

2011

LETRA

113

7 euros

INTERNACIONAL

SER LIBRES

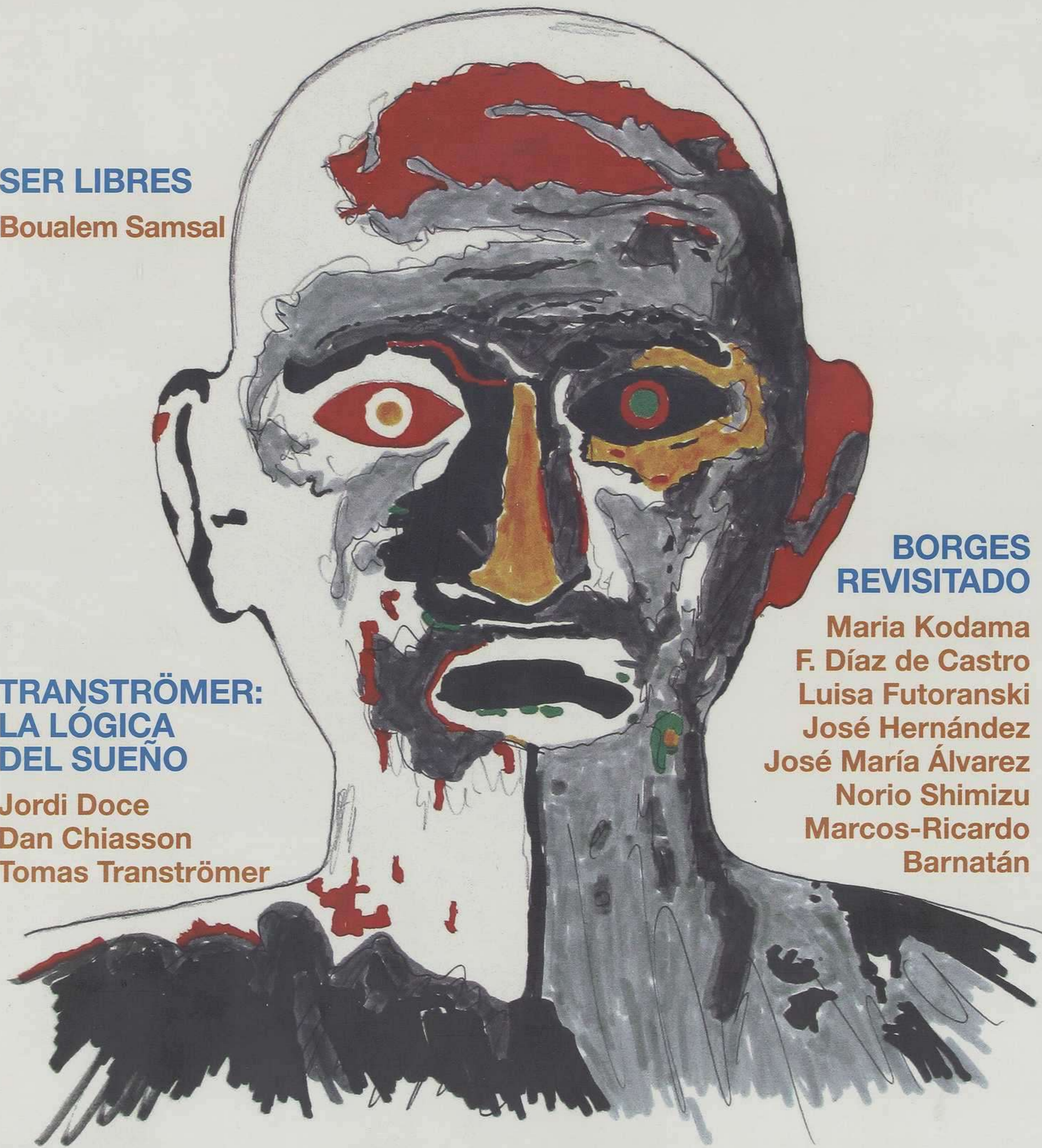
Boualem Samsal

TRANSTRÖMER: LA LÓGICA DEL SUEÑO

Jordi Doce
Dan Chiasson
Tomas Tranströmer

BORGES REVISITADO

Maria Kodama
F. Díaz de Castro
Luisa Futoranski
José Hernández
José María Álvarez
Norio Shimizu
Marcos-Ricardo
Barnatán



Carlos Delgado Mayordomo • Toni Montesinos • Matías Néspolo
Mario Martín Gijón • Carlos G. Santa Cecilia • Rosa Pereda • Juan Ángel Juristo
Tom Engelhardt • Hugo Vargas • Francisco Javier Pérez Rojas

LETRA¹¹³

INTERNACIONAL

FUNDADOR

Antonin J. Liehm

DIRECTOR

Salvador Clotas

SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA

Rosa Pereda

SECRETARIA DE REDACCIÓN


Mercedes García Lenberg

CONSEJO DE REDACCIÓN

Victoria Camps, Luis Goytisolo,
Jon Juaristi, Ludolfo Paramio,
Carlos Piera, Josep Ramoneda

LETRA INTERNACIONAL ES MIEMBRO DE



Esta revista ha recibido una ayuda de la

 Dirección General
 del Libro, Archivos y
 Bibliotecas para su di-
 fusión en bibliotecas, centros culturales y
 universidades de España para la totalidad
 de los números del año.

LETRA INTERNACIONAL

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.
 28010 Madrid.
 Teléf.: 913 104 696 - 913 104 313
 Fax: 913 194 585
 editorial@fpabloiglesias.es
 www.fpabloiglesias.es

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
 Torre de Babel, S.L.

REALIZACIÓN GRÁFICA
 Egraf, S.A.

CIF n.º G-28667061
 Depósito Legal: M-4655-1986
 ISSN 0213-4721

INVIERNO 2011

ÍNDICE

- **Boualem Samsal**
Sólo quien es libre puede respetar al otro 2
- **Carlos Delgado Mayordomo**
Ciria o el tiempo de la pintura 9
- **Toni Montesinos**
La resistencia del ideal 17

BORGES REVISITADO

- 25
- **Marcos-Ricardo Barnatán**
El joven Borges en España 26
- **María Kodama**
Biografía... autobiografía 30
- **Francisco Díaz de Castro**
La marca de Borges. Su influencia en la joven poesía española 38
- **Luisa Futoranski**
Una rosa para Borges 54
- **José Hernández**
Ilustrar el Aleph 57
- **José María Álvarez**
La lucidez inmóvil 61
- **Norio Shimizu**
La poesía condensada de Borges. Los haikus 66

- **Jordi Doce**
Tomas Tranströmer: La lógica del sueño 72
- **Dan Chiasson**
Pensamientos nocturnos. La poesía de Tomas Tranströmer 74
- **Tomas Tranströmer**
Cinco poemas 78

LOS LIBROS

- **Matías Néspolo** (Martín Caparrós); **Julia Otxoa** (Rafael Pérez Estrada); **Mario Martín Gijón** (Ernesto García López); **Carlos G. Santa Cecilia** (Robert Capa y Gerda Taró); **Rosa Pereda** (Iván Thays); **Juan Ángel Juristo** (Roberto Calasso) 80

CORRESPONDENCIA

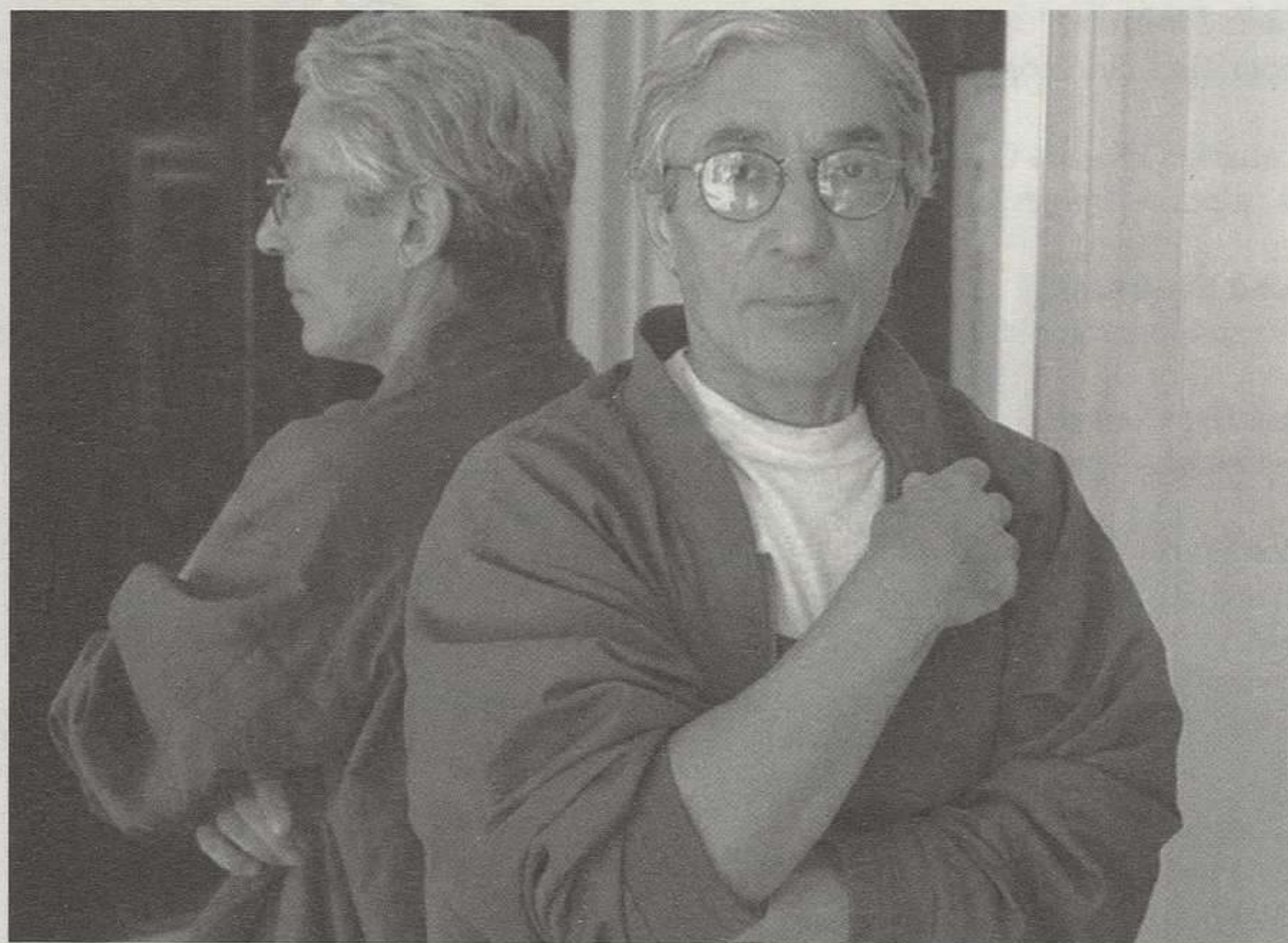
- **Tom Engelhardt, Hugo Vargas, Francisco Javier Pérez Rojas** 91

Sólo quien es libre puede respetar al otro

Boualem Samsal

En su discurso de presentación, el profesor Peter von Matt ha hablado tan bien de mí y de mi trabajo que poco puedo añadir ya, salvo mi agradecimiento (...) por el inmenso honor que me han rendido los editores y librerías alemanes al concederme su premio, el Premio de la Paz (...).

