también otro libro narrativo con protagonista infantil: *La vida*

nueva de Pedrito de Andía, de Rafael Sánchez Mazas, padre de Sánchez Ferlosio. Precisemos fechas: Ferlosio concluye la redacción de *Alfanhui*, como ya se ha indicado, en diciembre de 1950. *La vida nueva de Pedrito de Andía* está escrita, según consigna el propio autor, entre la primavera de 1949 y la primavera de 1950. Los lectores no pudieron conocerla hasta el año siguiente, impresa por la Editora Nacional. Pero, de hecho, el original, ya completo, existía desde la primavera de 1950. ¿Es descabellado pensar que el hijo del autor tuvo acceso al original del relato del relato aún no impreso de su padre? ¿No es verosímil que Sánchez Mazas dejara leer la obra a aquel hijo de veintidós años, ya aficionado a la literatura y buen lector? Por otra parte, *La vida nueva de Pedrito de Andía* es la segunda novela de Sánchez Mazas, pero, en rigor, constituye una reelaboración ampliada de la primera, publicada en 1915 –a los veintiún años del autor, casi la misma edad de Ferlosio cuando éste concibe *Alfanhui*–, con el título *Pequeñas memorias de Tarín*. En conjunto, ambas obras constituyen el orbe novelesco de Sánchez Mazas, y Tarín es una versión juvenil de Pedrito de Andía. Se trata en los dos casos de las memorias de un niño en el tránsito a la adolescencia. Pero de un niño en nada parecido a Alfanhui. Pedrito es un niño de la alta burguesía vasca, que recibe una educación esmeradísima –hay que recordar que Alfanhui, por el contrario, es expulsado de la escuela– y cuya única obsesión es su amor por Isabel, a la cual vuelve a encontrar Pedrito un verano más alta que él y asediada por chicos mayores, lo que, en cierto modo, convierte *La vida nueva de Pedrito de Andía* en una novela de celos –infantiles, claro está– y en una reducción a la escala infantil de los problemas de la vida adulta. Dicho con toda crudeza, y sin que esto suponga valoración alguna, *Pedrito de Andía* puede ser leído como una novela «rosa» con personajes infantiles que se asoman a la pubertad. Muy probablemente, esta concepción del niño como «hombrecito» y despojado de su mundo propio debió de parecerle inaceptable a Sánchez Ferlosio, y se propuso escribir una novela en que la infancia no fuese una prefiguración de la vida adulta, sino un estado con entidad suficiente por sí mismo, libre, en el que el niño es capaz de descubrir el mundo con sus propios ojos y modelar su personalidad sin necesidad de imitar la de los mayores.

Parece evidente que ésta fue la intención de Ferlosio, y que Tarín y Pedrito de Andía constituyeron para él dechados negativos del tratamiento novelesco de la infancia. Para apoyar esta sugerencia basta apoyar las obras del padre y del hijo y comprobar cómo numerosos pasajes de *Alfanhui* parecen servir de respuesta a otros similares de *Tarín* y de *Pedrito de Andía.* Pedrito es, en primer lugar, un personaje «histórico»: fechas, nombres de lugares por los

que transita y tipos con los que convive o se comunica están minuciosamente detallados y descritos; el despliegue de parientes, amigos y antecedentes familiares, ya desde los primeros capítulos de la novela, alcanza una frondosidad notable, que todavía se enriquece más a lo largo del relato. Frente a todo este minucioso inventario de personas y circunstancias, Ferlosio delinea en *Alfanhui* un personaje ahistórico, no sometido a determinaciones temporales, sin identidad precisa, que deambula por lugares poco definidos. Pedrito habla con detenimiento de sus padres y de numerosos parientes; Alfanhui, sólo borrosamente de su madre y con más detalle de la pintoresca abuela que incuba huevos de ave en los pliegues de su falda. El aislamiento de Pedrito se resuelve en la escritura; de hecho, la novela es su propia narración. La escritura de Alfanhui, en cambio, es ininteligible. Y existen, además, multitud de pasajes análogos que apuntalan el desarrollo sutilmente paralelo de ambas novelas. La primitiva expedición nocturna de Tarín, o la escapatoria de Pedrito a la «puerta secreta» (cap. XVII) tienen su equivalencia en la expedición nocturna de Alfanhui en el capítulo II; si Pedrito coge con la mano una «culebra de agua» (cap. LXXI) durante una excursión campestre, Alfanhui captura una «culebra de plata» en el «jardín de la luna» (I,vi). Los registros de Pedrito de Andía en el desván (capítulos L y ss.), que ya aparecían en las *Pequeñas memorias de Tarín*, hallan su correspondencia en el pasaje del desván que se narra en *Alfanhui* (I, viii), de igual modo que los cajones de tía Clara, repletos de cachivaches y objetos incitantes, tienen su correlato en los arcones de la abuela de Alfanhui. A Tarín le gusta escuchar las historias que cuenta su tío Rafael, y Pedrito asimila con rapidez los relatos de su tío Lorenzo; de igual modo, el maestro taxidermista de *Alfanhui*, la dueña de la pensión y la abuela cuentan historias que también «a Alfanhui le gustaba escuchar» (II,vi). Los sueños de Pedrito (XXXVII-XXXIX) hallan una realización funcionalmente similar en las fantásticas visiones nocturnas de Alfanhui (I, vii). Hay paralelismos evidentes, pero merced a ellos se acentúan mejor las diferencias. Pedrito encuentra en el desván de su tía papeles y cartas que sugieren la existencia de una remota relación sentimental de la tía con el pretendiente carlista al trono de España. La historia y la crónica familiar lo invaden todo en la novela de Sánchez Mazas. En cambio, y en una situación análoga, Alfanhui halla en el desván una vieja silla descompuesta de madera cuyas patas «habían echado raíces en la tierra aluvial de las tejas», hasta el punto de que «nacían de los dos remates del respaldo de la silla unas ramitas verdes con hojas y cerezas» (I, viii). No puede aducirse un ejemplo más rotundo para apoyar este contraste entre lo verosímil y lo maravilloso que representa el punto de partida de *Alfanhui.*

No es necesario ampliar el cotejo, que cada lector puede prolongar por sí mismo con la seguridad de obtener resultados fructíferos. Además de presentarse como ruptura frente a la literatura «realista» al uso y de reivindicar el lugar del punto de vista narrativo para constituir una auténtica literatura infantil, *Alfanhui* tiene su origen primero, su núcleo germinal, en algo que los psicólogos conocen muy bien: la rebelión contra el padre. Pero una rebelión apacible, sublimada en este caso por el viento purificador de la creación artística.

CÉSAR ANTONIO DE MOLINA
La melancolía de la ficción

"Nadie fue más hábil en huir de las prisiones de su tiempo" nos dice Álvaro Cunqueiro que le comentó su gran amigo y mentor Rafael Sánchez Mazas al hablarle de Fanto Fantini. Un homenaje a quien tanto lo protegió y con quien compartía su amor por Italia y, sobre todo, por la Italia del Renacimiento donde se desarrollan las historias asombrosas de la *Vida y fugas de Fanto Fantini de la Gherardesca* (1972). Sánchez Mazas era un magnífico escritor que, durante los años anteriores a nuestra guerra civil, fue el corresponsal en Roma del periódico ABC. Sus crónicas no sólo eran de carácter político, sino que muchas de ellas eran viajeras, literarias y ensalzadoras del gran patrimonio arqueológico, arquitectónico y artístico de aquel país tan próximo al nuestro.

"Nadie fue más hábil en huir de las prisiones de su tiempo", también a través de esta frase que el autor del relato le atribuye a su amigo, Cunqueiro se está definiendo a sí mismo. El escritor gallego, mediante la creación literaria, huyó de las prisiones de la vida, de las prisiones de su tiempo. ¿Cuáles eran? Las materiales lo persiguieron tenazmente durante algún tiempo y lo condujeron a un exilio extraordinariamente creador en su pequeña ciudad natal de Mondoñedo. Pero siempre las más penosas fueron las espirituales. A Cunqueiro no le gustaba el tiempo en que le había tocado vivir, demasiado moderno, demasiado materialista, demasiado tomado por los medios audiovisuales de comunicación de masas. Él era, sobre todas las cosas, un narrador oral, un contador de historias con una memoria apabullante. Memoria verdadera o, por lo general, memoria fingida, inventada, creadora de ficciones sin fin. De ahí que muchas de sus "novelas" acaben abruptamente. El relato oral es siempre inacabado, indefinido, queda pendiente de ser retomado en lugares o tiempos distintos. A Cunqueiro como a su personaje Paulos Expectante, de *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* (1974), muchas veces le pasa que "sí sabía comenzar las historias, de cuya maraña no salía". Cunqueiro disfrutaba en medio de esa maraña a la que los editores ponían coto apremiándole las entregas. ¿Para qué acabar las historias? Historias surgidas de su experiencia personal, de su rico entorno imaginativo pero, la mayoría de las veces, procedentes de la propia literatura. Cunqueiro fue un maestro de lo metaliterario, de la interpolación, de lo ácrono. Sus personajes surgen del mundo grecorromano medieval o renacentista, pero se mueven ya por geografías distintas y diferentes que, en muchos casos, son coincidentes con la nativa de su resurrector. Argos, Tebas, Corinto, Venecia, Damasco o Bagdad acaban siendo todas Mondoñedo.

Le ceden su exotismo a esta última que las abarca en una nueva, semejante y diferente a la vez. "El país a donde viajé tiene forma de palma de mano, con sus colinas, y las rayas son ríos. Yo entré en él por el que llamaremos dedo índice, considerando que puesto en mapa, de norte a sur, el país es la mano izquierda. En la tercera colina del índice, antes de llegar a la palma, hay un bosque de alisos y abedules, y a orilla del camino, una fuente. Una mujer llenaba de agua una herrada, cuyos aros de cobre brillaban con la caricia del sol naciente. Levantaba la niebla y se veían los anchos llanos. Apartó la herrada para que yo bebiese aquel delgado hilo que salía por uno de los tres caños que los otros no daban, que era tiempo de estiaje" (*El año del cometa).*

Más allá del siglo XVI Cunqueiro se sentía extranjero, exiliado, ajeno. A veces algún personaje de sus obras se escapa hasta el siglo XVIII, finales de este siglo, el del neoclasicismo, el de la ilustración, pero rápidamente retorna al tiempo pasado. No es que el autor desconociera lo restante, su literatura, su arte, ¡por supuesto que no! Sino que su espacio natural eran aquellas otras centurias donde surgieron los mitos, las leyendas, los héroes y las historias conformadoras del imaginario humano. De ahí que sus héroes, heridos por la nostalgia, son Orestes, Ulises, Simbad, Merlín y tantos otros. Cunqueiro conocía a la perfección la tragedia clásica, los libros de caballerías, la obra de Shakespeare y la de Miguel de Cervantes, así como al Dante y la literatura renacentista. No es que solamente la conociera sino que la había asimilado como propia, la había rumiado y de ahí su reinvención. Steiner en *La muerte de la tragedia* comenta que "por una enorme y misteriosa fortuna, Shakespeare escapó a la fascinación de lo helénico. Su manifiesta inocencia con respecto de logros clásicos más formales puede explicar su majestuosa naturalidad. Resulta difícil imaginar cómo podría haber sido *Hamlet* si primeramente Shakespeare hubiera leído la *Orestiada* y sólo se puede agradecer que el final de *El rey Lear* no muestre conciencia de cómo se arreglaban las cosas en Colono".

Álvaro Cunqueiro tanto para *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969), como para la obra teatral en gallego *O incerto Señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1958) había leído a Homero, a Esquilo y a Eurípides a la vez que a Shakespeare. Y no solo leído, sino que se sabía fragmentos de memoria que le gustaba recitar cuando en un momento se hacía oportuno. Cunqueiro siempre fue un lector voraz de una memoria prodigiosa. Voraz de la literatura clásica y también de la contemporánea. Prueba de ello, en este libro donde se recogen muchos de sus escritos relacionados con las vidas de Santos, es el artículo titulado "De san Patricio, Sartre y otros" (1975). Además de hablarnos del santo irlandés que por el verano se iba de viaje, "cogía su sombra con las

manos, se la ponía de sombrero, y así caminaba fresco bajo ella. Gustaba salir en una barca al mar, y los vientos venían a él, se arrodillaban, y le preguntaban cuál quería usar en su vela", le adjudicaba el don de lenguas y el de disponer de una vista que alcanzaba varios kilómetros. Y del santo irlandés nos salta en el tiempo para hablarnos de Sartre, el filósofo francés con quien seguramente poco compartiría de sus gustos y literatura aunque el existencialismo, sobre todo camusiano, no le sería ajeno. Cunqueiro nos dice que san Patricio fue siempre un niño apresurado, que jugaba con campanas y lo equipara con Sartre que, para él, fue siempre un adulto, "lo ha dicho él mismo: «he sido un adulto en miniatura. Yo era un falso niño. No he escarbado nunca en la tierra ni buscado nidos, ni herboricé, ni lancé piedras a los pájaros. Los libros han sido mis pájaros y mis nidos, mis animales domésticos, mi establo y mi campiña»". Cunqueiro se refiere a *Las moscas* (1943), de Sartre, y da una pista para su *Orestes*. En esta obra se puede leer aquello de "¡Soy libre! ¡Ah, cómo soy libre! Y qué soberbia ausencia de mi alma… Voy de ciudad en ciudad, extraño a los otros y a mí mismo". *Las moscas* (1943), de Sartre recrea el mito de Electra y Orestes. Electra obsesionada por cumplir la justicia. Orestes regresa a Argos bajo otro nombre y se reencuentra con su hermana relegada a la servidumbre. Él se enamora de ella y ella lo convence para la venganza. De un ser pacífico, Orestes se convierte en violento. La venganza se cumple y ambos ya no serán libres de su propia culpa que los distanciará. Homero, Esquilo, Eurípides, Shakespeare (en este caso en ausencia), pero también Sartre, Camus, Beckett. "Lo dicen Orestes y Sartre", añade Cunqueiro, "y ya Francis Jeanson en su *Sartre, por él mismo* ha hecho notar que el drama, su drama, comienza a partir del momento en que Orestes, o Sartre, tiene necesidad de la mirada de otro, indispensable mediador entre él y él mismo".

Un hombre que se parecía a Orestes es uno de mis libros favoritos, precisamente por esa lectura contemporánea que Cunqueiro hizo de la tragedia griega. Lectura muy *sui géneris* a través del existencialismo y del *Godot,* del irlandés-francés Samuel Beckett. Según la leyenda Orestes era el hijo de Agamenón y Clitemnestra, el hermano de Electra, Ifigenia (la ofrendada) y Crisótemis. Cuando el héroe de la guerra de Troya, hermano de Menelao, rey de los argivos, regresó a Micenas, fue asesinado por Egisto, amante de su esposa, y con su consentimiento. Electra envió a su hermano pequeño Orestes junto a su tío Estrofio, rey de Fócide. Orestes creció allí con su primo Pílades. Ambos, junto con Aquiles y Patroclo y Teseo y Pirítoo, serán las parejas de amigos más famosas de la mitología griega. Orestes llevará a cabo la venganza promovida por Apolo. Luego, perseguido por las Erinias y la locura, irá de un

sitio a otro hasta ser juzgado por el tribunal del Areópago. Apolo lo defiende y Atenea vota a su favor. Orestes se casa con su prima Hermíone, la hija de Menelao, y gobierna Micenas. Su hermana Electra a su vez se casa con Pílades. Orestes muere en Arcadia por una picadura de serpiente. Citado brevemente en la *Iliada* y la *Odisea*, será la tragedia quien lo utilice de protagonista. Esquilo en la *Orestiada* (458 a.C., su primera representación) centra el asunto en la venganza de sangre que aun habiendo sido ordenada por Apolo, debe ser castigada. Eurípides en el *Orestes* (408 a.C.) retrata al héroe trágico como una persona desequilibrada.

Álvaro Cunqueiro plantea la venganza de Orestes de otra manera muy distinta, menos sangrienta. Condena a Egisto y Clitemnestra a la inquietud de la espera infinita. El matrimonio asesino gastará, dilapidará el resto de sus días esperando al vengador que nunca llega. Centinelas perpetuos, serán comidos y recomidos por los remordimientos. "Los reyes no podrán morir si no viene Orestes. El pueblo estará ese día como en el teatro. Quizá solamente falte el miedo". Orestes no llega nunca, Orestes no acaba de llegar, y la vida se le va al viejo rey y a la reina. Cunqueiro siempre confesó que uno de sus grandes temas era el de la eterna juventud. La búsqueda de la eterna juventud. Egisto y Clitemnestra agonizan ya en su eterna espera de cumplirse la venganza. Egisto se había ofrecido a morir primero esperando que ella se salvase después de hablar con su hijo porque "¿quién es uno para matar a su madre?". Todo el que llega a la ciudad puede ser Orestes. Pasa tanto tiempo que incluso muchas gentes dudan de que Agamenón hubiese regresado de Troya a Micenas. ¿Se quedó en otro país? "Algunos como a don León lo tomaron por Orestes, siendo él un caballero bizantino, que viajaba a causa de un desengaño amoroso. Él se cruzó con el vengador. Iba montado en un caballo negro galopando por un camino entre olivares". En *Esperando a Godot* (1952), Beckett pone a esperar en vano junto a un camino a Vladimir y Estragón. El tal Godot, quizá el mismo Dios, *God*, nunca llega. El cruel Pozzo y su esclavo Lucky, seguidos de un muchacho, se confrontan con los caminantes detenidos. El muchacho es quien hace llegar a Vladimir y Estragón el mensaje de que Godot no vendrá hoy pero "mañana seguro que sí". Beckett teoriza sobre la carencia de significado de la vida, Cunqueiro sobre la carencia del significado de la venganza. "Orestes está impaciente. No quiere estar en la página 150 esperando a que llegue la hora de la venganza. Se va a adelantar". En la obra de Cunqueiro nunca lo hizo.

Le tengo especial cariño y admiración a esta obra de Álvaro Cunqueiro porque fue la primera que leí de él con una verdadera conciencia de lector. Lo conocía y lo había tratado desde niño, lo había escuchado en muchas de sus

conferencias, había seguido sus artículos de prensa, pero la publicación del Orestes coincidió con mis dieciséis años y, por tanto, es la obra que considero más contemporánea con mi descubrimiento de la literatura como pasión. Como escribía Barthes, "leer es desear la obra, es querer ser la obra". Tengo la primera edición dedicada y de entre mis subrayados de entonces acojo aquí los que todavía para mí aún siguen teniendo vigencia. Escribe Cunqueiro: "mientras viajes, no serás un hombre viejo. Pero el día en que decidas descansar, aunque sea mañana, lo serás". Y en otro lugar del *Orestes* le hace confesar al vengador ausente que el objeto de su viaje "es ver países, tratar gentes, escuchar historias, admirar prodigios variados, ver teatros y conocer caballos padres".

Cunqueiro, en cada libro, cuenta cientos de historias y nos relata prodigios. Prodigios como, por ejemplo, los que se producen en la *Vida y fugas de Fanto Fantini*. El caballero italiano tenía un caballo, Lionfante, que era ventrílocuo y políglota. Ante el senado de la Señoría de Venecia había pronunciado un discurso que influyó en el de *Otelo*, es decir, en Shakespeare nada menos. El caballo, mestizo de húngara y toscano, un día dio las gracias al duque de Urbino en elegante latín, citando a Virgilio y relinchando en griego. "¿No forman parte de la Humanidad los animales, plantas y piedras, los astros y los vientos? ¿Y acaso no es aquélla simplemente un nudo de nervios, en el que se cruzan infinitamente hilos que van en distintas direcciones ¿Puede ser comprendida sin la naturaleza? ¿Es realmente tan distinta de las demás especies naturales?" Novalis, uno de los escritores más queridos por el autor gallego, hacía esta anotación a otra de Schlegel. Cunqueiro la compartiría absolutamente. Para él toda la naturaleza tenía vida y alma, se la podía interpretar y entender. Compañero de Lionfante, en las aventuras de Fanto Fantini, era el perro Remo que declaró su nombre tomando un palo en la boca y dibujando las letras en la arena. También entendía latines y otras lenguas aunque era mucho menos hablador que el equino. Interpretaba los sentimientos y el estado de ánimo de su dueño, sobre todo, cuando ensoñaba el aroma de su ciudad. Otro de los personajes esenciales de esta novela es Nito Saltimbeni, el fiel escudero. Las obras de Cunqueiro también están repletas de lances amorosos, la mayor parte de ellos, frustrados. Todos sus personajes los rememoran como un sentimiento del paso del tiempo. Eumón, rey de Tracia, confesaba en *Un hombre que se parecía a Orestes* que "lo que más me gusta de la arribada de una nave es que descienda de ella una hermosa mujer desconocida". Fanto Fantini tuvo amores con Cósima Bruzzi. Le daba celos al caballero y quería que la amenazase con matarla en la cámara misma, en Famagusta, donde el Moro (Otelo) mató a Desdémona. Cósima, recuerda Fanto ya mayor y melancólico, fingía amores y, finalmente,

la mató su marido. En la *Balada de las damas del tiempo pasado*, abundará en estos asuntos a través de las biografías imaginarias de las doce "dames du temps jadis" arrancadas del poema de uno de sus poetas favoritos más citado y celebrado, François Villon.

Las fugas de Fanto Fantini, como las del propio Álvaro Cunqueiro, eran "cosa mentale". Cunqueiro se fugó de la vida a través de su literatura. Construyó sus paisajes, creó sus héroes y compañeros y les dio vida para ir viendo "la blanca nieve cayendo sin viento". Melancolía, la obra literaria de Cunqueiro: poesía, narrativa, teatro, articulismo, está repleta de melancolía. Él mismo era, a pesar de su buen humor e ironía, una persona profundamente melancólica. Ulises, Orestes, Fanto, Simbad o Merlín lo son porque tienen todos ellos muchas de las esencias de su propio creador. En realidad el personaje principal de *Merlín e familia* (1955) no es el mago sino Felipe de Amancia, su paje, que ya mayor, como le va a suceder a Simbad, relata los recuerdos de aquella época. ¿Tantos prodigios a los que asistió fueron verdaderos? "pónseme por veces no maxin que aqués días por mín pasados na frol da mocidá, na antiga e longa selva de Esmelle, son soio unha mentira, que por ter sido tan contada e tan matinada na memoria miña, coido eu, o mintireiro, que en verdade aqués días pasaron por mín, i aínda me labraron soños e inquedanzas…" Felipe relata la época en que el célebre mago vivía con doña Ginebra en Miranda, uno de los territorios imaginarios del autor, mitad Galicia mitad Bretaña. La Bretaña de Charles Anne Guenolè Mathieu de Crozon, el sochantre de Pontivy quien, a finales del siglo XVIII, en medio de la Revolución francesa, de viaje a Quelven para asistir a los funerales de un hidalgo, comparte carroza con un grupo de raros viajeros, todos ellos muertos y familiares del hidalgo, "e cada viaxe destes faguiao punto por punto medio adormecido a índa, e unhas veces íbaselle o fío, namentras outras facíaselle un nó i estaba dous ou tres días desfacendo aquela desgracia ou entorto que somentes no seu maxín acontecera". En *As crónicas do Sochantre* (1959), el vivo se encuentra con la Santa Compaña y, como es costumbre, se siente obligado a seguirla. Texto extraordinario repleto de historias de fantasmas. Esta nostalgia, esta morriña, esta saudade o melancolía por el mito perdido, por el pasado más literario que histórico, se reproduce una y otra vez. En *Las mocedades de Ulises* (1960), de nuevo un héroe de la guerra de Troya, lleva a cabo el aprendizaje de la vida mezclándose en la acronía con Amadís, Tristán e Isolda o Ricardo Corazón de León. Troya, Cunqueiro sentía fascinación por este acontecimiento literario probablemente mucho más relevante que el histórico. Troya, la primera gran metáfora de la tragedia, el incendio de la ciudad de Príamo, de Héctor, de Paris o Casandra.

La destrucción es definitiva porque es causada por la ferocidad irresponsable de los odios humanos, de los dioses, y la elección caprichosa y misteriosa del destino. Ulises antes de Troya, pero sin haber sido el causante directo de su caída, Troya no sería Troya, y Ulises no sería Odiseo.

Melancolía. Paulos, uno de los personajes de *El año del cometa* (1974), secretario de Eclipses, grita: "¡Melancolía, te quiero, me otorgo, te recibo! ¡Bodas con la soledad y la tiniebla!". Metaliteratura. Paulos no deja de soñar con paisajes verdaderos e imaginarios y de toparse con personajes de la literatura. "Paulos atravesó el patio, mirando hacia las ventanas del pabellón que coronaba la Torre de los Tapices, donde moraba, según los textos, la reina Ginebra, por si pasaba, como una luz, la dorada cabellera. Al pie de las anchas escaleras estaban dos mujeres intentando empalmar por el vientre el cuerpo de cartón de don Galaor. Otros cuerpos yacían por el suelo, desnudos, mientras de altas perchas colgaban los ricos vestidos. Paulos reconoció una de las cabezas, por el bigotillo rubio y la cicatriz en la mejilla izquierda. Era la de Galván Sin Tierra." Paulos Expectante, el astrólogo pide ayuda al rey bíblico David para evitar que Asad de Tiro, acaparador de puentes, invada la ciudad. Además de David, pasan por estas páginas de *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, Julio César, Arturo de Camelot y tantos otros personajes históricos o puramente literarios.

El viejo Simbad le narra a Al-Faris ibn Iaqim al-Galizí, es decir, al propio Cunqueiro, un viaje que jamás se pudo llevar a cabo. "Si eu, Al-Faris ibn Iaqim, que pon en latino galego estas memorias, viaxes e descansos de Sinbad". Simbad melancólico y viejo huele a aquellos viajeros recién llegados y adivina de dónde vienen. Simbad melancólico, viejo, solitario pues no se había casado, despidiéndose del mundo, de las islas "¡Non hai tales illas!". Simbad narrándole sus memorias a Al-Faris en los "¡tristes días das despedidas!". *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (1962), el propio Cunqueiro imaginando arribadas y partidas, "¡Todos somos reiseñores!".

Simbad, Orestes, Ulises, Merlín, Fanto Fantini…, desilusionados por la vida. Para escapar de sus prisiones incluso Fanto se escapa disfrazado de río, "lo que le proporcionó el conocer el lenguaje de las truchas y el deslizarse sinuoso de las anguilas". Su caballo parlanchín habló en Venecia, en el senado de Venecia ante sus señorías para recordar el nombre y las hazañas de su señor y así animarle pues tenía "cansancio de vivir". ¿Lo tuvo Cunqueiro? Yo creo que sí, pero lo solventó a través de su literatura rica en imaginaciones e invenciones. A veces una velada imaginación trágica. Cunqueiro trasladó a muchos de sus personajes esa angustia privada suya, angustia con salida, no una angustia en extremo nihilista

y determinista como la de sus contemporáneos exitencialistas. Como en la *Eurídice,* de Corneille, los personajes masculinos o femeninos desean amar, desean sufrir, desean disfrutar de la vida aunque ésta conlleve consigo el siempre morir. Simbad sueña con Damasco, con Samarcanda, con la China, con las tempestades donde tantos navíos se hundieron con sus cargas. Tesoros, tesoros perdidos. Cunqueiro escribe, escribe y, como comentaba Roland Barthes, el escribir es ya organizar el mundo, es ya pensar. Cunqueiro disconforme con el mundo que le tocó vivir reinventó el suyo propio a través de la creación. Reinventó la historia, la literatura, revivió los mitos y a los héroes y antihéroes. A Cunqueiro le hubiera gustado, hubiera preferido contar estas historias en el ágora, en el foro, en la plaza pública porque, como escribe Platón, la oralidad "permite al interlocutor corregir sus tesis, si es preciso cambiarlas, a la luz de una búsqueda y una exploración comunes. La oralidad aspira a la verdad, a la honradez de la autocorrección, a la democracia, por así decirlo, de la intuición compartida". La gran literatura, como la de Cunqueiro, atraviesa las fronteras, aunque sea a través de las reinvenciones. Las fronteras temporales, físicas y literarias. Y Orestes, Ulises, Simbad o Merlín sobreviven en nuestro mundo contemporáneo debido a personas como nuestro escritor capaz de insuflarles una nueva vida reinterpretada. "En la tragedia griega", dice Steiner, "al igual que en Shakespeare, las acciones de los mortales están circundadas por fuerzas que trascienden al hombre. La realidad de Orestes implica la de las furias; las parcas están a la espera del alma de Macbeth. No podemos concebir un Edipo sin una Esfinge ni un Hamlet sin un espectro. Las sombras que proyectan los personajes del teatro griego y Shakespeare se prolongan por una oscuridad aún mayor. Y la totalidad del mundo natural es parte de la acción. Los truenos en el bosque sagrado, en Colono, así como las tormentas en *El rey Lear* tienen causas mayores que el mero estado del tiempo. En la tragedia el relámpago es un mensajero. Pero ya no podrá serlo más una vez que Benjamín Franklin (encarnación del nuevo hombre racional) haya remontado una cometa hasta alcanzarlo. El escenario trágico es una plataforma que precariamente se extiende entre el cielo y el infierno". Cunqueiro le devolvió al relámpago su vieja divinidad perdida, le devolvió a la literatura su capacidad de creación e invención.

¿Cunqueiro un realista fantástico antes de los realistas fantásticos? En absoluto. Cunqueiro por su formación, cultura y estilo no tiene nada que ver con la literatura hispanoamericana que se acoge bajo este rótulo. Cunqueiro tenía otras preocupaciones, otros intereses. Inventar, experimentar los mundos irracionales y oníricos, lo oculto, lo surreal, transformar la erudición en literatura, pero en absoluto realismo fantástico.

JAUME PONT

El postismo y la lección vanguardista de los ismos

Con los movimientos europeos de la vanguardia histórica como punto de referencia más ostensible, Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi intentaron en 1945, en nombre del Postismo, la versión española de un ismo de vanguardia que potenciara, con el surrealismo en primer plano, lo más esencial de los ismos precedentes (Pont 1987: 2-237 y 1998: 65-91; Navas Ocaña 1997: 21-175 y 2000: 7-90). La imaginación y la libertad lúdica del lenguaje poético, así como las funciones estimulantes del azar y el juego, el sueño y los materiales del subconsciente, se convirtieron en sus señas de identidad más socorridas. O como ellos mismos preconizaran en sus cuatro manifiestos (Chicharro 1974: 271-312; y Pont 1987: 246-294, citamos en adelante por esta edición) a propósito de la poesía: la escritura creadora concebida como irreverencia o contrafacción respecto a la poesía oficial. Una toma de postura que llevaba aparejada una más que evidente revisión crítica de la herencia clásica y del realismo españoles, y, al tiempo, la entronización del humor, el disparate y el absurdo como divisas distintivas de sus supuestos creadores. Ory lo dejó acuñado en una de las divisas fundamentales del nuevo ismo: "El postismo —decía— es la *locura inventada*" (Barja 1945 y Pont 1987: 109-110).

El postismo en su contexto: significación histórica y transhistórica

No cabe duda que el planteamiento creador del postismo venía a significarse en una doble función, *histórica* y *transhistórica*, a la hora de leer la tradición de la poesía española. La primera y más inmediata de estas funciones, la *histórica*, apunta, sin la menor duda, al contexto poético de la poesía hegemónica de la inmediata posguerra, en el que el postismo asumió un decidido papel de confrontación respecto a la tendencia oficialista del *garcilasismo*, aglutinada alrededor de la revista *Garcilaso*. Pero junto a esta función de compromiso con su propia historicidad, el postismo encarnó asimismo una función *transhistórica* que vino a recuperar, en momentos de coyuntura política tan difíciles y con las vanguardias históricas del pasado inmediato en el punto de mira, la tradición secular de la ruptura. A nadie se le escapa que, en la tediosa circunstancia histórica de la inmediata posguerra, este doble sentido funcional nacía marcado por una anomalía política y literaria difícil de superar.

A casi siete décadas de aquella aventura, la significación histórica del postismo es más un diagnóstico simbólico de lo que pudo llegar a ser que de lo que realmente fue. Si uno lee con atención sus cuatro manifiestos cae rápida-

mente en la cuenta de la distancia insalvable que media entre teoría y práctica, entre el deseo y la realidad. La anacronía postista, si la hubo, solo puede entenderse en su caso si quiere decir también ucronía. O dicho en otras palabras: desde la instancia de la vanguardias históricas, su propuesta llegó posiblemente demasiado tarde; o, por el contrario, quizá demasiado pronto si la conjeturamos desde la impronta de la neovanguardia y la literatura experimental posteriores. Una carta de un simpatizante postista de Santiago de Compostela, recogida en 1946 por Chicharro, Ory y Sernesi, firmantes del "Segundo manifiesto del postismo" (Chicharro, Ory, Sernesi 1946; Ory 1970: 288-299; Chicharro 1974: 285-299; Pont 1987: 261-279), resulta premonitoria en este sentido: "Y a los críticos de hoy les repito modificando la fecha de aquella frase de Stendhal: si no hoy, seremos comprendidos hacia 1970" (Pont 1987: 274).

Pero de lo que no hay duda es que la presencia postista, en aquella hora de 1945, fue estimulante y supuso, como dos años más tarde lo supondría el grupo de *Dau al Set* desde Cataluña, una mirada recuperadora de la corriente de las vanguardias truncada con la guerra civil (Polo de Bernabé 1981). En su singladura espacio-temporal, esa mirada, conviene puntualizarlo, fue tan refractaria al neoclasicismo poético de *Garcilaso* y al existencialismo religioso, como a aquellas corrientes rehumanizadoras —el grupo *Espadaña* de León, por ejemplo— que desembocarían de inmediato en el realismo social de los años cincuenta y sesenta: "Es el postismo —precisa con acierto Guillermo Carnero— un cuerpo extraño en el contexto de la poesía española de posguerra, una prolongación tardía de la literatura de vanguardia, más relacionable con los vanguardismos iniciales que con la obra de los poetas del 27" (Carnero 1978: 84).

Nacimiento y muerte públicas del postismo oficiaron casi al unísono. El inicial *placet* de la Delegación Prensa y Propaganda, con su director Juan Aparicio a la cabeza, se quebró a los dos meses justos de la publicación de revista portavoz del nuevo ismo, *Postismo*, aparecida en enero de 1945. Los acontecimientos desbordaron todas las previsiones y las protestas no se hicieron esperar. Una encendida polémica desde la prensa, con la Iglesia al mando de las operaciones, terminó por desandar el corto camino andado. Las críticas oficiadas por la maquinaria de la prensa del Movimiento arreciaron desde todos los frentes. El "Segundo manifiesto del Postismo" se hizo eco de ellas en la sección "En tela de juicio: De la prensa". Ahí podemos leer un fragmento epistolar de la revista falangista *Juventud* —órgano del grupo "Juventud creadora"— donde se califica la empresa postista de engendro tocado de "la demencia más lastimosa" (Pont 1987: 272). Algunos lectores, indignados,

llegaron a reclamar literalmente "la cárcel, el manicomio o el patíbulo" (Pont 1987: 272) —la opinión esta vez la rubrica una carta al director del diario *Baleares*— para aquellos agitadores que habían osado declararse en rebeldía en nombre de la imaginación.

En aquella agitada recepción crítica, lo más significativo para nuestros intereses es que la mayor parte de los argumentos esgrimidos en contra del postismo se orquestaron como salvaguarda política del régimen frente a la amenaza que suponía la vuelta del "putrefacto cadáver de los ismos". La acción revolucionaria del surrealismo en primer término, y por extensión la imagen redivida del fantasma del comunismo, no se olvidaban fácilmente. Más allá del calibre de la pragmática del discurso postista, reducida a círculos minoritarios, lo que el aparato franquista no estaba dispuesto a admitir era el continuo ejercicio de tiro al blanco al que los manifiestos postistas sometían el *statu quo* cultural y literario del momento. Un gacetilllero del diario barcelonés *Solidaridad Nacional* escribía: "Los señores postistas, convencidos de que la Francia vanguardista, rusófila y frentepopulachera vuelve a estar de moda, suponen que en la ex Ville Lumière se dictará el dogma artístico de la posguerra" (Pont 1987: 272). Una tras otra, las opiniones de los detractores del nuevo ismo se aplicaban en la tarea de desgranar un rosario de improperios de tono parecido a los hasta ahora mencionados. Se trataba de borrar, en nombre del inmovilismo tradicionalista y de un fervoroso nacional-catolicismo, las voces de aquellos —como leemos en el diario *Las Provincias* de Valencia— "que estiman beneficiosos estos absurdos inventos renovadores" (Pont 1987: 272); se trataba de silenciar, en definitiva, el grito de libertad de la nueva estética, sementero de jóvenes agitadores que de forma entusiasta gritaban sin complejos el papel revulsivo y terapéutico del postismo (Pont 1987: 274):

> Esa es la tarea encomendada al Postismo: iniciar la evolución, la revolución, extirpar el quiste anodino, eludir la lepra de lo intrascendente con una enorme terapéutica, con una oportunidad quirúrgica, aunque sea preciso llegar a la amputación… o a la decapitación. La estética reclama su guillotina que muy bien puede ser el Postismo.... ("Carta de un postista", Madrid, 1946).