A la luz de los acontecimientos actuales, se trata de un gesto emotivo y reconfortante, prueba del interés que dedican a los esfuerzos de nosotros los pueblos del Sur por liberarnos de nuestras dictaduras arcaicas y perniciosas, en un mundo árabe-musulmán otrora



glorioso y emprendedor, pero que hacía tiempo que había olvidado que tiene piernas y cabeza, y que con esas extremidades puede mantenerse en pie, caminar, correr, bailar si le place, mientras que con la cabeza puede hacer algo inconcebible y extraordinario: inventar el futuro y vivirlo en un presente en paz, libertad y amistad. ¡Qué poder más embriagador y redentor: ¡inventamos el futuro al tiempo que él mismo nos inventa a nosotros! La humanidad tiene suerte de poseer dicha facultad, la de vivir a su voluntad en el seno del diseño indescifrable e insuperable que es la

vida. Con todo, en realidad es un acto banal y lo más sorprendente es aprenderlo. La vida es una invención permanente y revolucionaria, y nosotros somos poemas vivientes, románticos y surrealistas que albergan verdades eternas y promesas infinitas; para valorarnos hay que mirar más allá. En el fondo, el hombre libre no tiene más remedio que actuar como un dios, un creador audaz que va a por todas, so pena de caer en el no ser del fatalismo, de la esclavitud y la perdición. Camus, el franco-argelino, el rebelde, nos instaba a no resignarnos, y en estos momentos de terror y esperanza, lo

creemos así más que nunca, pues el valor es nuestra única opción, lo correcto por excelencia, de ahí que miremos al futuro con confianza.

Reciba mi agradecimiento, estimado Peter, por sus palabras tan sentidas y por su amistad: gracias a usted puedo dedicar un tiempo de mi discurso a decir dos o tres cosas que me tienen desvelado en relación con el premio, mi país y la Primavera árabe. Me ha ahorrado un ejercicio engorroso para mí: hablar de mi trabajo. (...)

Me siento en deuda con todos los miembros del jurado y su presidente por considerar mi trabajo un compromiso «en favor del encuentro de culturas, desde el respeto y la comprensión mutuos» (...). Para mí supone un especial alivio en estos momentos en los que, en nuestros países árabes, sopla un viento saludable y portador de esos valores

humanistas —nacidos todos ellos de la libertad y, por tanto, universales— que constituyen los pilares de mi compromiso. En mi opinión, un reconocimiento literario de tal calado no tiene sentido alguno si no apoya una gran causa, como la promoción de una lengua, de una cultura o un proyecto político o filosófico. Quiero creer que lo que hacemos unos y otros —escritores, cineastas, poetas, filósofos, políticos— ha contribuido

Boualem Samsal
2011

—si bien a una escala infinitesimal, desde luego— al advenimiento de esta «primavera árabe» que nos ha permitido soñar con tantas cosas, e impacientarnos, alimentada como está por el espíritu de libertad, de orgullo recobrado, y también de valor; la vemos expandirse superando todas las amenazas y desalentando hasta hoy todo intento de desarticulación. Lo poco que he contribuido lo he hecho junto con otros intelectuales y artistas árabes que considero tienen infinitamente más mérito que yo. Algunos han conquistado cimas y su solo nombre consigue levantar a las masas.

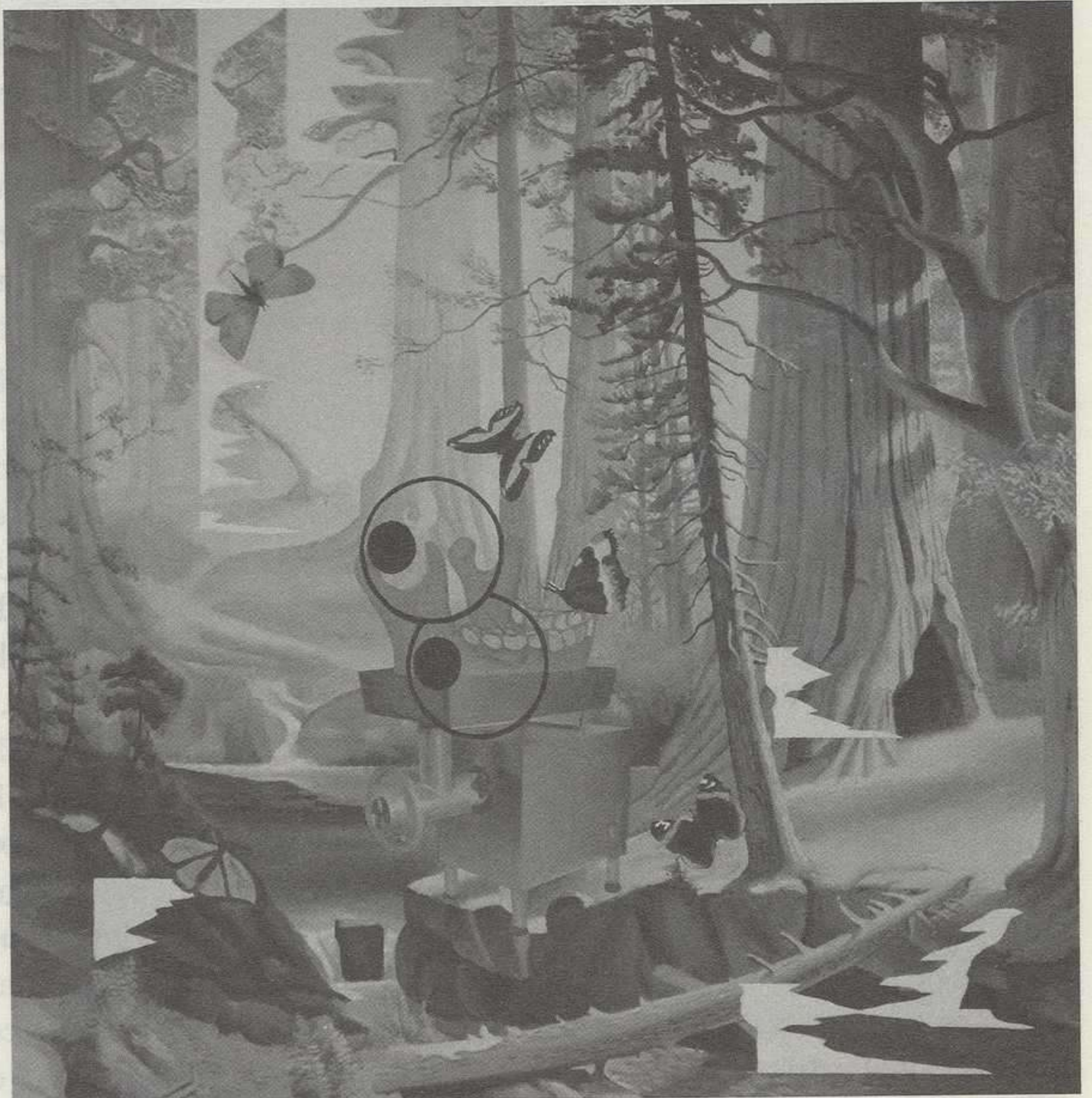
En este mismo escenario, en el año 2000, honraron ustedes a mi compatriota Assia Djebar, quien tanto ha hecho por promocionar la evidencia de que en los países árabe-musulmanes también la mujer ha de ser un ser de libertad y de que, sin ellas en plena posesión de su libertad, no hay mundo justo que valga, sólo un mundo enfermo, absurdo y hosco que no es consciente de que está muriendo. Puedo dar fe aquí de que su lucha ha producido frutos: en Argelia la verdadera resistencia, la tenaz y digna, la han protagonizado las mujeres. Durante la guerra civil de la década de 1990 —el «decenio negro», como lo llamamos nosotros—, al tiempo que ellas eran el blanco principal de las hordas islamistas, también el otro bando, el poder y sus secuaces, veían en ellas la causa de todas nuestras desgracias endémicas y emplearon toda la fuerza de la ley y de la propaganda para reducir las; sin embargo, a pesar de todo, resistieron con uñas y dientes y hoy día son ellas las que construyen el futuro intentando domar un presente en el que vivir resulta una tarea ardua. Como siempre, constituyen, en todos los sentidos, nuestro último recurso.

Si me lo permiten, me gustaría volverme por un instante hacia mi mujer (...) y transmitirle mi gratitud mirándola a los ojos: (...) gracias por tu amor, tu amistad, tu paciencia y ese valor sosegado que has demostrado durante todos estos años, en todas las pruebas que hemos tenido que superar, y que sólo Dios sabe lo dolorosas que han sido: la guerra civil, el hundimiento en el absurdo, el aislamiento cada vez mayor, metó-

dico y esterilizante. Este premio que nos dan hoy, en realidad te pertenece. (...)

Vaya también mi gratitud para mis editores (...) y traductores al alemán, porque... ¿quién me habría leído si no fuese por ellos? Les debo haber sido ahijado en Alemania. (...)

Siento que el embajador de Argelia en Alemania no esté entre los presentes, pues hoy, a través de mi persona, se honra a Argelia y a su pueblo. Su silla vacía me entristece y me inquieta, veo en ella un mal presagio: significa que mi situación en el país no va a mejorar



Jesús Max
Paradise
2009

por mucho que me concedan un Premio de la Paz. Desde aquí, si pudiesen escucharme, querría darles ánimos a mis compatriotas y decirles que no estamos solos: en esta sala son muchos los hombres y las mujeres que creen en nosotros y nos apoyan, entre ellos, grandes escritores cuya voz llega lejos. Algún día llegará hasta ellos y les dará ese valor suplementario que marca la diferencia ante los tiranos. Les doy las gracias de todo corazón.