La lección vanguardista de los ismos estuvo presente en el ideario estético del Postismo desde sus mismos orígenes, sobre todo en los planteamientos teóricos de sus cuatro manifiestos, escritos entre 1945 y 1948 (Ory 1970, Chicharro 1974 y Pont 1987). Es la suya una actitud que descree del pasado con el mismo ahínco y escepticismo que contempla el presente y los tiempos

venideros. "¿Es que los ismos han dicho a alguien que iban o se proponían durar?" —leemos en el "Segundo manifiesto del Postismo" (Pont 1987: 263). Según ellos un ismo se afirma, se niega y se transforma. Dicha aclaración se completa con dos miradas reivindicativas que no podemos pasar por alto: en primer lugar, el reconocimiento expreso que hacen del inmenso papel jugado por los ismos históricos en la primera mitad del siglo XX (futurismo, cubismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo…), papel que califican de "revolución caótica y total de los movimientos espirituales puros"; y, en segundo lugar, su entusiasta afirmación de la figura de Freud, que entienden como el primer peldaño, según la estética postista, "de una escala larguísima que ha de abrirnos a posibilidades que hoy ni sospechamos, como contrapeso 'de lo anecdótico', de lo material, de lo histórico, del virtuosismo como técnica (academicismo)" (Pont 1987: 263).

Todo esto nos lleva hasta una de las acusaciones más comunes que se vertieron sobre el Postismo en su momento, esto es: su falta de originalidad o, lo que es lo mismo, la opinión crítica que lo reducía a mera transformación epigonal de otros ismos. A ello respondieron los postistas en sus dos primeros manifiestos, recordando que los ismos "surgen de una necesidad, vienen al mundo 'en sazón', tienen unos antecedentes y unas causas; o se derivan unos de otros automáticamente" ("Segundo manifiesto del postismo") (Pont 1987: 264). Partiendo de tales planteamientos, los postistas fundadores (Chicharro, Ory y Sernesi) pusieron especial énfasis en sustituir el concepto de *inventores* por el de *descubridores* del Postismo, situando así la existencia de su ismo, a la manera de Breton en "Manifiesto del surrealismo", en una dialéctica intemporal del espíritu que *descubría* vestigios postistas desde la *Biblia*, *La divina comedia* o el *Quijote* a Joyce, pasando por Rabelais y Erasmo o la pintura de El Bosco, Brueghel y Durero. Ni que decir tiene que en estos antecedentes postistas no faltaban asimismo las huellas de escritores como Mallarmé, Poe, Kafka, Wilde, Verne o Gómez de la Serna y Fernández Flórez, y artistas como Picasso, Dalí, Ernst o los surrealistas. La conclusión, como hiciera patente Chicharro, era obvia: "el Postismo siempre existió y se ha descubierto hoy, no se ha inventado" (s. f. 1949, Pont 1987: 264-266 y Herrero 1998).

Esta dimensión *revisionista* acompañará la andadura del postismo desde sus primeros pasos y no dejará de presidir todas sus proclamas y manifiestos, incluidas aquellas manifestaciones que en una "segunda hora postista" impulsarán Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo y Federico Muelas con la revista *El pájaro de paja* en 1950 (Ayuso 1995 y Pont 1998: 1-12). No ha de extrañar, pues, que confrontado a la irrespirable atmósfera cultural que le tocó

vivir, el postismo pretendiera ser ante todo un movimiento interartístico, transhistórico y universalista. Su propuesta era diáfana en este sentido: se trataba de materializar en su credo un movimiento general o de síntesis que sistematizara, en sus coordenadas históricas, el espíritu renovador de las vanguardias.

Está fuera de de toda duda que los postistas convirtieron estos planteamientos en divisa de su quehacer literario. Para ello trataron de ahondar en lo que retomando la terminología de André Breton en el "Segundo manifiesto del surrealismo" calificaron de *rastros equívocos*, es decir: aquellos actos, manifestaciones creadoras, obras o interpretaciones del pasado mediato o inmediato que son merecedoras de desconfianza o, en todo caso, de reinterpretación (Pont 1987: 126) En cierto modo, en el descubrimiento de estos vestigios les guía la creencia, como a Tristan Tzara en "Manifiesto dadá 1918", de que la obra de arte del pasado solo es asimilable al presente por su novedad. Tan solo el contraste la enlaza con el pasado (Tzara 1972: 17). Así lo hizo Breton con la obra de Poe, Rimbaud y Baudelaire; y así lo hicieron los postistas con la lectura crítica de sus antecedentes y con el legado de las vanguardias históricas (Pont 1987: 264-265):

> [Nosotros] no hemos hecho sino descubrir posibilidades muy particulares en determinadas formas literarias y artísticas de hoy (en España y, especialmente, fuera), herencia de anteriores "ismos", hallar la manifiesta influencia del surrealismo y de la pintura y poesía, estudiar las lagunas del movimiento surrealista, sus giros viciosos y, por fin, buscar un nombre al nuevo movimiento, a este Postsurrealismo que, por amor a la brevedad y por admitir aspectos de algún otro "ismo", hemos decidido llamar POSTISMO".

El postismo, la tradición de la vanguardia en España y los ismos europeos

Antes de señalar los puntos de convergencia y divergencia con los ismos de las vanguardias históricas, se impone una primera cuestión a discernir: ¿cuáles son los puentes más ostensibles que el Postismo tiende con la tradición de la vanguardia en España? En este punto, no cabe duda que el más explícito de ellos, como noción teórica, poética y de estilo, es el puente que personifica Ramón Gómez de la Serna. El "Segundo manifiesto del Postismo" se extiende sobre el particular en el apartado titulado "Nuestras declaraciones perentorias que son otras tantas aclaraciones", donde cobra especial atención *La deshumanización del arte* (1925). A veinte años de la publicación de dicha obra —síntesis o estado de la cuestión del "arte nuevo"—, los postistas piensan que las siete tendencias del "nuevo estilo" registradas por Ortega en su día exigen una

relectura condicionada al presente histórico. El *revisionismo* postista encuentra de nuevo campo abonado a sus intereses en los presupuestos orteguianos de "la orgullosa autosuficiencia del arte y su hostilidad ante lo real; la estilización como desrealización; el evitar toda participación sentimental, la denegación de autocomplacencia [y] la inversión del antiguo orden de valores entre cosa y hombre" (Siebenmann 1973: 209). Como corolario de todo ello, el "Segundo manifiesto del postismo" es suficientemente explícito: "[El Postismo] no pretende ser un antídoto o medicamento contra la vulgaridad del arte o del gusto, pero bien pudiera serlo" (Pont 1987: 277); palabras en las que de manera nítida late el principio orteguiano de que "todo el arte joven es impopular". En esta vertiente, que sintoniza la tradición lírica de la modernidad con el precedente de Mallarmé, Lautréamont, Apollinaire y los surrealistas, se visualizan las tesis postistas que postulan *el arte como juego*, o lo que es lo mismo y en clave orteguiana: la huída de lo patético y trascendental; la primacía del objeto estético sobre lo humano-sentimental; la irrealidad, la imaginación y el ingenio como espacios o estímulos creadores; y la asunción del mundo en clave irónica o de farsa, lo que indefectiblemente desemboca en el humor desrealizado como fuente inspiradora de la creación artística (Senabre 1967: 133-145 e Ynduráin 1969).

Si la figura de Ortega, como generador teórico, se preserva ante todo, no ocurre así con el ultraísmo, al que el Postismo reduce literalmente a la *afectación*. Por afectación ultraísta entienden los postistas el cliché del verso reducido al sincretismo visual, el espíritu geométrico del discurso y el relieve gráfico o caligramático del texto. El reduccionismo de tal apreciación no ha de extrañar, si tenemos en cuenta que la dimensión caligramática del verso ultraísta contrasta con la casi nula atención que mereció entre los postistas y, al tiempo, disentía del valor sobresignificante que estos últimos concedieron en cambio a la dimensión musical del verso, a la rima y al ritmo (lo *eurítmico* en términos postistas). No está de más recordar aquí que Guillermo de Torre, en su *Historia de las literaturas de vanguardia*, reconoce abiertamente que la estética ultraísta observa un claro rechazo de aquella poesía relevada en sus claves "auditivo-sonoras, musicales retóricas, y tiende a adquirir un valor visual, un relieve plástico, una arquitectura visible, que entre por los ojos" (Torre 1974: 215). Si esta es la divergencia mayor entre ultraísmo y postismo, su convergencia más ostensible tendríamos que buscarla en la lección anteriormente señalada de Gómez de la Serna, muy en concreto a través de la greguería o los juegos de ingenio, y en un planteamiento común de los dos ismos respecto a su coyuntura histórica: ambos se reconocen el filtro de todas aquellas tendencias

que expresan un anhelo de arte nuevo (Bonet 2012: 7-45).

La huella que la tradición de la vanguardia en España deja en el postismo se reduce fundamentalmente a las dos lecciones anteriormente mencionadas: Ramón Gómez de la Serna y el Ultraísmo, esta última desde una vertiente que supone más un contrapunto que una aserción de presupuestos. Así pues, si la lección de Gómez de la Serna se conjetura en clave postista desde la tradición poética de la modernidad, y de manera especial a modo de herencia de la tradición culterana del barroco español, la lección mayor de las vanguardias históricas europeas proviene sin duda del surrealismo y, en una dimensión menor, del expresionismo y del dadaísmo, como pone de manifiesto, casi en su totalidad, el "Tercer manifiesto del postismo".

En su relación de incompatibilidades postistas con el *expresionismo*, Chicharro puntualiza: "Expresionismo.-Contra complejo, 'juego subconsciente'; contra expresionismo humano, expresionismo rítmico-sensorial; contra deformación (del dibujo), decorativismo (arabesco); contra patología, euforia (locura inventada)" (Pont 1987: 288). Observará el lector que, ante todo, se intenta realzar el plano formal de la representación expresionista, su correlato simbólico, plástico y sensorial, y en contrapartida se neutraliza su plano emotivo y psicopatológico. También en ismos como futurismo y dadaísmo la cercanía remite a aspectos puntuales parecidos. Del futurismo —Chicharro fue en su juventud discípulo declarado de Marinetti— se preserva el supuesto que potencia *las palabras en libertad* desde la euforia sonora, el dinamismo verbal y el entusiasmo. Del dadaísmo, en cambio, se considera sobre todo la actitud pública como contestación crítico-manifestante, el desequilibrio en actitudes y el disparate como arma arrojadiza frente a la institución literaria —las acciones provocadoras de Ory y Chicharro en el Café Gijón, ágora de poetas garcilasistas, menudearon entre 1945 y 1948 (Pol Girbal 1958; Casanova de Ayala 1964 y 1967). En este aspecto el postismo, dentro de sus limitadas posibilidades de acción revolucionaria, hay que convenir que recordaba en muchas de sus manifestaciones y en su anecdotario público a dadá. Pero quedaba lejos del corrosivo planteamiento antiestético del dadaísmo. En puridad, nada resulta más antidadá que esa inarmonía filosófica dispuesta a ser conciliada en "armónica Belleza" que proponen los postistas en sus manifiestos; nada tan alejado de la prédica disolutoria de Tzara que esa sana y humana convivencia postista pretendiendo "inundar a las gentes —leemos en "Segundo manifiesto del Postismo— con 'amabilidad, alegría y hermosura'" (Pont 1987: 269). Bastará recordar las palabras de Tzara en "Proclamación sin pretensión": "Nosotros afirmamos la antifilosofía de las acrobacias espontáneas […] por encima de los reglamentos

de lo bello y de su control" (Tzara 1972: 28). Cuando en el tercer manifiesto postista Chicharro marca distancias con el dadaísmo, escribe: "[El postismo se distingue del] Dadaísmo en que tiende a una creación artística madurada técnicamente y en que no siempre rompe con la tradición" (Pont 1987: 287).

No faltan en los manifiestos del Postismo numerosas menciones a otros ismos europeos, como futurismo, cubismo y fauvismo, de los que se subrayan primordialmente los avances que aportan en el campo de la expresión plástica ("Tercer manifiesto del postismo"). Pero su intensidad teórica mayor recae en aquellos ismos basados en una concepción estética ajena a toda función imitativa del arte, o dicho de otro modo: en aquellos ismos que "al pasar de ser objetivos a ser subjetivos, es claro que buscan su principal sostén en la imaginación y en el 'irracionalismo', y su aliento en el yo intuitivo" (Pont 1987: 287). Y concluye con este cuadro de convergencias y divergencias:

> El Postismo, como parentesco, será: hijo del surrealismo, nieto del dadaísmo y sobrino del expresionismo. ¿Qué hereda del dadaísmo? Muy poca cosa: tal vez la intuición y la pureza de todo primitivismo. ¿Qué del surrealismo? La exploración del subconsciente. ¿Y qué del expresionismo? La expresividad; además, coincide con él en su parecido con la producción artística de los perturbados mentales.
>
> ¿En qué se diferencia mayormente, dentro de esos parecidos? Del dadaísmo, en que tiende a una creación artística madurada técnicamente y en que no siempre rompe con la tradición. Del surrealismo, en que aprovecha el subconsciente, pero después pasado por una selección consciente (en lo que cabe, también subconsciente). El expresionismo en que enriquece la expresión disociativa e interpretativa-simbólica con formas rítmicas-decorativas técnicas; de aquí que pueda darse indistintamente en las artes plásticas como en la poesía".

Pero muy por encima de cualquier otro credo estético-literario —incluido el reconocimiento explícito del postismo como un "neoexpresionismo"—, no cabe duda que la lección fundamental de la nueva estética sigue la huella de la palabra surrealista de Breton y sus derivaciones posteriores, realizando una decidida relectura crítica de sus postulados fundamentales. El "Tercer manifiesto del postismo" (Pont 1987: 284-285) es meridiano en este sentido:

> Quiere decir Postismo, después de los ismos, y más concretamente es un neo-surrealismo y un neo-expresionismo; a semejanza de estos dos ismos, recaba gran parte de inspiración y materiales del subconsciente; a diferencia del

> surrealismo, no admite automatismo absoluto; selecciona el material subconsciente y, también a diferencia del surrealismo, no elude la Estética, sino que, por el contrario, la busca (una estética especial, libre de cánones y prejuicios); tampoco rehuye la lógica, la convierte en técnica; ni la Moral, la traslada al entusiasmo, a la alegría de los sentidos, la acerca a su expresión intuitiva e instintiva; propugna la más amplia libertad (poniéndose freno allá donde esta conduzca a lo anodino, a lo puro, a lo anti-arte), el juego frenético de la imaginación, el imperio de la forma (morfología) y del decorativismo rítmico-animal (euritmia) y, por ende, la exaltación expresivo-sensorial.

La definición que Chicharro ofrece del postismo observa asimismo claras concomitancias con la del surrealismo en el suyo. Los conceptos fundamentales son los mismos. Recordemos la conocida definición bretoniana en "Manifiesto del surrealismo" (1924): «SURREALISMO: Sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajena a toda preocupación estética o moral» (Breton 1974: 44). Compárese con la definición del nuevo ismo en "Manifiesto del postismo" (Pont 1987: 249). Dice así:

> POSTISMO: Es el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria), con elementos sensoriales del mundo exterior, por cuya función o ejercicio, exaltada automáticamente, pero siempre con alegría, queda captada para proporcionar la sensación de la belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas rígidamente controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo.

Como puede apreciarse, por encima del automatismo psíquico puro lo primordial para los postistas reside en el logro de esa especial belleza "contenida en normas rígidamente controladas". La formulación en los tres primeros manifiestos postistas sobre el carácter diferencial respecto al surrealismo admite pocas dudas. El esfuerzo teórico por distanciarse del automatismo absoluto y la no elusión de la estética ni de la lógica, reconvertida esta última en técnica, ocupan un lugar preferente. Y no solo en lo tocante al surrrealismo: también los matices diferenciales que separan al postismo de dadaísmo y expresionismo se argumentan, como hemos visto, en nombre de la técnica.

Este desvío corrector que el postismo establece respecto al automatismo absoluto exige una precisión. Justo será recordar aquí que la connivencia estricta del surrealismo con el automatismo psíquico puro observó, desde su acta fundacional, fisuras más que evidentes en el orden práctico. Breton lo matizaba con suma claridad en "Manifiesto del surrealismo": "Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es de mayor interés captar esas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente" (Breton 1974: 26). Huyendo de simplificaciones y dogmatismos, volvería a reincidir en los mismos términos en no pocos textos, entre ellos el conocido "Position politique du surréalisme" (1935): "[el automatismo psíquico] —decía— no ha constituido nunca para el surrealismo un fin en sí, y pretender lo contrario es cometer un acto de mala fe" (Breton 1972: 55). El distanciamiento respecto al automatismo absoluto que mostraron algunos de los poetas españoles de los años veinte, entre ellos Alberti, Alonso o Aleixandre —distanciamiento en el que era más que evidente el interés por singularizar y acuñar un surrealismo español distinto del francés (Navas Ocaña 2001: 339-366)—, y con posterioridad a la guerra civil del Postismo, Dau al Set o poetas como Miguel Labordeta o Juan Eduardo Cirlot, no era, en consecuencia, nada nuevo; o para decirlo con propiedad, tal posicionamiento estaba ya larvado en el mismo mensaje teórico bretoniano. Los postistas lo comprendieron desde el primer momento. Solo hace falta releer críticamente aquella bella definición de Carlos Edmundo de Ory, en la que se conceptuaba el postismo como "la locura inventada", para darse cuenta de ello: "Hasta ahora —declaraba Ory al diario *Sevilla* en 1945— la locura puramente natural ha estado provocada por un proceso orgánico. Nosotros queremos gozar de esa riqueza imaginativa, fuera de toda realidad, por un proceso intelectual del que, luego, como es lógico se regresa. Y en esto estriba el Postismo" (Barja 1945). Por tanto, no hay posibilidad de confusión: no existe automatismo situado fuera del proceso orgánico que aporta el posterior control estético. Para los postistas el subconsciente es solamente un mediador de la imaginación, y el automatismo, en consecuencia, una calibrada invención técnica.

El "neosurrealismo" o "postsurrealismo" postista: imaginario, teoría y praxis

Veamos a continuación algunos de los supuestos técnicos surrealistas más transitados por el postismo, definido en sus manifiestos como un "neosurrealismo" y un "postsurrealismo". Todos ellos parten de un fundamento irrenunciable que podríamos resumir así: la poesía es la pura aspiración de lo maravilloso.

Este fundamento, puerta de acceso al cultivo de la imaginación (Pont 1987: 247), preside de principio a fin el primer manifiesto postista y observa no pocas similitudes con las divisas surrealistas que condenan toda acepción del "realismo" limitada a la mera anuencia descriptiva u objetiva de la realidad (Breton 1927). Para el ideario postista, la creación poética ha de manifestarse "sin orden preestablecido" (Breton). Solo así podremos "matar la descripción" (Louis Aragon), "disecando las palabras que amamos" y transformando "el lenguaje en oráculo" (Michel Leiris). Supuestos como la estimulación automática del subconsciente, el juego surrealista y la neología creadora del lenguaje subyacen en estos asertos surrealistas (Morris 200: 137) o en la voz de Eduardo Chicharro en "Manifiesto del postismo" (Pont 1987: 250-251):

> La poesía lo mismo nace de la idea que del sonido, de la imagen plástica o de la palabra, y la palabra, manejada sabiamente, adquiere valores insospechables. Hay palabras como burro, churro y culo que pueden ser poéticas, entre otras cosas, porque son bellas fonéticamente, así como caca, nene y vaca […] que hay oídos terriblemente sensibles que con todo derecho rechazan alguna de ellas (a pesar de figurar con todas sus letras en el diccionario de la Academia Española); que la poesía lo mismo nace de la idea que del sonido, de la imagen plástica o de la palabra, y que la palabra, manejada sabiamente, ofrece valores insospechables, aún no estudiados; que el ritmo es inexcusable en las formas musicales, plásticas y poéticas; que uno de los ejercicios puros en poesía es el metro, con su hermana la rima, pudiendo surgir de su más atinada y severa disciplina (se pone en movimiento todo el mecanismo subconsciente) una fecunda fuente de poesía…

Estas palabras —argumentación teórica del postismo como *locura inventada* (Ory) y *culto del disparate* (Chicharro)— son una decidida apuesta por un palabra creadora abiertamente neológica, potenciada por una dimensión plástica que huyendo de prejuicios y frente al secular privilegio contenidista, funde, a un tiempo, idea y sonido, subconsciente y técnica poética. Su ideario coincide con la propuesta de poema surrealista entendido como torbellino verbal o "dédalo de los despropósitos" al que apelaba Antonin Artaud —"un moyen de folie, d'élimination de la pensée, de rupture, le dédale des déraisons, et no pas un DICTIONNAIRE" (Morris 2000: 193 y 241)—, y muestra asimismo una cercanía manifiesta con lo que André Breton y Paul Éluard denominaron la *débâcle de l'intellect* (Breton y Éluard 1929: 53). No se engañará quien vea en la operación postista un hálito deconstructor del pseudopurismo oficialista de la

revista *Garcilaso*. Desde este contexto, y con el neosurrealismo por bandera, se entiende mucho mejor su manifiesta contrafactura del discurso poético dominante, muy en especial de las formas del soneto y del romance. El revisionismo experimental del postismo resulta en este aspecto obsesivo, sometiendo ambas formas a pura invectiva que lapida todo lirismo idealista heredado de la tradición *stilnovista* o eleva la vena festiva y popular del romance a puro disparate. El plano significante del poema, su dimensión sonora o plástico-musical sobre todo, se convierte en el agente experimental dominante. Baste citar algunos de los numerosos sonetos que por estos años escribieran Eduardo Chicharro (*La plurilingüe lengua*), Carlos Edmundo de Ory ("Soneto paranoico", "Soneto a Greta Garbo"), Ángel Crespo ("Soneto con pantera", "De mi loco, al loco de Carlos Edmundo"), Félix Casanova de Ayala ("Nacimiento a la orilla del mar", "Hallada en soledad") y Gabino-Alejandro Carriedo ("Soneto-buey", "Soneto de la mujer gorda"), o el libro de romances *Las patitas de la sombra* (1944-1945) escrito al alimón por Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory (Pont 1987: 315-408; Chicharro 1974: 30-84; Chicharro y Ory 2000). He aquí el comienzo de "Soneto paranoico" de Carlos Edmundo de Ory (Ory 2003: 62):

Solo en el mundo con mi media oreja
y una cortada flor en el semblante
bajo a la mina honda del diamante
que no tiene raíz ni tiene reja

O el de Ángel Crespo en "De mi loco, a mi loco de Carlos Edmundo":

Amigo, dulce amigo, dulcilando
de luces pegajosas en lo espeso,
dándole el beso de la luz al beso
y la sombra a la noche le quitando

No menos significativo resulta el poema "Carta de noche a Carlos", de Eduardo Chicharro, ejemplo paradigmático de los encadenamientos homofónicos postistas, aquí implementados por los juegos en trabalenguas y las constantes neologías (Chicharro 1974: 107-109):

Carlos yo te escribo trece trenes
trinos trece te estremece
y te envío mecedoras

a tu casa.
Que tu casa es una cosa
que no pasa.
En el filo sutilísimo te escribo
del estribo.
……
Sigo enviándote mecedoras,
cuídalas, límpialas, pómpalas,
góndolas, lámparas, ordéñalas,
albérgalas en tu pecho
que el sultán viejo lo dice:
si el refrán mata a la rata
pon tu casa enjalbegada
que a decir viene lo mismo.

Tanto en el plano público como en el teórico-práctico, la poética postista estuvo abonada al *juego* como principio fundamental de creación y transformación. Para decirlo con Eduardo Chicharro en "Manifiesto del Postismo", el juego materializa un proceso de exploración "llevado a la categoría de técnica base, o de factor principio de lo emocional directo" (Pont 1987: 257). Una concepción lúdica que, en el fondo, pretende ser algo más que un ejercicio formal, ya que, en realidad, cuando los postistas apelan a la experiencia lúdica en sus manifiestos siempre lo hacen en nombre de la imaginación y de la liberación del espíritu. El juego diluye lo trascendental y socava la seriedad de la vida, invoca parodias, azarosas coincidencias que subvierten normas y modelos; llama al lector, en fin, a pasearse por el poema como si este fuera un ritual carnavalesco o el espejo mismo de un mundo al revés. No hay duda que en dichos planteamientos bullen presupuestos artísticos futuristas, dadaístas y surrealistas nada lejanos. Recordemos las palabras de Max Jacob: "el arte es una distracción"; o aquellas otras del futurista Soffici, más ambiciosas y abarcadoras: "el arte tiende a una liberación suprema al convertirse en una suprema distracción" (Pont 1987: 110-111). En la misma dirección, Breton y Éluard caracterizarán el acto creador como "la expresión de la que formaría parte un bello e improvisado lance de caza" (Breton y Éluard 1929: 53); y Chicharro, haciéndose eco de dichos antecedentes ("Manifiesto del postismo"), recuperará por su parte aquella conocida imagen venatoria de Tristán Tzara que asocia metafóricamente el "descubrimiento" de la palabra poética a "cazar las palabras al vuelo" o al acto azaroso de extraerlas del fondo de un sombrero.

En la línea de dadaístas y surrealistas, los postistas llevaron a la práctica muchos de estos supuestos teóricos, basados en el espontaneísmo y la improvisación o excitación del subconsciente. Dichas experiencias de cenáculo se dieron cita en el estudio de pintor de Eduardo Chicharro, lugar emblemático de lo que ellos mismos llamaron "reuniones" postistas (Casanova de Ayala 1954, Pont 1987: 9-92 y Palacios 1991). Era el lado secreto de su identidad creadora: una forma, en definitiva, de entender el mundo y la creación artística. Francisco Nieva nos ha dejado su revelador testimonio de un experimento llevado a cabo en la persona de Carlos Edmundo de Ory. En él, como puede apreciarse, confluyen las prácticas de estímulo psicofisiológico y el automatismo del subconsciente surrealistas (Polo de Bernabé 1981):

> Hacíamos mi hermano y yo experimentos de inspiración automática con Carlos Edmundo de Ory. Le vendábamos los ojos, le pasábamos frías cuchillas de afeitar por la cara, le dábamos de comer cosas irreconocibles —por ejemplo, harina tostada sin azúcar, sal y canela—, le leíamos trozos del diccionario ideológico de Casares o le rezábamos el padrenuestro al revés. Ory iba escribiendo lo que tales impresiones le suscitaban y le salían poemas sorprendentes.

Jaime Pol Girbal, jovencísimo periodista que tuvo a su cargo la maquetación y tipografía de la revista *Postismo* en 1945, da cuenta de no pocos de aquellos avatares artísticos (Pol Girbal 1958) que recuerdan el *cadavre exquis* surrealista, los ejercicios de *collage* o las *performances* espontaneístas. Sobre la confección de la revista *Postismo*, cuenta Pol Girbal:

> Era la noche de dibujar las planchas […] —Puesto que tienen fe ciega en nosotros —dijo Ory— vamos a dibujar a ciegas nuestras primeras planchas-manifiesto. Cada uno de nosotros tomó su papelito, cerró los ojos, procuró concentrarse en torno al tema elegido (fue el complejo de Edipo aquella vez) y dejó que su espíritu le impregnara la mano del talento.

Pero el ascendente surrealista no solo afecta la estética postista en lo concerniente a su mecánica creadora y sus técnicas o principios de creación (azar y juego, sueño y subconsciente), sino también en la referencialidad de su imaginario. Algunas de sus imágenes claves son inequívocamente surrealistas, muy en especial aquellas que giran de manera obsesiva sobre motivos metapoéticos o las que emblemáticamente recurren a la simbología del agua, el espejo, los reductos subliminales, la licuefacción de objetos, los insectos y la sangre,

los ojos penetrados o los seres decapitados y, por supuesto, el bestiario fantástico y maravilloso. "Romance del deseo", de Ángel Crespo (Crespo 1949: 92-93; Pont 2000: 41-58), resulta significativo en este sentido:

Estábamos tan hartos
de la vida bebiendo
que nos dimos hora
para orar en silencio
y fuésemos al mar
el marino elemento,
donde los peces suelen
atravesar espejos
y donde pone el hombre
la carne de sus muertos
y refleja sus ojos
debajo de un sombrero

La obsesión por la videncia de lo maravilloso, y un cúmulo de objetualizaciones transmisoras de los deseos latentes, son motivos recurrentes en no pocos poemas. El mundo de *Alicia* de Lewis Carroll, pongamos por caso, está presente en el ya mencionado "Carta de noche a Carlos", de Eduardo Chicharro, y en el poco conocido soneto de Fernando Arrabal "Alicia en el país de las maravillas" (Arrabal 1976):

Una niña con faldas en cadena
es mayor su zapato que la casa
la coneja sapienta en el Espasa
y el espejo atraviesa su melena
…….
dirigida la muerte sube y sabe
donde están los espejos sin despojos
saltamontes le saltan por los ojos

Las representaciones de los sueños, es decir los ensueños, constituyen parte fundamental del imaginario surrealista y postista. La muestra significativa de obras postistas con una fuerte presencia onírica es extensa y variada. Citemos, a modo de ejemplo, el imaginario poético de Chicharro en *Tetralogía* (1947-1950), *Cartas de noche* (1950-1960), *Música Celestial* (1947 y 1958) y

Las patitas de la sombra (1944-1945), la obra que escribiera en colaboración con Ory; o el del mismo Ory en "Los poemas de 1944, "Cinco poemas edmundianos" (1945) y en poemas como "Texto postista" (1945), "Los pinceles puados" (1945-1948) o "Descripción de mi esposa con acompañamiento de timbales" (1956); Crespo en los poemas postistas de sus *Primera antología de mis versos* (1949); Gabino-Alejandro Carriedo en algunos poemas de *La piña sespera* (1948) y *La flor de humo* (1949); o, en fin, Félix Casanova de Ayala en *El paisaje contiguo* (1952) y *La vieja casa* (1953) (Pont 1987: 315-408). "Cuando la imaginación trabaja —dirá Chicharro en "Manifiesto del Postismo"— el hombre está despierto y en acción; cuando el hombre está despierto, pero su imaginación no trabaja, el hombre está parado, y si obra, obra por fuerza de la inercia; cuando el hombre duerme, su imaginación trabaja también, pero separada de él" (Pont 1987: 248). Así pues, en pura manifestación freudiana, los sueños materializan el objeto del deseo, la transgresión de lo prohibido y la trascendencia "de los límites fijados por las leyes del utilitarismo convencional" (Breton 1974: 18).

Todo ello nos lleva directamente a la tipología distintiva de la imagen poética del postismo. No olvidemos la premisa central: desde su imaginario neosurrealista, causalidad quiere decir casualidad, subversión lúdica o azarosa y, como quería Max Ernst, "encuentro fortuito de dos realidades distantes en un plano inapropiado" (Ernst 1933: 43). Nos adentramos así en aquel espacio turbador de la oximorónica imagen surrealista basada en la aproximación por distanciamiento de dos realidades, y que, como es bien sabido, tanto debe a la palabra creadora de Lautréamont: "Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá" (Pierre Reverdy en *Nord-Sud*, París, marzo de 1918) (Breton 1950: 241). En convergencia con este tipo de imagen, buena parte del primer manifiesto del postismo se dedica a la exaltación de un tipo de "razón de ser plástica", visual y sonora, que se entiende como distintiva de la verdadera "razón de ser postista". Dicha razón de ser va unida siempre a una estrategia formal basada, como hemos subrayado anteriormente, en el azar y el juego, y, como fuerza resultante, en un recurso técnico que propone la convergencia de lo disímil, raro y extraño en un mismo plano poético.

Como teorizara Eduardo Chicharro en "Manifiesto del Postismo", lo importante en la técnica de "composición" de dicha imagen es el cambio en la "disposición", la deconstrucción, en suma, de todo plano razonable. Solo así la palabra postista será capaz de afirmarse —precisa— en "un poder expresivo

colocado fuera del innecesario virtuosismo académico" y, a través de la "lógica del absurdo", recorrer con el poder de la imaginación "un ámbito tan dilatado que va de lo perfectamente normal a la locura" (Pont 1987: 251-252). La intensificación del plano del significante, y con él los juegos encadenados en lo fonético-musical, a los que tan propensos son los poemas postistas, deben también no poco a dicho tipo de imagen de ascendente surrealista. Es el caso de la construcción postista de palabras imantadas en el poema por un proceso de atracción neológica, de rapto alucinado o *fluido magnético* —en expresión de Paul Éluard—, que tanta cercanía conceptual muestra con aquel tipo de imagen definida como *alucinación voluntaria* por Breton y como *imagen estupefaciente* por Aragon. No en vano, en correspondencia con la importancia dada a la *euritmia* en los cuatro manifiestos del postismo (Pont 1987: 110), Ángel Crespo señalaría ese fervor homofónico de la palabra postista calificándolo certeramente de *dinamimo eufórico* y *prisa delirante* (Crespo 1966 y Pont 2000: 41-58). Valgan como ejemplo cualquiera de los poemas postistas citados. En definitiva: una *mîse en abime* que recuerda el *doble juego de espejos* bretoniano, juego "donde sujeto y objeto de contemplación son una misma cosa. Y esa cosa no es otra que la pura representación del lenguaje postista" (Pont 2000: 54).

A lo largo de nuestro trayecto, habrá apreciado el lector que en el imaginario del postismo la dimensión plástico-sonora y la dimensión plástico-visual son puras operaciones de vasos comunicantes impulsadas por diversos factores que, en razón de una poética revisionista del surrealismo, giran alrededor de principios creadores de orden ideológico, léxico-temático, musical, lúdico, cinético y técnico. Eduardo Chicharro, en uno de los magistrales ensayos que a modo de arte poética escribiera en pleno fervor postista, "Posología y uso" (h. 1947), precisaba con suma claridad todos los requisitos o condiciones básicas de esa "proteica quimera de lo inestable, de lo oculto, de lo alucinante", llamada postismo (*Trece de Nieve* 1971-1972: 45).

> La enseñanza a la que parecemos desembocar pudiera ser la siguiente: a) el tema, en arte, no debe ser necesariamente el principal elemento; b) todas las cosas, por su esencia misma, por su función, o su relación con otras, adquieren un mayor poder imaginativo si hábilmente se las *descentra* de su valor convencional; c) en la obra artística debe haber movimiento y este movimiento es dado por una conjunción y un alternarse de contraste y semejanzas; d) el primer elemento emotivo brota de la excelencia de la técnica.

Ese descentramiento de lo convencional debe no poco al relieve que los poetas postistas dieron en sus textos a la *parodia*, esto es: a la deconstrucción de textos, actitudes, tópicos, tradiciones y convenciones, a los que sometían a un filtrado crítico mediante la lógica del absurdo. Es evidente que el fin último de tal operación no es otro que el estímulo latente del humor, entendido este como la distorsión estético-ideológica que cuestiona el marco canónico de temas y formas en lo público y en lo literario. Félix Casanova de Ayala (Casanova de Ayala 1952: 84) lo pone de manifiesto en "Nacimiento a orilla del mar", soneto en que se vislumbra el marco referencial de *El nacimiento de Venus* de Botticelli y los tópicos iconográficos de la epifanía. Su cuarteto inicial es suficientemente explícito:

> En la almeja del cielo baten nata
> dos ángeles que vuelan de la orilla
> del mar. Y sube un sol de agua amarilla
> en su salado amanecer de lata.

Las operaciones que reclaman el descentramiento paródico señalado por Chicharro son abundantísimas y su relación se haría inacabable, como evidencia nuestra "Liricoteca" postista publicada en *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Pont 1987: 315-408). Pero bastará con que nos centremos en el comentario de una de sus modalidades paródicas más paradigmáticas. Los postistas eran tan conscientes del alcance que la parodia tenía en su poética que, a tal fin, crearon un artefacto o método compositivo que les permitía recrear cualquier poema-base por complejo que este fuera. A ese método lo llamaron *enderezamiento*, del que a manera de ejemplo publicaron un primer artefacto enderezado, el poema "Pequeñas fábulas para niños siniestros" de Fernand Marc, en la revista postista *La Cerbatana*. Lo impulsaba un principio de creación y de recreación y, en el plano técnico, respondía a la eufonía rítmico-sonora, léxica, sintáctica y métrica que marcaba el poema-base. Así pues, a partir del molde fijado en el poema objeto de enderezamiento, el poeta recreaba según su impronta personal y los principios ya comentados de la poética postista. De este modo, como señalara Carlos Edmundo de Ory en su "Historia del postismo", el enderezamiento se convertiría en "una especie de regla de oro postista que, a partir de la métrica eufónica, sirve de molde para introducir un texto paralelo creativamente reinventable *ad infinitum*" (Ory 1970: 270 y 1993: 171, Pont 1987: 199). El mismo Ory nos legaba un divertido enderazamiento —para "quienes no hagan culto exagerado de los ances-

tros poéticos" (Ory 1993: 173)— basado en el famoso "Retrato" de Antonio Machado (Ory 1993: 172-173). Poema-base y artefacto enderezado, por este orden, son los que siguen:

Retrato
Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.
Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido
—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,
mas recibí la flecha que me asignó Cupido,
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.
Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.
Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay trinar.
……

Retrete
Mi estancia con los cerdos un pato y una silla
y un tuerto avaro conde que apura su dinero
mijo caliente y caños que entierra la semilla
mi zanahoria en unos ocasos ¡qué más quiero!
Ni un seudo autor mañana ni un adoquín transido
yambo me veis y es porque soy niño hindú o ario
mas recio y ya la fecha quemé sino tupido
llamé manto de estrellas pues dan que ver hostiario.
¡Ay de mis penas rotas! desanglo hemoglobina
caro universo mota minimal de ser heno
irás con nombre iluso quién sabe de su orina
voy en el tren sentado como una cabra ajeno.
El loro ya es ternura si en la morena bética
no ve las tejas cosas del muerto en ronda azar

blasfemo los aceites de la sal ecuménica
si voy clave de fresas y del huevo hay lugar.
……

Es obvio que en el enderezamiento la savia del humor, como provocación festiva, ocupa el centro operativo, y con ella toda una serie de conceptos rectores muy caros a dadaístas y surrealistas: asombro y sorpresa, lenguaje como neología, afección lúdica y disparate o absurdo excéntrico. Pero justo será reconocer que en este punto, y en lo tocante a su humorismo, el postismo está más cerca de *la risa* dadaísta que del *humor negro* surrealista. "Con razón —recaba Ory— se ha dicho que el surrealismo es justamente Dada sin la risa" (Ory 1993: 161). En cierto modo, para los postistas la risa es concebida como una especie de "práctica terapéutica", de alegría vitalista o disparate carnavalesco que, canalizada técnicamente, desmitifica, socava y vuelve e invierte los "ancestros poéticos" (Ory 1993: 173-174 y Cózar 2001: 231-244). Los antedecentes barrocos por un parte y rabelesiano-carnavalescos o grotescos por otra convergen en el postismo como signo renovador de una modernidad vanguardista cercana a experiencias como la del Colegio de Patafísica francés (1948), de Alfred Jarry y Boris Vian, o los experimentos lingüísticos puestos en marcha a partir de 1960 por el Ouvroir de Littérature Potentielle (OULIPO) de Raymond Queneau (Ory 1993: 171 y Cózar 2001).

Enderazamientos al margen, vale decir que la corriente rabelesiana como principio creador —corriente reconocida también por André Breton en el surrealismo— es fundamental en la poética y la poesía postistas. Su ejemplo mayor estaría representado por los citados romances grotescos de *Las patitas de la sombra* —romances escritos entre 1944 y 1945, momento fundacional de la nueva estética—, transmisores de un homenaje explicito a Rabelais en el titulado "Gargantuel y Pantacrais" (Ory y Chicharro 2000: 9-42 y 49; Pont 1998: 139-160.). Desde su admiración por la experiencia oulipista y patafísica, Ory reconoce la continuidad del postismo como eslabón en este tipo de prácticas creadoras, al tiempo que ensaya un cuadro de parentescos explícito y concluyente (Ory 1993: 161 y 171-172):

> "El postismo […] heredó la carcajada homérica de Rabelais, y el Quijote, así como la risa patafísica y dada. […] Si hubiéramos conocido [los postistas] los sonetos que fabricaba Boris Vian a principios de los años cuarenta, sus *Cent infâmmes sonnets*, como los tituló, nos hubiera intrigado el juego lingüístico de retruécanos y paronomasias del que hacía profesión de fe, igual que

> Chicharro y yo en nuestros sonetos de aquella época. Yo no conocí a Boris Vian […] A Queneau sí lo conocí años más tarde. Ambos pertenecieron al Collège de Pataphysique como titulares poseedores de la placa mayor de la Orden de la Gran Gidouille (11 de mayo de 1953) inventada por el doctor Faustroll, héroe rabelesiano […] Rabelais es un patrón del Postismo".

El lenguaje postista: antagonía y neología

Habrá observado el lector que hemos incidido preferentemente en el comentario crítico de aquellos elementos definidores de la cartografía poética del postismo y su relación con la lección vanguardista. Y sin duda habrá recabado también la importancia que en ellos tiene el estímulo latente del *juego*. No hay duda que el presupuesto lúdico, asociado a la intuición y a la técnica, fundamenta, en gran medida, el sentido identitario del postismo y sus manifestaciones. Con razón decía Chicharro (Pont 1987: 258) que "el juego está en la espina dorsal de toda obra postista" ("Manifiesto del Postismo") y, por esto mismo, no dudará en calificarlo como el "espíritu de la forma" de la nueva estética (*Trece de Nieve* 1971-1972: 46). El reclamo postista del imaginario de la niñez —"tan solo la niñez se halla en estado de gracia"— abona dicho presupuesto, como lo abona también la llamada preventiva de Chicharro a las cadenas que la sociedad y la cultura ponen, en nombre del "sentido común", al hábito de la imaginación. En consecuencia, al arrimo de Freud y en clave postista, el juego equivale a manifestación espontánea de nuestro espíritu: "Todo lo que gana el hombre en cultura y en experiencia —leemos en "Manifiesto del Postismo"— lo pierde en pureza de espíritu" (Pont 1987: 258). La técnica, el juego, y los factores a ellos asociados —léxicos, sintácticos, fónicos—, no son sino los elementos vertebradores del espíritu de la forma postista y de lo que Chicharro llama el "imperio de la imaginación" (*Trece de Nieve* 1971-1972: 45). Y ahí reside una de las cualidades distintivas de su poética: para los postistas no hay imaginación sin el exceso sobresignificante del lenguaje, por cuanto el relieve del significante es ya de por sí un significado. En este sentido, su propuesta se hace eco de las rupturas de paradigmas de la lección vanguardista del primer tercio del pasado siglo (Azancot 1971: 57-60) y, como ya ha sido señalado, con especial notoriedad del surrealismo (Morris 2000: 192):

> Los surrealistas, para liberar las palabras de agrupamientos y asociaciones manidas, a veces las colocaban en paradigmas nuevos, confiriéndoles un orden formal y sonoro engañoso mediante recursos cohesivos como la aliteración, la anáfora y la enumeración. La insistencia de Aragon en *Le libertinage*

> de que la enumeración era necesaria para intensificar la libre asociación de las palabras, era compartida claramente por Péret, cuya utilización en *Le grand jeu* de la anáfora, la enumeración y la rima confería una disposición hipnótica a una serie de definiciones excéntricas.

Esa "disposición hipnótica" surrealista, impulsada por lo que Louis Aragon llamaba la *stupéfiant image* (Morris 2000: 195), es la misma que Ángel Crespo —como mencionábamos más arriba— llamará "dinamismo eufórico" o "prisa delirante" a propósito del postismo. El poema "Descripción de mi esposa con acompañamiento de timbales" (1956), de Carlos Edmundo de Ory (Ory 2003: 320), en la estela de "L'amour fou" de André Breton, es un buen ejemplo de ello. Las metáforas, imantadas por un proceso especular y enumerativo, se suceden sin cesar:

> Ella es mi escarabajo sagrado
> Ella es mi cripta de amatista
> Ella es mi ciudadela lacustre
> Ella es mi palomar de silencio
> Ella es mi tapia de jazmines
> Ella es mi langosta de oro
> Ella es mi kiosko de música
> Ella es mi lecho de malaquita
> Ella es mi medusa dorada
> ……

El lenguaje como "plurilingüe lengua" —expresión que da título a una de las obras poéticas fundamentales de Eduardo Chicharro— se convierte en la pieza de convicción máxima de la poética postista. La obra de arte empieza ahí donde nace la responsabilidad del lenguaje y su oposición al racionalismo utilitarista. Los manifiestos postistas son inequívocos: no hay poesía, no hay lenguaje poético, sin contestación al mero leguaje instrumental, sin mística de una libertad que en su extremo hace posible, como recordaba Francisco Nieva en su ensayo "Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos en contra de ella" (*Trece de Nieve* 1971-1972: 51), que John Cage, trazando una línea entre Mallarmé y Duchamp, pueda decir con convulsa ironía: "cualquier objeto, es decir, el proceso de mirarlo, es un Duchamp".

Pero entiéndase con propiedad la argumentación profunda de dicho proceso: juego, humor, reclamo del sueño o inversión grotesca no son sino el

lado emergente, visible, del iceberg postista. Lo oculto, en rigor, esconde una realidad sustanciada en lo dramático y en lo trágico. Esta realidad no es otra que la conciencia de la incomunicación del poeta y del ser en el mundo, de la pérdida de la infancia, del amor, en definitiva, como libertad absoluta y no como simple justificación social o sentimental. La vertiente barroca rescatada por el postismo apunta claramente en esta dirección, al subrayar la continua paradoja de nuestra realidad, la antítesis radicalizada y el equívoco. Lo grotesco, pues, la mirada carnavalesca y el ingenio verbal no son solo la manifestación jocosa, espectacular, de un humor disolvente. Sería un error conceptuar el postismo únicamente desde esta ladera. Porque en la misma raíz de su pura representación, detrás de la máscara que ríe, se esconde la mueca resultante de un conflicto humano abierto y sin fin. Por tanto, la permanente lección transcodificadora de su lenguaje, la neología postista en suma —tan provecta al cultivo delirante de enumeraciones en cadena, aliteraciones y homofonías reverberantes, paranomasias, impertinencias semánticas, dilogías y rupturas sintácticas—, solo es explicable en su totalidad si se la vincula a un conflicto, a una fractura de orden superior: epistemológica, socio-cultural y, al cabo, filosófica y lingüística. Dicha fractura, su razón profunda, fue santo y seña de las vanguardias, y apunta a la misma crisis que hizo patente el objeto surrealista al distinguir entre el ver y el mirar, entre consciencia y subconsciencia. Como Chicharro fundamenta en el primer manifiesto postista, todo universo distinto reclama un lenguaje distinto. Poesía es, pues, antagonía. La palabra de la tradición vanguardista y su varia lección son obvias: hay que hacer patente, mediante la subversión de lengua y sus estrategias expresivas, las fallas del pensamiento colectivo.

Creemos que en la apuesta postista de Chicharro y Ory primordialmente, como autores junto a Sernesi de las manifiestos postistas, latía en el fondo el ideario cómplice que hizo de las vanguardias no solo una forma de manifestación artística, sino, ante todo, una actitud espiritual y una visión del mundo, como enfatizara Luis Cernuda en su *Historial de un libro* de 1928. Esa actitud, que en no poca medida bebe de las secuelas iconoclastas de los ángeles caídos del romanticismo, supone sin solución de continuidad una conciencia moral y una conciencia artística. Asumirlas pasa por reconocer, sin prejuicios —"los postistas lanzamos nuestro manifiesto no con insultos pero sí con violencia" (Pont 1987: 249)—, el aislamiento de un discurso que para ser efectivo ha de ser beligerante. Sin beligerancia, sin robar cuadros en el museo y quemarlos después en el Arco de Triunfo, como Louis Aragon pone de manifiesto en su *Anicet*, la *idée traditionelle de la beauté et du bien* en la que se escuda la

sociedad quedaría intacta. Es inútil, como algunos pretenden, separar estos dos conceptos larvados en la misma raíz del deseo: conciencia moral y conciencia artística. En la teoría y en las estrategias o prácticas de las vanguardias ambos conceptos forman parte de una misma e indisoluble actitud y comunidad de intereses (Morris 2000: 132). O dicho con las mismas palabras que Louis Aragon dirigiera al público de la Residencia de Estudiantes de Madrid en su conferencia del 18 de abril de 1925: "Mes mots, meussieurs, son ma realité" (Aragon 1925: 23).

Este planteamiento lo comprendieron los postistas en continuidad con una tradición de la ruptura que ellos hicieron suya frente a sus detractores: "… arrojemos a la cara de los fariseos, memos y despistados —leemos en "Segundo manifiesto del postismo"— nuestras respuestas y nuestras verdades como pedradas o como pelotas de endurecido excremento". Era la suya la tradición crítica y festiva del *Libro del buen amor* y *La Celestina*, o la de las canciones jacarescas y de carnaval; la aguja de navegar de Quevedo y Góngora, o la de aquella *Agudeza y arte de ingenio* con la que Gracián señalara su barroco "significar a dos luces". Pero también fue la suya la voz escondida de las sátiras dieciochescas o la de escritores decimonónicos tan singulares como Miguel de los Santos Álvarez o aquel sumo hacedor de cuentos "estrambóticos" llamado Antonio Ros de Olano, antesala grotesca del esperpento de Valle Inclán. Con todos ellos, y otros muchos más, los postistas saludan el alba del nuevo siglo, el suyo, y hacen acopio de los "raros" del modernismo y las vanguardias, con especial relevancia del surrealismo —"tenemos sistema de calefacción en común con el surrealismo" (Pont 1987: 250)—, para llegar así a Ramón Gómez de la Serna, al teatro español del absurdo, Jardiel Poncela, Tono o Mihura, y con posterioridad a la neovanguardia y las literaturas experimentales. A este recorrido de tradición revisitada y revisada, que en clave postista les enseña retroactivamente su poliédrica lección, lo llamaron "lo redondo del Postismo", o en palabras del segundo manifiesto: "un punto de partida desde hoy para, caminando al revés, ir encontrando retroactivamente todo lo que merezca la pena en lo anterior" (Pont 1987: 275). Hay que entender, pues, que más allá de su revisión de las vanguardias históricas, el postismo fue, ante todo, un puente privilegiado entre estas y su propia tradición o las acciones de la segunda vanguardia en Europa (OULIPO, letrismo, espacialismo, concretismo…) y la neovanguardia en España (Cózar 1996: 245 y 250; y 2001: 231-244; y 2012: 7-9): del Dau al set (1947) catalán al concretismo y la poesía experimental de los años sesenta y setenta.

En la España tradicionalista, ultracatólica y cerrada en sí misma que le tocó vivir, aquel desenfadado postismo, abiertamente decidido a hacer suyo cualquier aire renovador de las vanguardias europeas y de su propia tradición, fue uno de los pocos movimientos estético-literarios de la posguerra española que —como Francisco Nieva recordaba en 1984— supo articular una verdadera "promesa de sistema". Para Nieva su precursoriedad está fuera de toda duda, puesto que "leyendo al trasluz en los manifiestos del postismo se está viendo que no predicaba otra cosa que lo que, al cabo de treinta años o más, se llama 'posmodernidad' […] La novedad del postismo consistía en 'una identificación tergiversadora con todo lo dado en arte' […] sin discriminación, en vista del mas variado eclecticismo" (Nieva 1984 y 1987). Es un error conjeturar la aventura postista —el último de los ismos, el que va después de los ismos— como un punto de llegada. En razón de su eclecticismo, de su visión sincrética y superadora del ejemplo vanguardista precedente y en especial del surrealismo, su enseñanza quiere ser ante todo *germinativa* y *transhistórica*. Más allá de un movimiento cerrado en sí mismo, en su estricta historicidad, la significación del postismo es más bien la de un umbral de rebeldía que como huella indeleble, como tatuaje permanente, marca para siempre las obras de todos aquellos que hicieron o han hecho un reconocimiento explícito de su credo: Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory, Silvano Sernesi, Ángel Crespo, Nanda Papiri, José Ignacio Aldecoa, Gabino-Alejandro Carriedo, Francisco Nieva, Félix Casanova de Ayala, Fernando Arrabal, Antonio Fernández Molina, Gloria Fuertes, José Fernández Arroyo o Antonio Beneyto, entre otros. Con mayor o menor cercanía, todos estos hacedores de arte, escritores y artistas plásticos, harán del postismo —"higiénico aldabón de libertad" y "paradigma de notoria desobediencia" (Caballero Bonald 2012: 4)— un lugar común de arraigo, identidad y sentido.

Bibliografía

ARAGON, Louis: "Fragments d'une conférence", *La révolution surréaliste*, 4, París, junio de 1925.

ARRABAL, Fernando: "Alicia en el país de las maravillas", *Índice*, número extraordinario dedicado al movimiento *Pánico*, año XXI, 205, Madrid, 1976.

AYUSO, César Augusto: *El realismo mágico*, El Toro de Barro, Carboneras de Cuenca, 1995.

AZANCOT, Leopoldo: "Dos Carlos", *Litoral*, Torremolinos (Málaga), 19-20, abril-mayo de 1971.

BARJA, Luis de: "Carlos Edmundo de Ory, fundador del Postismo", *Sevilla*, Sevilla, 7 de septiembre de 1945.

BONET, Juan Manuel: *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*, Fundación José Manuel Lara/Vandalia, Sevilla, 2012.

BRETON, André: *Introduction au discours sur le peu de realité*, Gallimard, París, 1927.

—*Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, París, 1950.

—"Position politique de l'art d'audjourdhui", en *Position politique du surréalisme*, Denöel-Gonthier, París, 1972.

—"Primer Manifiesto del Surrealismo", en *Manifiestos del Surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1974.

—y Paul ÉLUARD: "Notes sur la poésie", *La Révolution Surréaliste*, 12, Paris, diciembre de 1929.

CABALLERO BONALD, José Manuel: "Técnica de imaginación", *Ínsula* (monográfico "La ínsula de Ory", coordinado por Jaume Pont), 789, Madrid, septiembre de 2012.

CARNERO, Guillermo: "Poesía de posguerra en lengua castellana", *Poesía*, 2, Madrid, agosto-septiembre de 1978.

CASANOVA DE AYALA, Félix: *El paisaje contiguo*, colección de poesía *El Pájaro de Paja*, Madrid, 1952.

—"Anecdotario y teoría del Postismo», *Papeles de Son Armadans*, 104, Palma de Mallorca, 1964.

—"Notas para un capítulo de la poesía española contemporánea", *El día*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de octubre de 1967.

CHICHARRO, Eduardo: "Manifiesto del postismo", en *Postismo*, Madrid, 30 de enero de 1945.

—"Tercer manifiesto del postismo", *El minuto*, núm 1, II época, suplemento de *La Hora*, Madrid, 1947.

—*Música celestial y otros poemas*, edición de Gonzalo Armero, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1974.

—y Carlos Edmundo de ORY: *Las patitas de la sombra*, edición de Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña, Mira Editores, Zaragoza, 2000.

—Carlos Edmundo de ORY y Silvano SERNESI: "Segundo manifiesto del postismo", *La Estafeta Literaria*, número extraordinario, Madrid, 1946.

CÓZAR, Rafael de: "El Postismo en el contexto de la vanguardia", *Barcarola*, 50, Albacete, 1996.

—"Postismo y surrealismo: la vanguardia como distinta tradición", en *Surrealismo y literatura en España*, edición de Jaume Pont, Pub. Universitat de Lleida, Lleida, 2001.

—"Carlos Edmundo de Ory: el postismo y la vanguardia", *Ínsula* (monográfico "La Ínsula de Ory", coordinado por Jaume Pont), 789, Madrid, septiembre de 2012.

CRESPO, Ángel: *Primera antología de mis versos*, Jabalón, Ciudad Real, 1949.

—"Prólogo" a Eduardo Chicharro, *Algunos poemas*, El Toro de Barro, Carboneras, 1966.

ERNST, Max: Comment on force l'inspiration", *Le Surréalisme au service de la révolution*, 6, París, 1933.

HERRERO, Raúl ("Claudio"): *Antología de poesía postista*, Libros del Innombrable, Zaragoza, 1998.

MORRIS, C. B.: *El surrealismo y España: 1920-1936*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000.

NAVAS OCAÑA, María Isabel: *El movimiento postista: teoría y crítica*, Universidad de Almería, Almería, 1997.

—*El Postismo*, El Toro de Barro, Cuenca, 2000.

—"El surrealismo y la crítica española", en *Surrealismo y literatura en España*, edición de Jaume Pont, Pub. Universitat de Lleida, Lleida, 2001.

NIEVA, Francisco: "El Postismo, una vez más", *ABC*, Madrid, 22 de julio de 1984.

—"Preposmodernidad a la española", *Diario 16*, Madrid, 24 de octubre de 1987.

ORY, Carlos Edmundo de: *Poesía 1945-1969*, edición de Félix Grande, Edhasa, Barcelona, 1970.

—"Sobre el Postismo hoy", IV Jornadas en torno a Luis Buñuel ("El surrealismo en la posguerra española"), *Turia*, 24-25, Teruel, junio de 1993.

—ORY, Carlos Edmundo de: *Música de lobo. (Antología poética, 1941-2001)*, edición de Jaume Pont, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2003.

PALACIOS, Amador: *Jueves postista*, Diputación de Ciudad Real, Ciudad Real, 1991.

POL GIRBAL, Jaime: "El postismo: historia de mil duros", *Revista* de Actualidades, 310, 22-28 de marzo de 1958.

POLO DE BERNABÉ, José M.: "La vanguardia de los años 40-50: El Postismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 374, Madrid, agosto de 1981.

PONT, Jaume: *El Postismo. Un movimiento-estético literario de vanguardia*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987.

—*La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Pagès Editors/Universitat de Lleida, Lleida, 1998.

—"Ángel Crespo y el Postismo", en *"Pues digo mi canción…" En Florencia, para Ángel Crespo,* (*Atti de la giornata di Studî*, 7 de diciembre de 1999), edición de Stefano Rossi, Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine, Università degli Studi di Firenze, , Alinea Editrice, Firenze, 2000.

—(ed.): *Surrealismo y literatura en España* (ed.), Actas del Congreso Internacional (Lleida, 17-19 de octubre de 2000), Pub. Universitat de Lleida, Lleida, 2001.

—"Prólogo" a *El pájaro de paja*, edición facsímil, Ciudad Real: Archeles, 1998, 1-12. ROSSI, Stefano (ed): *«Pues digo mi canción…» En Florencia, para Ángel Crespo, Atti de la giornata di Studî* (7 de diciembre de 1999), Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine, Università degli Studi di Firenze, Alinea Editrice, Firenze, 2000.

SENABRE, Ricardo: "Sobre la técnica de la greguería", *Papeles de Son Armadans*, XLV, 124, Palma de Mallorca, mayo de 1967.

S. f.: "El Postismo es un postsurrealismo" (entrevista a Eduardo Chicharro), *Pueblo*, Madrid, 12 de febrero de 1949.

SIEBENMANN, Gustav: *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid, 1973.

TORRE, Guillermo de: "El Ultraísmo", en *Historia de las literaturas de vanguardias*, v. II, Guadarrama, Madrid, 1974.

Trece de Nieve, revista de poesía ("Número dedicado a Eduardo Chicharro"), 2, Madrid, invierno de 1971-1972.

TZARA, Tristan: *Siete Manifiestos Dada*, Tusquets, Barcelona, 1972.

YNDURÁIN, Francisco: "Sobre el arte de Ramón" (1965), en *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*, Gredos, Madrid, 1969.

FANNY RUBIO

Espacio, el poema total de Juan Ramón Jiménez

Debemos a Aurora de Albornoz, Gerardo Diego, José García Nieto, Ricardo Gullón, Graciela Palau de Nemes, Howard T. Young, F. Javier Blasco, Ignacio Prat, en el comienzo, pero especialmente a Aurora de Albornoz, la dedicación a la obra juanramoniana. La lista de especialistas dedicados en la actualidad a esta obra "total" es verdaderamente inacabable.

Años antes del nacimiento de J.R.J., el Parnaso había inaugurado un ciclo caracterizado por la reivindicación del arte por el arte y una irrenunciable vocación artística. El poeta de Moguer, mucho más joven pero contemporáneo de aquéllos, heredará de los poetas franceses el sentido de libertad interior y de pureza. Mientras desarrolla precozmente su conciencia crítica escribe dos libros, (*Ninfeas* y *Almas de violeta)* que llegará a odiar, en tanto organiza una obra que hace y deshace y descompone a sus lectores a medida que ofrece antologías en 1917, 1922 y 1957. Su libro *Rimas*, melancólico y romántico, expresa su juvenil debilidad becqueriana, mientras piensa en cerrar la racha modernista de «entusiasmo y libertad hacia la belleza», de tendencia simbolista. Con *Arias tristes* (1903), *Jardines lejanos* (1904) y *Pastorales* (1911) se pronuncia por la poesía pura que algunos implacables definirán de *torre de marfil*. Períodos de introspección, primera plenitud llena de búsquedas. «Luego se fue vistiendo de no sé qué ropajes», escribe refiriéndose posiblemente a *La soledad sonora* (1911), hasta llegar a ser poesía «reina fastuosa de tesoros». Cuando, mucho más tarde, Juan Ramón Jiménez sea crítico de sí mismo, llamará a la etapa que él cierra en 1916 período *sensitivo*, frente al *intelectual,* que coincide cronológicamente con su segundo viaje a América (1936) y el *verdadero* de la *Tercera Antolojía.*

Es en *Diario de un poeta recién casado* donde expresa su voluntad de escribir una palabra desnuda: «porque no se trata de decir cosas chocantes... sino de decir la verdad sencillamente, la mayor verdad y del modo más claro posible y más directo». Prosas y versos mezclados, marcan un estilo que no requiere del asunto ni la composición. Y no de manera gratuita ha sido visto el libro como antecedente y precursor de los procedimientos estilísticos que definirán la aspiración a un tipo de poema superador de las limitaciones, no de las fórmulas literarias más o menos estereotipadas que se han de ir transformando por eel jercicio de la poesía, sino de la existencia del poeta. El poeta no solamente siente, sino que se revela y ha nacido a la palabra *exacta.* En *Diario de un poeta recién casado* inaugura Juan Ramón Jiménez el camino místico

hacia lo absoluto inalcanzable, utiliza el poema breve y la canción, asimila su lectura de los poetas ingleses y norteamericanos (Yeats, Frost, Thompson, Whitman, Hopkins, Poe). Las obras de éstos aparecen mediante citas explícitas, intertextos o *collages*. Este *Diario* tendrá mucho que ver con otras obras de la generación más joven, escritas desde o sobre América, como *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. Alguna vez hemos puesto a prueba a los estudiantes lectores de la poesía del siglo XX, poniéndoles en las manos un fragmento de *Diario*.. y han respondido con rotundidad que era, ni más ni menos, que "un" Lorca.

La obra juanramoniana busca la esencia de lo poético. En *Eternidades* (1918) y *Piedra y cielo* (1917-1918), la poesía normaliza el deseo de crear y entrar en la belleza: «¡No le toques ya más / que así es la rosa!». A partir de estos libros se desata en pos de la belleza, en una exploración sin límites. Juan Ramón Jiménez es consciente de crear un tipo de poema que, siendo literatura, expresión personal de un bagaje de sentimientos, lecturas y creación, se va a constituir en experiencia trascendente capaz de superar las limitaciones de la existencia, las noticiones de tiempo y de espacio cerrado. Lo mismo intercambia las nociones de vida y obra, vida y muerte, yo y otredad:

> «¡Crearme, recrearme, vaciarme, hasta que el que se vaya muerto de mí un día, a la tierra, no sea yo; burlar honradamente, plenamente, con voluntad abierta, el crimen y dejarle este pelele negro de mi cuerpo, por mí!».

Que real-iza una particular voz poética que sale de sí misma hacia una identificación con el todo: «¡Que inmensa desgarradura la de mi vida en el todo!». Hasta un regreso a los puntos de partida, cuyo profundo reconocimiento es la autoconsciencia desde el «hoyo del ser»:

> Desde entonces ¡Qué paz!
> mis manos. Lo infinito
> está dentro. Yo soy
> el horizonte recojido.

De esta manera JRJ va trabajando en su mejor tarea, en la consagración al dios propio y solitario que se genera dentro de sí mismo, el dios místico e intrapanteísta (su conciencia de lo bello) de la poesía última que teje los libros que rodean a *Animal de fondo*, donde se recogen poemas de la contemplación y el éxtasis subsiguiente a la posesión del dios poético:

> «Estos poemas los escribí yo mientras pensaba, ya en estas penúltimas de mi vida, repito, en lo que había yo hecho en este mundo para encontrar un dios posible por la poesía. Y pensé entonces que el camino hacia un dios era el mismo que cualquier camino vocativo, el mío de escritor poético, en este caso: que todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, porque estaba creando un mundo del cual había de ser el fin un dios. Y comprendí que el fin de mi vocación y de mi vida era esta aludida conciencia mejor bella, es decir jeneral, puesto que para mí todo es o puede ser belleza y poesía, expresión de la belleza» («Notas» a *Animal de Fondo* (1949).

Lo que más llama la atención de esta faceta de la obra juanramoniana es el esfuerzo por conseguir una poesía *total* («poeta total —escribe Aurora de Albornoz en su prólogo a *En el otro costado*[1]—, aquel que logra la comunión con el universo conservando, sin embargo, su vez personal»). Poesía *total* que existe en la medida en que el poeta reconoce su dios profundo como el cuerpo de la fusión hombre/universo.

A mediados de los cincuenta tiene precisamente lugar el rescate sobresaliente.. El fragmento primero fue publicado en la revista *Cuadernos* americanos, de Méjico, en 1943, (septiembre-octubre de 1943, pp. 191-205). El segundo fragmento, "*Cantada*" en el número 5 de la misma revista, septiembre-octubre de 1944, La versión definitiva de los tres fragmentos, completos, Es la publicación del poema «Espacio» en la revista *Poesía española*, en 1954, basada en el poema que enviara JRJ a Gerardo Diego, cuya existencia se desconocia.. La versión final está dedicada a Gerardo Diego. Es la primera vez que se publica completo el que ha sido llamado el poema-cumbre del siglo XX en castellano, según Octavio Paz, (en *Una de cal…"*) que prefirió la primera versión en verso. Existen dos copias: La de Puerto Rico, con prólogo de JRJ, de carácter más acabada, y la de Gerardo Diego, publicada en facsímil en 2007.

En su prólogo asegura JRJ que "El poema largo con asunto, lo épico, vasta mezcla de intriga general de sustancia y técnica, no me ha atraído nunca…"toda la vida he acariciado la idea de un poema seguido…sin asunto concreto, sostenido por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesivas…por su esencia". No obstante el lector puede ver como en una versión cinematográfica desfilar a lo largo de su música en prosa los chopos de la residencia de estudiantes, el ladrido de un perro en cuatro lugares a la vez, y la voz del poeta le asiste en esos cuatro puntos cardinales y en dos tiwempos distintos

1 Albornoz, A. de (1974), Madrid, Júcar

(antes y ahora). La suma de lugares y de tiempos es la vida. Lo inesperado. La nueva realidad.[2]

Los dos primeros poemas son de celebración, y eso ha hecho que la crítica clásica del poema se deje llevar por ese tono de impulso cósmico y cantable. De hecho, el fragmento segundo es calificado de "rapsódico" por Javier Blasco.[3] .La nueva crítica (Díaz de Castro, Del Olmo) llama la atención acerca del tercer fragmento.

El tercer fragmento es el salto a la conciencia universal del poeta: la creación poética y el destino humano por la palabra.. Una realidad otra a través de la escritura. Desde *La realidad invisible* en *La estación total* y en los Romances ntuye JRJ la obra como superadora de la muerte, una nueva realidad y un nuevo yo.

Hasta la recuperación juanramoniana por *Poesía española,* otras revistas de Madrid contemplan con admiración la poesía de Juan Ramón. *Índice* lo hizo reiteradas veces. *Ínsula,* la publicación que desde su nacimiento en 1946 ha representado fielmente a la poesía exiliada, mostró, entre otros, el poema inédito «La forma que me queda» de *Animal de fondo,* en septiembre de 1948 en su número 33. De sus extraordinarios es de interés especial el dedicado a Juan Ramón en julio-agosto de 1957.

Ya vemos. La presencia del poeta fue frecuente en las revistas de poesía. Más de una rompió aguas bajo su influencia. De ellas, *Cuadernos Ágora* (Madrid, 1956) se estrenó como un aforismo del poeta en sus páginas centrales: «La inteligencia no sirve para guiar el instinto sino para comprenderlo».

Pero de estas presencias en las revistas literarias la de mayor resonancia ha sido, sin duda, la que en *Poesía española* tiene lugar: *Poesía española* realizó homenajes a Bécquer, a Juan de la Cruz, a Saint John Perse y, por supuesto, a Juan Ramón. En diciembre de 1952 esta revista publicó, en su número 12, «Eco de una dama en soledad»; en el 16 y en exclusiva para la revista, «Si la belleza inmensa me responde o no»; en el 25 «De ríos que se van»; y en abril de 1961, en su nº 100, un texto de «Estética y ética estética». Especiales fueron el nº 60 (diciembre de 1956) dedicado como homenaje al poeta tras la concesión del Premio Nobel y el 71, a propósito de la muerte de Juan Ramón.

Pero sin duda la nota sobresaliente es la publicación de «Espacio», en el número 28 de la revista, en 1954. Fue la primera vez que este poema apareció

2 OLMO; A:, *Las poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez*., Sevilla. Renacimiento, Iluminaciones, 2009. pág. 206

3 BLASCO, J., *Antología poética*., Madrid, cátedra, 1999., nota 206., pág.379.

completo impreso en una publicación dirigida en este caso por García Nieto, el poeta que veinte años atrás, desde las páginas de *Garcilaso* (revista que dirigió también), jugara con un viejo lema juanramoniano en la sección fija «Humor y poesía cada día».

Juan Ramón Jiménez pasa por Puerto Rico hacia Cuba y luego se queda en esta tierra hasta su muerte. En este exilio Juan Ramón alcanza el momento poético más importante en su búsqueda de la expresión exacta con *Animal de fondo*, *En el otro costado*, *Dios deseado y deseante* y *Ríos que se van*; las reflexiones sobre el poema y sobre la muerte van a ser las constantes que resumen su ética y su estética. De todas estas páginas la crítica ha destacado el poema «Espacio», que comienza a crearse en 1941, cuando sale, "resucitado casi" del Hospital de la Universidad de Miami, se inspira en La Florida[4], donde JRJ data el poema "por La Florida, 1941-1942-1954", precisamente en el barrio de Coral Gables, desde donde escribe una carta a Pablo Bilbao Arístegui acerca de las similitudes de la casa que habitan con Andalucía, es publicado fragmentariamente en 1943 y logra su versión definitiva en 1957. En La Florida vuelve a escribir en verso, mientras que en Puerto Rico y Cuba, el período anterior, había preparado conferencias y escrito crítica. La escritura de "*Espacio"* es compartida con la de "*Tiempo"*.. Entre Julio y Agosto de 1943 se instalan provisionalmente en Washington. En carta de julio de 1943 a Luís Cernuda (publicada por Francisco Garfias en 1961, en *La corriente infinita*) se habla de su evolución hacia el verso desnudo,. De su desdén por el asunto y la composición. Se refiere al poema "*Espacio", "*sin asunto, en sucesión natural. Creo que en la escritura poética, como en la pintuira o en la música, el asunto es la retórica, "lo que queda", la poesía. Mi ilusión ha sido ser cada vez el poeta de "lo que queda", hasta llegar un día a no escribir". ..Y se sitúa en el tiempo: " Yo soy un ansioso de eternidad y la concibo como presente, es decir, como instante". Pero en la carta del 6 de agosto de 1943 a Díez-Canedo, da nombre al fenómeno de la ubicuidad: "Empecé a verme y a ver lo demás, en los días de España; desde fuera y lejos, en el mismo tiempo y en el mismo espacio. Se produjo en mí un cambio profundo, algo parecido al que tuve cuando vine en 1916"

En uno de sus rigurosos trabajos sobre la poesía juanramoniana, Aurora de Albornoz explica que la aspiración a la «poesía total» se hace realidad después de 1936; la veo plenamente conseguida en «Espacio». Y, por más que queramos separar una obra del ser que la creó, es inevitable apuntar que las

4 GARFIAS, F.,(ED.) JRJ, *Cartas. Antología.* Madrid, Espasa-Calpe, 1992,.

experiencias vividas por Juan Ramón Jiménez fueron decisivas en su poesía. He aquí un poema sin asunto en el que los recuerdos, las canciones y las citas van fundiéndose con un ritmo verbal de una originalidad sin precedentes: «...y los niños del coro, lengua eterna, igual del paraíso y de la luna, cantaban, con campanas de San Juan, en el rayo de sol derecho, vivo, donde el cielo flotaba hecho armonía violeta y oro... un sol ya muerto, pero vivo; un sol presente pero ausente; un sol rescoldo de vital carmín; un sol carmín vital en el verdor; un sol en el negror ya luna; un sol de gloria nueva, nueva en otro este; un sol de amor y de trabajo hermoso; un sol como el amor... Dulce como este sol era el amor.»[5]. El poema suma en alto grado la obra en "sucesión"[6], pero visto en perspectiva, lo que el poema "*Espacio*" representa es el texto que, a decir de Jenaro Talens, "inauguraba una nueva forma de ver poéticamente lo real"[7].