*

Vuelvo ahora a esas cosas que quería contarles, las que me tienen desvelado. La primera de ellas nos remonta

a un día de este mismo año, el 10 de mayo de 2011, cuando recibí una carta de Alemania en la que el presidente del Gremio de los Libreros Alemanes, Gottfried Honnefelder, me anunciaba una noticia increíble e inconcebible: que me habían concedido el Premio de la Paz 2011, un galardón que desde su creación en 1950 ha honrado a personalidades extraordinarias. He de confesar que no comprendía nada, que pensé que se debían haber encadenado una serie de malentendidos que me habían convertido a mí, un escritor modesto, un militante circunstancial, un chupatintas —como me califican en Argel los medios «autorizados»—, en el galardonado con esa prestigiosa distinción, con la que puedo asegurarles jamás había ni tan siquiera soñado. Aquel día experimenté una conmoción enorme, que me sumió en un angustioso conflicto existencial que me ha durado todo el verano, y hasta hoy. «Si de verdad soy yo ese hombre al que han dado un premio de la paz, entonces yo ya era otro hombre... ¡y no lo sabía!» De repente me invadió el miedo a que me creyesen hombre de dos caras, falsamente modesto, cínicamente ambicioso, estúpidamente versátil, un acomodado que, a espaldas mías, podía virar hacia un lado u otro. Sin embargo, yo no soy más que yo mismo, sea quien sea, y mi fe es más bien timorata. Pero, ¿sigue uno siendo uno mismo cuando lleva semejante premio a sus espaldas?

Los editores y libreros alemanes conocen el poder de transformación de su Premio de la Paz (yo diría incluso de transfiguración, puesto que ocurre de forma instantánea, cuando se anuncia, como por arte de magia) sobre aquellos a quienes se les otorga; saben en qué medida los impresiona, los transforma o les hace tomar consciencia de que con el transcurso del tiempo han cambiado y su obra se inscribe ahora en un plano distinto, más amplio del que creían ocupar como escritores, filósofos, dramaturgos, etc.; les hace descubrir que obran por una causa superior, la paz, y no sólo por satisfacer la pulsión narcisista de escribir. Terminas de descubrirte cuando la gente te muestra a ti mismo. Es un fenómeno que subraya la relatividad: vivimos por nosotros mismos pero si existimos, es a través de los otros, gracias a su mirada inquisitiva adquirimos la consciencia de nuestra existencia y de nuestra importancia. Aquí donde me encuentro, tras este atril y frente a ustedes, soy yo mismo y otro, pese a que no conocía, y sigo sin conocer, a aquel a quienes ustedes designaron para ser el hombre del Premio de la Paz 2011. Sin duda, el galardón crea el valor, al igual que la función crea el órgano. Yo servía a la paz sin saberlo, y ahora quiero servirla a

sabiendas, un deseo que llevará a movilizar en mí otras facultades, no sé cuáles, tal vez el sentido de la estrategia y de la prudencia, tan indispensables en el arte de la paz como en el de la guerra. Este premio es como el dedo de Dios o la varita de un mago: te transfigura en el mismo instante en que te toca en la frente y te convierte en un soldado de la paz.

Figúrense lo desorientado que me sentí al oír la noticia; adulado, pero al mismo tiempo desorientado. Fue un salto cuántico a otro mundo, el de la fama que te supera, cuando el individuo queda eclipsado por la imagen que los demás tienen de él, el de las grandes responsabilidades que imponen tener ambiciones a la altura. Se dice que la vida es un revelador fotográfico, cada día nos convertimos un poco más... en lo que somos. Solamente al final sabremos quiénes éramos al principio. Relatividad, una vez más. Créanme cuando les digo que no he parado de preguntarme «¿El Premio de la Paz, a mí?», a alguien que como yo siempre ha vivido en la guerra, que en sus libros sólo habla de la guerra y que quizá no crea más que en ella; porque siempre la encontramos en nuestro camino y, al fin y al cabo, sólo existimos por ella, y es ella quien nos hace amar la vida y soñar con la paz, la que nos incita a buscarla. Y por desgracia también es la historia de Argelia: a lo largo de los siglos nunca hemos podido elegir entre guerra y paz, sino solamente entre guerra y guerra, y ¡qué guerras!, todas impuestas y siempre a punto de diezmarnos; hasta la última, una guerra de liberación contra el colonialismo que fue larga y atroz, entre 1954 y 1962, una guerra *matrioska*, pues la guerra por la independencia, tan cargada de aspiraciones nobles, contenía otra guerra, una fratricida, bochornosa y cruel, en la que luchábamos contra las fuerzas coloniales y contra nosotros mismos: el Frente de Liberación Nacional contra el Movimiento Nacional Argelino, árabes contra bereberes, religiosos contra laicos, luchas que sembrarían los odios y las divisiones del mañana. Había, además, otra guerra más —ésta hipócrita e indecente—, la que se entabló entre los cabecillas del movimiento nacionalista, ya en la carrera por el poder, una contienda que no dejaba opción alguna al futuro de libertad y dignidad por el que nuestros padres se habían levantado en armas.

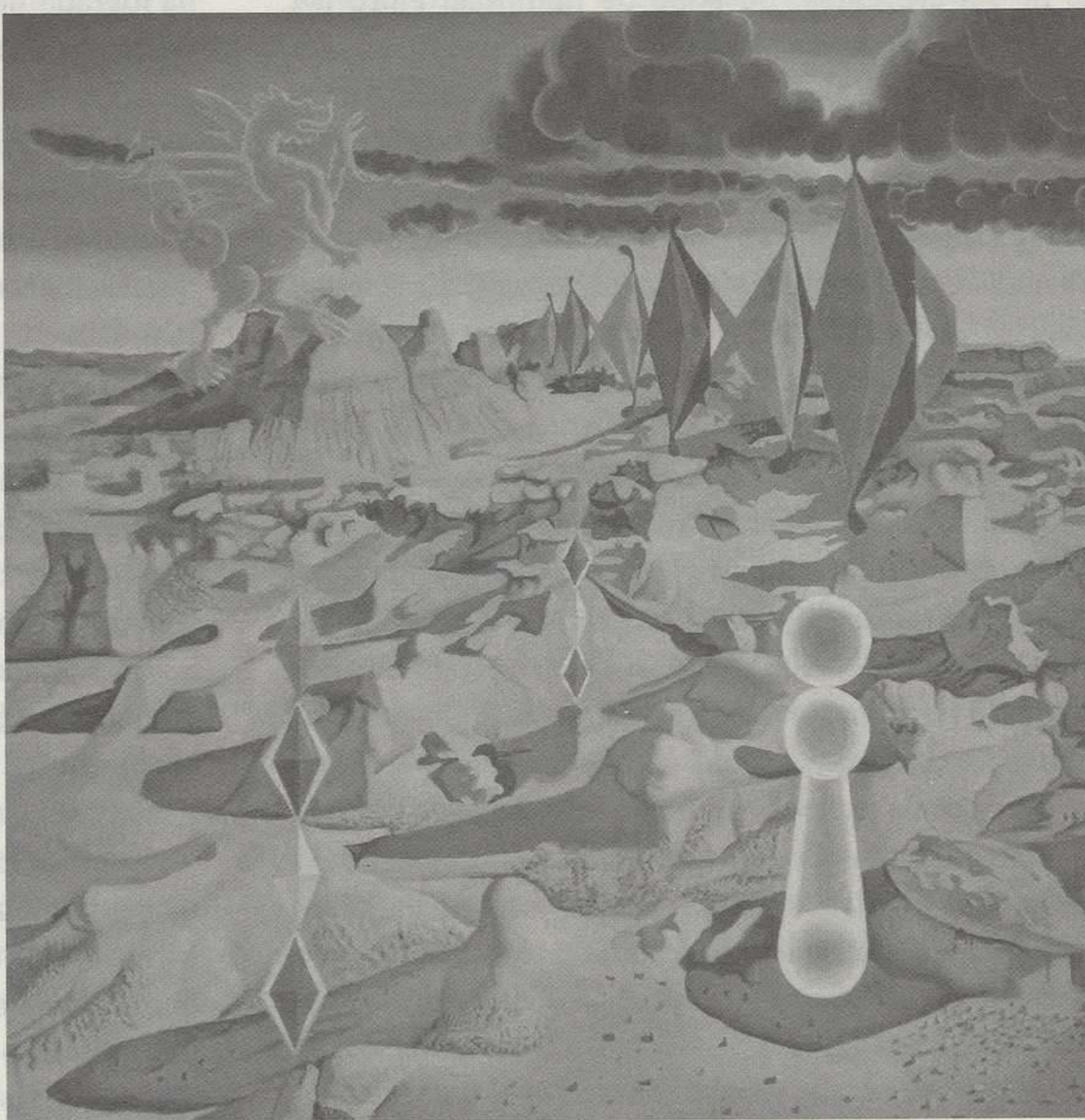
Si bien la paz acabó llegando tras ocho años de guerra, fue una farsa que no duró ni un día: lo que tardaron en dar un golpe de Estado, el primero de muchos, ya al día siguiente de la independencia, el 5 de julio de 1962. La libertad que el pueblo se había ganado con su sangre le fue arrebatada como quien roba dinero a un

pobre, con desprecio y tosquedad. Entramos así en una interminable guerra de trincheras, sombría y triste, que enfrentó al pueblo con un ejército invisible, una pletórica policía política sustentada en una burocracia tentacular contra la que nada podíamos hacer, que sólo podíamos resistir y sobrevivir con paciencia y astucia.