En la edición crítica reciente de los manuscritos del poema "Espacio" junto con "Tiempo" realizada por Joaquín Llansó Martín-Moreno y Rocío Bejarano Álvarez este año de 2012[8], así como en las numerosas referencias recientes, podemos constatar que se trata de lo que contados especialistas consideran, veraces, como sujeto místico, como adelantara en sus escritos Aurora de Albornoz, empeñada, casi en solitario entonces, en destacar la poética mística alojada en *Animal de fondo*, testigo de la fusión entre conciencia íntima y poesía, fusión de dentro afuera, *logos* estructurador que se ha de ir transformando. Y es curioso que el JRJ de esta última etapa remite al Juan de la Cruz del "Prólogo" del *Cántico,* en tanto que coinciden la "extrañeza inquietante y una familiaridad tranquilizadora" que marcara, junto con la extrañeza inquietante, como rasgos centrales del sujeto místico (que Juan de la Cruz denomina "el espiritual"), el analista Bernard Sesé[9]. Asegurado en conceptos como la oscuridad y la transgresión en la pura experiencia indecible de corte trascendente. Deseos inagotables que crean impulsos de salida y de persecución de la otredad, conceptos asimismos juanramonianos.

5 FONT, T., *Espacio:autobiografía lírica de Juan ramón Jiménez*., Madrid, Insula, 1972.

6 ALBORNOZ, A., "El sentido de la cita y la autocita en *Espacio*", en *Actas del Congreso Internacional* conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*,* La Rábida, 1981, Instituto de Estudios Onubenses, (Huelva, 1983). RUBIO, F., (ed.) *El Juanramón de Aurora de Albornoz.,*Madrid, Devenir, (2008).

7 TALENS, J., "El poema *Espacio*: final y principio de una poética" , en *Actas del Congreso Internacional* conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*,* La Rábida, 1981, Instituto de Estudios Onubenses, (Huelva, 1983)

8 LLANSÓ, J., y BEJARANO ÁLVAREZ, R.*, Espacio* y *Tiempo.,*Ourense, Linteo, 2012.

9 SESÉ, B., "Poética del sujeto místico según san Juan de la Cruz", en VALENTE, J.A., LARA GARRIDO, J., (1995) *Hermenéutica y mística: san Juan de la Cruz*., Madrid, Tecnos., pág. 82.

Asimismo Emilio Lledó[10], cuando se detiene en el verso "y vámonos a ver en tu hermosura" no puede menos que reproducir en comentario del padre de la mística española al concepto de hermosura en los comentarios a su *Cántico*, que, si no fuera por las citas de rigor, alguno pensaría haberlo leído en el poema "Espacio".:

> "«Que quiere decir [...]»- cita el profesor Lledó-:" La explicación de lo que «quiere decir» ocupa veintidós líneas de la edición de la BAC 3 ellas se repite veinticinco veces la palabra «hermosura» (…), y que no me resisto a reproducir porque constituye uno de los textos más extraordinarios de la literatura del Siglo Oro: «Hagamos de manera que, por medio de este ejercicio de al ya dicho, lleguemos hasta vernos en tu hermosura en la vida eterna. Esto es, que de tal manera esté yo transformada en tu hermosura que, siendo semejante en hermosura, nos veamos entrambos e hermosura, teniendo ya tu misma hermosura; de manera que, mirando el uno al otro, vea cada uno en el otro su hermosura, siendo una y la del otro tu hermosura sola, absorta yo en tu hermosura así, te veré yo a ti en tu hemosura, y tú a mí en tu hermosura, y me veré en ti en tu hermosura, y tú te verás en mí en tu hermosura y así parezca yo tú en tu hermosura, y parezcas tú yo en tu hermosura, y mi hermosura sea tu hermosura, y tu hermosura mi hermosura; y así seré yo tú en tu hermosura, y serás tú yo en tu hermosura porque tu misma hermosura será mi hermosura; y así nos veriamos el uno al otro en tu hermosura [...].»

Igualmente describe la identidad del sujeto místico Manuel Ballestero, quien centra en la voz interrogante de quien explora en lo no visible. Recuperemos el texto que rememora la potencia de la conciencia, aludida, interrogada, objeto de múltiples transferencias en la poética juanramoniana de "Espacio".

"La conciencia, pensó Hegel, contra Fichte y Kant, no es al todo reflexión de sí en sí, sino reflexión de lo otro, del contenido de la cosa; en ese sentido Hegel rompe el cierre idealista y la identidad subjetiva, y hace posible ya desde sí mismo esa noción de conciencia como atención y apertura a lo de fuera, al objeto, mundo. En ese movimiento objetivamente, y aunque Hegel mismo no haya desarrollado el pensamiento, se incrusta ya la posibilidad pensar la conciencia (como) apertura y transcendencia"[11].

10 LLEDÓ, E., "Juan de la Cruz: Notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo", en VALENTE, J.A., LARA GARRIDO, J., CIT., pág. 120

11 BALLESTERO, M., "Poesía y experiencia en el *Cántico*"., en VALENTE, J.,A., LARA GARRIDO, J., (1995), cit., pág. 70.

Tampoco es la primera vez que percibimos la existencia de un hilo secreto entre esta forma radical de escritura y la última producción de José Hierro, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald, cuyo reciente libro magistral, *Entreguerras,* hijo legal de *Espacio* de Juan Ramón Jiménez y de *Piedra de sol* de Octavio Paz, deja constancia, ya en su nota inicial, de que "por ahí" andan, más o menos reconocibles, unos cuantos poetas, entre ellos Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez, como parte de su "particular catálogo de preferencias[12]"

12 CABALERO BONALD, J.M., (2012)., *Entreguerras.,* Barcelona, Seix Barral., pág. 9

CLARA JANÉS
Sondas a la poesía informalista

Mauricio Gil Cano (Presentador): Buenas tardes a todos y bienvenidos. Hace un momento viniendo para acá, bajo la lluvia, me acudieron a la cabeza unos versos de Clara Janés que creo que vienen a colación y que dicen así: *Mientras llueve / sólo la lluvia es real / y somos en la lluvia*. Pero antes que nada, quiero agradecer a la Fundación Caballero Bonald el honor que me ha hecho de presentar a esta personalidad de la letras, una de las más altas cimas de la literatura española contemporánea.

En 1973, Clara Janés realiza un viaje a Rumanía que debió de tener mucho de iniciático. Estaba presente en su conciencia el sentimiento arrastrado desde la infancia del viaje como algo para ser contado. Ella misma indicó en su momento que se trataba del viaje de un poeta que en su recorrer unas tierras recoge y entrega una determinada visión del entorno. El carácter pionero de esta incursión en el alma de los paisajes y personas de aquella por entonces república socialista gobernada por Ceaucescu se corresponde con la audacia del libro que le sirvió como modelo, *Sendas de Oku* del poeta japonés Basho. Efectivamente, las andanzas rumanas cuajaron en un volumen titulado *Sendas de Rumanía¸* que no se editó hasta 1981, pero también marcaron un punto de inflexión en la creación poética de la autora. En 1975 aparecía *En busca de Cordelia* y *Poemas rumanos*, donde, según el catedrático Ángel Luis Prieto de Paula, quedan fijados los rasgos formales de su lírica, presididos por la sutileza, el parpadeo expresivo y la desnudez ornamental penetrada por la música, en aras de un espiritualismo en el que se forja su imaginario personal a través del vuelo visionario del misticismo y su entramado simbólico.

Nacida en Barcelona en 1940, Clara Janés estudió Filosofía y Letras en las universidades de Barcelona y Pamplona, y se especializó en Literatura Comparada por la Sorbona. Esencialmente poeta, ha cultivado también la novela, el teatro y el ensayo. Destaca, además, como traductora, particularmente de la lengua checa y de la obra poética de Vladimir Holan y Jaroslav Seifert. Ha vertido también al español a autores tan conocidos y tan de referencia como Margerite Duras o William Golding. Y, en colaboración con conocedores de sus lenguas, a poetas turcos y persas, tanto modernos como místicos antiguos.

En el año 2000 recibió la Medalla al Mérito de Primera Categoría de la República Checa por su labor como traductora y difusora de la literatura de dicho país. En 20014, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes de

España. Y en 2007, el X Premio de las Letras Españolas "Teresa de Ávila" por el conjunto de su obra.

Su poesía ha sido traducida a veinte idiomas. Ha recibido, entre otros, el Premio Ciudad de Barcelona, el Premio Ciudad de Melilla y el Premio Jaime Gil de Biedma, así como el Premio Nacional de Traducción en 1997. Su indagación intelectual y lírica la ha llevado al conocimiento profundo de varias literaturas centroeuropeas y de las tradiciones líricas y espirituales de oriente, que la nutren, durante las diversas etapas de su trayectoria, para alcanzar cimas de inquietante sabiduría. Desde una inicial liberación del erotismo y vindicación de la feminidad a la reflexión mística de sesgo existencial, donde tiempo más tiempo más tiempo más tiempo no es nunca igual a tiempo, y la contemplación serena de la muerte. Pero esta apertura a las influencias orientales es una suma al sedimento de su voz interior, pues como ha señalado José Manuel Caballero Bonald "en esos poemas tan ceñidos y esbeltos, tan intensos y enjutos, hay como una resonancia de poetas latinos enraizados en la tradición de los epigramistas griegos y de los líricos alejandrinos.

Siendo ella misma una heterodoxa, esta confluencia de diversas culturas y simbolismos la ha alentado a penetrar y difundir la obra del más distinto de los heterodoxos españoles, Juan Eduardo Cirlot, visionario de las tendencias pictóricas e introductor del informalismo en España. Su edición en Cátedra de la obra poética de Cirlot, de 1981, es una deuda impagable para quienes fuimos estudiantes de Letras durante la década de los 80 y para los lectores de poesía en general. En 1996, publicaba su ensayo *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal.*

Finalmente, en el citado *Sendas de Rumania*, apunta Janés: "Viajar por un país desconocido produce a veces en el hombre la sensación de ser río que a lo largo de su recorrido va acumulando materias de aluvión". Casi cuarenta años después, viajera en el tiempo, su poemario *Río hacia la nada*, distinguido con el XIV Premio de Poesía Ciudad de Torrevieja, insiste en esa imagen desde textos impregnados de la filosofía y estética hindúes, algunos de los cuales no deja de brillar como una extraña flor baudelaireiana: *Flota una vaca muerta en el río, / y es una isla rosácea con espacios brillantes / de perlada telilla / bajo la cual se adivinan / los músculos y las vísceras / siendo materia inerte, apetecida / por los cuervos que aletean, y con ellos / se deslizan por el agua. / La piel se ha consumido, / el límite que cuidaba del ser se ha consumido, / y el pico del ave, a tiras, hace suyo / lo que ya no es, y sin embargo es. / Es alimento y forma que, majestuosa, / avanza a su disolución. / O acaso aguarda / a entrar en la rueda del viento / que la llevará hasta el sol*. Gracias.

Clara Janés: Gracias a ti por estas palabras, y por haber citado este poema de la vaca porque me parece muy significativo, puesto que todo el mundo dice que soy una poeta mística. Soy mística en lo que de místico hay en el hombre. A mí lo que me interesa es el hombre, y la vida, y la realidad. También la situación política. Creo que cualquier cosa es tema de poesía. Por eso me encanta que hayas citado este de la vaca, que no es precisamente un poema místico.

Tengo que decir para empezar que estoy muy emocionada de estar aquí, en la Fundación de Caballero Bonald. Me parece un poeta extraordinario, y su último libro *Entreguerras* marcará época en la literatura española. Yo se lo aconsejé a una poetisa amiga, y cuando lo terminó me dijo: *Clara, después de esto sálvese quien pueda*. Y creo que tenía toda la razón. Por eso lo que yo he hecho, hablar de informalismo, en el fondo también es un homenaje a José Manuel Caballero Bonald: *El linaje del lince colinda con la luz, / pasa de ser de piedra a ser de aire, / del estatismo al vuelo de lo encubierto, / a lo visible*. Estos son los versos iniciales de un poema de Caballero Bonald titulado *Totem*. Y en ellos vemos que el lince puede en su origen ser de piedra o de aire, pasar del estatismo al vuelo, pero, de hecho, ¿cómo sabemos que es un lince? El Premio Nobel de Física Erwin Schrodinger, en su obra *Ciencia y humanismo*, habla de un perro, de una estatuilla de hierro que él reconoce, y se pregunta (porque estoy segura de ello) y responde: "*Es claramente la forma, o la hechura, la que determina su identidad, no el contenido material. Si el material hubiera sido fundido para darle forma de hombre, la identidad habría sido mucho más difícil de determinar*". El lince del que habla Caballero Bonald es un elemento poético. El perro de Schrodinger es un pisapapeles. Así todo.

Pasa luego el físico (Schrodinger) de la materia y la forma de la estatuilla a las partículas y su organización en átomos o moléculas, y dice. "*La antigua idea sobre ellas radica en que su individualidad se basaba en la identidad de la materia que las constituyen. La nueva idea es que lo que es permanente en esas partículas finales, o agregados, es su forma y su organización. Ante las partículas finales que constituyen la materia parece quedar excluida la posibilidad de concebirlas como formadas por algún material. Son, como lo fueron, pura forma*". Yo, en cambio, recuerdo que se ha afirmado también que las partículas consisten en fluctuaciones o tendencia, en ser algo que no es, sino que está a punto de llegar a ser. Esta es una de las paradojas cuánticas. Yo las siento próximas a ciertos acontecimientos del arte.

Y ahora, permítanme que lea un poema de Caballero Bonald. Se titula *Blanco*: *El color blanco ocupa el centro de la vida, / refrenda su vacío, su ple-*

nitud / participa de todo lo naciente, de todo lo extinguible, / de su certeza, de su negación. / Pauta consecutiva, el blanco / concierne al aire libre, / al vuelo de las aves, / al trazo inaugural de la imaginación, al semen. / Es el preludio de lo incomenzado, / la cifra terminal de lo perpetuo. / Tiempo en blanco y aviso del vacío, / mi palabra y mi alma. Destaquemos estos versos*:" Es el preludio de lo incomenzado, / la cifra terminal de lo perpetuo"*. Es decir, se trata del antes de antes, pero el final de lo que no tiene fin, otra hermosa paradoja, y el poema nos introduce en el primer arte al que se calificó de informal: la pintura. Nos da, pues, pie a lanzar unas sondas al informalismo poético. Fue el crítico francés Michael Tapié quien en 1951, refiriéndose a determinada tendencia surgida después de la Segunda Guerra Mundial, acuñó el concepto de arte "informal", para diferenciarla de las primeras vanguardias. Sus pioneros eran Jean Dubuffet y Jean Fautrier, y sus modalidades abarcaron la matérica y la gestual, concretándose en el rechazo, el goteo, la colada, siempre dentro de un lenguaje abstracto.

Remontándonos más, veremos que el paso previo lo había dado Kandinsky, quien en el libro *Lo espiritual en el arte*, publicado en 1912, niega que el arte deba ser imitación y defiende que su raíz debe estar en lo que él llama el principio de necesidad interior. Afirma concretamente que surge de una verdad interior que sólo el arte puede expresar, con los medios de expresión que le son suyos propios". Por ello, continúa, " la obra de arte nace del artista de modo secreto y misterioso, y su objetivo es causar una vibración en el alma". Un año después de la aparición del libro de Kandinsky, Kasimir Malevich pinta una obra clave dentro del campo de la abstracción: *Círculo negro*, consistente en un círculo efectivamente negro sobre fondo blanco. El músico español Federico Mompou, por su parte, al explicar su teoría del arte como un recomenzar, afirmó: "*Toma un cuadro abstracto, has llegado ya a un espacio en blanco con un punto negro. ¿Qué más?. Quitamos el punto negro. ¿Después qué? A empezar de nuevo a descubrir la belleza"*.

Así pues, el blanco, cifra terminal y preludio; acaso sería este el verdadero informalismo. En ese blanco absoluto, parece, todavía no se da forma. Sin embargo el blanco, sencillamente blanco, ¿qué es? Algo que se asienta en una materia, ¿pero no es el color una materia vibratoria de la luz? Y si es una frecuencia, ¿no será también un modo, una forma?

El puro blanco, con todo -parece claro-, refrenda el vacío. ¿Puede darse algo análogo al cuadro descrito por Mompou en literatura? Me acomete la duda, pues aunque se tratara de palabras vacías de concepto, estas estarían llenas cuanto menos de ecos fonéticos, vibraciones también en su origen, formas.

Y me pregunto, ¿se puede con propiedad hablar de informalismo en el arte? De hecho, la palabra remite a la ruptura con la forma clásica, no a la carencia de forma. Es decir, se trata de una relación distinta entre materia y forma, de una situación en la cual la forma pondrá de manifiesto la posibilidad de la materia a negarse a estructuras rígidas, su posibilidad de entrar en una búsqueda, pero sigue siendo la forma la que permite que esto se haga accesible, pues sólo a través de ella se detectan los movimientos de la materia.

Como decía, Tapié calificó de informales las obras de Dubuffet y Fautrier. Pronto, otros artistas de la época se acogieron a esta órbita, unos con la misma designación, otros con otra de contenido análogo, como el expresionismo abstracto americano, casi todos compartiendo las ideas de Kandisky. Así, podríamos nombrar tanto a Pollock, Mathiew, Hartung, Alberto Burruel, Lucio Fontana o Antoni Tapies, como a de Kooning, Rothko o Motherwell, los cuales, además de sentir el arte como una necesidad interior, se mueven igualmente con la intención de una arriesgada ruptura. Sin embargo, lo que hacen se manifiesta de modo formal, incluso cuando pretenden que es la misma materia la que actúa. Porque, aunque lo que vemos en un cuadro, es la pintura, la pasta colorida de la pintura, se ha procedido a dar un brochazo, ha habido una mano que ha movido el pincel. Y es a través de la pincelada como detectamos la materia pictórica. La materia con la que trabaja el poeta es la palabra. Pero la materia de la palabra, ¿en qué consiste? ¿Es algo que se contrapone a lo que podríamos decir es su sustancia, el concepto? ¿Cómo se llega a la abstracción de la palabra? ¿Cómo se logrará que la materia de la palabra se coloque en el poema a través del gesto, como un brochazo, como un goteo o como una colada? En España, entre los grupos poéticos que se adscribieron al informalismo figuran Pórtico de Zaragoza, Dau al Set de Barcelona o El Paso de Madrid. A Dau al Set pertenecieron, además de los pintores Joan Pons, Tapies, Cuixart y Tharrats, el filósofo Arnau Puig y los poetas Joan Brossa y Juan Eduardo Cirlot.

En poesía, el afán innovador había aflorado un poco antes con el Postismo, el último de los ismos, creado en 1945 por Eduardo Chicharro, Silvano Sernesi y Carlos Edmundo de Ory. Este último, intercambió entusiasmo durante años con Juan Eduardo Cirlot. Cirlot con todo fue el más audaz, si bien llevó a cabo su labor casi en secreto. Como crítico, estuvo próximo a las artes plásticas y a los movimientos de vanguardia, pero fue su escrito poético el que le hizo dar pasos de gigante en lo que se refiere a las innovaciones, a veces orientándose hacia ese vacío del que el blanco nos advierte, acercándose hacia el automatismo; otras, por el contrario, del modo más cerebral, tal vez para dirigirse a un

concepto. Pero siempre, ciertamente, trabajando con el lenguaje, las palabras, las vocales y consonantes y el significado que albergan. Los poetas que se hallan en ese intento, pues, como los pintores, aunque trabajan con la materia, pueden encontrar resultados que a veces se concretan en pura forma, por evitar los contenidos que remiten a formas precedentes. Pero, dice Goethe, "lo que está dentro, idea, está también fuera, forma". Podríamos decir, si hay algo fuera, hay algo dentro y al revés. Esto no es una paradoja. Forma y materia se remiten una a la otra. La forma no es esquivable, pero sí es posible derribar los muros clásicos que suponen una rigidez. En el caso de la pintura formalista, el intento se orienta a hacer que la pasta de color fluya a su antojo. Comparando este hecho con lo que se da en poesía, el profesor Gaetano Chiappini dijo que todos los poetas son informales si se piensa que cuando un poeta lanza su palabra fuera, se manifiesta en los versos sucesivos una dispersión de consonantes y juegos fónicos repetidos hasta el fin. Es decir, la materia sonido se difunde en el poema.

Además de esta dispersión de la materia, también acontece el desmontaje de los elementos de la palabra. Esto sucede de modo generalizado. Lo hallamos, por ejemplo, en distintas intensidades entre los españoles o entre los italianos del Grupo del 63, que buscaban experimentación partiendo por ejemplo del estructuralismo. Por no hablar del *grammelot* empleado por Darío Fo en sus obras, donde hay momentos en que todo se reduce a gestualidad y fonética. Se daba también, entre otros, en los post-futuristas rusos, algunos de los cuales recurrían a letanías religiosas ya incomprensibles; o en el silabismo, la poesía sin sentido cultivada por los pertenecientes al segundo Nuevo Movimiento de Turquía.

No voy a entrar en la llamada poesía visual, cuyos antecedentes se remontan a los caligramas de Simias de Rodas de 300 antes de Cristo, y sus derivaciones posteriores como las creaciones de Joan Brossa o de José Miguel Ullán. Así el libro *Alarma*, donde el trazo y la tachadura sobre un papel previamente escrito son tan gestuales como conceptuales. Me limitaré a cuatro poetas, los primeros que han acudido a mi mente. Me sitúo pues, también, en lo informal, dado su llamativo modo de enfrentarse a la ruptura. De hecho, el análisis de la obra de Cirlot bastaría como ejemplo para demostrar hasta donde se puede llegar trabajando la materia poética, y advirtamos que él lo hacía de modo totalmente racional. Vayamos, pues, hacia el preludio de lo incomenzado, el blanco del lenguaje. Lo que, como apuntaba, puede consistir en el momento en que la palabra está vacía. Eso tiene antecedentes muy antiguos, desde los mantras hindúes a las sentencias de los filósofos presocráticos acusmáticos. Cirlot, como lema de uno de sus poemas más destacados *Bronwyng,*

N remite al ritual mitraico *papyrus anastasi* número 574, el suplemento griego de la compilación mágica.

Ciertamente, la magia empleó desde su origen palabras sin sentido, o con sentido secreto, o meras repeticiones de sílabas que por su asociación generaban atracción e inquietud en el oyente. Así ya en el antiguo Egipto, entre los textos de las pirámides, aparecen conjuros y modulaciones de vocablos con una misma raíz, cuya reiteración les otorga un carácter apremiante. Uno de ellos dedicado a Keprer, el escarabajo de la vida, base de la metamorfosis de Rá, empieza así: "*Mi transformación es una transformación de la transformación*", lo que acaso sonaría "keperi-keper-keperu-keper-kur-keperu". Veamos ahora cómo suena el principio de Bronwyn, N:

Yrb / row /nwb / Rwynyr nyrwynyr byrwynyr / Wyn Yrw… etc.

Son más de veinte variaciones fónicas en total. Cirlot afirmó, refiriéndose a este poema, que sería erróneo creer que quiso hacer letrismo, que se trataba de hablar con Bronwyn, figura femenina predilecta protagonista de la película *El señor de la guerra*, en su idioma propio, y pensó que este estaría constituido por las letras de su nombre. Con todo, no hay que olvidar que en otro momento el poeta dijo: "no las palabras, sino las sílabas, los fonemas articulados son los que crean la poesía". Y se extendió estudiando el simbolismo fonético.

No me resisto ahora a leer un fragmento de sor Juana Inés de la Cruz, del *Encomiástico poema a los años de la Excelentísima Señora Condesa de Galve*, donde usó el recurso del eco en un diálogo entre las notas musicales do-re-mi-fa-sol-la y un coro que, recogiendo la última sílaba dicha por las notas, forman las palabras "Elvira sola". Podría omitir la palabra "coro", que se repite en todo el poema:

Y para leerlas con mayor decoro,
cada cual sigue el eco de su coro.
Ut. El eco fiel – El
Re. Según lo que vi – Vi
Mi. Cifra leerá – Ra
Fa. Pues el sol osó –So
Sol. Descifrarla - La

Y ahora, con esto no sólo me sitúo en lo informal, sino que me he permitido ser algo informal. A Cirlot no le habría molestado, ya que era gran

conocedor del barroco, período en que se hacían muchos juegos de este tipo, a base de acrósticos, de jeroglíficos o laberintos. Cirlot es autor de sonetos impecables, y también en ellos innovador, pero dejo de lado los sonetos, así como la poesía vinculada al surrealismo y a Dadá, y la fonovisual, que exige no sólo atención del oído sino del ojo, para pasar por una parte a lo que llamó poesía experimental, y por otra a la permutatoria. La poesía experimental se funda en lo truncado. Es como un espacio en el cual se entra, y se tiene que actuar. Hay que completar lo que falta, moviéndose sin saber en qué terreno se pisa. La otra innovación fundamental de Cirlot es la poesía permutatoria. También en estos casos es la forma quien nos guía. Cirlot, como los del 63 italiano, remite al estructuralismo. En *Aforismos del no mundo*, escribe: "*El estructuralismo, que parece funcional, es metafísico*". Intentando comprender o convertirlo todo en componentes intercambiables, quiere convencernos de la unidad subyacente bajo la dialéctica de los complejos universales: signos, matemáticas, palabras, actos, formas. Por ello la estructura está latente en toda su obra en sus dos aspectos: abierta (relacional, dinámica) y cerrada, limitándose a los mismos elementos.

Ambos aspectos están habitados por dos puntos en que se apoya el pensamiento del poeta: "ser, dejando de ser", pues el mundo avanza por unidades discontinuas; o "el eterno renacer". La poesía experimental encarna el primero, y la permutatoria el segundo. La poesía experimental: el paisaje huidizo, aparece "la sola virgen - la", también huidiza, se produce de este modo: "*En éxtasis de bosque,/ de lirios, sienes, suave,/ hacia por qué, de allí,/ infinita la ausencia,/ luz de luz y de luz,/ tallos de los caída,/ de los crecida los,/ inundación que del,/ desde sombra la nube,/ hablando se detiene,/ nube detiene la/ imposible la sola*". Aquí el tipo de ruptura es más osado que aquel en que se utiliza solo la iteración, en que se trata de variaciones fónicas como en Bronwyn, N. Por esos caminos, sin embargo, Cirlot llega a encontrar el vehículo adecuado para el objeto de su búsqueda, *el eterno renacer*. Me refiero a la permutación, por su propio rigor de móvil-inmóvil. La permutación es la aplicación a la poesía del serialismo musical de Schönberg, a su vez procedente de la Cábala hebraica. La Cábala es la ciencia de la interpretación esotérica de los textos bíblicos, no sólo por medio de las letras, sino por medio del número, dado que en el alfabeto hebreo cada letra tiene un valor numérico. Esto permite establecer nexos entre palabras diferentes cuya suma de letras da el mismo resultado. Hallar una palabra en otras distintas, o permutar convencionalmente las letras señalando las correspondencias posibles entre ciertas palabras. En la Cábala, pues, las palabras tienen un verdadero carácter revelador.

Cirlot en su obra capital, *Bronwyn, permutaciones*, al aplicar el serialismo emplea la combinación de versos y palabras. El primer poema, que es el modelo, dice así:

Contemplo entre las aguas del pantano
la celeste blancura de tu cuerpo
desnuda bajo el campo de las nubes
y circundada por el verde bosque.

No muy lejos el mar se descompone
en las arenas grises, en las hierbas.
Manos entre las piedras con relieves
y tus ojos azules en los cielos.

Las alas se aproximan a las olas
perdidas en las páginas del fuego.
Bronwyn, mi corazón, y las estrellas
sobre la tierra negra y cenicienta.

Cirlot va efectuando cambios, a veces de versos, a veces de palabras, y continua con metamorfosis totales en métrica regular en los poemas VI y VII, y no regular en el VIII y el IX, realizando en los cinco últimos poemas una selección de la materia, como se ve en el poema XI:

Bronwyn entre las alas y las olas
sobre las nubes grises y la tierra.
Tus ojos en los cielos con relieves
y en las piedras azules las estrellas.
Manos entre las páginas del fuego,
en las perdidas aguas de las hierbas.

En todos estos versos, aunque distante del informalismo pictórico, vemos un indudable poner de relieve la materia del poema.

Para ir dejando a Cirlot, mencionaré que también él escribió un poema titulado *Blanco*, muy distinto al de Caballero Bonald, donde hallamos el verso: *Un caballo de hielo duerme bajo la niebla*. Este blanco no remite ni a fin ni a principio, sino a todo lo contrario, pues el caballo, al ser de hielo, no puede morir ni resucitar.

Pocos poetas han abierto y cerrado tantas puertas en poesía como Cirlot. Por ello pueden parecer pálidas otras tentativas, aunque algunas nos sorprendan, como la de Ilham Berk, poeta turco con el que concluiremos.

Así, no saltan tanto a la vista los cambios formales introducidos por Antonio Gamoneda, de cuya intencionalidad formal no dudo, aunque no estoy segura de que haya previsto el resultado que nos permite la visión panorámica de sus versos. Y sin embargo, está claro que trabaja normalmente con las palabras. He estudiado a fondo la obra de Cirlot; a Gamoneda y a otros poetas que citaré me he acercado solo como lectora. He de confesar que tardé tiempo en ser consciente de qué era lo que yo detectaba en la poesía del leonés, que la diferenciaba de otras. Y fue precisamente el empleo de un color, el amarillo, como me aconteció.

Dejamos, pues, ahora el blanco, para pasar por un rato al amarillo. Gamoneda ha hablado en más de una ocasión de la importancia que tuvo para él la lectura de Sain-John Perse, cierto, pero en su poesía pasan otras cosas, y creo que están directamente vinculadas con la pintura. En ella, sí podemos ver el brochazo, la pincelada que se repite de un poema a otro, con distinta densidad, acaso como una mancha o un goteo. Si uno rastrea ciertas palabras a lo largo de sus libros, por ejemplo: *serpientes, fístulas, llagas, animales, vértigo, silbar, misericordia, inexistencia o amarillo*, no tardará en encontrar sus extensiones y mutaciones: *látigos amarillos, sustancia amarilla del corazón, gritos amarillos, madres amarillas, llaga amarilla, vértigo azul, vértigo de olvido, vértigo en la piedad, hedor de la misericordia, el hierro silba, un precipicio de aldabas y silbidos, oigo silbar la vejez, ciego en la misericordia, animales ciegos, cuchillo azul, manos blanquísimas, luz de azafrán en las cocinas blancas, la cinta negra en el silencio de las serpientes, la tristeza de las serpientes, la siesta de las serpientes, venía el afilador y su serpiente entraba en tus oídos, párpados ya amarillos de amor, flor negra, sílabas negras, fístulas blancas, iglesias amarillas, una serpiente ciega…*

Semejante breve inventario no sería más que un fragmento, una fuga de vista aérea de la poesía de Antonio Gamoneda. ¿Y qué es de hecho lo que varía el que la contemplara? Una forma fractal que se mueve en la autosimilaridad, un ser y no ser, un aparecer, desaparecer y reaparecer que nos recuerda las fluctuaciones y condensaciones propias de las partículas, y también los movimientos de la materia, los deslizamientos y las fugas. Las palabras entran y salen de sí mismas, y entran y salen de sí mismos los poemas, e incluso los libros, como la música que se recrea en el jazz.

Este proceder que captamos a través de la visión aérea, no sólo nos remite a la forma fractal, sino al principio de incertidumbre y a la teoría del caos. Su continuo fluctuar provoca el sentimiento de imposibilidad de una certeza. Uno se pregunta: ¿por dónde veré asomar ahora el amarillo?, ¿oiré de pronto silbar al cobre?, ¿surgirán unas serpientes blancas entre sílabas azules?

Acontece que, como la misma pintura en el cuadro, las palabras tienen pesos distintos en el poema, como si incesantemente buscaran su lugar. Se trata en realidad, como apuntaba, de lo que afirma la teoría del caos armónico, de una acción que puede producirse en regreso. Así de inquietante resulta la poesía de Gamoneda: el mismo color ciega a quien la lee. Como dijo Ilya Prigogine, el padre de la teoría mencionada: "*el caos posibilita la vida y la inteligencia. El cerebro ha sido seleccionado para volverse tan inestable que el menor efecto puede conducir a la formación de orden*". ¿Si dirige a esto tal poesía? Acaso, ya que se trata de un orden que no permite predicción fiable, porque la relación entre las cosas no es pura ni simple. Y así los poemas y las imágenes se llenan de contradicciones. Sería interesante estudiarlo solo desde el punto de vista del tacto o del color, que cobra tal fuerza que corrobora el decir de Hilham Bert: "*El poeta es el que ve las palabras*". "*Acerquémonos sólo al amarillo*", y cito al azar.

En 1971, Gamoneda empieza a escribir *Descripción de la mentira*, donde leemos:

> Mi memoria es maldita y amarilla como un río sumido desde hace muchos años.
>
> Mi memoria es maldita. Más allá, antes de la memoria, un país sin retorno, acaso sin existencia:
>
> hierba muy alta y dulce, siesta en la densidad: aquella miel sobre los párpados.
>
> Era la exudación y se penetraba el tiempo. Los insectos se fecundaban sin cesar y la serenidad nos poseía. Pero aquel tiempo no existió:
>
> sucedió en la inmovilidad como la música antes de su división.
>
> Mi memoria es maldita y amarilla como el residuo indestructible de la hiel.

Veamos ahora qué sucede muchos años después en *El libro del frío*, empezado en 1986:

> Llegan los animales del silencio, pero debajo de tu piel arde la amapola amarilla, la flor del mar ante los muros calcinados por el viento y el llanto.
>
> Es la impureza y la piedad, el alimento de los cuerpos abandonados por la esperanza.

Y aún más adelante, en *Arden las pérdidas* dice:

> Hubo extracción de hombres. Vi
> la raíz morada del augurio.
> Vi a los insectos libando el llanto, vi
> sangre en las iglesias amarillas.

Podríamos seguir, estos versos son un mínimo ejemplo. Las fechas de *Arden las pérdidas* se extiende de 1993 a 2003-2004. Pero asimismo, Gamoneda no ha abandonado sus búsquedas. En el libro que acaba de aparecer, *Canción errónea*, he visto que vuelven a aparecer amarillos, serpientes, etc.

Pero dejemos ya estos dos poetas españoles de talante trágico, y pasemos a dos extranjeros que tienen una visión del mundo llena de humor. Y, de momento, volvamos al blanco. En 1968, el poeta italiano Corrado Costa publicó un libro con litografías de Claudio Parmiggiani, titulado en francés *Blanc*. Y es más, publicó otro, este de ensayo titulado *Non c´éche tempo per i colori* (No hay tiempo para los colores), que luego incorporó en *Cosas que son palabras que quedan*. Corrado Costa, como Cirlot, fue un poeta casi secreto. La crítica llegó a hablar de su invisibilidad. Perteneció al llamado Grupo del 63 encabezado por Eduardo Sanguinetti, Antonio Porta y Nanni Ballestrini, que predicaba la desaparición del yo del poema para que los objetos hablaran. Debo conocerlo a mi amigo el escritor italiano Franco Tagliafierro, que puso en mis manos el libro de Giulia Niccolai, *Billar esotérico*, donde se citan unos poemas de Costa. Estos fueron para mí una sacudida y me impulsaron a seguir buscando. Veamos unos. Se titula *Como si no lo supieran*:

> *Como si no lo supieran*
> para hablar p.ej.
> de hojas

empiezan por no hablar de
hojas
hablan p.ej. de
colores
para hablar p.ej. de colores
empiezan por no hablar
hablan p.ej
a escondidas
no se dicen nombres
para hablar p.ej. de
otras
cosas
no
hablan p.ej. de
otras
cosas
hablan p.ej. de
nada

¿Por qué me llamó de tal modo la atención este poema? En primer lugar se detecta en él por parte del autor una actitud distinta de la habitual, que, sin duda, responde a la afirmación de Chiappini: *La palabra - no la sílaba en este caso- al pasar a la página inicia sus propios movimientos*. Giulia Niccolai advierte: "No se puede escribir sin reflexión. La poesía de Corrado parte siempre de un dato concreto para después expandirse, dimanar o levitar en conexiones de sutil, inteligente inventiva"... "En ese sentido. Corrado demuestra la verdad de su meta: «el menos es el más»; y también que «definir significa limitar»". Corrado Costa publicó, entre otros, los libros de poemas *Pseudobaudelaire, Blanc, Barruchello! Hagamos de una vez el catálogo de las vocales, Nuestras posiciones,* y el ensayo *Infierno provisional*. Desgraciadamente, aún no he podido hacer más que con el libro *Nuestras posiciones*, por tanto no sé que encierra ese catálogo de vocales y en qué consiste esa imposibilidad de atender a los colores en nuestro tiempo.

Sin embargo, a través de lo que conozco, me parece evidente que en la obra de este poeta se da un trabajo en la materia tan intenso como el que hace Gamoneda. Y en algunos casos, aunque partiendo de otro sentir, tan osado como el de Cirlot. Es la arena, el mismo suelo trasladado al poema, lo que

está ahí y casi podemos tocar, como en un cuadro. El poeta ha desnudado a la palabra de sus significados habituales para darle otro valor, de modo que por sí misma se destaca y nos sorprende. Leemos otros poemas:

Ofrece una silla
No van a ninguna parte
por otra parte la parte que atraviesan
por ninguna otra parte está puesta
En la parte que está
no hay siquiera un punto de partida.

Levantar las grullas en voz alta
¿Qué nombre es el que gritan
a las grullas asustadas por su nombre.
Se van volando seguidas
por el nombre que las persigue
que se va volando junto a las grullas
sin saber qué nombre es?

La construcción de la trampa
El movimiento que concluye
vale **sólo por dos.**
Si el tigre huele la tigredad
no estará emboscado.
Si la tigredad huele el rebaño
no estará emboscada
Si la clase de los tigres
huele las clases de los herbívoros
no estará emboscada
Si el tigre se oliera a sí mismo
estaría emboscado.
Colocación de los nombres
Si se escribe liebre no queda dicho
que si se escribe sea una liebre
que corre por la hierba
no queda dicho que haya hierba
si se escribe hierba, hierba, hierba, hierba…

Como he dicho mi aproximación a la obra de Corrado Costa es la de un pro-lector y es suficiente para ir más allá de la mera comunicación de una sorpresa. Pero sin duda es evidente que, como los pintores informalistas, que dejan salir la pasta de color del tubo a su gusto, ese poeta dejó fluir la palabra, y así se diría decirse que el poema surgió antes que la idea de su concepción. Es decir, que a su modo, expresaba también el caos armónico según el cual puede darse que el efecto preceda a la causa. Toda esta poesía me hace pensar que no es tan exacta la frase, hasta ahora muy venerada por mí, de San Gregorio Palamás: "*ninguna palabra puede esperar otra cosa que no sea su propio fracaso*". Al contrario, diré que algunos han logrado que la palabra surja victoriosa por encima de los poemas y de los poetas. Sucede con alegría en la obra de Corrado Costa, por su amor soterrado. Sucede lanzando cohetes en la poesía de Ilham Berk. Vamos a comprobarlo, y vuelvo al poema de Caballero Bonald: *El color blanco ocupa el centro de la vida, / refrenda su vacío, su plenitud / participa de todo lo naciente, de todo lo extinguible, / de su certeza, de su negación. / Pauta consecutiva, el blanco / concierne al aire libre, / al vuelo de las aves, / al trazo inaugural de la imaginación, al semen.*

En la pura imaginación se sitúa Ilham Berk, y acaso en el semen. Se diría que sus poemas son como flores cuyas cápsulas estallan y dejan caer las esporas, y de inmediato surge un verso nuevo, un nuevo poema. Ilham Berk, lector fervoroso de Francis Ponge, René Char, Mallarmé, Cocteau o E.E. Cummings, se interesó por el silabismo, formó parte del Segundo Nuevo Movimiento que surgió en Turquía en los años 50, negaba las convicciones literarias y fue el principal representante en la poesía llamada sin sentido, lo que no le impidió defender el verso otomano clásico. Afirmó que el poeta escribe con el sentido primero de las palabras, es decir, con su infancia, y añadió: *"Todos los escritores escriben con palabras, pero los poetas son los que ven las palabras"*. Estas, diría yo, al ser de tal modo observadas, incluso en redondo, brincan o se desencajan del contexto, porque el ojo que las ve, ve siempre más que lo que muestran, y como consecuencia el poeta las ofrece con rasgos cubistas. Pero no voy a hacer el panorama aéreo de la poesía de Ilham Berk (ya llevo demasiado tiempo hablando). Diré sólo que los objetos, el material literario (letras, signos de puntuación), los sultanes, los árboles, los pájaros, los vendedores callejeros, o Estambul, constituyen su mundo poético, que, como he apuntado, al pasar al papel se vuelve autogenésico. Entre sus libros destacaré *Libro de Estambul, Amorosamente, Ceniza, Mar de Galilea y Río hermoso*. Traduje estos dos últimos con una

amiga turca, y realmente, sobre todo *Mar de Galilea*, me parece un libro extraordinario. Los poemas que voy a leer (sólo dos para no cansar más) son de ese libro.

Ilhan Berk relata los sueños de la Torre de Gálata

Soy una torre en Estambul. Prendí fuego a Estambul una mañana. Primero quemé la calle, dónde vivía ella. Aun se hallan entre mis recuerdos un niño, una mujer medio desnuda, un atardecer, aun se rezagan en mi memoria. Quemé los pájaros y los árboles. Sabemos que los pájaros y los árboles son incombustibles ¿verdad? Pues los quemé. Vi su boca que no se podría cambiar por todo el oro del mundo. Su boca me recordaba sin cesar ríos, tiendas, soles, trenes, caminos, bazares. Sus brazos prendieron fuego a los ardientes ríos toda la noche, toda la noche como si no estuviéramos en el mundo.

Quizá estábamos en esas mañanas no tocadas aún por la mano de Ivi.

Eso era lo que decía yo.

Plantemos las flores dije

¡Basta ya! ¡Que no siga doblado el mar!

Desdoblé el mar.

(Me llevé a los hijos del sultán Ahmet II a ver el cielo de Leyla Hanim, la poetisa)

Y para acabar, un poema que se titula *A la zaga del cielo*. Yo juraría que todas las cifras que aparecen son reales, y me imagino a Ilham Berk metiéndose en Topkapi y registrando todos los manuscritos y todos los libros de cuentos antiguos, hasta hacer este poema para mí realmente alucinante:

A la zaga del cielo

Diversas cosas se fueron a la zaga del cielo diversos bazares casas ventanas se fueron.

Primero la cocina de Sultan Mehmet con 726 de personal, 63 cántaras de miel, 544 pollos, 336 fanegas de arroz

Luego 61 ocas, 19 adarmes de azafrán, 116 ostras, 78 gambas, 400 pescados, 10 adarmes de pimienta

Sal de Valaquia, 51 botellas de boza, 61 cabezas de ganados, 649 huevos echaron a andar.

Luego la cocina de Murat II con 1117 de personal, 30.000 pollos, 255.000 corderos, pimienta del Sur de la India, jengibre,

Luego azúcar, pan candeal, pan de trigo

Luego las dietas de Valde Sultan, 3 adarmes de azúcar, 12 kilos de mantequilla, 5 kilos de arroz

Bonitas uvas negras y rojas, harina de la buena, fécula

Luego maquillaje de fondo, kohl, colorete italiano, alheña de Bagdad

Luego cocinas de visir, por ejemplo la cocina de Damat Ibrahim Baja, la de Sokullu, la cocina de Yedi Sekiz Hasan Baja,

Luego la soledad de Ahmet II como un mundo

La carencia de hombres de Valde Sultan II

En fila echaron a andar.

Es decir las mañanas de Kanli Nigar Hanim, la juventud de Sureyya Bey, los atardeceres de Ciplak Ahmet

Es decir todos es decir la ventana, delante de la cual se había parado Constantino el Grande y contemplado el mar

Es decir sangre, es decir sífilis, cáncer lo que no se puede nombrar en este mundo, es decir lo que carece de sugerencia, de vivencia

Es decir lo deshonrado

Es decir todo lo que hay de bueno

Es decir lo malo

Se fueron.

Y nada más, muchas gracias.

MARTA SANZ

Transgresores y heterodoxos en la narrativa española del nuevo siglo

El inevitable punto de partida

Antes sabíamos calcular de cabeza. O con los dedos. También éramos capaces de memorizar una serie de números de teléfono: el de casa de los padres, la oficina, los mejores amigos. Después llegaron las calculadoras y, en los exámenes de física, preguntábamos: "¿Podemos usar la calculadora para resolver las operaciones? Al fin y al cabo, lo importante es saber qué fórmula aplicar y recordarla…" Después llegaron los teléfonos móviles y los *smart-phones,* y ya hemos olvidado nuestro propio número. Incluso el mismo hecho de que somos un número y de que el móvil actúa como un localizador GPS: cada vez resulta más complicado delinquir o mantenerse al margen de la ley. La tecnología libera. Ya nadie –nadie no, casi nadie- debe restregar las sábanas con los puños, aclararlas, escurrirlas apretando hasta que no quedan fuerzas en los brazos. La tecnología libera en la misma medida que aliena y crea dependencias vitales que son a la vez dependencias de consumo: en la era del neoliberalismo la libertad es la libertad de comprar lo que uno quiere o siente que necesita para pensarse parte de un grupo e incluso para poder vivir. Ya nadie –bueno, casi nadie...- lava a mano la ropa en las aguas del río, pero tampoco entiendo bien cuál es la utilidad de que un *tuitero* escriba: "Saliendo de la ducha" o "Viva La Roja". Quizá es que para que pueda existir un tuitero que escriba "Saliendo de la ducha" es necesario que sigan existiendo mujeres que lavan a mano la ropa y buscan agua para beber en pozos situados a decenas de kilómetros de su casa. Quizá la verdadera transgresión, la heterodoxia total, consistiría en ser conscientes de estas realidades –estas desventajas- a cada paso que damos. Cada vez que mordemos un *snack* recién salido de su coloreada bolsita.

Estamos asistiendo a un cambio de paradigma vital, competencial y sentimental que afecta a la literatura. ¿Oímos las trompetas del Apocalipsis? Probablemente no, pero al menos hay que tomar conciencia de que algo está pasando y de que los cambios no son inofensivos y de que la función hace al órgano y de que pronto perderemos los dedos meñiques de los pies y de que la metamorfosis en los procesos de comprensión lectora va a propiciar transformaciones en los géneros literarios, en el lenguaje literario, en la retórica literaria y en los procesos de comprensión e interpretación de los textos literarios. Un cambio de competencia lectora que podría compaginarse con el modelo analógico o suponer el desbaratamiento de una manera de pensar, imaginar, reproducir y recibir el mundo. Quizá ustedes piensen que perder un meñique no

es una gran pérdida, pero yo experimento cierto rechazo a esas amputaciones que nos conducen hacia la angustia, el sentimiento de pérdida y la náusea ante el vacío…

¿A qué viene esta larga introducción? A que, desde mi punto de vista, cualquier consideración de heterodoxia o transgresión, de reaccionarismo o conservadurismo cultural, pasa por reflexionar sobre este cambio de paradigma. La resistencia al cambio por sistema no es lo mismo que proyectar una mirada crítica sobre lo que pasa. El anquilosamiento en el pasado ante el irrefrenable curso de la historia, ante la evolución y el progreso, no es lo mismo que la asunción acrítica de nuevas formas de control del individuo y de incentivos idiotas de consumo. En este sentido, no creo que, como apunta Jordi Gracia en su ensayo *El intelectual melancólico*[1], se pueda calificar de *melancólicos* a todos aquellos que asisten a los cambios con una cierta cota de escepticismo o tal vez sin caer en las embriagueces de la euforia. No creo que la reticencia que expresa Eça de Quieroz hacia los ascensores y los hábitos más esnobs del refinamiento parisino en *La ciudad y las sierras* (1901, publicada póstumamente) pueda confinar al escritor portugués a la naftalina del baúl de los rancios. Internet está muy bien, pero seguimos teniendo derecho a ejercer la crítica en un sistema que, asumiendo las reglas más espurias del mercado, privilegia lo cuantitativo frente a la cualitativo, mina el principio de autoridad editorial instaurando la falsa verdad de que todas las lecturas tienen el mismo valor, y suplanta un concepto democrático de la cultura por uno profundamente demagógico. La banalización y *espectacularización* de la cultura de la que ha hablado recientemente Vargas Llosa[2] y, desde un punto de vista ultracrítico con el *establishment* y con las empresas culturales, también el filósofo situacionista Guy Derbod[3], es quizá una estrategia gubernamental para incrementar el IVA hasta el 21%. Precisamente, un estudioso y amigo de Derbod, el filósofo alemán Anselm Jappe[4] analiza los cambios demagógicos en el principio de autoridad para señalar que es el lector quien debe alzarse a la altura del texto y no el texto el que debe de acomodarse a las expectativas y/o necesidades de consumo de un lector-cliente: esa idea me parece básica para trabajar con un concepto heterodoxo de la literatura que pasa por hacer visibles las cosas visibles[5], por hablar del precio de las patatas y de lo que está pasando, pero que a la vez lo hace desde esquemas

1 *El intelectual melancólico.* Anagrama. Barcelona. 2011.

2 *La civilización del espectáculo.* Alfaguara. Madrid. 2012.

3 Guy Derbod. *La sociedad del espectáculo* (1967) ed. española Pretextos, Valencia, 2003.

4 Anselm Jappe. *Crédito a muerte: la descomposición del capitalismo y sus críticos*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2011. Trad. de Diego Luis Sanromán.

5 Alberto Lema. *Una puta recorre Europa.* Caballo de Troya. 2008.

retóricos que no apuntalan la buena conciencia de un público, sus previsiones, su sentirse cómodo mientras está leyendo: se trata de que la inquietud llegue al lector desde la amalgama indisoluble de la forma y el fondo del texto literario. Hoy más que nunca estoy de acuerdo con Jean Luc Godard a quien se le imputa la célebre frase de que el *travelling* es una cuestión moral.

Hay un caso sangrante de desactivación política y transgresora de un género literario que nació con vocación de denuncia y cuyas estructuras retóricas se convierten en un cliché previsible para los lectores que saben de antemano lo que van a leer y no se sienten interrogados, retados, incómodos ante una propuesta cultural con aspiraciones de intervenir en la realidad: me refiero al género detectivesco y policiaco sobre el que propongo una reflexión en mis dos últimas novelas. Con ellas quiero contar que la contundencia del *Black, black, black*[6] -el negro más negro, la sordidez, las raíces económicas del mal y del delito-, esa contundencia ha quedado reducida a una forma de *bla bla bla*. La excesiva codificación del género lo sacraliza, lo hace repetitivo y previsible –un cómodo sillón de orejas para echarse la siesta- rebajando sus posibilidades transgresoras.

Este es el punto de partida para empezar a levantar límites, siempre lábiles, entre la acomodación y la transgresión literaria, entre la ortodoxia y la heterodoxia cultural, entre el academicismo y el *deber ser* de la literatura, y la confusión, la inquietud, el experimento, la molestia, la posibilidad de que los textos artísticos remuevan el suelo sobre que apoyamos los pies… ¿Tiene que ser la literatura forzosamente transgresora? Probablemente no, pero, en la medida en que toda la literatura es ideológica –no utilizo la palabra "ideológico" en la acepción reduccionista de *lo político*, sino en su acepción discursiva general-, a mí me interesa la cultura, contestataria y resistente, que me ayuda a ver mejor y no esa otra que coloca una media sobre el objetivo de la cámara para difuminar o hacer más masticable, digerible y *metabolizable* la realidad. Los comedores de carne cruda y los caníbales a veces tenemos malas digestiones. Vómito. Enfermedad.

Heterodoxia y transgresión

Cuando Luis Buñuel estrenó en 1930 *La edad de oro* en París, se suscitó un escándalo monumental: la ultraderecha francesa asaltó la sala y consiguió que la película fuera prohibida por sus ataques al ejército, la religión y la familia.

6 Marta Sanz. *Black, black, black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012).Anagrama. Barcelona.

Hoy los artistas prefieren evitar ese tipo de situaciones violentas. Los artistas y escritores actuales, que compartimos una visión pretendidamente heterodoxa del arte y de la literatura, vivimos la paradoja de querer transgredir buscando a la vez el éxito, el aplauso del cliente. Queremos ser transgresores, iconoclastas y críticos y, a la vez, pretendemos no solo que no nos tiren piedras, sino que se nos reconozca por nuestra valentía y nuestro rigor. Queremos ser transgresores sin ofender al mercado, sin jugarnos nada, y esa interesada ingenuidad nos convierte en deshonestos de manera anticipada. Yo vivo esa contradicción cada día. La soporto a duras penas. También vivo otra contradicción que condiciona mi trabajo: la de tratar de compatibilizar una visión de la literatura que aspira a intervenir modestamente en la transformación de la realidad –para lo cual es necesario llegar un público cuanto más numeroso mejor- con otra visión de la literatura que no quiere ser complaciente con el lector y que, por eso mismo, está condenada a ser minoritaria.

Partiendo de estas contradicciones que a la vez son serias restricciones y condicionantes de la creatividad, parece evidente que uno es heterodoxo frente a algún tipo de ortodoxia, frente a un discurso dominante que, en el caso de la literatura, fusiona el componente ético con el componente estético. Los valores y criterios de la transgresión y de las heterodoxias son radicalmente históricos y dependen de la ortodoxia del poder contra el que se construyen: la ortodoxia frente a la que J.M. Caballero Bonald escribe *Dos días de setiembre*[7] (Premio biblioteca breve 1961) es en ciertos aspectos igual y en ciertos aspectos diferente de la ortodoxia actual: la dictadura franquista genera un discurso hegemónico sustancialmente distinto al actual discurso del dinero, pero igual de imperativo y tiránico. Como algunas cosas no han cambiado hay retóricas realistas que aún son válidas para narrar, por ejemplo, la lucha de clases. Es importante señalar que las retóricas realistas son polimorfas y abarcan desde las técnicas del folletín hasta la economía minimalista del realismo sucio pasando por la magia de ese otro realismo latinoamericano donde la realidad también son sus fantasmas, sus sueños y la confluencia alucinada de pasado, presente y futuro. En su historicidad el concepto de transgresión adquiere su valor frente a la sincronía, frente a las ideas dominantes en un corte concreto del curso de la Historia, pero también respeto a un eje diacrónico que opone las obras de la contemporaneidad al canon de la literatura inmediatamente anterior.

Hoy podríamos preguntarnos cuál ese ese discurso dominante que como escritores pretendemos transgredir tanto desde dentro de la literatura,

7 José Manuel Caballero Bonald. *Dos días de setiembre.* Seix Barral. Madrid. 2002.

como atendiendo también a la posible repercusión de la literatura fuera de ella misma. Se me ocurren un montón de pares antagónicos que dan cuenta del poder fagocitador del capitalismo y de sus proyecciones culturales, que funcionan como fetiches de una ortodoxia polimorfa que apuntala el canon de la literatura actual: cursilería frente a sordidez efectista de purpurina con filete –Taylor Swift frente a Lady Gaga-; narrativa-río frente a economía del lenguaje; realismo y aspiración de legibilidad frente al experimentalismo tecnológico y literatura multidisciplinar. De las diferentes modalidades de una nueva literatura interactiva que replantea la relación y el pacto que han de firmar emisor y receptor dentro del proceso de comunicación literaria, da cuenta Pablo Rafael en su ensayo *La fábrica del lenguaje S.A.* (Anagrama, 2011). Yo misma he participado en uno de esos experimentos que se celebró durante la noche de los libros de 2010 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid: tres escritores –Eduardo Halfon, Roberto Enríquez más conocido como Bob Pop y yo- escribíamos en directo. Las palabras que íbamos tecleando se proyectaban en unas enormes pantallas y, a veces, incluso dábamos respuesta a las peticiones del público que llegaban a través de subrepticios papelitos: no podría asegurarles si me sentí más transgresora llevando a cabo ese impúdico y arriesgado ejercicio o escribiendo un cuento, estilísticamente convencional y marcadamente político, para la revista de un sindicato.

Por todo esto, no sé si es más transgresor Eduardo Mendoza o Agustín Fernández Mallo, María Dueñas o Rafael Reig, Andrés Neuman o Antonio J. Rodríguez, Javier Cercas o Isaac Rosa, Mercedes Cebrián o Berta Vías, Elvira Navarro o Carlos Pardo, Manuel Vilas o Arturo Pérez Reverte, Belén Gopegui o Juan Gómez Jurado, figura totémica de la nueva narrativa *blockbuster*. Unas declaraciones de este autor nos sirven para entender el concepto: ""Quizá el soporte digital posibilite que se publiquen libros menos trabajados, pero también libros más entretenidos. Además, a escribir se aprende y un autor novel mejorará con la práctica", apunta Gómez-Jurado y advierte de las posibilidades comerciales de este nuevo ecosistema: "Lo que produce el mundo digital es una serie de nichos que antes no estaban cubiertos. Puede haber un lector fanático de novelas de investigadores privados en la Alemania nazi. Si de repente surge un autor que se especialice en ello, tendrá un gran éxito en su género. Se ha producido en Estados Unidos con Amanda Hawking. Sus novelas tienen 16.000 críticas online y el 90% de ellas de cinco estrellas. Son libros que tienen una calidad literaria, entre comillas, inferior, pero satisfacen una necesidad"[8].

8 http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/07/16/vidayartes/1342469862_997252.html

La lógica asumida del modelo de negocio y de la satisfacción de los "nichos" de mercado se contrapone a los valores intrínsecos de una supuesta literatura de calidad, y lectores y escritores nos enfrentamos a una nueva pregunta básica: ¿qué es lo heterodoxo: asumir esta nueva manera mercantilizada y demagógica del proceso de comunicación literaria o defender el carácter prescriptor de autores y críticos que se han comportado durante siglos como sacerdotes y depositarios de un saber elitista y excluyente? Pese a que yo abogaría por la necesidad de una cultura ecológica que proteja las especies en extinción y a los insignes diplodocus, llegados a este punto, intento buscar un punto medio en el que se encuentre virtud sin caer en la falacia humanista de que leer es siempre una actividad buena y a menudo placentera que nos hace a todos mejores personas y más felices. No lo creo: leer libros potentes es a menudo una experiencia de des-ilusión, de acoso y derribo de los fantasmas y fantasmagorías, de las *bellas imágenes,* con que las sociedades se enmascaran para encubrir sus cicatrices más profundas.

José Ovejero en su *Ética de la crueldad*[9]comenta que el título de su ensayo podría parecer un oxímoron –como *fuego helado* o *dulce acritud*-, pero que no lo es porque los autores competentemente crueles, aquellos que nos obligan a permanecer ante el horror con los ojos abiertos como en aquella escena de *La naranja mecánica*[10], aquellos que no *espectacularizan* la violencia sino que nos hacen sentir que la endémica violencia de un sistema y de una moralidad perversos, esos autores – Onetti, Canetti, Elfriede Jelineck, Luis Martín Santos…- crueles, aguafiestas y desagradables, son los que provocan un impacto ético real, hasta el punto de que pueden alterar con palabras la conciencia, la sentimentalidad, la forma de vida y la postura frente al mundo de los lectores. Por su parte, el filósofo esloveno Slavoj Zizek[11] acuña el concepto de ideología invisible que puede ayudarnos a entender a qué nos referimos cuando la transgresión y la heterodoxia no se reducen a mera estrategia comercial para "publicitar" un libro. Transgredir no es necesariamente lo mismo que escandalizar –aunque a veces también y me gustaría traer a colación a tres de los grandes hitos de la pornografía: Sade, Apollinaire y Bataille-. Hace ya muchas décadas que se vende mierda de artista[12], que la vanguardia duerme en los museos y que un público de clase media, que después se toma unas cañas, asis-

9 José Ovejero. *Ética de la crueldad.* Anagrama. Barcelona. 2012. Premio Anagrama de Ensayo.

10 La película de Kubrick (1971) adapta una novela homónima de Anthony Burgess publicada en 1962.

11 Slavoj Zizek. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales.* Paidós. Buenos Aires. 2009.

12 Título de la obra del artista conceptual italiano Piero Manzoni. Data de 1961.

te a exposiciones donde se exhiben cadáveres[13]. Algunos tabúes permanecen indelebles en la galería de los horrores de la conciencia colectiva, mientras que otros se explotan comercialmente de modo que los receptores nos inmunizamos. En este contexto, transgredir es algo parecido a meter el dedo en el ojo de una sociedad biempensante a la que se puede seguir epatando no ya cortando pupilas con el filo de una navaja, pero sí colocándola frente a sus propias miserias y contradicciones. Sus enfermedades morales. Sus hipocresías.

Transgredir consiste apretar con un dedo las llagas y grietas dolorosas de un discurso hegemónico constituido de frases hechas que ya no nos parecen ideología porque las tenemos tan profundamente asumidas que hemos dejado de percibirlas como discurso y las hemos incorporado a nuestro canon de normalidad: se transgrede si se contradice el discurso humanista y humanitario sobre la literatura, su poder balsámico y consolador y se sabe que bajo las palabras *transgredir, subvertir, resistir* o *rebelarse* hay siempre un trasfondo de violencia; se transgrede si se cuestiona el mito de la literatura como disciplina que a la fuerza ha de provocar empatía, emocionar y conmover a los receptores; se transgrede si se duda de las bondades de morir en un perfecto estado de salud y se maltrata, con vicios y ausencia de deporte, el cuerpo; se transgrede si se dice que el capitalismo no es sinónimo de democracia; se transgrede cuando se reflexiona seriamente sobre el significado profundo de muletillas como "todos vamos en el mismo barco" y "todos tenemos que arrimar el hombro"; se transgrede si uno se pregunta ingenuamente por qué decimos que los jugadores de la Roja son muy buenos chicos y un ejemplo para la juventud; se transgrede si se piensa que a lo mejor no todo el que no roba es tonto de remate y cuando se opina que el paro es más violento que ciertas formas de alterar el orden público; se transgrede se si tiene la convicción de que las penas a los asesinos pederastas no pueden estar sujetas al "impacto social" y de que la justicia ha dejado de ser ciega; se transgrede cuando no se hace alarde, risueño y público, de la propia ignorancia o si se declara que los derechos no son limosnas ni los parados delincuentes; se transgrede si se relata la intolerancia al milagro y a la revoluciones como Fernando Royuela en *Cuando Lázaro anduvo*[14] o cuando se defiende una concepción moral de la literatura a través de escenas de una pederastia supuestamente escandalosa como Luisgé Martín en *La mujer de sombra*[15]; se transgrede si se dice que la buena literatura puede salir de su

13 Exposiciones del artista, creador del proceso de plastinación, Gunter Von Hagens.

14 Fernando Royuela. *Cuando Lázaro anduvo.* Alfaguara. Madrid. 2012.

15 Luisge Martín. *La mujer de sombra.* Anagrama. Barcelona. 2012.

nimbo de pureza inmaculada y mancharse hablando del trabajo y del miedo en las sociedades capitalistas, como hace Isaac Rosa cada vez que publica un libro; se transgrede cuando se pone en evidencia el *buenrollismo* intolerante como en *Ejército enemigo*[16] de Alberto Olmos; se transgrede si se deja de jugar al funambulismo de la equidistancia como Almudena Grandes en sus novelas sobre la guerra civil, que estilísticamente son realistas, pero que resultan socialmente más transgresoras que otras propuestas post-contemporáneas y posmodernas. Todos somos transgresores y, sin embargo, insisto, ninguno lo somos realmente. Casi no nos jugamos nada. Nos complace el aplauso y transgredimos el núcleo del discurso dominante desde las mismas estructuras económicas donde tal discurso se genera y perpetúa, desde la centralidad de sus industrias culturales, desde el epicentro del campo. Hay quien cree que eso es un contrasentido, que el heterodoxo siempre habita los márgenes, el fuera, el arrabal, y quien afirma que eso es la manera más eficaz de contrapesar –incluso de destruir- el sistema desde la barriga del caballo de Troya. Tampoco sé si se puede ser transgresor en comandita o es la singularidad y la unicidad la que marca el camino de esos heterodoxos que no pueden generar una cadeneta desoxirribonucleica de epígonos.

Mientras todas estas ideas me obligan a mantener un equilibro siempre inestable, como escritora y como ciudadana, opto por escribir poemas que no suenen a poemas. Por escribir feo de lo feo. Por exagerar. Por reivindicar la bulimia de lenguaje y de la vida frente al prestigio de la anorexia. Por volver a apuntar en la dirección de lo real asumiendo el riesgo de creer que no toda la realidad es lenguaje y que una pipa no es una pipa, como decía Magritte, pero se le parece mucho. Por aplaudir cuando en la presentación de su último poemario[17] Olvido García Valdés corrige a sus presentadores y señala que, en sus versos, el jardín no es un símbolo, sino el trozo de tierra que se extiende delante de su casa. Lo que está y es delante de su casa. Lo que pide ser mirado. Opto por sacar a la luz los costurones de la literatura, las cuartas paredes brechtianas, para desde la literatura volver a una realidad de la que tal vez ya no se puede dar cuenta resobando el realismo como código estético de la literatura política y de la literatura transgresora: dos formas de lo literario que no siempre son iguales, aunque a menudo gozosamente se acercan. Opto por resistir frente al elogio de la rapidez, la eficiencia, la rentabilidad, la competitividad, la corrección política y la publicidad engañosa de ese nuevo léxico de *emprendedores,*

16 Alberto Olmos. *Ejército enemigo.* Mondadori. Barcelona. 2011.

17 Olvido García Valdés. *Lo solo del animal.* Tusquets. Barcelona. 2012.

líderes, inversores y *optimizadores*... Reivindico la lentitud y la profundidad de campo y cómo lentitud y profundidad cristalizan en unas formas de retórica y no en otras. Le doy importancia a las palabras porque sé que no todo son palabras y que la Historia es un relato, pero también otras cosas: muertos tangibles, huérfanos, hambruna, fusilamientos, ciudades desaparecidas, cacharros rotos, tratados de paz, listas de la compra, desahucios, hipotecas, colas del paro, *mini-jobs*. Quizá esté equivocada por poner entre interrogaciones el signo y la velocidad de los tiempos, la labilidad de los límites y la condición líquida de las relaciones sociales, pero yo creo que esa actitud es a lo que hoy, también desde la literatura, podemos llamarle transgresión.

JULIO NEIRA

Los "otros" poetas del 27

Desde hace más de medio siglo la historiografía literaria consagró el marbete "Generación de 1927" como denominación para el grupo de poetas españoles que se dio a conocer en la década de los años veinte del siglo pasado, y su relación canónica quedó establecida en diez nombres, todos hombres, todos poetas, que cumplían las arbitrarias condiciones estipuladas por Julius Petersen como criterios para una teoría de las generaciones, adaptada a la historia y la cultura españolas por Julián Marías para la de 1898, y luego extrapolada a cuantas cohortes anteriores y posteriores imaginarse pueda, aunque lo forzado de la argumentación y la inadecuación de los datos objetivos en las últimos lustros hayan finalmente arrumbado tal teoría en el ámbito académico, si no en el mediático, donde el marketing editorial sigue haciendo uso de un clisé que tan eficaz se ha demostrado.

Hoy en día debemos entender el 27 como un grupo mucho más amplio, no restringido a esos diez figuras, ni siquiera a la poesía, sino como el movimiento cultural y científico, que abarca las más diversas disciplinas: literatura, artes plásticas, música, teatro, filosofía, política, etc., que entre 1918 y 1936 se planteó una auténtica renovación de la vida española en todos los aspectos, a partir de los principios inspiradores de la Institución Libre de Enseñanza. Recientemente se ha propuesto la denominación de Edad de Plata para relacionar ese momento de esplendor contemporáneo, equiparable con los logros europeos, con los siglos de Oro, en los que la sociedad española produjo una cantidad de talento en todas las disciplinas, sobre todo en las humanidades, nunca igualada.

Pero en ese tránsito conceptual entre el sentido restringido de "generación del 27", el más abarcador de "grupo del 27", y el pluridisciplinar Edad de Plata ha quedado por el camino, descartada, una serie de poetas con un interés bastante mayor que el que se supone a los enunciados "poetas menores" u "otros poetas" en que suele recogérseles. Veamos y discutamos la formulación restrictiva del canon, aunque ello suponga poner en cuestión los pilares de un edificio tan histórico y tan sólidamente definido.

Diez nombres, diez hombres, diez poetas. Consideremos brevemente los criterios generacionales. Cumplen el requisito cronológico: entre el nacimiento del mayor, Pedro Salinas, en 1891, y el del menor, Manuel Altolaguirre, en 1905, pasan exactamente 15 años. Todos publican su primer libro de poemas en la década de los veinte: Gerardo Diego, el primero, en 1920: *El romancero*

de la novia. Vicente Aleixandre el último, *Ámbito*, en 1928. Todos se conocieron, convivieron de forma más o menos asidua, fueron amigos —aunque esto es muy matizable, por más que su amistad se ha defendido como una de las señas generacionales más definitorias— Y como episodio histórico o social aglutinante se presenta la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Góngora en unos actos celebrados en mayo de 1927 en Madrid y en diciembre de ese año en Sevilla.

Pero a poco que se levante la vista de los almanaques, puesto que de literatura hablamos y no del Registro Civil, aparecen los problemas. Algún poeta mayor se entiende sólo dentro de este grupo, como José Moreno Villa que, si bien nació en 1887, escribió algunas de las mejores muestras de poesía neopopularista (*Garba*, 1913), vanguardista (*Jacinta la pelirroja*, 1929; *Carambas*, 1931), poesía del exilio («Nos trajeron las ondas», 1941), representativas de la poesía del 27, época que reflejó con singular sensibilidad y conocimiento desde dentro en sus memorias *Vida en claro* (1944). O Fernando Villalón, nacido como Juan Ramón Jiménez en 1881, el aristócrata ganadero nigromante, cuyos libros, publicados entre 1926 y 1929 (*Andalucía la Baja*, *La Toriada*, *Romances del 800*), son producto de un neopopularismo muy del 27 en su etapa inicial. Su muerte provocó un impacto enorme entre los jóvenes poetas, de los que era buen amigo y con quienes había proyectado editar una revista poética de título *Capital*.[1]

Por otro lado son conflictivos casos de autores más jóvenes que publicaron pronto. Como Carmen Conde (1907-1996), que ya estuvo presente en las revistas de Juan Ramón (*Ley*, *Diario poético. Obra en marcha*) entre 1926 y 1928, y publicó *Brocal* en 1929 y *Júbilos* en 1934, fechas claramente «generacionales».

Pero el caso más significativo de lo perturbador que puede ser supeditar a la cronología planteamientos literarios es el de Juan Gil-Albert. En 1927 había publicado ya excelentes ejemplos de su prosa (*La fascinación de lo irreal*, *Vibración del estío*), y su primer libro de poesía, *Misteriosa presencia*, fue publicado por Altolaguirre en su Colección Héroe en 1936. Colaborador de Prados y Altolaguirre durante la guerra en la edición de la revista *Hora de España* y en las publicaciones del Gobierno de la República, pese a su formación característica de intelectual del 27, su aparente fecha de nacimiento, en 1906, le excluyó durante décadas por un año de la nómina generacional, hasta

1 Sobre estos aspectos, puede verse el estudio de Andrew A. Anderson *El Veintisiete en tela de juicio*, Madrid, Gredos, 2005.

que recientemente se descubrió que en realidad había nacido en 1904, dentro por tanto del periodo establecido, pero por coquetería siempre había confesado dos años menos. ¿Podemos incluir o excluir a un poeta de la consideración de ser miembro de la Generación del 27 por haber declarado menos edad de la auténtica? La conclusión es que la cronología de los nacimientos no puede ser empleada como criterio para definir fenómenos literarios.

En realidad, años antes de 1927 podemos documentar ya una voluntad colectiva en torno a una nueva estética poética. En una carta del 19 de julio de 1923 a José María de Cossío, a propósito de Luis de Góngora Jorge Guillén escribe "nuestra generación", para enseguida matizar: "(La frase «nuestra generación» me es insoportable, y no sé cómo ha podido escapárseme)".[2] Y en el propósito fundador de la revista *Litoral* por parte de los malagueños Emilio Prados y Manuel Altolaguirre subyace la misma noción. Escribe Prados al librero León Sánchez Cuesta a principios de 1926:

> *Litoral* será el centro, alrededor del que quisiera formar un sitio donde acogernos y animarnos los unos a los otros y sin estar a la cabeza nadie. Un grupo libre completamente que encuentre su modo de expresión que se verá en los suplementos y una voz que guíe y llame que será *Litoral*.[3]

Esa revista y la murciana *Verso y prosa*, la sevillana *Mediodía*, y tantas otras son la mayor expresión poética colectiva de esa década. Y en ellas cabían muchos más que esos diez poetas. El 1 de enero de 1927 Melchor Fernández Almagro en artículo en *La Época* afirmaba: «en estos dos o tres años últimos se perfila una generación».[4]

El primer gran hito de la consagración canónica de los diez vendría con la antología *Poesía española. 1915-1931*, elaborada por Gerardo Diego y publicada en 1932 por Editorial Signo, que si a la larga se mostró una excelente muestra del olfato poético del antólogo, y fuente en la que todos los poetas posteriores hubieron de conocer las bases de nuestra poesía contemporánea, no dejo de ser muy discutida al aparecer, no sólo por las ausencias, sino tam-

2 Jorge Guillén y José Mª de Cossío, Correspondencia, Ed. de Julio Neira y Rafael Gómez de Tudanca, Valencia, Pre-textos, 2002, págs. 90-91.