La liberación no significó «la» libertad, ni fuimos «los» liberados, sino la reclusión y las penurias. Fue duro... Después de eso, sin tan siquiera un respiro —salvo para calibrar el desgaste psicológico de aquella sumisión larga y humillante—, caímos en 1991 en la peor de las guerras, la civil, una barbarie ciega alentada por las hordas islamistas y un complejo militar-policia que causó centenares de miles de muertos, arruinó al pueblo y rompió el vínculo milagroso que hace a una nación. Aquella barbarie se encuentra en la actualidad en una fase de reflujo: los protagonistas (los «turbantes» y los «gorras», como los llamamos en nuestro país) han llegado a un pacto fructuoso por el que se han repartido el territorio y los réditos del petróleo. Han disfrazado esos arreglos mafiosos de leyes fastuosas, susceptibles de seducir a la opinión pública occidental más reacia, puesto que versan sobre la concordia civil, la reconciliación nacional, en resumidas cuentas, sobre la paz, total, fraternal, afortunada, una paz hecha igual que una estratagema militar que recompensa a los asesinos, remata a las víctimas y, con ellas, entierra de una vez por todas la verdad y la justicia. Han demostrado ser unos duchos estrategas al lograr seducir a las democracias occidentales; y también así han conseguido abatirnos, pues ahora comprendemos que no existen en ninguna parte ni el bien ni la verdad.

Los «turbantes» fueron los primeros en seducirlas, en 1991, cuando actuaron amparándose en una supuesta legitimidad refrendada por las urnas —amañadas para la ocasión—, que los militares frustraron. Más tarde, cuando un buen día se reveló su verdadera naturaleza (el odio y el engaño), los condecorados «gorras» sedujeron a su vez a las democracias occidentales —por lo que parece, muy fáciles de convencer..., o puede que

pecasen en nombre de la *realpolitik*—, y lo consiguieron sabiendo venderles su capacidad de protegerlas del terrorismo islamista y de la inmigración ilegal, que, al igual que la explosión del contrabando, no son más que remanentes de su desastrosa gestión del país. En esta nueva división internacional del trabajo, la arbitrariedad, la tortura y la muerte eran todas igual de válidas en nuestro país. Los papeles se distribuyeron así: el Sur era la guarida de los invasores, el espantapájaros, mientras que el Norte era el paraíso cercado y



Jesús Max
The western gold
2008

amenazado. El colmo de los despropósitos fue que nuestros peligrosos e insaciables dictadores fueran elevados en el

mundo a la categoría de Guardianes de la Paz, en benefactores de la humanidad, del mismo modo que Bin Laden pudo serlo para millones de almas sin futuro de lo que se da en llamar «calle árabe» en Oriente y «suburbios problemáticos» en Occidente.

En cuanto al pueblo argelino, debilitado por diez años de terror y mentiras, se le ofreció a modo de paz lo que menos se parece a ella: la tranquilidad de los cementerios, una sopa hastiosa que prepara para el olvido y la muerte boba. Era eso o la guerra; una vez más, siempre la guerra. También nosotros nos dejamos convencer,

cansados y solos como estábamos. Y también pecamos, en nuestro caso, de ignorancia, pues nadie nos había dicho nunca que hacía falta un mínimo de democracia para que la paz se volviese una alternativa creíble, que hacían falta más ingredientes para que aquella paz rudimentaria fuese de todos y beneficiase a todos: se necesita un poco de cultura en la cabeza de los niños, un poco de virtud en los corazones de los ancianos, encallecidos por el sufrimiento, un poco de contención en los ricos, un poco de tolerancia por parte de los creyentes, un poco de humildad entre los intelectuales, un poco de integridad en las instituciones del Estado, un poco de atención por parte de la comunidad internacional. En un país que sólo ha conocido la dictadura, tanto de las armas como de la religión, la única idea que puede tenerse de la paz es la sumisión, el suicidio o la emigración sin vuelta atrás. La falta de libertad es una dolencia que acaba volviendo loco a cualquiera. Reduce al hombre a su sombra y sus sueños a pesadillas. El pintor Giorgio de Chirico decía esta frase tan inquietante: «Hay muchos más enigmas en la sombra de un hombre que camina a pleno sol que en todas las religiones pasadas, presentes y futuras». Aunque es posible, y sin duda cierto, en el dolor del hombre que se ha visto reducido a ser su propia sombra sólo hay vergüenza, nada tiene de místico. Quien no es libre no podrá jamás respetar al otro: ni el esclavo, al que su desgracia le recuerda su propia humillación, ni el que es libre, pues su suerte es un insulto a su persona. Sólo el deseo de libertad le libraría del odio y del resentimiento. Quien no alberga conscientemente ese deseo, no es humano, no tiene nada auténtico.

*

Así es mi país, desventurado y desgarrado. No sé qué o quién ha querido que sea así, si la fatalidad, la historia, su pueblo..., quizá me inclinaría por pensar que han sido sus dirigentes, gentes capaces de todo. Mi país es una suma de paradojas irresolubles, en su mayoría mortales. Vivir en el absurdo debilita, vas dando bandazos de una pared a otra como un borracho. Para los jóvenes, que tienen un futuro por delante, que necesitan tener un rumbo claro, resulta dramático, y es desgarrador oírles aullar a la muerte como los lobos en la oscuridad de la noche.

La primera paradoja es que Argelia es un país inmensamente rico y los argelinos son cruelmente pobres. Es exasperante, como morir de sed en medio de un lago profundo y refrescante. Lo que no se pierde por el derro-

che se va sin duda por la corrupción. La segunda paradoja es que Argelia es una democracia perfectamente constituida, con partidos políticos de todos los colores —algunos de lo más original—, una prensa todo lo libre que puede ser, un presidente elegido con todas las de la ley, y todo tipo de instituciones que se erigen en defensoras del derecho, de la transparencia, del equilibrio de poderes, de lo público. Sin embargo, en la realidad cotidiana, el pueblo sufre el despotismo más cruel, el famoso despotismo oriental que nada a lo largo de los siglos ha logrado humanizar. La tercera paradoja, para mí la peor, por los trastornos mentales irremediables que provoca, es la siguiente: Argelia tiene una historia extraordinaria, tan rica como enriquecedora, por la que han transitado todas las civilizaciones del Mediterráneo, a las que ha amado apasionadamente, y abrazado, al igual que las ha combatido fieramente (la griega, la fenicia, la romana, la vándala, la bizantina, la árabe, la otomana, la española, la francesa). Pero tras la independencia, cuando llegó la hora de congregarse a todos esos pueblos —inclusive a los recién llegados, los *pieds-noir*—, y movilizar el genio para salir adelante, borró de un golpe la memoria; en un inexplicable «autoodio», un odio hacia sí misma, ha renegado de su identidad ancestral bereber y judeo-bereber y de todo lo que le había legado una historia de milenios, para ceñirse a una historia breve que ha tomado mucho prestado de la mitología y casi nada de la realidad. ¿Por qué razón?

Es la lógica del sistema totalitario, el Partido Único quería *su* religión, *su* historia, *su* lengua, *sus* héroes, *sus* leyendas; las inventó *en petit comité* y las impuso por decreto, dejando que la propaganda y la amenaza trajeran consigo lo que hace que tales cosas muertas funcionen a pesar de todo: la adhesión atemorizada de la gente. La lucha por el reconocimiento de nuestra identidad fue larga y dolorosa; la represión causó cientos de muertos, sobre todo en esa región indómita desde sus orígenes que es La Cabilia; la tortura y la prisión acabaron con miles de militantes y empujó a poblaciones enteras al camino del exilio. Obedeciendo a dicha lógica, la represión se extendió a francófonos, cristianos, judíos, laicos, intelectuales, homosexuales, mujeres libres, artistas y extranjeros, a todos aquellos que con su presencia podían impedir que se materializase la identidad soñada. La diversidad, el color humano se convirtió en un crimen de lesa identidad. La lucha no ha terminado, todavía queda lo más difícil: liberarse y reconstruirse como un Estado democrático abierto, hospitalario, que da cabida a todos y no impone nada a nadie.

Todos ustedes lo saben que esa violencia, ese hostigamiento sin fin, esa horrible intromisión en nuestra intimidad —todo lo que ha alentado las revueltas en nuestro país—, todo irá estallando como fuegos artificiales. Pese a las numerosas desgracias que podamos encontrarnos en el camino, las aceptamos porque al final está la libertad.

Escribir estas cosas que todo el mundo sabe es lo que me ha valido que mis libros se prohíban en mi propio país. Es el absurdo del que se nutren las dictaduras: mi obra se prohíbe, mientras que yo, que la escribo, vivo en ese país, libre de ir y venir, hasta nueva orden. Si tengo una espada de Damocles sobre la cabeza, no la veo. Y si aun así mis libros circulan por el país, es gracias al trabajo invisible y osado de ciertos libreros. En una carta dirigida a mis compatriotas y publicada en 2006 con el título de «Apartado de correos: Argel», escribí: «No era el miedo a llevarlos al extremo (hablo de los intolerantes); yo les diría que no he escrito en tanto que argelino, musulmán y nacionalista, desconfiado y orgulloso, y completamente discreto (si se hubiese dado el caso yo habría sabido muy bien qué decir y cómo), sino que he escrito como ser humano, hijo de la gleba y de la soledad, azorado y desguarnecido, que no sabe lo que es la verdad, en qué país vive, quién la ostenta y la reparte. La busco y en realidad no busco nada, no tengo los medios, yo sólo cuento historias, historias sencillas de gente valiente a quienes el infortunio ha enfrentado con malandrines de siete manos que se creen el ombligo del mundo, igual que esos que, encaramados a nuestras cabezas, con una sonrisa socarrona en los labios, se han apoderado de nuestras vidas y bienes y que, no contentos con ello, nos exigen amor y agradecimiento. Me gustaría decirles que la dictadura policial, burocrática y santurrona que apoyan con sus actos no me molesta tanto como el bloqueo del pensamiento. Ir a la cárcel, vale, pero que la cabeza vague libremente. De eso escribo en mis libros, y eso nada tiene de chocante ni de subversivo».

En *El hombre rebelde* Camus decía: «Escribir es ya elegir». Y eso es lo que yo hice, elegí escribir. E hice bien: los dictadores caen como moscas.

*

Si me lo permiten, me gustaría terminar con una pequeña reflexión al hilo de las revueltas árabes y del conflicto palestino-israelí. Todos lo sentimos, desde la Revolución de los Jazmines en Túnez: nuevos vientos se avecinan por doquier. Lo que parecía imposible en

el viejo mundo árabe entumecido, complicado y atrabiliario, ha llegado: luchamos por la libertad, invertimos en democracia, abrimos puertas y ventanas y, al mirar al futuro, se nos antoja plácido y, simple y llanamente, humano. En mi opinión, lo que está sucediendo no es sólo una cacería contra el viejo dictador obcecado y sordo, ni tampoco se limita a los países árabes, sino que se trata de un cambio mundial incipiente, una revolución copernicana: queremos una democracia verdadera, universal, sin barreras ni tabúes. Lo que violenta la vida, la empobrece, la restringe y la desnaturaliza, se ha vuelto insoportable para la consciencia del mundo, que lo rechaza con todas sus fuerzas. Se rechaza a los dictadores, a los extremistas, el dictado del mercado, la influencia atosigante de la religión, el cinismo pretencioso y vil de la *realpolitik*, la propia fatalidad, cuando tiene la última palabra, a los que contaminan..., en todas partes se indignan y se rebelan contra lo que daña al hombre y su planeta. La que está emergiendo es una consciencia nueva, es un giro en la historia de las naciones, una «wende», como ustedes mismos la llamaron cuando cayó el Muro de Berlín.