3 Esta carta, como el resto de las que en adelante menciono, pertenece al Archivo León Sánchez Cuesta, que incluye la correspondencia personal de don León y la documentación comercial de la Librería. Se conservan en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

4 Francisco Abad Nebot, *Más testimonios sobre la lexía «Generación del 27 que para felicitar el año 2006 ofrece a sus amigos el auto*, *plaquette* editada en Madrid, 2005, pág. 4.

bién por algunas presencias entonces no demasiado justificadas a juicio de sus detractores, como las de Altolaguirre, Aleixandre y Cernuda, con poca obra publicada.[5] A los diez (Salinas, Guillén, Diego, Alonso, Aleixandre, García Lorca, Aleixandre, Cernuda, Prados y Altolaguirre) sumó el santanderino a su gran amigo y condiscípulo universitario Juan Larrea y a Fernando Villalón, para entonces ya fallecido. Sensible a las críticas, Gerardo Diego amplió el foco en 1934 al reeditar la antología en 1934 e incorporó otros poetas más o menos coetáneos (Alonso Quesada, Bacarisse, Antonio Espina, León Felipe, Juan José Domenchina) y a dos mujeres: Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre. Seguían quedando fuera otros poetas dignos de consideración y estudio a los que luego me referiré.

Juan Chabás sería el primero en mencionar el término «generación de 1927» en 1944.[6] Pero fue Dámaso Alonso, sin embargo, quien más contribuyó a la fijación del concepto en su artículo de 1948 «Una generación poética, 1920-1936»,[7] donde tomó como referencia la famosa gira de algunos de esos poetas a Sevilla para conmemorar en diciembre de 1927 el tercer centenario de la muerte de Góngora, invitación del torero Ignacio Sánchez Mejías a su finca Pino Montano incluida. Al respecto creo necesario hacer algunas consideraciones.

Dámaso Alonso plantea esa reunión y esa fecha como referencia generacional, como acto de proclamación del nuevo grupo. Pero en realidad estaba tergiversando la realidad histórica, o al menos la cronología de los fenómenos literarios. Fue un poco después cuando ese grupo consolidaría una relación personal más estrecha, y cuando de verdad su literatura alcanzaría el protagonismo crucial en la Literatura Española. Precisamente a partir de 1928-1929. Y sobre todo en los años de la República, donde casi todos coinciden (excepto Prados y Guillén) en Madrid, comparten tertulias y proyectos literarios comunes como las revistas de Altolaguirre, o *Los cuatro vientos*, que puso en marcha Pedro Salinas, etc. Si hubiera que buscar un título mejor, más vinculado a la realidad histórica, el de "generación de la República" sería el más adecuado. La lucha por la República, su proclamación y su desarrollo sí fue un proceso histórico que galvanizó las energías de la juventud del momento. El homenaje a Góngora no dejó de ser una anécdota en la sociedad española, que sólo interesó a un reducido número de poetas. Pero en la España de 1948 ese era uno de los muchos nombres innombrables.

5 La polémica es ya bien conocida gracias a la investigación de Gabriel Morelli, *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (Correspondencia inédita)*, Valencia, Pre-textos, 2001.

6 Francisco Abad Nebot, cit, pág. 7.

7 Dámaso Alonso, «Una generación poética, 1920-1936», *Finisterre*, I, 1948, págs. 193-200.

En la famosa foto del acto celebrado en la Sociedad Económica de Amigos del País[8] están sólo cinco de esos diez poetas: Guillén, Diego, Dámaso Alonso, García Lorca y Rafael Alberti. ¿Y los otros cinco que no salen en la foto de Sevilla? Salinas acababa de mudarse a Madrid. Cernuda, Prados y Altolaguirre fueron incluidos por Dámaso Alonso por lo que hicieron después de aquel acto sevillano, pues hasta entonces apenas tenían un librito publicado en Litoral. Aleixandre estaba aún inédito.

En la foto de Sevilla había algunos poetas más. Estuvieron también José Bergamín y Juan Chabás. Incluso hubo otro: Mauricio Bacarrisse, algo mayor que ellos y fallecido muy tempranamente. Analicemos sus casos.

Caso Bergamín. Excelente escritor, contradictorio. Difícilmente encasillable: escribió poesía, prosa poética, aforismos (como Juan Ramón, del que fue discípulo y secretario), teatro, ensayos filosóficos. Prácticamente todos los géneros. Y en todos destacó por su talento. Durante la República se le conocía como comunista y como cristiano. Discutido por unos y por otros. Polémico en el interior de España y en el exilio, donde tuvo sus más y sus menos con el gobierno republicano por la gestión de Ediciones Séneca en México. Escritor que se sale de cualquier encasillamiento. Incómodo hasta finales de su vida: aún le recordamos defendiendo las posiciones de Herri Batasuna, el brazo político de la organización terrorista ETA, en los años 80. Fue enterrado en Fuenterrabía con una ikurriña cubriendo su ataúd. Heterodoxo y transgresor, pues, como pocos.

Caso Juan Chabás. En 1927 era tan poeta como Dámaso Alonso. O, para ser más exacto, tan poco poeta. Había publicado un solo libro, ultraísta, en 1921 (*Espejos*), como Dámaso había publicado *Poemas puros, poemillas de la ciudad*. En 1927 Chabás era más conocido como narrador, del mismo modo que Alonso lo era como filólogo. Acababa de volver de Italia, donde había sido lector en la Universidad de Génova y había publicado *Sin velas, desvelada* (1927). Enseguida vendrán la novela *Puerto de* sombra (1928) y su ensayo *Italia fascista* (1929), dura crítica al Estado de Musolini. Como Dámaso Alonso, se dedicó preferentemente a la crítica y al ensayo desde entonces. Miembro del Partido Comunista, oficial del Quinto regimiento durante la guerra, en 1939 tuvo que exiliarse, y recorrió numerosas repúblicas americanas, siempre huyendo de golpes militares: Cuba, Santo Domingo, Venezuela, haciendo honor a su fama de gafe, para morir finalmente en La Habana, en cuyo cementerio de Colón está enterrado.

8 Véase al respecto el esclarecedor estudio de Manuel Bernal, *La invención de la Generación del 27*, Jaén, Berenice, 2011.

Ni Bergamín ni Chabás encajaban en el concepto de esa generación, tal y como quería formularlo Dámaso Alonso: una generación de poetas, equivalente en su calidad al Siglo de Oro, grupo homogéneo en la amistad. Visión arcádica de un tiempo violentamente roto por la guerra civil, que habría de convertirse en referencia para las generaciones futuras de españoles, convenientemente depurado de transgresión y heterodoxia. Bergamín y Chabás eran transgresores y heterodoxos. No tenían futuro en la España de 1948.

Pero en 1927, sin duda alguna, Bergamín y Chabás, como Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Melchor Fernández Almagro, José María Hinojosa, José María de Cossío, César M. Arconada, Pedro Garfías, Pedro Pérez Clotet, Rafael Porlán Adriano del Valle, y tantos otros, formaban parte de la generación que estaba transformando la literatura española. Me detendré brevemente en tres de esas figuras.

La primera es Juan Larrea. Pocas transgresiones mayores en el mundillo literario que negarse a pertenecer a él, renunciar a la publicación, rechazar sus convenciones no escritas. Esa fue la opción de Juan Larrea desde muy pronto. Intransigente con la autonomía de los procesos de la creación y convencido de que la contaminación del ambiente literario los degradaba, sólo la contumacia de Gerardo Diego, que estaba convencido de la originalidad y la calidad de la poesía de su amigo, hizo posible que algunos de sus textos fueran conocidos en la década de los veinte. Conoció con Gerardo Diego el ambiente de los ultraístas, sus revistas (en las que publicó algunos poemas iniciales) y sus rencillas, que le desagradó tanto que hizo firme propósito de permanecer al margen. También a través de Diego leyó poemas de Huidobro, a quien conoció en la conferencia que el chileno dictó en el Ateneo de Madrid en 1921, y se interesó por la teoría y práctica del Creacionismo. Aunque intentó llevarlo al extremo y disociar mundo real y creación poética en un intento de gran interés epistemolñogico. La correspondencia de Larrea con Huidobro y con Diego[9] es un magnífico testimonio de la efervescencia creadora y del rigor teórico de este pequeño grupo de auténticos creacionistas, a los que se sumaba entonces Pedro Garfias, al que luego me referiré. Para mayor extrañamiento del mundillo literario español, tras varios viajes invitado por Huidobro, Larrea se trasladó a vivir a París y empezó a escribir sus poemas en francés. Allí fundó con César Vallejo en 1926 la efímera revista *Favorables París Poema*, que pretendía

9 Juan Larrea, *Cartas a Gerardo Diego*, Edición de Enrique Cordero de Ciria y Juan Manuel Díaz de Guereñu, San Sebastián, Mundaiz, 1986; Vicente Huidobro, *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947*, Edición de Gabriele Morelli, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2008.

remover las aguas líricas españolas, y se interesó notablemente por el surrealismo. Ese año comienza a escribir los textos de *Orbe*, auténtico testimonio de su proceso de creación, que intentaré publicar infructuosamente en 1936, con la guerra ya iniciada.

Durante mucho tiempo sólo las traducciones que hizo de algunos de sus poemas Gerardo Diego fueron conocidas en España, hasta el punto de que llegó a creerse que se trataba de un heterónimo del mismo Diego. Por impulso de éste, se editaron las prosas de *Oscuro dominio* en México en 1934, pero el grueso de su poesía permaneció inédito hasta 1969, en que se publicó la edición italiana de *Versión celeste*, que vio la luz un año después en España, en edición de Luis Felipe Vivanco. Medio siglo de silencio para una de las obras más radicalmente originales de la poesía española contemporánea.

La heterodoxia transgresora de Juan Larrea se potenció aún más a finales de la década de los veinte, cuando su vida experimentó una convulsión definitiva, durante un periodo de mucha inestabilidad emocional, que él mismo denominó "hiperestesia nerviosa contagiosa".[10] El 13 de mayo de 1929 alcanzó una revelación del significado último de la existencia, que guiaría el resto de su vida. Se sintió llamado a profundizar en el sentido teleológico de la cultura e indagar en la función que América tenía en él. Se trasladó al altiplano andino donde investigó en la cultura y las ciudades incaicas. Empleó el capital que heredó de su madre en adquirir una magnífica colección de antigüedades prehispánicas, que tras su regreso a Europa a fines de 1931, expuso en 1933 en París, y luego donó al pueblo español. Esa colección fue el origen del actual Museo de América en Madrid. En ese tiempo acabó algunos poemas iniciados en Perú y dio por cerrada su etapa poética para dedicarse en exclusiva al ensayo.

A raíz del levantamiento militar de julio de 1936 contra la República, tomó con decisión la causa del pueblo y sirvió al gobierno legítimo, lo que originaría su ruptura con Gerardo Diego entre 1937 y 1948.[11] Se trasladó a París donde trabajó en la Embajada en París, organizó la ayuda a los intelectuales refugiados con José Bergamín, editó los aguafuertes de Picasso *Sueño y mentira de Franco*, vivió de cerca la elaboración del *Guernica* de Picasso, sobre el que escribiría un esclarecedor ensayo, y organizó en 1938 la Junta de Cultura Española. En octubre de 1939, con Francia ocupada por los alemanes

10 Juan Larrea, *Orbe*, Ed. de Pere Gimferrer, Barcelona, Seis Barral, 1990, pág. 15.

11 Véase su intensa correspondencia entre agosto de 1936 y junio de 1937, *Cartas a Gerardo Diego,* cit., págs. 293-362.

partió para México, donde volvió a trabajar en los ámbitos del exilio republicano. Reorganizó con Bergamín y Josep Carner la Junta de Cultura Española, editó *España peregrina*, la primera revista del exilio, y en 1942 *Cuadernos Americanos*, revista que durante muchos años dio cuenta con rigor y prestigio de la altura intelectual de los exiliados republicanos.

Además de su declarada militancia antifranquista, los puntos de vista de sus investigaciones sobre la misión mesiánica de la Cultura, el advenimiento de un Mundo Nuevo con América como la tierra de promisión de la humanidad y el exilio como instrumento de ese sentido teleológico, le hacían un heterodoxo radical en la España totalitaria de la posguerra. Para colmo, sus teorías sobre que la tumba de Santiago de Compostela en realidad estaría ocupada por los restos del Prisciliano, el obispo arriano de Toledo (uno de los heterodoxos más combatidos por Marcelino Menéndez Pelayo en su historia), chocaba de raíz con una de las banderas más enarboladas por el Régimen sobre su misión divina.

El del malagueño José María Hinojosa es quizás el caso más complejo, porque la suya fue una heterodoxia doble y, por así decirlo, inversa. Recordemos sucintamente que había nacido en 1904 en Campilllos, en una familia de ricos terratenientes en el Norte de la provincia, con mucha influencia en el partido conservador durante la Restauración borbónica. Muy aficionado a la poesía desde niño, empezó a escribir en el marco del purismo poético con influencia notable del popularismo campesino en el que se crió hasta que inició sus estudios de bachillerato y la familia se trasladó a la capital malagueña, donde se relaciona con Prados, Moreno Villa y Altolaguirre. Sus estudios de Derecho, en Granada y Madrid, le dan acceso a la amistad con García Lorca, y a través suyo con el resto del grupo del 27: Alberti, Aleixandre, Dalí, Buñuel, etc. Tras su primer libro, *Poema del campo* (1925), marcha a París ansioso de estar a la última en literatura, y viaja por Europa, de donde regresa el año siguiente muy transformado.

En París había conocido a los surrealistas y se había convertido en uno de sus más fervientes seguidores. No ahorraría extravagancias y provocaciones iconoclastas (entre las que incluyo el auto de fe gongorista de mayo de 1927 en el que participó activamente) para escandalizar a los burgueses bienpensantes del sistema social español, lo que incluía a su propia familia. Como disponía del dinero necesario, fue un generoso coleccionista de pintura y gracias a él los pintores españoles en París (Peinado, Palencia, Bores, Cossío, Ucelay, etc.) subsistieron una buena temporada. Sabemos que compró a Picasso una tela con un desnudo femenino que colgó en su habitación, motivo para que su madre,

muy religiosa, se negó a entrar en ella. En los años siguientes se sucedieron obras vanguardistas como *Poesía de perfil* (1926) y *La rosa de los vientos* (1927) y enseguida las surrealistas *Orillas de la luz* y *La flor de California* (1928) primer libro con textos declaradamente oníricos, muy heterodoxos no sólo con la gramática de la imágenes poéticas, sino también en el plano religioso y social. Las burlas a la figura de Cristo y al Papa, en línea con las practicadas por los surrealistas franceses, es seguro que fueron muy mal recibidas por su entorno social. Y ya en 1931 publicaría *La sangre en libertad*, con textos de inequívoco contenido visionario. En 1928 había viajado a la URSS y testimonios directos afirman que intentó una colectivización de las tierras familiares, experimento que acabó en fracaso. En 1929 entró en la dirección de la revista *Litoral*, con Prados y Altolaguirre, dándole un sentido cercano al surrealismo.

La ruptura con los esquemas conservadores establecidos social, política y literariamente entre 1925 y 1931, originada por su adscripción surrealista es la primera de sus transgresiones. Y ¿cómo podía reivindicarse a Hinojosa como poeta surrealista si durante la posguerra la existencia del Surrealismo español era sistemáticamente negada, incluso por quienes tenían la mayor autoridad: algunos de sus propios protagonistas, como Aleixandre y Alberti, ambos por razones políticas, aunque opuestas? Esta paradójica situación, que seguramente comentaremos luego en la mesa redonda, llevó a Paul Ilie a tomar la decisión incomprensible de relegar a Hinojosa y a Cernuda a un apéndice en la traducción española de su libro sobre *Los surrealistas españoles*.[12] Le parecían demasiado surrealistas, o dicho de otro modo: eran tan surrealistas que parecían franceses. ¡Por ser tan surrealistas no tenían cabida entre los españoles!

La segunda transgresión de Hinojosa fue de sentido opuesto. En 1931, tras la proclamación de la Segunda República el malagueño dio un viraje completo a su vida y se dedicó al periodismo y a la militancia política en formaciones de la derecha, por las que fue transitando desde el extremo del partido Nacionalista Español del Dr. Albiñana (el equivalente al Nacionalsocialismo alemán), al Partido Carlista y por fin al Partido Agrario, coaligado en la CEDA en las elecciones de 1933 y 1936. Actividad política que originó el desprestigio y el rechazo de Hinojosa entre sus amigos y compañeros de promoción poética, de ideología y práctica política mayoritariamente izquierdista (Alberti, Prados, Cernuda, Buñuel, Lorca, Moreno Villa, etc.). Cuando en carta del 30 de enero de 1933 José Bello le cuenta a Buñuel: "Ayer me encontré a la Vil Colodra [el mote de Hinojosa], que había venido a Madrid para asistir a esa conferencia,

12 Paul Ilie, *Los Surrealistas Españoles*, Taurus, Madrid, 1972.

cuya foto te adjunto. Me dijo que está tratando de organizar en Málaga un partido fascista"[13], en su respuesta el cineasta aragonés omite a Hinojosa entre aquellos amigos en los que sigue creyendo para reavivar las prácticas de su lúdica Orden de los Hermanos de Toledo. Muchos años después Vittorio Bodini afirmará: "La superficialidad de su adhesión al surrealismo queda demostrada por el hecho de que, al aproximarse la guerra civil, recordando que era un rico propietario, tomó una actitud contraria a la de sus compañeros".[14] El planteamiento no podía ser más simplificador, pero servía para descalificar de un plumazo y retroactivamente la trayectoria literaria de quien después se había convertido en un político de extrema derecha muy conocido en la provincia durante el periodo republicano, lo que le valió su detención pocos días después del levantamiento rebelde contra la República en julio de 1936.

Las circunstancias de su muerte, fusilado con su padre y su hermano ante las tapias del cementerio de Málaga en agosto de 1936 por un grupo de pistoleros antifascistas que les sacaron de la cárcel en represalia por un bombardeo aéreo nacionalista que esa mañana había producido víctimas civiles, serían el elemento decisivo para el olvido o silencio deliberado que cayó sobre su figura en la postguerra. Guillermo Carnero ha afirmado: "Ante la muerte de Hinojosa sólo cabían dos posibilidades: desvirtuar su pertenencia al 27 o enmascarar las circunstancias de aquella muerte".[15] Sabemos sobradamente que durante la posguerra se hicieron ambas cosas. Hinojosa se había convertido al morir fusilado en una imagen simétrica del caso Lorca. Ambos asesinados por la violencia cainita de la guerra civil, con pocos días de diferencia y a pocos kilómetros de distancia, según una idéntica voluntad de exterminio del enemigo. Pero en bandos opuestos. Para evitar la indeseada comparación, que pudiera entorpecer la intensa propaganda política antifranquista que originó la muerte de Lorca, se potenció el desprestigio de Hinojosa. Así hay que entender, a mi juicio, que Moreno Villa, que había sido elogioso prologuista de *La Flor de California*, se refiera a él en 1944 en sus memorias como el "pobre José María Hinojosa, que en verdad era un poeta pardillo deslumbrado por una larga estancia en París".[16] Frase en la que por su contexto incluso puede vislumbrarse una cierta conmiseración por su trágico destino, pues *pobre* y *pardillo* connotan también 'ingenuidad',

13 Agustín Sánchez Vidal: *Buñuel, Lorca, Dalí, el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 256

14 Vittorio Bodini, *Poetas Surrealistas Españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971., pág. 102.

15 Guillermo Carnero, "Con el humo de aquella gran hoguera", *Saber leer*, 134, Madrid, abril 2000, pág. 6 y 7.

16 José Moreno Villa, *Vida en Claro*, México, Fondo de Cultura Económica, , 1944, pág. 151.

'inocencia'. Incluso medio siglo más tarde, ya en democracia, hubo no pocas reticencias a recuperar su figura por parte de la crítica de izquierdas, que prefería degradar su interés literario y la oportunidad de su rescate antes que iluminar una prueba más de que también en la España republicana se habían cometido ejecuciones sumarias sin juicio previo. Aunque hay que recordar que fue Ángel González el primero en incorporar su figura y su obra a una antología generacional en 1976.[17]

Para entender el "caso Hinojosa" en toda su dimensión hay que añadir, sin embargo, la incomodidad que su recuerdo produjo durante cuarenta años también en las filas del Régimen de Franco, que no le reivindicó como víctima. Para la derecha dominante en España durante la Dictadura el carácter transgresor de la última etapa de su obra la hacía directamente condenable; de manera que ni siquiera su condición de "mártir de la Cruzada" en la Málaga republicana hacía posible que en el Reino sin rey del Nacional-catolicismo se reivindicara a un escritor que con gran libertad expresiva había atacado la Iglesia y ridiculizado su jerarquía; y en cuyas obras surrealistas, además, eran tan explícitas las imágenes sexuales. Sólo en 1974, cuando el Régimen entraba en sus estertores, se publicaron sus *Obras completas*, gracias al empeño personal de su primo y amigo Baltasar Peña, presidente de la Diputación de Málaga, que fue la editora. Esa edición facsimilar con las reproducciones de los dibujos que ilustraron sus libros fue la que permitió recuperar una de las figuras más contradictorias de la Edad de Plata.

El tercer heterodoxo al que deseo referirme es Pedro Garfias, otro de esos poetas «menores» del 27 injustamente relegados al olvido durante décadas. Autor del que el mismo Dámaso Alonso consideró ni más ni menos que el mejor poemario del exilio: *Primavera en Eaton Hastings*, fruto de su estancia de dos meses en Gran Bretaña, camino de su destino definitivo en México, donde murió en Monterrey en 1967.[18]

La suya es una clara trayectoria "de poeta del 27". Garfias nació en Salamanca en 1901, pero desde los 4 años se había criado en el interior de Andalucía, en pueblos grandes como Osuna, Cabra (donde estudió el Bachillerato) y Écija, pues su padre tenía arrendada la recaudación de impuestos municipales, y a todos los efectos se sentía andaluz. Su formación poética

17 Ángel González, *El grupo poético de 1927*, Madrid, Taurus, 1976.

18 José María Barrera, *Pedro Garfias: Poesía y soledad*, Sevilla, Alfar, 1991; Pedro Garfias, *Primavera en Eaton* Hastings, ed. de José María Barrera, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1994; Javier Pérez Bazo, «Una Primavera en Eaton Hastings: el primer exilio del poeta Pedro Garfias», *Ínsula*, nº 653, mayo 2001, págs. 24-28.

había bebido las novedades ultraístas en el Madrid de 1918 y 1923, y llega a dirigir la revista *Horizonte* en 1923, año en que volvió a Osuna donde se aisló hasta 1931, año en que tras la proclamación de la República, vuelve a Madrid. Aunque en 1926 había reunido sus poemas en prosa y en verso en el libro *El ala del* Sur, publicado en Sevilla, a su regreso a Madrid había perdido el tren de la notoriedad literaria, que había pasado a toda velocidad por la vía 27 de la historia cargado a medias de gongorismo y surrealismo.

Su compromiso político con los desheredados le llevó a la militancia en el PCE. Durante la guerra fue comisario político del Batallón Villafranca y, como Miguel Hernández, Antonio Aparicio, José Herrera Petere y otros, combatió en primera línea con el fusil en la trinchera y con la pluma en imprentas y radios, pues sus poemas formaron parte de la estrategia de propaganda imprescindible en la guerra psicológica que se libraba en los frentes, más decisiva en ocasiones que la puramente militar. Sus poemas fueron publicados en los libros *Poesías de la guerra* (Valencia, 1937) y *Héroes del Sur (Poesías de la guerra)* (Barcelona, 1938). Refundidos en México en 1941 con el título *Poesías de la guerra española*. Después su obra continuará en clave de poesía cívica y política: *Elegía a la presa de Dnieprostroi y otros poemas*, en solidaridad con el pueblo ruso, víctima de la invasión nazi. Pero acabada la guerra mundial y estabilizados los frentes de la guerra fría, en el exilio mexicano construirá una poesía metafísica, de tintes nihilistas. El desengaño del exilio y la pérdida de cualquier expectativa de regreso a España y de reivindicación moral de los republicanos, da origen a libros como *De soledad y otros pesares* (1948), *Viejos y nuevos poemas* (1951), *Río de aguas amargas* (1953), donde la angustia existencial del desarraigo y la desesperanza se hacen evidentes.

En esta breve síntesis de la etopeya de Pedro Garfias, he aparcado el momento que ahora nos interesa. Los dos meses de estancia en Gran Bretaña y su espléndido fruto poético, que le sitúan por derecho propio entre lo más destacado de la literatura del exilio. Garfias había dejado España mediado el mes de febrero de 1939, y como tantos cientos de miles republicanos fue ingresado en un campo de concentración por la autoridades francesas: en su caso el de Saint Cyprien. Pero de allí le sacó enseguida el Comité Británico de Ayuda a los republicanos españoles, formado por los muchos británicos que rechazaron la política de abandono a la República Española que había practicado su gobierno. Uno de esos personajes que pusieron sus haciendas a disposición de los exiliados fue el laborista Gavin Henderson, segundo Lord Faringdon, que acogió al poeta en su espléndida mansión del siglo XVIII, Faringdon House,

en el pueblo de Eaton Hastings, condado de Berkshire, al sur de Oxford. En dicha casa residió también el poeta catalán Domènec Perramon, y en los primeros momentos fue colonia de niños refugiados vascos en la que trabajó como monitor Luis Cernuda. El sevillano nos dejaría un testimonio impresionante de la dureza de aquellos momentos en su poema "Niño muerto", recogido en su libro *Las nubes*.

En ese paisaje bellísimo, apacible y suave, junto al Támesis, entre primeros de marzo y mediados de mayo, Garfias descansó de tres años de guerra: dolor, sangre y miseria, y compuso uno de los más emotivos poemarios del exilio republicano. Le pudo la soledad y la añoranza de su mujer, que había quedado en Francia. Volvió a por ella, y buscó la tierra más afín en lengua y costumbres de México, hacia donde salió en la famosa expedición del barco Sinaia. La extrañeza del idioma y de una psicología social tan distinta a la española, además del pronto inicio de la guerra mundial y las dificultades que la población empezó a pasar son las razones por las que Gran Bretaña fue en muchas ocasiones tan solo un lugar de paso, una estación en el camino más largo del exilio a Hispanoamérica.

El libro se compone de veinte poemas de lamento bucólico con dos intermedios de grito indignado por lo ocurrido en España y por la indiferencia con que la República había sido abandonada. Lo bucólico del lugar se impone como estética en el canto de destierro que construye Garfias como expresión de su soledad y de su añoranza, con una clave de raigambre garcilasista claramente perceptible. El subtítulo de *Primavera en Eaton Hastings*. *Poema bucólico con intermedios de llanto*, es significativo de su carácter a medias entre égloga (por la amenidad del paisaje inglés que le rodea y que tan cauterizador a sus heridas anímicas le resulta) y elegía por el lamento de lo perdido, los poemas van formando una especie de cancionero petrarquista de la ausencia, en cuya amada se confunden la propia esposa con la patria y con la propia esperanza derrotada.

La fuerza expresiva de *Primavera en Eaton Hastings* surge del contraste emocional entre la bondad del paisaje presente, el recuerdo de lo inmediatamente vivido, y el sentimiento de pérdida irreparable. Lo que debería hacer feliz al poeta (la dulzura de colinas, clima, ambiente de paz en que se halla) es referente doloroso de la ausencia y la nostalgia interior que siente. Son los árboles, el río, el bosquecillo umbroso, la belleza de los prados, el canto de los pájaros, el escenario alegórico del dolor de la ausencia, que él querría sustituir por el paisaje, el clima, los olores, etc. que le son queridos. Como ocurre en el poema *V*:

Yo te puedo poblar, soledad mía,
igual que puedo hacer rocas y árboles
de estas oscuras gentes que me cercan
¿Cómo, si no, llevar sobre los hombros
la ausencia? El ágil viento me conoce
y ayuda en mi trabajo: cada día
cuelgo del monte nuestro cielo limpio,
planto en el lago nuestra rubia era
y el ancho río de corriente pródiga
vacío lentamente ...

Allí donde los pinos y los álamos,
donde la encina sólida y el roble
el claro olivo de verdor de plata.
Y sobre el culto césped
el triunfo de la espiga.
El sol muy en lo alto, fatigando
el aire con sus alas,
en el cénit su vuelo detenido.

Cómo su gracia y limpidez los ojos
me abrasan con su luz... No lo soñara
la torpe mano que me arrebatara
mi blanca Andalucía.

Tampoco Pedro Garfias parece encajar en el modelo "poeta del 27" que era posible forjar en 1948. Apartado por voluntad propia del ambiente literario en los años críticos, comunista luego, comisario político del Quinto regimiento, alcohólico en sus años mexicanos, que vivió en una situación bastante precaria. Heterodoxo, en suma. No importa que su poesía alcanzara una cima de calidad, su nombre es de los menos recordados de aquella "pléyade" prodigiosa. El canon es otra cosa.

El carácter transgresor de las jóvenes poetas de los años veinte fue sin duda el motivo de su postergación canónica en la posguerra, como he tenido ocasión de estudiar en otro lugar.[19] Baste ahora recordar que al reseñar

19 Julio Neira, *La quimera de los sueños. Claves de la poesía del Veintisiete*, Málaga, Veramar, 2009.

las novedades poéticas españolas para el diario *La Nación* de Buenos Aires, Enrique Díez Canedo, quizá el crítico más prestigioso de la década, que venía ocupándose de informar al público argentino de la irrupción de una nueva promoción de escritores españoles, en 1928 reseña[20] la aparición de obras de nuevas figuras inéditas o casi inéditas: Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, José María Hinojosa, José María Souvirón, César Arconada, etc. y atiende a un fenómeno muy del momento: la irrupción de mujeres en la poesía, que si era algo frecuente en Hispanoamérica, resultaba una novedad en España desde hacía décadas. Los libros de Josefina de la Torre (*Versos y estampas*), de Ernestina de Champourcin (*Ahora*), de Concha Méndez Cuesta (*Surtidor*) y de Elisabeth Mulder de Dauner, sueca de nacimiento pero poeta en español (*La canción cristalina*) se consignan junto a los anteriores. Silenciar sus nombres o los de María Zambrano, María Teresa León, o los de las pintoras Maruja Mallo, Ángeles Santos o Remedios Varo es una flagrante injusticia histórica y empobrece el conocimiento de una variedad cultural mucho más rica que la que el canon aports.

20 Enrique Díez Canedo, "Los autores y las obras. Libros españoles recientes: los poetas", *La Nación,* Buenos Aires, 21 octubre 1928, Suplemento literario, pág. 16.

FELIPE BENÍTEZ REYES
Las "greguerías" y otros ingenios

Mª José Pacheco (presentadora): Muy buenas tardes a todos y muchas gracias por acompañarnos en esta tercera jornada de encuentros con la literatura, con los autores más inconformistas, con sus adeptos y con sus estudiosos. Yo estoy muy agradecida a la organización de este congreso por haberme dado la oportunidad de presentar hoy a Felipe Benítez Reyes, lo que me honra y al mismo tiempo me plantea una gran dificultad, y es la de tener que esforzarme para decirles a todos ustedes algo que todavía no sepan de este novelista, poeta, traductor y ensayista. Y no es sólo porque sea vecino nuestro, de aquí y de Rota, y nos haya visitado ya en otras ocasiones porque es miembro, además, del Patronato de la Fundación Caballero Bonald. Lo difícil es que a lo largo de su trayectoria, ese que comenzó muy joven dinamizando como hoy la vida cultural de su pueblo, se ha hecho poseedor del rosario más extenso e importante de premios literarios que yo haya tenido que resumir nunca en un par de folios. Y si no, juzguen ustedes.

Benítez Reyes ha obtenido, entre otros, los Premios Luis Cernuda, Ojo Crítico, Fundación Loewe, Vicente Aleixandre, Hucha de Oro, el Premio de la Crítica, el Premio Nacional de Literatura, el Premio Internacional Ciudad de Melilla, el Premio Ateneo de Sevilla, o el Premio Nadal, más reciente, con la fantástica, divertida y certera *Mercado de espejismos*. También es poseedor de la Medalla de Andalucía a su carrera literaria, y de otros dos galardones por los que yo siento sana envidia: el Premio Julio Camba y el Torreón de Periodismo.

Autor de una vasta obra que abarca todos los campos de la creación, está considerado como una de las voces más influyentes del panorama literario español, y es conocido sobre todo como poeta. De hecho, ha sido incluido en las más importantes antologías gracias a su gran dominio del lenguaje, y sus libros están traducidos al inglés, al italiano, al ruso e infinidad de idiomas. Su poesía la pueden encontrar reunida, por ejemplo, en *Tramas de niebla*. Y yo también recomiendo que se acerquen sin duda a su faceta narrativa y, cómo no, a la de articulista.

Pero, claro, todo esto ya lo saben, y si no ahí tienen el resumen que les entregan con el programa de las jornadas para saberlo. Por eso, yo me había puesto el reto de darle otras pistas, más allá de las que puedan encontrar en sus libros. Y para eso, señores, está su blog. Un blog que deberían leer, y donde pueden encontrarse buena parte de sus divagaciones, de sus reseñas, de sus rarezas, de sus aficiones y de sus publicaciones en prensa. Ahí he descubierto

yo por ejemplo que también es "seriófilo", una palabra que no existe pero con la que se podría calificar a alguien que no se pierde un capítulo de *Breaking Bad*, que le gusta Leonard Cohen, o Paco Cifuentes, y que, con muy buen juicio y mejor paladar musical, también cree que lo que hace Javier Ruibal con las canciones y la voz también es algo prodigioso. Pero sobre todo, yo de su bitácora digital lo que he llegado es a reafirmarme en la idea que ya tenía como lectora de su obra, y es en la importancia de esa voz propia que lo caracteriza, esa que tiene mucho que ver con el humor que siempre destila de forma muy sutil. Y digo el humor porque es eso que tanto escasea hoy, yo al menos lo hecho mucho en falta en las instituciones y en la sociedad. Precisamente ahora, con lo apropiada que están las cosas, con un poquito de ingenio, para esa capacidad de reírnos de nosotros mismos, tan sana y tan terapéutica. Es lo que encuentro por ejemplo, con mi deformación profesional que siempre me llevan al periodismo, que me permiten analizar y relativizar de otra forma cuestiones como la banca, los activos tóxicos, los nacionalismos o cualquier cosa que plantee la realidad.

Yo les tengo que reconocer que si llegué por primera vez a la literatura de Felipe Benítez Reyes es por ese humor, el mismo que me hizo enamorarme de Cervantes, de Quevedo, de El Lazarillo o de Gómez de la Serna, que es el motivo principal de la conferencia de hoy. Era más que lógico que este escritor, al que le he oído más de una vez definirse como "greguerista gregario" dedique la primera entrada del capítulo de su blog a los ensayos sobre escritores como don Ramón. Y es que con él comparte el gusto, el ingenuo la pirueta, el juego, la metáfora y mucha ironía. Yo de ellos, y de los que juegan con brillantez en este género, siento una envidia –esta vez no demasiado sana- por cómo son capaces de utilizar la palabra. Y es que estoy convencida de que no hay nada más certero para hacer buenos titulares que ser experto en greguerías. Así que estén atentos, porque dicen que en estos tiempos del twitter y de los ciento cuarenta caracteres vuelven con fuerza los aforismos y las greguerías. Yo ya les digo que no siempre tan afortunadamente ni demasiado certeramente, por eso lo mejor es aprender de los maestros, de los que ahora vienen a hablarnos aquí a Jerez con el privilegio que eso supone para nosotros. Así que les dejo con Felipe Benítez Reyes y don Ramón. Muchas gracias.

Felipe Benítez Reyes: Buenas tardes. Bueno, yo creo que cualquiera que se proponga dar una charla sobre Ramón Gómez de la Serna tiene un parangón difícil, porque ya saben ustedes que Ramón podía dar una conferencia por ejemplo encaramado a un trapecio, lo que hizo en un circo, o como una conferencia que dio en París con motivo de una traducción de una antología suya

de greguerías, si no recuerdo mal montado a lomos de un elefante. Yo, por las características de la sala, ni podríamos encajar lo del trapecio, y me temo que mucho menos lo del elefante. Bien, dar una charla sobre Ramón Gómez de la Serna es un asunto complicado, porque tiene una obra prácticamente inabarcable, y se necesitaría una vida o un buen trozo de vida para leerla, y desde luego se necesitaría un ciclo de conferencias de varios meses para analizarla. Yo por tanto me voy a limitar a algunos aspectos de su figura y de su obra, y creo que con respecto al lema que rige este congreso tendríamos que dilucidar si Ramón Gómez de la Serna entraría en la categoría de los transgresores o de los heterodoxos. Cabe la posibilidad, que no lo sé, de que no encajase en ninguna de las dos categorías. Y les confieso, con toda la prudencia que merece y que requiere el caso, que es la posibilidad por la que me inclino.

Ramón Gómez de la Serna no fue un transgresor propiamente dicho porque se limitó a ser Ramón Gómez de la Serna, y el hecho de ser Ramón Gómez de la Serna implicaba por sí mismo una plena transgresión. Cabe contemplar la conjetura de que Ramón no tuviese voluntad de transgredir nada, sino de imponer o al menos de exponer su manera peculiar de entender la creación literaria. En rigor, no se le adivina unos afanes transgresores, un propósito calculado, o de nadar contra corriente alguna, sino más bien un regocijo inocente –por decirlo de algún modo- de su singularidad. Una alegría tan orgullosa como a ratos vanidosa por ser no sólo el escritor inagotable y un tanto agotador que era, sino también por ser el tipo de escritor que le gustaba ser. Esto lo expresó muy bien Pedro Salinas –como casi todo lo que expresaba Pedro Salinas- en el año 1935. Decía Pedro Salinas: “Demasiado joven para contarse en las filas del 98, demasiado temprana su producción para unirla a la de otros grupos que como tales se han definido posteriormente, Ramón se alza él solo envuelto en sus caprichos y genialidades de temperamento con inequívoca silueta. No depende inmediatamente de ninguna obra anterior, no crea una tendencia literaria en pos suyo, aunque su influencia, difusa, haya sido muy grande. Ramón escribe y escribe en solitario, por una necesidad indomable de expresión, y su obra participa de ese aire de soliloquio, de exclamaciones, de salidas espontáneas y caprichosas del que va hablando solo por el mundo”.

Más allá de la lógica y previsible combatividad juvenil, cuando un Ramón muy joven se dedicaba a denostar a sus mayores, a autores como Baroja, como Azorín o como Valle-Inclán, y más allá de las rencillas gremiales, más allá de las inevitables controversias, más allá incluso de su vanidad susceptible y, a ratos, tan amarga como quejosa, Ramón en realidad no tenía que enfrentarse a nada ni a nadie por la sencilla razón de que su escritura no funcionaba por

contraste ni por oposición, sino por sí misma, con su peculiaridad de organismo que acaba devorando en cierto modo a su propio creador, en su no parar, en su escritura perpetua, en su imperfección portentosa sustentada en un desequilibrio sin redención posible.

Un caso paralelo al de Ramón Gómez de la Serna, aunque en un registro del todo diferente, sería el de Juan Ramón Jiménez, que hubiese necesitado al menos dos vidas: una para escribir lo que escribió y otra para corregir todo cuanto había escrito. A ese afán de perfección que siempre atormentó a Juan Ramón Jiménez, fue completamente invulnerable Ramón Gómez de la Serna, que nunca miraba hacia atrás –aunque renegó de sus primeros escritos, que fueron muy tempranos- , porque él tenía todos sus sentidos puestos en su obra presente, en su fábrica de ocurrencias. Una fábrica de ocurrencias que estaba en producción casi las veinticuatro horas del día, a lo largo de los doce meses del año, sábados y domingos incluidos. Y no deja de resultar curioso que él, que escribió tantísimo, confesara tener el remordimiento de haber escrito poco, convencido como estaba de que la fecundidad era el mejor sistema depurativo de un escritor.

Si ustedes me lo permiten, a Ramón se le podría aplicar ese símil tan castizo de equiparar a la producción masiva de algo con la producción de churros. Ramón, que fue de esencia muy castiza, fue en sentido figurado un churrero. Y eso es al fin y al cabo lo que nos fascina de él, su apuesta incontrolada por lo superfluo, por lo accesorio, su indisciplina y su falta de núcleo, su brújula un tanto tarumba, incapaz de señalar un rumbo determinado. Ramón, incluso cuando jugaba a ser novelista o cuando se disfrazaba de ensayista o biógrafo era un escritor fragmentario, un escritor de párrafos, de frases, de capítulos, no un escritor de proyectos calculados, ni de planes sujetos a una coherencia. Ya lo decía Alfonso Reyes muy tempranamente, creo que en el año veintiocho, que cuando Ramón abordaba un proyecto a largo plazo y de largo recorrido, en cuanto llevaba unos cuantos párrafos se aburría de toda esa coherencia y se dedicaba a hacer puro remolino.

En fin, que Ramón no tuvo que luchar en sentido estricto contra nada. Por no tener nada contra lo que luchar dentro del ámbito puro de la creación, dejando aparte otras luchas más mundanas, no tenía que luchar siquiera contra sí mismo, contra su grafomanía gozosa, contra su tendencia a abandonarse a su propia facilidad y al ritmo vertiginoso e incesante de su ingeniosidades. Ingeniosidades que en él no resultaban artificiosas, ni golpes cantados, sino una manifestación de su naturaleza, de su personalísimo pensamiento escéptico. Su mérito, en realidad, fue el exceso, la sobreabundancia de ocurrencias y su bula de ramonismo.

Ramón oscila entre la genialidad y la banalidad, como no podía ser de otra manera, entre el acierto deslumbrante y la insignificancia. No podía esperarse menos de alguien que publicó su primer libro a los quince años, y a partir de ahí ya no paró. Estaba en cierto modo condenado a que la irregularidad fuese su marca distintiva, porque Ramón fue uno de esos escritores que para acertar necesitaban equivocarse mucho. González Ruano, por ejemplo, con una imagen tan precisa como ramoniana dijo de él que "acertaba el blanco a pedradas". Desde su adolescencia, cuando dirigía –de facto, porque la titularidad la ostentaba su padre- la revista Prometeo, Ramón Gómez de la Serna ya tenía la intención insobornable de ser Ramón Gómez de la Serna. Y en aquella empresa, en aquella revista -en la que se publicaron por cierto los manifiestos de Marinetti, aunque el grueso de los colaboradores en realidad venían del modernismo español-, en aquella época de Prometeo, siendo Ramón un adolescente, dejó ya una obra ingente, los frutos prematuros de esa obra que luego acabaría resultando inmensa.

Ramón se limitó a escribir lo que quiso y como quiso desde su grandeza imperfecta. Más que un escritor vanguardista, Ramón fue un escritor aventurero. Rafael Cansinos Assens, que tuvo una relación regular con Gómez de la Serna porque los dos querían ser los padres y artífices de la nueva literatura, y luego en su *Novela de un literato*, los libros de memorias que se publicaron póstumamente, de Cansinos Assens, quizá sea la figura de Ramón Gómez de la Serna la que queda en una situación de retratado más ridículo, y ya es decir, porque allí casi todos los autores de la época están caricaturizados más que retratados. Pues bien, Cansino Assens ya hablaba muy tempranamente de esa difusión desordenadora, de su desinterés de todo argumento y de todo nexo lógico y calificó a Ramón de escritor disolvente, a un tiempo aristocrático y demagógico. A este juicio podríamos añadir otro temprano, de mil novecientos dieciocho, de Enrique Díez Canedo, que decía: "Ramón es uno hasta el aislamiento, y es varios hasta la dispersión. Podría decirse que él solo fundó su movimiento estético, un movimiento estético unipersonal. Melchor Fernández Almagro, ya en los años 20, le otorgó a Ramón la condición de "generación unipersonal", y decía que él mismo representaba una sola generación en su persona. Y esto, por más que Ramón se rodease de un séquito de ramonistas en sus tertulias del Café de Pombo, en calidad de figurón de una nueva religión estética de la que él era el profeta, el mesías y, a la vez, su propio evangelista. Luis Cernuda que fue, como saben ustedes, un crítico extremadamente puntilloso, llegó a incluir a Ramón Gómez de la Serna en sus estudios sobre poesía española, y le reconoció también el valor de equivaler (y cito textualmente a

Cernuda): "La obra de Ramón equivale a la de toda una generación literaria, a toda una época de nuestra literatura".

Por otra parte, no creo que Ramón encaje en la categoría de heterodoxo. Y no lo creo porque la propia solemnidad que contiene el concepto de heterodoxia resultaría chocante aplicado a él, que fue un hombre de talante circense más dado a la travesura que a lo luciferino. Y es que la condición de heterodoxo parece requerir una disensión con respecto a algún tipo de religiosidad, y Ramón no iba por ahí. Su única religión era el ramonismo, y Ramón fue un ramonista sumamente ortodoxo, que jamás dudó de sus formas.

Además, aunque nos metamos en el terreno de la mesa redonda que tendremos esta tarde, yo creo que la condición de heterodoxo siempre es una condición que te otorgan los demás. Resultaría ridículo que alguien dijera de sí mismo: soy un escritor heterodoxo. Incluso a el que pudiéramos considerar más heterodoxo de los escritores, no escribe desde una idea de heterodoxia, sino que lo hace desde una idea de normalidad. Todo escritor escribe lo que le parece normal escribir. Sí es verdad que puede haber heterodoxos estratégicos, pero ahí entraríamos ya en el terreno del oportunista que decida llamar la atención por unos mecanismos que no son los suyos naturales.

En literatura solemos aplicar la condición de heterodoxos no tanto a la literatura en sentido estricto, sino a determinados escritores que han tenido una vida escorada a la marginalidad. Consideramos que Jean Genet, por ejemplo, es un heterodoxo, aunque más por lo que cuenta que por como lo cuenta, al ser los suyos unos procedimientos narrativos más o menos de corte tradicional. Oscar Wilde, pongamos por caso, acabó siendo un personaje –quizá en contra de su voluntad- heterodoxo en la sociedad victoriana, pero fue un autor teatral que escribía para satisfacer el gusto y las expectativas estéticas de la alta sociedad y de la burguesía ilustrada de su tiempo. Y así, todos los ejemplos que queramos poner.

La literatura de Gómez de la Serna sí fue rompedora de algunos moldes, pero a la vez estuvo integrada en un movimiento global de ruptura, como es lógico, el movimiento que representaron las vanguardias a principios del siglo XX. Ramón fue a dar en una época propicia para poder ser Ramón, para poder ser el escritor ramonista que era, para sentirse amparado con un clima favorable.

Según leemos en la necrológica que le dedicó el maestro indiscutible de las necrológicas, que era César González Ruano, Ramón tenía mucho "de castizo agresivo que convertía en orquídeas los geráneos cortados con su cuchillo de pescadero", que es casi una greguería. Y en efecto, Ramón, que era un escritor

de fondo castizo (luego veremos ese fondo decimonónico que le atribuyó Juan Ramón Jiménez, un ocurrente indesmayable y un escritor de muchísimo talento (aunque se tratase de un talento atolondrado- encontró en las vanguardias el carril adecuado para lanzarse a la modernidad. Es posible que Ramón fuese más un vanguardista anacrónico de finales del siglo XIX que de principios del XX, que era el siglo que lógicamente le correspondía. Aunque se diese la circunstancia de un contexto vanguardista, es muy probable que se hubiera quedado en uno de esos escritores dicharacheros que alegraban las revistas con sus ocurrencias, con sus chascarrillos chispeantes e intrascendentes. Pero Ramón encontró en esa eclosión de las vanguardias su lámpara de Aladino, de cuyo interior salió un duende que le concedió tres deseos: ser ramonista, ser más ramonista que Ramón Gómez de la Serna y tener la ocurrencia providencial de concebir la greguería. Y habría que barajar seriamente la posibilidad de que si Ramón no hubiera tenido la ocurrencia de crear la greguería, su posteridad hubiera sido bastante más melancólica de lo que es. Él lo supo y apuró esa ocurrencia, ese afortunado invento más o menos suyo, según veremos luego.

He dicho que su posteridad es melancólica, porque la obra de Ramón viene a ser no sólo ligeramente inabarcable, sino también rotundamente y gozosamente desconcertante. Una especie de caleidoscopio en gozoso movimiento sin otro núcleo que el del propio ramonismo. Si propusiésemos que levantasen las manos todos los que han leído la totalidad de la obra de Ramón de pe a pa, serían poquísimas las manos que se alzarían en el mundo entero. Podemos recordar la apreciación de Antonio Espina, que decía: "*Gómez de la Serna era actual y universal, y al mismo tiempo tradicionalista y local"*. Él no era un madrileño universal, sino un universal a la madrileña. En ese mismo ensayo del año 65, ya después de la muerte de Ramón, Antonio Espina le otorga la condición de "estilista de la desfachatez". Esto de estilista de la desfachatez en principio puede parecer más un ultraje que otra cosa, aunque Antonio Espina se explica, y dice: *"Porque así, al tratar con desfachatez el idioma logró su estilo de escritor y de paso nos reveló un castellano desconocido, el castellano que estaba deseando que le perdieran el respeto para mostrar toda la jovialidad que tenia escondida"*. Y también ese mismo ensayo de Antonio Espina encontramos esta otra consideración que abunda en algo que ya apunté antes, que Ramón sigue la línea del costumbrismo decimonónico, pero la presenta con esas luces prismáticas de su estilo que proporciona inédito encanto a la evocación.

En ese clima favorable de la eclosión de las vanguardias, Ramón Gómez de la Serna no se vio obligado a ser ni un transgresor ni un heterodoxo. No

tuvo necesidad, ya que el clima artístico de su tiempo le permitió una actividad creativa que no tuvo que conquistar, ni por la que tuvo que padecer martirio intelectual alguno. Ramón, que fue esencialmente un humorista, nos ofreció esta definición autobiográfica: *"El humorista es un hombre alegre al que ponen triste los demás"*. Él fue un humorista melancólico, como suelen serlo los buenos humoristas, es decir, los que no anteponen el humor a nada, los que saben que el humorismo es más una forma de interpretar la vida que un afán o método para hacer chistes.

Bien, como tenemos la suerte de disponer de una breve filmación de Gómez de la Serna, me van a permitir que la proyectemos. Seguro que todos ustedes la conocen, pero aparte de la diversión que proporciona cada vez que se ve está bien volver a verla para recordar el talante del personaje, sobre el que luego les seguiré hablando durante un rato a pesar de que el propio Ramón advirtió de que una conferencia no pasa de ser una broma macabra. Este cortometraje lo hizo en 1928 Feliciano Vítores, que fue curiosamente el productor del primer largometraje sonoro que se hizo en España, *El misterio de La Puerta del Sol*, que dirigió Francisco Elías. En la proyección vamos a ver a Ramón divagando y fantaseando en el mismo registro con que solía divagar y fantasear cuando se sentaba a escribir, que era casi todas las horas del día.

(PROYECCIÓN DEL CORTOMETRAJE "EL ORADOR O LA MANO).

Yo creo que Ramón a la hora de escribir se colocaba siempre esa mano postiza, esa mano convincente con la que acabamos de verlo desvariar. Ramón disfrutó de una especie de chaladura metódica y amable más proclive a las melancolías de orden lírico y burgués que a los demonismos y tenebrosidades de carácter que propiciaban los ismos. Aparte de eso, como han visto ustedes, era un hombre que tenía más aspecto de cronista oficial de la Villa que de maestro de ceremonias, en pista compartida con el taciturno Cansinos Assens que, como ya dije, no le quería demasiado bien, de la nueva literatura de su tiempo.

Ramón la verdad es que fue demasiado circense para ganarse una reputación de genio. Pero el caso es que lo fue, un genio de resonancia hueca quizá, disperso y desordenado, más atento a los pormenores que a las panorámicas, más partidario de hacer monigotes que grandes esculturas. Él mismo lo dijo: *"Aceptar la trivialidad es hacerse transigente, comprensivo, contentadizo"*. La suya es verdad que fue una genialidad desportillada y a veces falta de pulimento, con un pie en las vanguardias más o menos universales y con el otro en el

casticismo a la madrileña, pero indudablemente genialidad al fin y al cabo. Al menos en la medida en que el genio representa una anomalía afortunadísima.

Ramón tenía casi todo en contra para ser tomado en serio por el celo que padeció entre sus propios contemporáneos. Ramón no fue un escritor unánimemente reconocido en su tiempo y siempre vendió muy pocos libros, aunque regalaba muchos, y murió no olvidado pero sí desde luego menospreciado, al margen del aprecio que le dispensaba una camarilla de incondicionales. Pero lo cierto es que al cabo de los años, la palabra de ciertos contemporáneos suyos flota en los limbos academicistas y él sigue así, con cierta rigidez de muñecón de cera, con un leve aspecto de marioneta polvorienta de ventrílocuo, eso sin duda, pero, sin duda también, ahí.

El método discursivo de Ramón tiene, como han podido ver en esta muestra, un componente naif, aunque muy controlado. Ramón sabía hacerse el ingenuo, el aturdido ante la realidad, el Adán que descubre el mundo. No necesitaba, por ejemplo, recurrir al automatismo propio de los surrealistas. Él apuraba una ocurrencia, la volteaba, la exprimía, la estiraba, la reducía al absurdo a través de la lógica del absurdo, la volvía igual que se vuelve un calcetín, jugaba con ella hasta matarla igual que un gato con un pajarillo. Ese método derivativo, por decirlo de alguna manera, tal vez otorgue a su literatura el defecto de producir a veces hartazgo porque en realidad Ramón es más escritor de páginas que de libros, más de fogonazos que de proyectos trabados, más de ingeniosidades que de cosmovisiones. Él no ocultó pistas a este respecto, y dijo: *"La nueva literatura es evasión, alegría pura entre las palabras y los conceptos más diversos, estar aquí y allá al mismo tiempo desvariar con gracia"*. La clave podría ser esa, ese desvarío con gracia, y desde luego con todos sus peligros inherentes. Oigamos, por ejemplo, a Juan Ramón Jiménez: *"El ingenio es el enemigo del espíritu. Gómez de la Serna, por ejemplo era, a pesar de su sobrerrealismo y de sus ismos, del siglo XIX"*. Y es que Juan Ramón, que a veces podía tener intenciones dudosas y no demasiado buenas, casi siempre atinaba, era un crítico especialmente certero. Aunque, claro, Ramón Gómez de la Serna en su diario póstumo le devolvió la moneda y escribió: *"Todo Juan Ramón es una filfa"*.

Ramón Gómez de la Serna parecía escribir en estado de sonambulismo, tropezando con los milagros pequeños del mundo. Lo suyo era en realidad fabricar juguetes, y su gran juguete fue la greguería. La inventó él, aunque el mismo Ramón, echando tierra encima a la paternidad de su invento, rastreó greguerías en Luciano, en Eurípides, en Góngora, en Shakespeare. Asumió, en fin, la existencia de antecedentes, quizá porque comprendió que resultaba más

conveniente y más convincente contar con un árbol genealógico de prestigio que presentar el invento como surgido de la nada, porque de ahí surgen muy pocas cosas. Digamos que Ramón descubrió la greguería en la misma medida en que Newton descubrió la gravedad, que era algo que estaba ahí sin que nadie se percatase de su existencia. Podemos quedar en que Ramón inventó el término y le aplicó un molde en el que cabían muchas cosas: aforismos, metáforas, humoradas, cursilerías incluso, efusiones más o menos poéticas, chistes, refranes… El asunto tal vez no haya que tratarlo en términos de invención sino más bien de reinvención. Ramón sistematiza fórmulas existentes, como no podía ser de otro modo, mediante el procedimiento de aislarlas, de bautizarlas y de convertirlas en género.

Ramón escribió en *Automoribundia*, uno de sus libros capitales lo siguiente: *"Las greguerías llegan a ser en la España de frase ancha, de franja lemática, de contextura refranera o grave la captación de la instantánea de lo que llamaba la atención sobre el vivir intenso de los átomos que nos forman y componen en definitiva".*

Bien, si las greguerías no eran una novedad absoluta, tenían toda la apariencia de una novedad absoluta, y aunque se dice que las apariencias engañan Ramón no engañó a nadie. Él puso en circulación su mercancía pequeña y tuvo éxito, fundamentalmente porque la mercancía era muy buena. Las muchas definiciones con las que Ramón se creyó en la obligación de prestigiar las greguerías resultan algo liosas y contradictorias entre sí. Incluso la más célebre de ellas, aquella de *"humorismo más metáfora igual a greguería"* sirve cuando sirve, que no es siempre. Da la impresión de que al no poder encontrar una definición lo suficientemente precisa y abarcadora, Ramón optó por arriesgar muchas definiciones que en el fondo no pasan de ser pompas de jabón, como por ejemplo: *"la greguería es lo más casual del pensamiento"*, o *"la greguería es la más poética broma de la vida",* o ya puesto al desvarío llegó a decir "la greguería es matar a su tía", para llegar al final al reconocimiento de que nunca se sabe qué cosa es greguería. Lo más curioso es que todas esas definiciones y todas esas atribuciones de cualidades resultan válidas según el caso. Una definición sirve para algunas greguerías y para otras no, o para otras menos. Lo que no quiere decir que esas otras se queden sin definición específica, porque Ramón, como digo, tenía repertorio de definiciones.

En el conjunto de las greguerías, además, se ofrecen planos muy distintos de visión, de construcción y también de efecto. Cada greguería es lo que es. Por haber, hay incluso greguerías que ni siquiera parecen greguerías. Jorge Guillén dijo: *"A Ramón, en cuanto abre la boca, se le cae una greguería"*. Y

es verdad que, en buena medida, Ramón acabó siendo esclavo de su invento. Estuvo condenado durante el resto de su vida a mostrarse ingenioso en cada línea que escribía, lo que le supuso su sello particular pero a la vez su peculiar perdición, su ruina afortunada y específica, escorándolo a veces a la nadería y al espacio hueco del ingenio, a la pirueta por la pirueta en detrimento de todo lo demás.

Ramón, por su humor, pero no sólo por su humor, decía deber su humorismo a que un día lo declararon humorista, "pues yo escribo con plena seriedad, con pleno fervor, creyendo en la solemnidad de lo que escribo. Esta seriedad y esta solemnidad hay que tomársela también como una broma de él. Y es que, cuando Ramón se aleja del propósito, de la voluntad humorística, curiosamente casi siempre acaba resultando cursi, como le ocurre en sus *Cartas a las golondrinas*. En cambio, cuando Ramón sólo pretende ser ocurrente acaba adquiriendo dimensiones líricas inesperadas. Por ejemplo, con esta greguería que dice: *"Lo más misterioso del barco es que podría estar navegando ahora mismo por otros mares"*, que es una preciosidad, una greguería un poco canóniga pero implica una visión lírica realmente honda y afortunada.

Ramón, como les decía antes, en su infancia perpetua que fue la suya, fabricaba juguetes y a veces los desmontaba para ver cómo estaban hechos, pero lo suyo en realidad era fabricarlos, no explicar cómo los hacía. A menos que la explicación fuese, claro está, otro juguete retórico, como esos prólogos renovables que fue poniendo al frente de sus sucesivas recopilaciones de greguerías. Ramón tal vez no escribió en sentido estricto las greguerías, pero desde luego la greguería inventó en sentido lato a Ramón. Y luego la verdad es que todos los que hemos venido detrás hemos acabado siendo de una manera o de otra gregueristas gregarios, porque no creo que haya escritor contemporáneo en España que al concebir una comparación ingeniosa deje de preguntarse si no la escribió antes Ramón, aquel hombre achaparrado que tenía la valentía y el atrevimiento de dar una conferencia en un trapecio, o en un elefante, o disfrazado de torero o de medio ser, es decir, la mitad pintado de blanco y la otra mitad de negro. Y que, además, soñaba con regentar algún día un puesto en El Rastro de metáforas inesperadas (la verdad es que las metáforas esperables no hay quien las venda, ni desde luego quien las compre).

Por último, para cerrar estas apreciaciones dispersas y básicas sobre el inabarcable Ramón Gómez de la Serna, si les parece voy a hacer que se proyecte un cortometraje que rodó Ernesto Jiménez Caballero en 1930, titulado *Esencia de verbena*, que el propio Jiménez Caballero definió como un documental poemático sobre Madrid, y en el que podemos ver a Ramón Gómez de

la Serna caracterizado de muñeco del pimpampún, o estoqueando a un muñeco de cartón o moviendo la cabeza a lo loco. Yo creo que la voz es la de Jiménez Caballero, aunque curiosamente tiene también un timbre muy parecido al de Ramón. No sé si está documentado o no, pero me da la impresión de que los textos, si Ramón no tuvo algo que ver en ello, si no lo escribió a la limón con Jiménez Caballero, también tiene algo muy ramonista. La diferencia entre ellos, que eran escritores de talante más o menos similares, con mucho más talento Ramón que Jiménez Caballero, porque este tuvo más de majadero ocurrente y fue un escritor -con permiso de su espectro- más desangelado que Ramón pero fue un hombre que tuvo su importancia dentro del contexto de las vanguardias. Creo que la visión de este documental viene bien para afianzar esa idea que propuse antes, esa mezcla de vanguardismo, costumbrismo y casticismo que caracteriza buena parte de la producción española de aquella época. El documental dura unos diez minutos, por eso teniendo en cuenta la hora si alguien tiene prisa por favor que salga ahora, y si no que lo disfruten, y luego ya cierro con tres palabras y sacaré la mano convincente que tengo escondida debajo de la mesa.

PROYECCIÓN DEL DOCUMENTAL "ESENCIA DE VERBENA".

En fin, podía haber puesto sólo la proyección y ahorrarme todo lo que he dicho. Quisiera acabar con unas líneas de Pedro Salinas, que son estas: *"Ningún escritor contemporáneo se parece tanto al juglar medieval como Ramón. Aquellos artistas medievales andaban de ciudad en ciudad, o de palacio en palacio, divirtiendo también a la gente, y sus actividades iban de cuchillos lanzados al aire a la recitación de un poema. Arte y diversión se confundían. En este sentido, tiene Ramón un aire primitivo, una jocundidad bulliciosa, una afición a darse en espectáculo que rompe la tiesura y rigidez que se suele atribuir al ejercicio grave de lo literario, y lo asimila al hombre de buena voluntad que quiera dar un rato de placer a sus prójimos con los más variados ejercicios"*. Y ahora sí, acabo diciendo que la obra de Ramón Gómez de la Serna tiene mucho de tesoro escondido, y si estas divagaciones mías de tipo necesariamente generalista ha servido para retirar alguna capa de arena o de polvo de esa obra, pues bien estará.

Muchísimas gracias por su atención y buen congreso.

RAFAEL DE CÓZAR

Heterodoxia y bohemia entre fines del siglo XIX y principios del XX: Alejandro Sawa y Luces de Bohemia.

Aparte de las inclinaciones personales que pudieron, a lo largo de la historia, acercar a alguien al prototipo del bohemio moderno, no cabe duda de que es con el arranque del romanticismo cuando este personaje marginal y extravagante empieza a adquirir cierta importancia. En la literatura romántica ya no es el héroe clásico, de grandes aptitudes y modelo a imitar, el que prevalece, sino el héroe que resalta entre los demás y produce admiración incluso a pesar de su perfil de carácter negativo. Es el caso del protagonista de *Don Álvaro, o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, o bien los personajes de los poemas de Espronceda, el pirata, el mendigo, el cosaco, el verdugo, el reo de muerte[1], los cuales, a pesar de su marginación de la sociedad, defienden abiertamente su libertad y su enfrentamiento con el sistema. La bohemia, en todo caso, impregna la vida de muchos artistas de todos los tiempos y en diversos grados, pero nos interesa ahora el modelo de bohemio que inaugura la modernidad[2], es decir, los de la etapa que va más o menos entre 1890 y 1920, coincidentes con la llamada crisis de fin de siglo.

El romanticismo defendía el concepto de libertad (la Revolución francesa) en todos los campos, desde el ámbito político (liberalismo) al ámbito social y estético. Pretendía, en realidad, una revolución integral, en la que el arte forma parte de la misma, donde se produce el rechazo de toda la preceptiva dogmática, esa misma que Luzán y los neoclásicos habían dejado asentada. La mezcla de prosa y verso en el teatro, la ruptura de las tres unidades de lugar tiempo y acción, la fusión de lo trágico y lo cómico, o el uso libre de la métrica, entre otras libertades prohibidas por la poética clasicista, implicará también retomar fórmulas poéticas consideradas artificiosas y extravagantes, es decir,

1 Un dato curioso es que este poema lo escribió Espronceda estando en capilla de muerte el famoso bandolero Luis Candelas, y posiblemente inspirado en él.

2 Henri Murger, poeta romántico francés, fue el primero en usar el término bohemia en su texto *Scènes de la Vie de Bohème* (1849), en alusión al modo de vida de los gitanos que llegaban a Francia desde esa región de Bohemia, y por extensión al mundo de artistas e intelectuales parisinos. El éxito de esta obra impulsó la elaboración de las operas de Puccini y Leoncavallo, o la zarzuela *Bohemios,* de Amadeo Vives. Véase Víctor Fuentes (ed.): *Poesía bohemia española. Antología de temas y figuras*. Madrid, Celeste Ediciones, 1999. Un trabajo pionero en el tema es PHILLIPS, Allen W. "Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios". Anales de Literatura Española. N. 4 (1985). Univ. Alicante, pp. 327-362. También son útiles los diversos trabajos de J. Carlos Mainer sobre esta etapa del modernismo y el fin de siglo, autor presente en este congreso.

la poesía reconocida como heterodoxa por los tratados de métrica y retórica desde el renacimiento.

Pero resulta curioso que el proceso desde ese modelo romántico al bohemio de fin de siglo sea paralelo al inicio y desarrollo de la revolución industrial, un fenómeno que cambió radicalmente todas las formas de vida, los sistemas, la sociedad, las ciencias, las ideologías, etc.

Si el siglo XVIII puso las bases de las ciencias modernas, el siglo XIX es el de su aplicación práctica y el prestigio del positivismo y de las ciencias experimentales, la apuesta por el progreso. Tal vez es entonces cuando podemos empezar a hablar de globalización, es decir, de la uniformación e igualación de las culturas, algo de lo que se quejan algunos de los principales poetas de la modernidad, desde Baudelaire a Bécquer, conscientes ya de que el mundo moderno, con el triunfo del materialismo, implicará la pérdida de la espiritualidad.

Precisamente la radicalidad de los cambios y su velocidad, así como la ruptura ahora ya abierta con el "Ancien Régime" puede explicar que el artista se vea inclinado a reflejar esos cambios casi al modo de crónica de su tiempo. De este modo los costumbristas románticos, como Mesonero Romanos, señalan la tensión entre los tipos y costumbres que decaen y los nuevos modelos que les sustituyen. Es el caso de este último autor, retratando críticamente tanto al poeta bucólico, con sus zagalas y sus arroyuelos, frente al nuevo poeta, aficionado a la muerte y los cementerios.

La evolución hacia el Realismo puro, definido por Flaubert como "visión fría e imparcial de la realidad" era previsible, de modo que la novela, género que llegará a ser predominante, convierte al novelista en historiador, sociólogo, psicólogo, periodista y cronista de su tiempo. De hecho si en la etapa romántica la temática predominante en la narrativa es la de la historia del pasado, que supone reafirmar los valores nacionales, en la novela realista de la segunda mitad del siglo el campo esencial será el de la historia presente, la realidad cambiante que rodea al escritor. También el teatro, con más arraigadas raíces en la tradición, evoluciona hacia el realismo y sólo la poesía, ciertas líneas de la poesía, marcan en la segunda mitad del siglo la nota discordante con los otros géneros.

Parece lógico que para la función descriptiva y detallista de la realidad no es la poesía el género más idóneo. Tampoco el poeta y el artista, en general, cumplen la misma función social que en otras épocas, en las que estaban fundamentalmente ligados al sistema, a la corte, a la aristocracia, a la Iglesia, y dependientes de ellos. Se ha pasado así del poeta, o pintor de la corte, al nuevo

artista independiente y de algún modo solitario, de modo que la literatura pierde la función de ilustrar y enseñar, como entre los neoclásicos, y el presupuesto didáctico-moralizador, en todo caso, queda reducido a la narrativa.

A mediados del siglo XIX estamos ya en la plena ruptura con la preceptiva dogmática. La poética y la retórica, que habían sido instrumentos para la creación, se sustituyen por una búsqueda personal, la investigación de un camino propio y original. Es la posición que toman autores como Bécquer para plantear su teoría poética como algo muy distinto a una preceptiva al modo tradicional. Ahora se trata de una reflexión personal sobre su propio proceso de creación y exposición de sus ideas sobre la poesía y los poemas. Sirvan de ejemplo los casos de Baudelaire, Bécquer, Rimbaud, Mallarmé, entre otros muchos, que expresan y detallan sus opiniones sobre la teoría poética ya sin relación con las preceptivas y expresando sus propias ideas.

Todo ello puede significarse en el concepto del "arte por el arte", planteado por los "parnasianos", es decir, que el arte no tiene otra finalidad que sí mismo. La idea resulta esencial pues supone que las artes dejan ser vehículos de la realidad, del pensamiento, de la historia, de la ideología, o de la religión. Es la ruptura con el principio de autenticidad documentaria, abriendo camino hacia la fantasía y la imaginación. En efecto, si eliminámaros de la historia de la pintura, todo aquello que se creó como ilustración de la historia sagrada, de los santos y personajes relevantes de la Iglesia, de la biblia, o de los hechos históricos, reyes, mecenas, etc., obras que no se crearon por razón principalmente artística, ¿qué nos quedaría? ¿Y si en la literatura dejamos fuera todo lo que se ha escrito esencialmente con fundamento didáctico-moralizador, todo aquello cuyo fundamento principal no es literario?

Hablamos del artista moderno, en esas etapas iniciales de la segunda mitad del siglo XIX, como alguien que lucha en soledad con el idioma (la materia y las formas), enfrentado a su tiempo, consciente de la pérdida de la espiritualidad que trae el nuevo mundo materialista, positivista y burgués. El autoaislamiento, la automarginación, como en el caso de Baudelaire, le lleva a un rechazo absoluto de la realidad en beneficio de la imaginación, de la fantasía, en la medida en que son capaces de trascender la realidad exterior hacia una realidad interior que sólo el poeta, como mago, vidente, es capaz de revelar. El "yo real", que interesó a los románticos como fuente de creación, es ahora el "yo artista", que vive, piensa y actúa en artista, a veces encerrado y arruinado en su "torre de marfil".

En este sentido el bohemio viene a ser, ya a fines del siglo XIX y en los primeros momentos del XX, el personaje, a menudo artista, enfrentado al

sistema, automarginado, pero con la dura convicción de saber que es parte del sistema, y que su producción, por mucho que rompa las claves del sistema, terminará absorbido por él. Todas la vanguardia participa de esta contradicción: romper con el pasado, hacer un arte cerrado al público mayoritario, centrado en el puro experimento con los colores, los sonidos, las palabras, los materiales y las formas, un arte cerrado en sí mismo, opuesto al museo, pero que termina integrado en él. Impresionistas, expresionistas, cubistas, futuristas, rompían con lo anterior para crear un nuevo modo de ver, pero Dada y los dadaístas, conscientes del poder del sistema, proponen un arte antiartístico, planteando romper incluso con la vanguardia y sustituir el arte por la realidad, aunque también serían absorbidos y consagrados, como los demás.

El bohemio, figura real y también literaria, con una gran variedad de tipos, desde los que tuvieron una vida de absoluta pobreza por mantener su integridad frente al sistema, y dedicarse sólo al arte, hasta los que imitan el prototipo sin grandes escrúpulos a la hora de sacar partido al sistema. En todo caso supone la expresión del enfrentamiento ante el mundo moderno desde dentro de él mismo. Es el rechazo y a la vez la atracción que para Baudelaire tenía la modernidad, a la que alude en este sentido en su texto "Salon" de 1859.

Efectivamente la revolución industrial, ya desde los inicios del motor a vapor, supondrá progresivamente la mecanización en todos los campos, al tiempo que se produce la emigración y el crecimiento de grandes ciudades, el asentamiento definitivo de la burguesía y del proletariado urbano, con sus tensiones sociales y las ideologías consiguientes, cambios radicales que suponen un corte radical con el pasado.