En este movimiento de insurrección, somos cada vez más los que nos negamos a que el conflicto más antiguo del mundo, el de israelíes y palestinos, se prolongue durante más tiempo y alcance a nuestros hijos y nietos. Es más, estamos impacientes y nos negamos a que esos dos grandes pueblos, con unas raíces tan profundas en la historia de la humanidad, sigan siendo, ni un solo día más, rehenes de sus dictadorcillos, de extremistas cortos de entendederas, de nostálgicos mal detetados, de explotadores y provocadores de barrios. Los queremos libres, felices y fraternales. Estamos convencidos de que la primavera que ha nacido en Túnez llegará a Tel Aviv, Gaza, Ramala..., hasta China y más allá. Es un viento que sopla en todas direcciones. Pronto unirá a palestinos e israelíes por la misma cólera, será la «wende» de Oriente Próximo y los muros caerán entonces con un hermoso y agradable estrépito.

Así y todo, a decir verdad el milagro no es que los israelíes y los palestinos lleguen a hacer las paces un día —podrían firmarla en cinco minutos en la mesa de una cocina (y de hecho más de una vez han estado a punto de hacerlo)—, sino que quienes se erigen en padrinos, tutores y consejeros de estos dos pueblos, ¡qué digo!, en profetas intransigentes, dejen de avivar en ellos sus propios fantasmas. Las guerras santas, las cruzadas a discreción, los juramentos eternos, la geoestrategia de los orígenes, ya hace tiempo que todo eso murió, y los israelíes y los

palestinos viven aquí y ahora, no en un pasado mítico cuya resurrección no les concierne. La solicitud de reconocimiento de un Estado palestino independiente y soberano dentro de las fronteras de 1967 que el presidente Mahmud Abbas presentó ante la ONU fue como tirarle lanzas al mar, eso ya se sabía, pero, a mi entender, aunque errara, esa pequeña lanza fue una grande, igual de decisiva que la inmoliación del joven tunecino Bouazizi, que prendió la llama en el mundo árabe. Por primera vez tras sesenta años, los palestinos sólo atendieron a su propia voluntad: fueron a Nueva York porque quisieron ellos, no le pidieron permiso ni autorización a nadie, ni a los dictadores árabes que estamos ahora enterrando uno tras otro, ni a la Liga Árabe, que ya no resuena como un tambor de guerra, ni tampoco a ningún gran muftí misterioso salido de la trastienda islamista.

Es extraordinario, porque ha sido la primera vez que los palestinos han actuado como palestinos al servicio de su país y no como instrumentos al servicio de una mítica nación árabe o de una internacional yihadista, por desgracia bien real. Sólo los hombres libres pueden instaurar la paz, y Abbas se ha convertido en uno de ellos, y tal vez, al igual que El-Sadat, lo pague con su vida; no faltan enemigos de la paz y la libertad en la región, pero están en las últimas. Es triste que alguien como Obama, el maravilloso vínculo de unión entre los dos hemisferios del planeta, no lo haya entendido ni haya aprove-

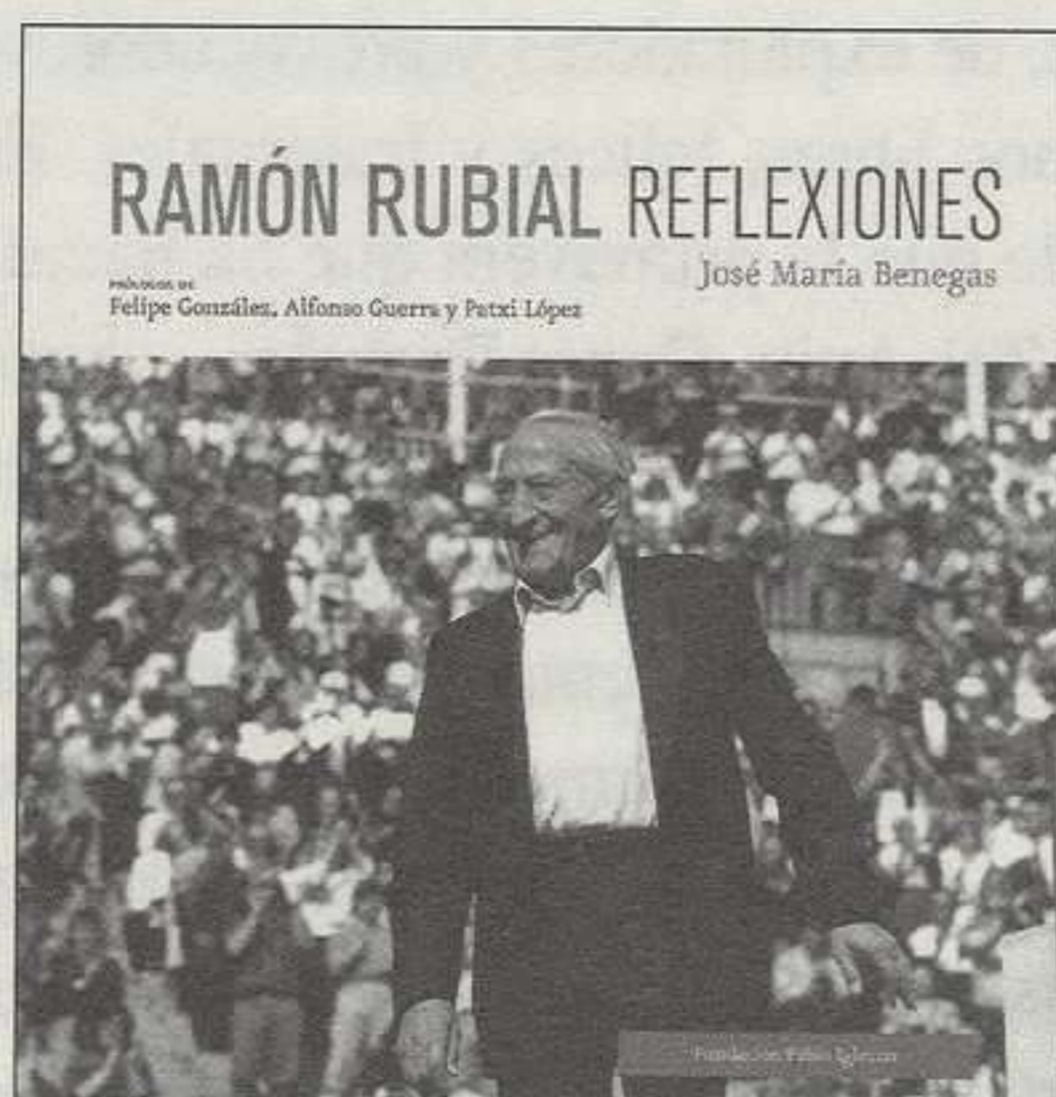
chado la ocasión que, por lo demás, estaba esperando desde su famoso discurso en El Cairo.

Israel es un país libre, nadie lo duda; es una hermosa y asombrosa democracia que, más que cualquier otro país, necesita la paz, puesto que el estado de guerra y de alerta permanentes en el que vive desde hace sesenta años no se sostiene ya. A su vez, tiene que romper con los extremistas y los *lobbys*, que, al resguardo en sus lejanos edenes, la incitan a la intransigencia, evidentemente estéril, y la encierran en ecuaciones irresolubles. A mi juicio todos tenemos que quitarnos de la cabeza la idea de que la paz se negocia: lo que se negocia son las modalidades, las formas, las etapas. La paz es un principio, se anuncia en público de manera solemne. Se dice: «paz, *shalom*, *salam*» y se estrechan las manos. Lo que consiguió Abbas al ir a la ONU fue lo que consiguió El-Sadat al ir a Tel Aviv. ¿Se consideraría un sueño desear que Netanyahu hiciera lo propio, que fuera a la ONU o a Ramala a anunciar el principio de la paz? □

Discurso de agradecimiento por el Premio de la Paz de los Libreros Alemanes 2011, Iglesia de San Pablo, Frankfurt sobre el Meno, 16 de octubre de 2011

Boualem Samsal (Theniet El Had, Argelia, 1949), escritor argelino en lengua francesa. En España ha publicado *El juramento de los bárbaros*, Alianza, 2011 y *La aldea del alemán*, El Aleph, 2008.

Fundación Pablo Iglesias



ISBN: 978-84-95886-61-3

Ramón Rubial. Reflexiones

José María Benegas, Asun Merinero

Prólogos de Felipe González,
Alfonso Guerra y Patxi López

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. 28010 Madrid Teléfono: 913 104 696 - 913 104 313 Fax: 913 194 585
editorial@fpabloiglesias.es
www.fpabloiglesias.es

Ciria o el tiempo de la pintura

Carlos Delgado Mayordomo

La obra y personalidad del artista José Manuel Ciria (Manchester, Reino Unido, 1960) ha encontrado, en los últimos años, una imparable proyección internacional. Al mismo tiempo, la complejidad conceptual y formal de su propuesta le ha situado como una figura de difícil clasificación dentro de su propio contexto histórico. La formulación de su trabajo, entendido como un campo de reflexión acotado con límites siempre móviles, donde la pintura activa interrogantes sobre sí misma, determina esta polivalencia tan difícil de encajar en una u otra tendencia grupal.

La progresiva reconfiguración de la obra de Ciria señala un continuo afán por desarrollar de manera coherente una defensa de la permanencia y pertinencia del medio pictórico más allá de modas, descréditos o presagios funerarios. Para el artista, los emblemas de la pintura moderna pueden ser deconstruidos sin alterar la pureza del espacio pictórico, firme operatoria que le ha llevado a posicionarse como una de las voces más complejas de la pintura actual; de hecho, lo que pone en juego en su discurso no es la reticencia obstinada a la hibridación o la expansión del medio (sobre este aspecto ha trabajado, con singular lucidez, en diversas series), sino el deseo de corroborar en la práctica la importancia de la pintura en el complejo campo del arte último y la potencialidad que esta disciplina posee para atravesar constantemente nuevos espacios teóricos y formales. Su actitud implica ir a contracorriente, afir-

mar la pintura —desdibujada por el peso de una paralizante teoría de la posmodernidad— frente a su ocultamiento. Pero sobre todo, Ciria

últimos cinco años. En nuestro país, el Instituto Valenciano de Arte Moderno acoge hasta el próximo 12 de enero una excepcional panorámica



José Manuel Ciria «Regreso a la Mirada I» Serie Máscaras de la mirada 2005

busca construir una pintura que se imponga a la «percepción distraída», a la trivialización de la imagen, y que logre desestabilizar la pasividad de la mirada.

Esta negación de la banalidad artística y el constante reajuste de su diagrama teórico-formal son aspectos que se revelan de manera especialmente destacada en su obra de su etapa neoyorquina, mostrada en diversas exposiciones individuales en museos americanos a lo largo de los

de su trabajo que, bajo el título *Sentidos opuestos*, reflexiona, entre otros aspectos, sobre el complejo diálogo que Ciria ha establecido entre los códigos clásicos de la figuración y la abstracción. El presente texto pretende reivindicar y revelar las claves de un creador fundamental dentro de las derivas de la pintura actual, afirmado en tal posición por los textos de críticos de arte tan relevantes como Donald Kuspit o Robert C. Morgan, pero destinado en el

peculiar panorama del circuito artístico español a un plano inferior al que le corresponde.

A.D.A. (ANTES DE AMÉRICA)

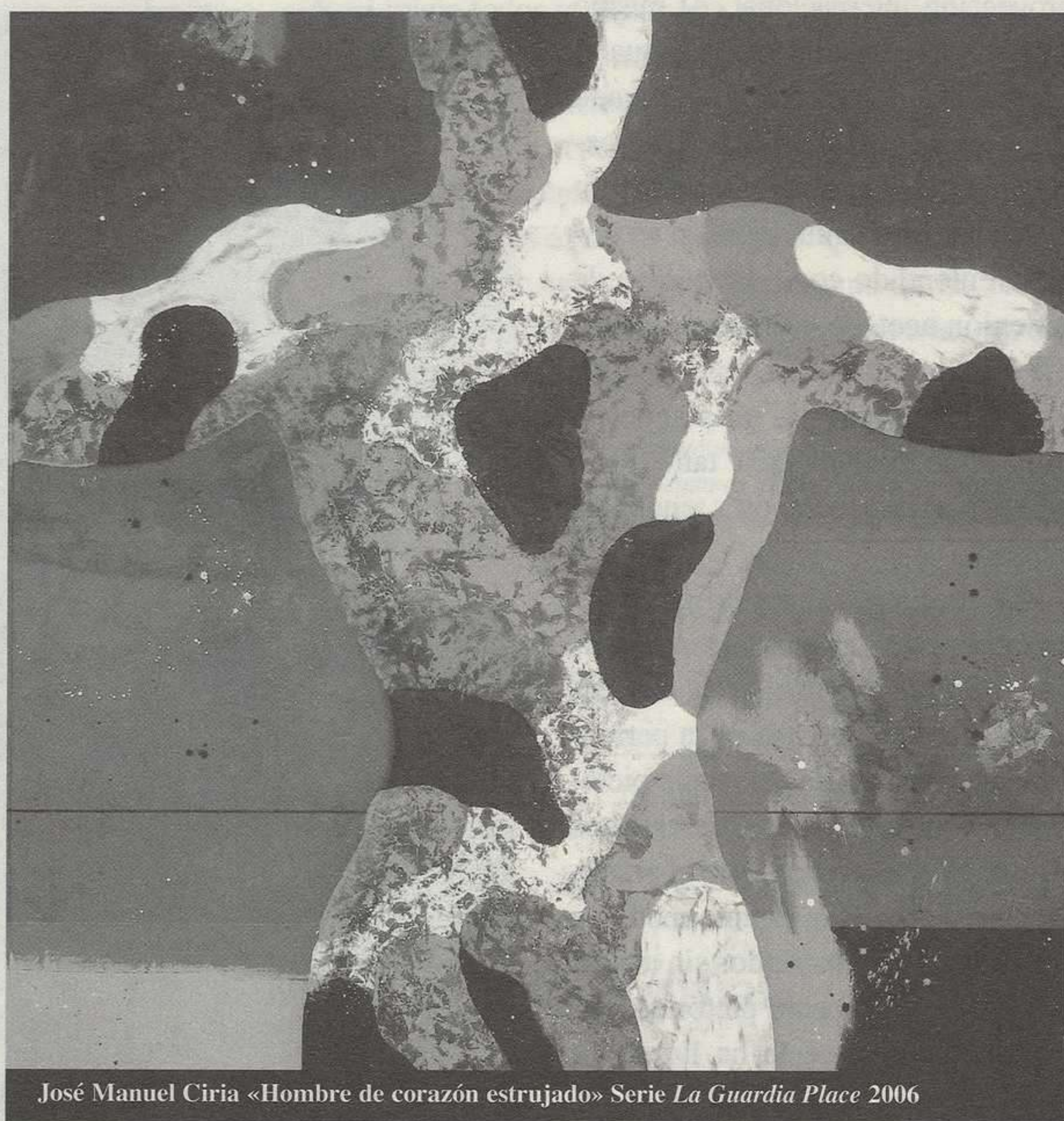
Tras una amplia etapa de formación autodidacta, Ciria comienza su trabajo personal hacia el año 1984. La figura humana es una de las claves de su primera época: su primer conjunto de trabajos agrupados en una serie homogénea (*Autómatas*, 1984-1985) asume condicionantes de la poética metafísica que pronto deja de lado para incorporar elementos formales destinados a acentuar la carga expresiva; distorsiones espaciales, gestos ensimismados o atmósferas enigmáticas subrayan esta exploración a través de la serie *Figuras* (1985-1986). Sin duda, su conocimiento directo del expresionismo histórico y de los «jóvenes salvajes» alemanes es el porche que invita a pasar a Ciria hacia un acentuación de las características que estamos describiendo y que se concretará en las series *Negra* (1986-1987), *Roja* (1987-1988) y *Artistas atrapados* (1989).

Sin embargo, a finales de la década de los años 80 el artista comenzará a deshacerse de la representación global de la figura para aproximarse a su fragmentación y posterior compartimentación. En este momento de su trayectoria, Ciria es consciente de que su trabajo evoluciona de manera intuitiva bajo los parámetros del ensayo-error y que su progreso sólo puede plantearse desde un estudio exhaustivo de aquello que quiere contar: «A finales de los años 80 —ha señalado el artista— mi pintura era aún figurativa, había realizado numerosos experimentos intentando saltar a la abstracción, pero los resultados eran

francamente decepcionantes. (...) El salto, al fin se produjo con bastante naturalidad por medio de una doble vía. Por un lado, estaba trabajando en una serie denominada *Hombres, manos, formas orgánicas y signos*, y dicha serie como su nombre indica estaba formada por cuatro familias o grupos de obra, los dos últimos tenían una vocación

llas preocupaciones teóricas se recopilaron en un pequeño cuaderno, que siempre me ha acompañado».

El cuaderno al que Ciria se refiere significa la elaboración sobre el papel de una base conceptual que anude los distintos intereses que impulsan su pintura y que legitime los nuevos derroteros de su discurso. Es así como nace A.D.A. (Abstracción



José Manuel Ciria «Hombre de corazón estrujado» Serie *La Guardia Placa* 2006

claramente abstracta que únicamente había de desarrollarse. Y por otro lado, la sincera necesidad de generar una plataforma teórica imbricada de toda una serie de preocupaciones conceptuales. Es decir, mi deseado salto a la abstracción vino propiciado, aparte de por las experimentaciones plásticas en este sentido, por la dotación de una especie de “percha” teórica o sistema, que me permitía desarrollar todo un genuino campo de experimentación. Muchas de aque-

Deconstructiva Automática), sistema plástico organizado en torno a cuatro campos conceptuales, desglosados a su vez en diversas posibilidades de acción y reintegrados a través de la combinatoria.

La *compartimentación geométrica* es el primero de estos campos conceptuales que será diseccionado por Ciria y resuelto con múltiples variaciones y niveles de presencia pictórica: nítida o velada, dibujada o construida. Este orden se verá atra-

vesado (o la inversa, según composiciones), por el uso de las *técnicas de azar controlado*, segundo campo conceptual heredero de la tradición surrealista y que se concretará en áreas texturales rotas y expansivas.

Racionalidad y libertad serán dos parámetros que, ejemplificados en ambos procedimientos pictóricos, encontrarán su espacio de actuación sobre el soporte. Este último elemento va a constituir la tercera parada de este programa teórico bajo el epígrafe *niveles pictóricos*, y que el pintor subdivide en tres grupos: el lienzo clásico, virgen; el soporte encontrado; y, a medio camino entre ambas posibilidades, el soporte encontrado que ya recoge una memoria temporal propia a través de restos de un proceso natural de envejecimiento. Finalmente, la *investigación iconográfica* desarrollada por Ciria se interesará, dentro de su salto a la abstracción, por la valoración de tres posibles ejes: la forma clásica de la iconografía (ahora, pintura-mancha); la incorporación de una imagen preexistente mediante diversos procedimientos; y la anexión de un objeto encontrado en el campo pictórico. En resumen, pintura, imagen y objeto como variables que articulan las posibilidades de representación de la nueva imagen abstracta de Ciria. Todos estos elementos integrarán un sistema visual destinado no a ser visto y entendido por el espectador como tal sistema, sino a ser una tabla de trabajo basada en unidades conceptuales, divisibles a su vez en otras unidades, y susceptibles de ser combinadas como método de construcción visual (1).

En cualquier caso, la aplicación coherente de este sistema concep-

tual no será inmediata. Las primeras obras abstractas de Ciria corresponden más bien a su preocupación por elaborar una reducción extrema de los motivos de su gramática visual y acelerar las posibilidades que ofrece la dialéctica gesto y contención para desarrollar un lenguaje propio. La incorporación de Ciria al universo el lenguaje plástico no objetual se traza como una búsqueda irregular de la resolución visual de un plan en parte premeditado a través de sus cuatro componentes. Todos ellos van a resultar fundamentales, en diverso grado, a lo largo de su trayectoria, pero sin duda será el diálogo entre la compartimentación geométrica (el orden) y las técnicas de azar controlado (el gesto) las que caractericen de forma más clara las derivas de su producción antes de su traslado a Nueva York en el año 2005.