Muy unido al bohemio está el artista "maldito", termino que arranca de la obra de Baudelaire, *Las flores del mal*, y que popularizó Verlaine con su libro *Les poètes maudits*, de 1884, colección de ensayos sobre poetas que él definió así, entre los que destacan el propio Verlaine, disimulado con el anagrama de Pauvre Lelian, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, etc. El malditismo se irá aplicando a todos los artistas incomprendidos en su tiempo, de vida bohemia, que rechazaron las normas artísticas y sociales, creando un arte provocativo y libre de toda convención. Autores como Baudelaire, François Villon, Gérard de Nerval, Lautréamont, Edgard Allan Poe, John Keats, hasta Antonin Artaud, son considerados malditos, lo que puede extenderse a muchos pintores y artistas, nombres como Van Gohg, Modigliani, o Toulouse Lautrec, por citar algunos.

El malditismo, la atracción por el mal, la muerte, la locura, el suicidio, la violencia, las drogas, el amor fatal, el sadomasoquismo, la vida desordena-

da, en suma, tienen cierto halo de atracción en esos momentos de crisis (crisis de fin de siglo) y son el contrapunto a las aspiraciones de una burguesía que, a través del progreso, aspira entonces a una vida estable dentro del sistema. Esa crisis, que en el plano estético se significa con las vanguardias, llega a su culminación con la guerra mundial, la revolución rusa y el crack del 1929, facetas histórica, ideológica y económica de las consecuencias de la revolución industrial.

La vanguardia en su conjunto, analizada con relación a la literatura normativa, que venía marcada por las poéticas y retóricas durante siglos, efectivamente representa la heterodoxia, pero lo más curioso es que la experimentación y el juego con el lenguaje, esa concepción puramente formal de la literatura, se ha dado también en otros periodos finales de un sistema cultural: El periodo helenístico griego, donde ya aparecen caligramas, laberintos, acrósticos, anagramas y otros muchos artificios, llamados "extravagantes" en los tratados, tendrá sus ecos en la etapa final de la cultura romana, la tardía latinidad, es decir, la decadencia, o bien a fines de la Edad Media, con el "trovar clus", así como en el manierismo y el Barroco, por citar otros periodos en que las "rarezas" literarias recobran el interés.

La bohemia, por tanto, es consecuencia de su tiempo, y tendrá vigencia sobre todo en las grandes ciudades, con París como referente principal, o Madrid, en el caso de España.

La bohemia española.

Como es lógico, dada la enorme influencia cultural de París en el mundo occidental en ese periodo, además de las circunstancias propias de España, también aquí se reproducen prototipos de bohemia entre los artistas y quienes querían, o pretendían serlo.

Una especie de crónica social, día a día, del año 1900, escrita por Melchor De Almagro San Martín[3], retrata ese mundo con todo detalle. El autor reconoce que, tras el estreno en el teatro Real de la opera de Puccini[4], muchos jóvenes querían imitar a los personajes de la misma. Cita, por ejemplo la tertulia literaria del "café de la Montaña", en la Puerta del Sol, que reúne a los modernistas, donde destacan Valle Inclán, Benavente, Ricardo Marín (de las viñetas taurinas), Bernardo Rodríguez, editor modernista, o el bohemio actor

3 Melchor de Almagro San Martín: *Biografía del 1900*, Madrid, Revista de Occidente, 1943

4 *La Bohéme* de Puccini se estrenó en Turín en 1896, con un éxito inmediato que le llevó a representarse desde ese mismo año en varios países del mundo. En España tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid, antes de 1900.

Barinaga, de quien nos cuenta que logró empeñar en el Monte de Piedad una merluza cruda, o el francés Henry Cornuty, quien había vivido el París de los grandes bohemios y asiste ahora a las tertulias madrileñas.

Melchor De Almagro describe a algunos de esos bohemios de familia acomodada "a quienes siempre sobra un duro en el bolsillo, que han alquilado a escote una "guardilla" limpita, donde cultivan, en amateurs, la bohemia."

También recoge el ambiente de otras tertulias, como la del Café Madrid, con Baroja y Azorín como mantenedores, y la presencia a veces de Santiago Rusiñol, "auténtico bohemio por vocación irrefrenable", o una fiesta en la casa consular de Rubén Darío, con la presencia de Villaespesa, los hermanos Machado, o Valle Inclán, bien regada de manzanilla, y que, cuando llega la falta de alcohol, por llevarlo todos ya bien puesto, terminan, a propuesta de Valle, bebiéndose Licor del Polo. Ante las amenazas del casero por el griterío de la fiesta, Rubén descuelga el escudo y la bandera y salen de la casa para instalar el consulado en un banco del Paseo de Rosales, donde ya borrachos, duermen hasta el amanecer.

Desde la época romántica tenemos ya antecedentes de la bohemia moderna. El Café del Principe, junto al Corral del mismo nombre, luego Teatro Español, era una tasca destartalada, definida por Mesonero Romanos como "miserable tugurio, sombrío y desierto". Tal vez por eso los jóvenes románticos decidieron crear allí en 1829 su tertulia "El Parnasillo", donde asistían Ventura de la Vega, Patricio de la Escosura, Espronceda, Larra, García Gutiérrez, o Zorrilla, entre otros muchos, además de pintores, oradores, actores, etc.

Se pude decir que la bohemia española moderna se centra esencialmente en tres etapas, la de los precedentes románticos, la que viene a coincidir con la revolución del 68, y la de la crisis final del siglo, que ocupa las primeras décadas del siglo XX. En ese periodo de los últimos años del siglo XIX es cuando más se nota el rechazo de la figura del burgués y la mediocridad que representa, frente al singularismo y el carácter marginal del bohemio, diferenciado de la masa, un tanto en línea con la corriente satánica del decadentismo francés. La orientación política hacia el socialismo y el anarquismo es en muchos evidente. Sin embargo, la figura del bohemio pasa de moda en las décadas siguientes y son muchos, desde Baroja, Machado, Zamacois, Felipe Sassone a Cansinos Assens, que se retractarán de su juventud, cercana a la bohemia.

Augusto Ferrán (1836), amigo de Bécquer es, sin duda uno de los primeros bohemios españoles de la modernidad. Introductor de Heine, cuya obra conoció en Alemania, al tiempo que adquiría la afición a la cerveza, vivió casi siempre en la ruina, no reconocido, salvo por los bohemios como él, que le

imitaban. Alcohólico profundo, en 1872 emigró a Chile, para volver a España, donde murió enfermo y loco, recluido en un manicomio.

No hay que olvidar el prestigio que tienen entonces el alcohol, la absenta, el opio y toda la gama de productos capaces de crear esos paraísos artificiales. De hecho los simbolistas, declarados enemigos del realismo estético, como el propio Baudelaire, rechazan la realidad, que no es sino apariencia, para buscar esa otra realidad que se esconde a los sentidos y que el poeta, dotado de un poder especial, como mago, o vidente, es capaz de sugerir. El mundo, según él, es un bosque de símbolos que es preciso descifrar, lo que supone que el arte, operación artificial, ya no puede imitar a la realidad, sino que debe crear una realidad nueva y distinta. Obviamente todos esos ingredientes que, en mayor o menor grado, han usado los artistas hasta hoy, ayudan a vivir en ese paraíso artificial. Desde Oscar Wilde y Edgard Allan Poe, hasta William Burroughs es considerable el número de artistas implicados en el alcohol y otras sustancias, como el propio Baudelaire, así como Rimbaud, Verlaine, Rubén Darío o Dostoyevski, en ese periodo. La absenta, con casi 90 grados y apodada "El Hada Verde", fue muy consumida por los artistas de fin de siglo hasta su prohibición el 1915.

No es en esencia muy distinto, con todos los matices que se quiera, el interés por las drogas como ayuda a la creación de la generación hippie, sobre todo en la música, o la afición al alcohol de muchos autores de la generación de los cincuenta.

Algunos bohemios

Entre los más famosos bohemios españoles de inicios de la modernidad figuraba el periodista, poeta y dramaturgo Florencio Moreno Godino (Floro Moro Godo.1829), definido como el decano de los bohemios y respetado por todos como tal. Otros bohemios reconocidos de esa etapa fueron Pelayo del Castillo (1837) y Pedro Escamilla, quienes escribían obligados por un contrato con el pícaro librero y dramaturgo, también bohemio, Miguel Pastorfido, quien por la comida diaria y poco más, reunía en su librería a escritores desconocidos que le escribían cada día comedias y novelas, las cuales él firmaba y vendía como propias, o Pedro Marquina, amigo de Escamilla, que moriría alcohólico en 1886 en una mísera pensión, siendo arrojado a la nieve por la patrona para evitarse problemas, aunque otra versión dice que murió en un portal de Lavapiés. Ahí tenemos ya los dos estilos de la bohemia, la heroica y la pícara, que representan, en este orden Pelayo del Castillo y Miguel Pastorfido, algo similar a lo que sucede con Max Estrella y Latino de Hispalis.

El caso del alcohólico Pelayo del Castillo es significativo. Solía dormir a la intemperie en verano y, por todo calzado, usaba unos trapos cogidos con soga. En diciembre de 1882, como auténtico vagabundo, con su antiguo sombrero de copa ya destrozado y con la vestimenta llena de roturas, manchas y remiendos, iba tambaleándose, camino del Hospital Provincial. Alguien le preguntó adonde iba y él contestó que a morirse, ya que no encontrándose aún moribundo del todo, como para morir de frío y hambre en la calle, tenía la suerte de poder ir por su pié a morir en cama, e invitaba a sus amigos al entierro, lo que sucedió días después.

Su obra, *El que nace para ochavo* (de 1883), tuvo enorme éxito, pero él no sacó beneficio, pues la había vendido antes por una miseria, como era habitual. Siendo Pelayo amigo del ministro Francisco Moreno Robledo, quien le ofreció un puesto en Correos, lo rechazó por dedicarse sólo a la literatura, pero sí acepto de él un importante regalo monetario, ya que eso sí podía considerarse lícito en la bohemia, lo que nos recuerda claramente la obra de Valle, y la aceptación del regalo por parte de Max Estrella. Pedro Marquina y Pedro Escamilla, tras la muerte de Pelayo, acudieron al citado ministro, quien financió el entierro de Pelayo del Castillo.

No hay que olvidar la importancia de los periódicos y revistas de la época, a menudo la exclusiva fuente de ingresos de los escritores. La financiación de un libro es entonces bastante costosa, y buena parte de la literatura que se escribía salió en revistas y periódicos, como en el caso de Bécquer. Es habitual entonces, por ejemplo para la novela, la edición por entregas, el folletín, y sólo con la revolución de la imprenta y su mecanización, llegaremos al libro de bolsillo.

Desde Larra a Bécquer, o el propio Sawa, hay entonces multitud de escritores-periodistas, la mayoría de ellos hoy anónimos, como Ángel Campo Díaz, que malvivieron de la prensa. Este murió en 1872 en la más absoluta pobreza y abandono, hasta el punto de pasar varios días hasta que la administración, por higiene, hubo de encargarse de darle sepultura. Otro caso de pobreza absoluta e integridad en la bohemia es el del escritor y periodista malagueño, afiliado al socialismo, Rafael Delorme, símbolo de la bohemia digna.

La variedad y cantidad de periódicos y revistas, como es sabido, muchos de escasa tirada, era muy superior a la de hoy. Algunos eran el órgano de expresión de un político, como *La Iberia*, de Sagasta, *La Discusión*, de Ribero o *La Democracia*, de Castelar, mientras otros los hacía y escribía, utilizando apodos, el único redactor y director, como es el caso de la revista madrileña *El Pistón,* de González Estrada.

El decadentismo modernista y los inicios de la vanguardia fueron el ámbito principal de los bohemios de la segunda etapa y tercera etapa, entre los que destacaron, aparte de los citados hasta ahora, Pedro Barrantes (1850), Ernesto Bark (1858), Ciro Bayo (1859), Joaquín Dicenta (1862), Antonio Palomero (1869) Eduardo Zamacois (1873), Emilio Carrere (1881), Eliodoro Puche (1885), Alfonso Camín (1890), Alfonso Vidal y Planas (1891), Xavier Boveda (1898), Armando Buscarini (1904), o los andaluces José Nakens (1841), Alejandro Sawa (1862), Francisco de la Escalera (1873), Manuel Machado (1874), Francisco Villaespesa (1877), Pedro Luis de Gálvez (1882) Rafael Cansinos Assens (1882) o Dorio de Gadex (Antonio Rey Moliné, 1887). Curiosamente de estos siete andaluces, cinco eran sevillanos, pero hay que tener en cuenta que, ya entonces, como sucede hasta la generación de la transición, en el siglo XX, los escritores han debido emigrar a Madrid, o Barcelona, centros casi exclusivos de la infraestructura cultural, a menudo para buscarse camino en profesiones ligadas a la cultura, desde la corrección de estilo, corrección de pruebas, el periódico, o el mundo editorial. La bohemia es, de hecho, una fenómeno plenamente urbano, de la gran ciudad, noctámbulo, de cafetines y tabernas, símbolo de las contradicciones del progreso y con escaso eco en provincias.

Pio Baroja en su poema "Espectro de bohemios", de *Canciones del suburbio*, además de a los hermanos Sawa, y otros bohemios conocidos como Barrantes, Dicenta, o Bark, cita a muchos ya hoy olvidados, como Manuel Paso y Cano (1864) el ya citado Antonio Palomero (1869) ambos dramaturgos y grandes bebedores, el poeta jerezano Alberto Lozano, que colaboraba en la revista de Picasso *Arte Joven*, Silverio Lanza (Juan Bautista Amorós, 1856), Camilo Bargiela (1864) Cayetano Cervigón, o el periodista y teósofo Rafael Urbano (1870), y los pintores Ricard Canals (1876), Luis Bagaría (1882), Leandro Oroz (1883), etc.

Pero entre los muchos bohemios, resalta el caso de Alejandro Sawa, por ser el centro inspirador de *Luces de Bohemia* de Valle Inclán, quien igualmente representa la extravagancia de la bohemia de fines de siglo[5] y recoge además a algunos otros de los ya citados. De hecho, sin restar importancia a Sawa, que la tiene por sí mismo, Valle no sólo retrata en su obra al escritor sevillano, sino que, de algún modo, sintetiza el mundo de la bohemia y puede servir de modelo para cualquier bohemio de la época, ya sea prototipo de bohemio heroico,

5 Obra muy interesante sobre el mundo de la bohemia española es el libro de Juan López Núñez *Románticos y bohemios,* Madrid, Editorial Iberoamericana, 1929.

como Max Estrella, o el prototipo de bohemio pícaro, como Don Latino de Hispalis.

Alejandro Sawa (nacido en Sevilla en1862)[6] tras una estancia en Málaga y Granada, marcha a Madrid en 1885, integrándose de lleno en la bohemia, para irse a París en 1889, donde vivió varios años y conectó con simbolistas y parnasianistas, señalando él mismo su amistad con Verlaine, Mallarmé, o Alphonse Daudet, y asistiendo a los lugares de la intelectualidad francesa, como la Rotonde, o la Closerie des Liles, siendo introductor de Rubén Darío, aún desconocido en Europa. Allí se casó y tuvo a su hija Elena. De vuelta a España en 1886 se entrega de lleno al periodismo siendo redactor y colaborando entre otros medios con co *El Motín*, *El Globo*, *La Correspondencia de España*, *ABC*, *Madrid Cómico*, *España*, *Alma Española, El Liberal*, *El País*, *Heraldo de Madrid*, etc. A pesar de toda esa actividad, también él murió en la miseria, loco y ciego, en su casa de Conde Duque nº 7 de Madrid.

Es indudable que esa referencia y homenaje de Valle, y la publicación de su obra póstuma *Iluminaciones en la sombra*, prologada por Darío, ha permitido que fuera, al menos, no olvidado del todo y hoy por fin recuperado, frente a muchos otros bohemios que aún esperan una revisión de sus obras. De hecho es también el caso del eslavo afincado en Madrid Ernesto Bark, de Pedro Luis de Gálvez, o Dorio de Gadex, también reflejados en la obra de Valle, y que son autores aún por estudiar con detenimiento

Ernesto Bark, que aparece como Basilio Soulinake en la obra de Valle, de quien se dice que conocía 17 lenguas, malvivió de dar clases en Madrid, escribiendo libros y numerosos artículos de contenido social y político. Fue también evocado por Baroja y Azorin. En cuanto a Pedro Luis de Gálvez, escritor anarquista, de vida muy agitada, con varias estancias en la cárcel, terminó fusilado tras la guerra civil en abril de 1940.

El gaditano Dorio de Gadex (1887-1924), cuyo verdadero nombre era Antonio Rey Moliné, escritor bohemio y olvidado, también conocido de Valle, se le cita además en la novela *Todos gorriones* de Emiliano Ramírez, en la que aparece con el nombre de Cástor Gadea, así como en la novela de Benito Varela *La humilde curiosa* de 1910.

Gay peregrino alude al escritor Ciro Gayo, eterno viajero, primero de España a La Habana, luego a Barcelona y Madrid, para viajar por Europa antes

6 La mejor y más completa obra realizada hasta ahora sobre el autor sevillano es la de Amelina Correa: *Alejandro Sawa, luces de bohemia*, Sevilla, Fundación Lara, 2008, Premio de biografía Antonio Domínguez Ortiz, de ese mismo año, obra que nos exime de profundizar en el personaje, ya revalorizado por este estudio.

de embarcarse para Argentina, donde inicia un periplo a caballo con idea de llegar a Chicago. En varias de sus obras aparece el título de peregrino, y se dice que recorrió andando tierras de Castilla y Andalucía.

Como es bien sabido, muchos personajes reales, o simulados aparecen en la obra de Valle. Por ejemplo, el preso anarquista de la cárcel, que habla con Max, al que aplican la ley de fugas, llamado Mateo, recuerda al anarquista Mateo Corral, quien arrojó una bomba contra Alfonso XIII. Al ministro Don Paco, por su parte, se le ha relacionado con Julio Burrel, granadino, que fue Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes y luego Ministro de Gobernación, en 1917. Periodista y hombre culto, mantuvo amistad con varios autores de la Generación del 98, incluido Valle Inclán. En todo caso, la actitud de Max Estrella con Don Paco en *Luces de bohemia*, recuerda bastante el caso ya citado de Pelayo del Castillo, quien no aceptó de su amigo ministro un empleo en Correos para dedicarse sólo a escribir, pero sí acepta un regalo en dinero, al igual que Max lo hace de Don Paco.

Efectivamente en *Luces de bohemia* aparecen algunas de las claves esenciales de la contradicción del bohemio. Max Estrella es personaje marginado y automarginado, como lo fue Sawa, con serios problemas económicos, pero con la altanería y el orgullo del artista, ese sentido aristocrático del poeta como mago, como Dios, creador de una obra no correspondida, que ya insinuaba Baudelaire. Es el bohemio heroico, efectivamente automarginado, aunque al principio tuviera en Madrid cierto reconocimiento por sus novelas, pero a la vez comprensiblemente marginado por los demás, como en el caso de Sawa, quien criticaba abiertamente y con dureza la mediocridad del mundo artístico y editorial madrileño. A pesar de su integridad, tuvo que aceptar, por sus problemas económicos, el encargo de varios artículos que le hizo Darío y que este firmaría, aunque nunca se los pagó, ni tampoco acudió a sus peticiones de ayuda al final de su vida.

Pero también alude Valle, y no tiene por qué ser el referente Alejandro Sawa, al hecho de que Max Estrella sea capaz de vender los libros y su capa para gastarse el dinero en lotería, o en invitar a cenar a Rubén, a pesar de la situación en que están su mujer y su hija. Ese es el otro lado picaresco que encarna de lleno Latino de Hispalis, el mejor prototipo de esta vertiente de la bohemia.

En su enfrentamiento con el sistema Max empieza por el nivel más elemental, los guardias (guindillas, por la franja roja del pantalón), que representan mejor que nadie la base del orden dentro del sistema, los encargados directos de mantenerlo. Luego se enfrenta, ya en comisaría, con el jefe de los

anteriores, representante del ministerio del Interior, para terminar en el máximo nivel, frente al ministro de Gobernación, amigo y también aficionado a la literatura, pero máximo responsable de mantener el sistema, el ministerio del que depende la policía, frente a lo que representa Max, símbolo del antisistema.

El resultado, sin embargo, es que Max recoge y acepta la ayuda del ministro, con lo que podría llegar a vivir precisamente del Ministerio que está encargado de mantener el sistema, frente a la Bohemia. De hecho no contradice la norma no escrita de la bohemia, como ya señalamos, que permite aceptar el regalo, pero no trabajar para el sistema.

En este sentido la obra de Valle sintetiza en Alejandro Sawa los aspectos generales de la bohemia que conoció bien. No se trata de una biografía del autor sevillano, pues nos parece que algunos datos concretos proceden de otros bohemios, sino una visión global. Alejandro Sawa, que tuvo una vida laboral bastante activa, se acerca más al bohemio heroico, mientras Max Estrella sería una síntesis. De hecho el trasfondo lúdico, incluso de humor, de algunas acciones del personaje, cambia por completo en la cárcel, en la presencia del obrero anarquista, pues ambos saben que su situación es bastante más dramática que la del poeta.

Esa contradicción, que sin embargo humaniza a Max Estrella, es muy similar a la que en el movimiento hippie de los años sesenta permitía ir contra la sociedad y el sistema, con pantalones vaqueros caros, y la manutención paterna.

Como hemos visto, no es muy variada la biografía de los bohemios de esa etapa. La de muchos de ellos, desde Van Gohg, Gerard de Nerval, Rimbaud, Toulouse Lautrec, o Modigliani, considerado el último de los grandes bohemios, evidentemente fue más dura que la de Alejandro Sawa, pero todos ellos representan ese modelo del nuevo artista, independiente, habitante de la gran urbe, solitario, rebelde, que surge sobre todo a partir del romanticismo, por muchos precedentes que tengamos en el pasado, y que es producto de la sociedad moderna que ha instaurado la revolución industrial..

El mecenazgo, ya sea de la iglesia, de la nobleza, de la monarquía, o de la alta burguesía, que han financiado el arte durante siglos, poco a poco, con la industrialización también del mundo cultural, desde el periódico a la imprenta, se trasladará al mundo editorial y al mercado, que es quien termina imponiendo sus normas hasta hoy. Incluso en la evolución del siglo XX es bastante visible el cambio del primer tercio hasta la guerra civil, etapa en la que el número de obras publicadas de un autor, de tipo medio, era superior a los del periodo precedente, así como las tiradas. También en la posguerra observamos la variación

hacia el tipo de escritor que si no vive ya directamente de sus obras, puede completarse con actividades complementarias del mundo cultural. La tercera etapa, la de las últimas décadas del siglo XX, con la revolución de la imprenta y las multinacionales de la edición, ha supuesto el acceso de lleno de la literatura a las leyes del mercado, con sus ferias internacionales y con tiradas e ingresos impensables en los autores de las décadas anteriores.

JUAN GOYTISOLO
Belleza sin ley

Publicado en *El País,* 31/3/2012

No hay redes para el flujo de la literatura

La historia de la literatura europea se estudia generalmente en función de unos ciclos abstractos que los profesionales en el tema explican mediante el recurso a unos sustantivos sonoros transmitidos de generación en generación: Prerrenacimiento, Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, Simbolismo, Modernismo y toda una serie de derivados de éste, términos fruto de una abstracción que deja de lado el análisis concreto de los escritores encapsulados en ellos. La fórmula es muy cómoda para los profesores de instituto y autores de manuales de divulgación, pero no alcanza a explicar la singularidad de las obras que hoy apreciamos en razón de su modernidad atemporal. ¿Cómo encajar *La Celestina* de Fernando de Rojas o *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais en los esquemas renacentistas? La lista de excepciones cuyas obras se inscriben en tierra de nadie, extramuros de unos conceptos altisonantes pero reductivos, sería interminable. En verdad, abarcaría a casi todos los autores que me interesan.

Si tomamos, por ejemplo, el caso del romanticismo, sobre el que se han escrito millones de páginas, tropezamos de entrada con una piedrecilla. Aunque hay elementos comunes, casi siempre superficiales, a los románticos españoles, franceses e italianos y a los ingleses, alemanes y rusos, ¿cómo explicar las abismales diferencias cualitativas entre unos y otros? El romanticismo francés, el italiano y el español, inspirado en el primero, es por lo general mediano y gárrulo y no admite comparación alguna con el de los otros países anteriormente citados. En vano buscaremos entre nosotros un Yeats o un Coleridge, un Pushkin o un Lérmontov, un genio de la talla de Hölderlin. Una buena traducción de éstos supera con creces la poesía escrita en nuestra lengua (no obstante los aciertos de la obra tardía de Bécquer). Cuando Antonio Pérez Ramos vertió al castellano el bello poema en el que Lérmontov maldice a la patria que le envió al Cáucaso a matar chechenos, le dije sin adulación alguna: “Has escrito el poema que ningún romántico español acertó a componer”.

Si a ello añadimos el rutinario comodín generacional, esto es, el agrupamiento de los creadores en función de su edad que borra la individualidad del novelista o poeta respecto a sus coetáneos, la confusión originada por dicho esquematismo es todavía mayor. Basta dar un salto atrás para poner al desnudo el jibarismo de tal manipulación.

¿Fue Cervantes un miembro destacado de la generación de 1580, Goethe de la de 1790, Tolstói de la de 1858? De nuevo nos encontramos ante el uso y abuso de sintagmas nominales, etiquetas y fechas que nada dicen sobre el contenido de la obra que pretenden analizar. Recorrer las páginas de algunas publicaciones culturales y libros de texto saturados de términos (generación, realismo, formalismo, etcétera) nos pone ante una evidencia: en vez de partir del escritor estudiado para justificar su adscripción a alguno de esos sustantivos abstractos, lo incluyen en el ámbito de éstos sin aclaración metodológica alguna. Los esqueletos de los examinados se asemejan sin duda, pero el cuerpo real de su obra, no.

Sabemos, sí, que la historia literaria y artística alterna unos ciclos en los que las nuevas corrientes y formas se imponen con sorprendente fuerza y novedad con otros en los que, por un conjunto de circunstancias que el estudioso debe analizar, el impulso innovador decae, la gracia poética se desvanece, la reiteración y el anquilosamiento de temas y formas convierten el Parnaso en un desolado erial. La literatura española ha conocido esas fases de florecimiento y desertización, de palabra seminal y de retórica huera. La intensidad poética de san Juan de la Cruz, Góngora y Quevedo (elijo aposta a tres creadores muy distintos entre sí) nos abandonó a finales del siglo XVII y no reapareció sino en la pasada centuria.

Basta repasar la historia de las diferentes civilizaciones del planeta para comprobar que tras largas etapas de aparente modorra, una creatividad sumergida aflora de pronto. Así sucedió en Iberoamérica a mediados del siglo XX. Hasta entonces, los narradores y poetas oriundos de ella (el brasileño Machado de Asís es una feliz excepción) no rebasaban los límites de lo que Milan Kundera denomina con acierto "el pequeño contexto", esto es, el de quienes mejor representan las características propias de una nación o una lengua, pero sin aportar nada nuevo al árbol frondoso de la literatura (el del "gran contexto"). Un poema como *Martín Fierro,* por poner un ejemplo, encarna sin duda unos valores identitarios dignos de estima, pero no significa gran cosa fuera de su tierra natal. Las estatuas erigidas al autor marcan los límites de su gloria poética.

Hubo que esperar sesenta años para la aparición casi simultánea de autores que, de Borges a Octavio Paz, impusieron la universalidad de sus obras, ya fuere en Buenos Aires, o México, La Habana o Montevideo. Ellos y otros cuya enumeración no cabe aquí fueron los gérmenes del llamado *boom* de los sesenta cuyo centro se situó en Barcelona y París. La constelación novelesca de Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Cabrera Infante, Roa Bas-

tos, Onetti… desdibujó esas fronteras políticas trazadas por la independencia del Nuevo Mundo: no escribían novelas argentinas, colombianas, mexicanas, peruanas, cubanas, uruguayas o de cualquiera de los 18 países de Iberoamérica, sino propuestas innovadoras que debían tanto a sus lectores europeos y norteamericanos como a la obra germinal de Rulfo, Lezama Lima, Carpentier, Leopoldo Marechal o Guimarães Rosa. Con ellos la lengua española recuperó su protagonismo en la creación novelesca, protagonismo que había perdido desde la muerte de Cervantes.

No hay redes ni esquemas abstractos que den cuenta cabal del flujo y decantación de la literatura.

Los novelistas deberían leer poesía

En un encuentro celebrado en Berlín a mediados de los ochenta del pasado siglo varios escritores españoles leyeron fragmentos de su obra ante un auditorio compuesto de compatriotas e hispanistas germanos. La gracia poética de la lectura de José Ángel Valente y de unas páginas de *La lluvia amarilla* del novelista Julio Llamazares, cuyo ritmo y prosodia acariciaban el oído del espectador, fueron seguidos de recitaciones mediocres, por no decir desastrosas, que poco tenían que ver con la expresión poética ni con la prosa de quien posee un oído musical.

Prosa y poesía son cosas distintas pero no incompatibles ni opuestas. No hablo aquí de la llamada "prosa poética" cultivada hace unas décadas por unos vates más o menos próximos al Régimen, sino de esa *oralidad secundaria* tan bien analizada por Walter J. Ong en su imprescindible estudio *Orality and Literacy*. Como muestra su autor, junto a la expresión primaria de la cultura oral, que incluye ademanes, inflexiones vocales, expresiones del rostro y otros elementos semióticos (Milman Parry probó su existencia en los versos homéricos recitados ante el ágora), existe otra del escritor solitario a la escucha de las palabras que plasma en el papel, y que si bien suele pasar inadvertida al lector "normal", se manifiesta en el caso del lector curioso que la lea de oído e incluso en voz alta. Mientras la inmensa mayoría de las novelas y relatos que hoy se publican no soportan una audición que pondría al desnudo la mera funcionalidad de una prosa al servicio de la trama narrativa y, muy a menudo su torpeza expresiva y su violencia abrupta y sin gracia alguna ejercida sobre la sintaxis (solo la belleza del resultado puede justificar la "violación") encontramos otras que adquieren su plena dimensión estética mediante una lectura de viva voz. Son a la vez prosa y poesía, como el bellísimo *Mono gramático* de Octavio Paz.

Si la invención de la imprenta arrinconó primero en Europa, y luego en el mundo entero, la oralidad primaria y la gestualidad que la acompañaba, una veta subterránea alimentó no obstante su presencia en una minoría de autores, cuya nómina, espectacular en el siglo XX, abarca a algunas de las figuras fundamentales de la novela moderna. ¿Qué mejor manera de apreciar la singularidad del Ulises joyciano, del *Viaje al final de la noche* de Céline, *El zafarrancho aquel de Vía Merulana* de Carlo Emilio Gadda, o *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante que en una audición de las mismas? Escuchar una casete con la voz de Lezama Lima es una experiencia aguijadora que desdibuja las fronteras entre los géneros. ¿Es poesía, es prosa? El lector-auditor no se plantea siquiera el problema: la prosodia musical le envuelve y le hechiza. Su expresión más nítida de la palabra humana está allí.

Los tres fragmentos de *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, en esa innovadora etapa de madurez de *Animal de fondo,* pueden ser leídos como un monólogo interior y, simultáneamente como uno de los poemas más fluidos e intensos de su obra ("Vi un tocón, a la orilla del mar neutro; arrancado del suelo era como un muerto animal; la muerte daba a su quietud la seguridad de haber estado vivo; sus arterias, cortadas por el hacha, echaban sangre todavía"). Los antologistas de *Las ínsulas extrañas* acertaron plenamente al incluirlo en su incentiva selección. Lo mismo ocurre con el largo poema urbano de Wordsworth, *Residence in London*, en el que el lector-auditor paseante recorre el mundo abigarrado y rebosante de vida de los barrios populares de la capital inglesa de su época con sus cinco sentidos, en una experiencia que anticipa mi *Lectura del espacio en Xemáa-El-Fná*. Leer estos textos de viva voz es la mejor manera de recuperar su dimensión oral, esa oralidad subyacente que vertebra el relato.

Los narradores en nuestra lengua deberían leer más poesía: no la prosa que se toma por tal sin serlo sino la que verdaderamente lo es. Con ello evitarían esa prosa zurcida y llena de frases hechas que tanto abunda en el universo mediático de las superventas (allí solo cuenta la trama: intriga, policiaca, novela histórica y otros materiales de rebaja que según los expertos en mercadotecnia "agarran al lector", aunque no aclaran por dónde). Entristece en verdad el ninguneo de quienes apuestan por el texto literario (carecen de visibilidad mediática, encuentran difícilmente editor en esos tiempos de crisis y pasan inadvertidos a los ojos del lector medio), en contraste con la promoción de quienes venden sábanas y sábanas impresas aplaudidas por los responsables de nuestro atraso educativo y cultural (uno de los más bajos de Europa y en continuo retroceso respecto a hace dos o tres décadas). Una lectura asidua de la mejor poesía contribuiría a afinar el oído de escritores y lectores. Los repre-

sentantes de la Institución literaria deberían insistir en ello en vez de marginar al desamparado esfuerzo creador.

¿Muerte de la Novela?

El reciente debate sobre el impacto de las nuevas tecnologías y la posible extinción del libro en papel se ha extendido en algunos foros al del incierto porvenir de la novela. Para algunos, su historial, tal como lo conocemos ahora, se cerrará con la era de Gutenberg. Pero estos sombríos augurios no tienen base. Y, como sucedió a lo largo de la pasada centuria, la novela podrá metamorfosearse de mil maneras distintas, pero subsistirá y quizá rebrotará con mayor fuerza.

Hace menos de un siglo muchos dijeron que el cine acabaría con ella. ¿Para qué perder el tiempo en la minuciosa descripción de personas y cosas durante docenas de páginas si una imagen las capta en un instante? El argumento parecía inapelable y se aplicaba a una cierta manera de narrar. Pero el cine no acabó con la novela: modificó simplemente su rumbo o, mejor dicho, sus posibilidades de rumbo, tan vastas como la rosa de los vientos. Ciertamente, la falta de inventiva de muchos novelistas y los hábitos de lectura del lector perezoso han permitido no solo el mantenimiento de unas formas narrativas reiterativas y anquilosadas sino su exitosa divulgación comercial: las listas de campeones de ventas en todos los países del planeta dan cuenta de ello. Con todo, un buen número de autores cogieron el guante y se enfrentaron al reto de hollar un terreno nuevo. Había mil maneras de hacerlo. El catálogo de éstas sería extenso y me limitaré a bosquejar unas cuantas.

Mientras un "raro inventor" como Rafael Sánchez Ferlosio convertía *El Jarama* en una cinta grabadora que actuaba secundariamente de cámara en la medida en que permitía seguir el movimiento de sus personajes a través de sus conversaciones (y asestar así un golpe definitivo a la estética supuestamente objetiva, pero de un subjetivismo autoril asfixiante, de *La colmena* de Cela), el *nouveau roman* de Michel Butor, Nathalie Sarraute y, sobre todo, de Alain Robbe-Grillet, creaba una inédita forma de expresión en directa concurrencia con la cámara, pero profundizando en la visión de ésta (Claude Simon y Marguerite Duras etiquetados en el grupo siguieron cada cual su propia senda). Para los grandes creadores del género del siglo XX el cine actuó a su vez de revulsivo: abandonaron el territorio por él abarcado y centraron su creatividad en el lenguaje: concentrado, disperso, fragmentario, poético. Del *stream of consciousness* joyciano a la frase envolvente y sugestiva de Proust, del ritmo jadeante de Céline a la maquinaria creativa de Biely. En unos casos, poesía, novela y cine se entreveraron para forjar una realidad estética superior. Algunos

llegaron hasta el fin del proceso de demolición de la narratividad reduciéndola al espinazo del lenguaje, como en *Finnegans Wake* o en el texto inacabado e inacabable de Arno Schmidt. La observación de Kundera sobre la especificidad de la obra artística en la que, a diferencia del campo de la ciencia, un nuevo descubrimiento no vuelve caduco el anterior, sino que extiende simplemente el ámbito creativo a la tierra inexplorada y desconocida, se traduce en el largo listín de creadores que demuestran la inanidad de las profecías de la muerte de la novela.

En los últimos diez años, la incesante renovación de las tecnologías de punta tampoco anuncia el fin de ésta: muy al contrario, la induce a adoptar formas nuevas en las que Internet, los móviles y las redes sociales desempeñan un importante papel. El valor de la actual narrativa dependerá en último extremo de la profundidad y sentido artístico de quienes la crean. Habrá como siempre inventores de originalidad irreductible y otros que se limitarán a seguir la corriente sin aportar elementos innovadores como sucedió tras la irrupción del cine. Las necrológicas fatalistas me parecen fuera de lugar y a ellas se aplica el refrán: "Los muertos que vos matáis gozan de buena salud". Mas para eso habrá que resistir a la ubicua cultura del entretenimiento, al zapeo mental y a la creciente insatisfacción de la sociedad con la conciencia de navegar a contracorriente, como fue ayer, es hoy y lo será mañana.

fundación
Caballero Bonald

Ayuntamiento
de Jerez