Geometría y mancha son el eco de una objetivación histórica, inmanente a sendos modos de entender la abstracción que cristaliza con la modernidad, pero que tienen una larga historia. La restauración que emprende Ciria de este principio genitor de las heroico-vanguardias no podía sino manifestarse a través de la compleja problematización que supone la praxis pictórica actual. En este sentido Ciria es el ejemplo perfecto de esa corriente que atraviesa el cambio de siglo y que se inscribe en una abstracción post-heroica y, aún, post-minimal. Pero lo que delimita definitivamente la originalidad y pertinencia de su acción es la lucidez de un lenguaje que, apoyado en una sólida plataforma conceptual, se sitúa al margen tanto de la redefinición manierista como de la burla irónica, la melancolía lírica o la resolución ornamental.

La reflexión sobre esta herencia a la que aludimos buscará la inma-

nencia de dos conceptos visuales (la disposición cuadrangular *versus* la irrupción accidentada de la mancha) encadenados por las conclusiones de la combinatoria dispositiva. Y si bien esta parcela de investigación no define la totalidad de intereses de su obra, ¿cómo no darnos cuenta de que, en esta época abstracta de la producción de Ciria, las obras mayores, las más innovadoras, son precisamente las que ponen al límite las posibilidades dialécticas de la mancha y la geometría? La condición inasimilable de los constituyentes de la primera —aceite, ácido y agua— y las múltiples dicciones que conseguirá imponer a la segunda, trazarán muy diversos niveles de intensidad expresiva en las series *Manifiesto* (1998) o *Carmina Burana* (1998). Y ya, en los primeros años del nuevo siglo, realiza las series *Compartimentaciones* (1999-2000), *Cabezas de Rorschach I* (2000), *Glosa líquida* (2000-2003), *Dauphin paintings* (2001), *Venus geométrica* (2002-2003), *Sueños contruidos* (2000-2006) u *Horda geométrica* (2005) y *Cabezas de Rorschach II* (2005) culminarán esta investigación en toda su amplitud.

El cuerpo múltiple

A finales del año 2005 el artista decidió instalarse en Nueva York para «repensar» su pintura, lo que le llevará a alterar aquellos valores que tanto éxito le habían proporcionado en la década anterior y a plantear rotundos giros que nos impedirán, una vez más, clasificar su obra de manera taxativa. La elocuente reinención de su propio lenguaje en Nueva York surgirá, curiosamente, de la reflexión sobre la producción de Malevich; pero frente a las indagaciones que abrieron en el escenario

(1) Ciria, J.M., «Cuaderno de notas - 1990», en José Manuel Ciria. *Limbo de Fénix*, Galería Bach Quatre, Barcelona, 2005, p. 139.

de las vanguardias rusas el camino hacia un arte desvinculado del objeto y, por tanto, hacia un intento de abstracción absoluta, Ciria se interesará en este nuevo arranque por aquella evolución final del pintor ucraniano que derivó hacia la representación de unos cuerpos rígidos, dotados de un interior solidificado, heroicamente escondidos en un riguroso dibujo que los transformaba en sutiles iconos.

Los primeros dibujos de Ciria hacia un nuevo lenguaje distinto de su abstracción gestual anterior apuntarán hacia una exploración figurativa traducida en la condensación de la mancha gestual, libre y expansiva, dentro de una estructura visual delimitada por la línea de contorno. Sus primeras experiencias plásticas a este respecto conformarán la serie denominada *Post-Supremática* (2005) y desde este referente el artista empezará a elaborar rostros sin identidad, cuerpos sin carne, figuras de gestos congelados y aspecto hierático. Este proceso de desarticular al ser con respecto a su fundamento carnal constituye, como veremos, una de las posibles vías de análisis de la obra de Ciria elaborada en Nueva York y tal exploración arranca con la reinención de sus «autómatas malevichianos» desde una aceleración de la descomposición (decodificación) de la identidad corporal.

La evolución lógica a partir de este punto va a ser tanto de continuidad como de ruptura. Continuidad porque en estas primeras obras encontrará una herramienta excepcional para sus trabajos posteriores: el dibujo como estructura de la forma. Ruptura porque aquellas primeras figuras se irán modulando hasta posibilitar un territorio de libertad iconográfica, con formas que pronto dejarán de estar reguladas por la lógi-

ca del cuerpo. Todo ello nos obligará a considerarlas de otro modo, a leerlas en términos distintos. Este tránsito es el origen de la que sin duda es una de las etapas más brillantes y excepcionales de Ciria, jalonada por el amplio conjunto de la serie *La Guardia Place* (2006-2008).

A partir de la reflexión del artista sobre el dibujo nacerán familias de diversa intensidad referencial; en todos los casos, es posible intuir la presencia de una morfología fragmentada donde restituye realidades que siempre se encuentran alejadas de una interpretación descriptiva. El dibujo que estructura las obras de esta nueva serie recoge en su interior una materia palpitante y a la vez petrificada; acaba por concebirse como germen de un signo icónico que, en sus múltiples matices, lo devora como registro legible. Al mismo tiempo, es el único resorte que posee el motivo frente a la amenaza de su desaparición: si el dibujo no existiera, la mancha se expandiría en un proceso azaroso que posiblemente tendría mucho que ver con la producción abstracta de Ciria. Y sin embargo, no debemos entender este dibujo como una mera demarcación o límite para la mancha: la línea se convierte en herramienta estructural y compositiva de la imagen, define nuevas iconografías y abre la posibilidad de la regulación y la repetición modular.

FORJAR LA MÁSCARA

Ya dentro de las exploraciones temáticas y formales que acoge *La Guardia Place*, la máscara ha sido directamente enunciada en obras realizadas en el año 2007. Sin embargo, dentro del conjunto de esta serie valoramos como verdadera bisagra hacia la nueva concepción plástica

que el artista desarrollará inmediatamente después dos piezas llevadas a cabo en marzo de 2008: «Bloody Mary duplicado» y «Cabeza sobre fondo verde». En sendas obras la dimensión del *disegno* ha quedado reducida a la configuración de una simple estructura ovalada frente a la iconografía proteica, libre y expansiva que predomina en el conjunto de la serie. Pero será sobre todo el color y su carácter contrastante lo que determine la originalidad de ambas piezas: así verdes y naranjas, tonos nada habituales en la producción del artista, o la recuperación de un rojo que, en «Cabeza sobre fondo verde», ya empieza a virar hacia el rosa en su fluida relación con el blanco; nuevas dimensiones cromáticas que marcarán la senda a transitar en sus nuevas creaciones pertenecientes a la serie *Schandenmaske* (2008).

El término latino «persona» deriva del etrusco «phersu» y este del griego «provswpon», y designaba la máscara que utilizaban los actores de la tragedia para hacer resonar la voz (*per sonare*). Formal y conceptualmente, Ciria culmina en la serie *Schandenmaske* la búsqueda de este sentido originario, que se anuda al deseo de «ser otro», de subvertir lo establecido para incardinarse en una metamorfosis donde se adivina el engaño, la apariencia; en otras palabras, el disfraz. El artista, ya lo hemos señalado, ha captado progresivamente este proceso, partiendo de un conjunto donde el cuerpo se abre hasta generar un yo camuflado por la máscara como paradigma de aquello que el cuerpo trata de inventar sobre sí mismo.

Frente al estricto control formal que exigía la compleja modulación lineal de su serie *La Guardia Place*, Ciria sitúa ahora el eje creativo en otra dimensión: la disposición del

color en una estructura sencilla y recurrente como es aquella que cierra el contorno de la máscara. Sin embargo, el color se desliga de la representación consciente y deambula de un lado a otro del soporte, provocando que los accidentes sean los protagonistas. Al fluctuar de esta manera, el cromatismo se pliega y se tuerce, abre caminos y en ocasiones im-

Greenberg (2) y desmontado por las respuestas de Steinberg, Mitchell o Mary Kelly, así como por las tendencias contemporáneas que han aceptado toda clase de contaminaciones, no es recuperado por Ciria como un simple fetiche. Para el artista, esta planitud tiene un sentido simbólico: la máscara es un telón demasiado pesado como para per-

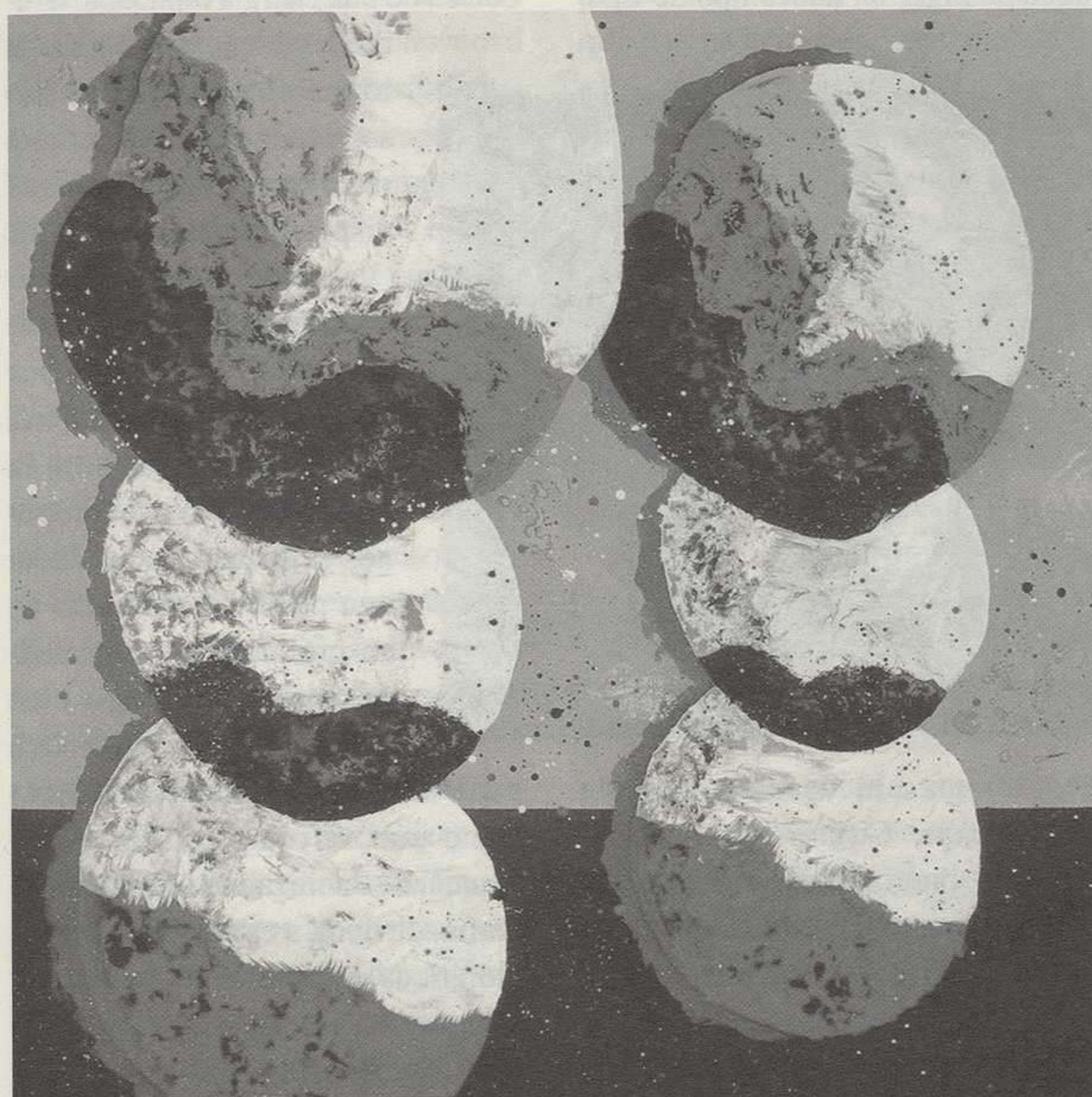
tar el rostro, y más que un velo, es un muro infranqueable.

ROMPER LA MÁSCARA

De manera paralela a esta exploración, Ciria comienza a elaborar una serie de dibujos donde simplifica la complejidad de la matriz para constituir finalmente como un sencillito óvalo. Dentro de esta estructura plantea el artista diversos códigos gráficos que responden al ajuste meditado en el ensamblaje compositivo y que, salvo contadas excepciones, no se repetirán en las resoluciones cromáticas de *Schandenmaske*. De hecho, debemos valorar estos dibujos de una manera relativamente autónoma con respecto a la serie pictórica, pues si bien parecen ser el germen que la anima, no sirven como modelo o boceto previo.

El lenguaje gráfico de Ciria genera máscaras de las que se ha sustraído la dimensión de profundidad y sobre las que se ha tatuado una grafía donde la ocultación y la exhibición son mutuamente desmentidas; son trabajos donde la piel del óvalo muestra su dimensión como signo extraño antes de descomponerse y dejarse invadir por el hálito erosivo del vacío, una operación que tiene su concreción experimental en los últimos ocho dibujos que integran el conjunto denominado «Caja de estados mentales». En estas piezas, el artista acelera el pulso de su trazo y rompe la unicidad de línea de contorno, como si la máscara se abriese en planos descolocados para ofrecer una lectura transversal.

En esta reflexión aparece ya esbozada la idea de combatir a favor del espacio y para ello el artista va a valorar la línea, tradicional escenificación del límite de un cuerpo, en relación con aquello que sobre-



José Manuel Ciria «These boots are made for walking» (Tríptico) Serie *La Guardia Place s/f*

ne su propio límite expansivo; de tal modo, su gesto siempre se convierte en residuo.

El interés de esta acción es doble; por un lado, potenciar la ambigüedad semántica de su obra, en línea con todo el periplo neoyorquino del artista y, por otro, sobrepasar la poética expresionista gestual sin violentar uno de sus códigos elementales: la planitud (*flatness*). Este sentido de aparente pureza como clave moderna, defendido por el formalismo de

mitir desvelar lo que existe detrás de ella. La contemplación de estas obras implica una duda constante pues nunca permite la decodificación de aquello que guarda. Exhibe, pone en escena la máscara para ocul-

(2) «Mientras que los Viejos Maestros crearon una ilusión del espacio dentro del cual uno podía imaginarse caminando, la ilusión creada por el modernista es la de un espacio al que uno puede mirar y a través del cual puede viajar únicamente con el ojo», Greenberg, C. «La pintura modernista», tomado de Fried, M., *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, A. Machado, Madrid, 2004, p. 41.

pasa su definición como tal. El camino formal emprendido por Ciria en estos últimos ocho dibujos exhibe signos que articulan ritmos plásticos pero sin referencias concretas. Lo que determina el significado de estas obras no es ya la máscara originaria, sino los despliegues espaciales compartimentados que, en su diálogo entre materia y espacio, clarifican la condición de su estructura.

imagen, ahora el lenguaje mismo ha ocupado el lugar de ese sujeto.

La raíz experimental modular, que en definitiva era la base de su serie *Schandenmaske*, se descompone a través de la función activa del vacío en *Desocupaciones* y cede en la serie *Doodles* (2008) a favor de una libertad iconográfica que no se adapta a ningún orden autoritario. Se abre aquí, además, un nuevo tipo de figu-

el refinamiento técnico. De nuevo, Ciria plantea un cruce de temperaturas que busca no enmarcarse en ninguna categoría discursiva unificadora: el aspecto banal y *naïf* del icono parece estar desconectado del rigor de la construcción visual, de la rigurosa organización compositiva y de la audaz distribución cromática. El resultado es una serie fascinante, dotada de una energía hipnótica, donde la violencia ahogada de lo deforme y fragmentario se superpone de manera recurrente a la opresión del dispositivo reticular.

MEMORIA ABSTRACTA

La nueva etapa que Ciria inicia en Nueva York a finales del año 2005 supone, ya lo hemos señalado, una poderosa inflexión en su producción determinada por dos ideas claves: un enfriamiento pictórico a

partir de la recuperación de la línea como armazón compositivo y la consecuente estabilización de la iconografía, dirigida a estabilizar cuerpos hieráticos próximos en un primer momento a las obras que Malevich realizara en la segunda mitad de la década de los años 20. En esta búsqueda de una suerte de *grado cero* sobre el que construir una nueva línea de investigación, el artista retorna, tal vez de manera inconsciente, a un tipo de imagen que recuerda a las que configuraron su primera serie *Autómatas*. Durante su siguiente capítulo en Nueva York, el formalismo estricto que imponía el dibujo se liberará de la iconografía del cuerpo para desestructurarlo y abrir nuevas dimensiones temáticas. De nuevo, la evolución sugiere un paralelismo con la que desarrollara



José Manuel Ciria «Carga retiniana II» Serie *Memoria abstracta* 2010

Ahora bien, frente a las leyes de lo mensurable —la línea— que denotaban sus dibujos, lo cualitativo —el color— es el elemento que dicta la expresividad y la articulación de sus pinturas de la serie *Desocupaciones* (2008) y que nace directamente de estos dibujos abiertos al vacío. La clave para comprender esta nueva serie es la eliminación del obstáculo de la referencialidad a partir de la disección del interior de la forma, donde también habita, entre otros elementos, la propia ausencia de materia tangible. De este modo, logra transformar definitivamente al sujeto —osificado en la serie *Post-supremática*, desensamblado en *La Guardia Place*, oculto tras una identidad falsa en *Schandenmaske* — en puro lenguaje plástico. Ya no es el sujeto el punto de partida de la

ra, próxima a la idea del monigote infantil, que Ciria ya había desarrollado parcialmente en la *suite Divertimentos Apuleanos*, de 2006, enérgico cruce de la temperatura Cobra y el ingenuismo mironiano, que se concreta en muñecotes de colores estridentes y textura petrificada. Ahora bien, mientras aquellas piezas recordaban irónicamente la pintura con los dedos del jardín de infancia como posible camino de renovación plástica, en las que ahora comentamos han desaparecido las connotaciones de ingenuidad lúdica y técnica.

En las piezas de esta serie el cuerpo es un estafalario aparato roto que sobredimensiona su morfología. Pero tales distorsiones, que parecen una revisión de las dislocaciones del *Art Brut*, contrastan ahora con

en sus inicios: muchos de los interrogantes que planteaba la serie *Hombres, manos, formas orgánicas y signos*, nexos de transición hacia la plástica anicónica de los años 90, volverán a ser analizados por Ciria en *La Guardia Place*.

Este sugestivo discurso circular, donde una primera huella alcanza mayor profundidad al volver el artista a trabajar sobre ella, no debe ocultar, sin embargo, la radical novedad de los planteamientos desarrollados en Nueva York. Desde esta perspectiva, las razones de un aparente regreso a fórmulas ya tanteadas en los inicios de su trayectoria, debe ser puesta en relación con el deseo de cerrar un importante ciclo de su producción y de tantear una nueva apertura hacia el futuro. Si sus primeras experiencias figurativas, trabadas por la línea de contorno, fueron el impulso hacia su obra abstracta expresionista de la década de los años 90, su investigación acerca del dibujo desarrollada durante los últimos años es, del mismo modo, el germen de sus últimas producciones anicónicas: al desprender el color de la estructura lineal, la mancha recupera la libertad y su volumen vuelve a expandirse. Pero el resultado que presentan sus últimas piezas abstractas es aún más expresivo, informal y dinámico que sus manchas azarosas de los años 90, cuyo principal hito se estableció en la gran serie *Máscaras de la mirada*. Por otro lado, el dispositivo reticular adquiere también una entidad nueva, de un rigor rotundo, rígido y absolutamente decisivo en la configuración de la imagen. La contención y enfriamiento al que ha sometido toda su producción neoyorquina inicia una deriva tensa basada en la oposición radical de ambos extremos.

Las piezas que integran la serie *Memoria abstracta*, iniciada en

2009, ilustran las nuevas cotas que alcanza el artista dentro de su reflexión sobre los posibles enlaces entre el gesto y el orden. Frente a la mancha rota de *Máscaras de la mirada*, donde la repulsión entre el agua y el aceite erosionaba su morfología, Ciria ofrece ahora manchas de color plano que dialogan violentamente con el negro; la sintaxis resultante posee una furiosa energía interior que parece litigar por liberarse de la estricta compartimentación geométrica que organiza su ritmo sobre el soporte. Tal dicotomía entre la encadenada serialidad del damero y el poder sugestivo y dinámico de lo informe es, al mismo tiempo, un sabio giro de tuerca a las tensiones entre los medios compositivos y expresivos que hasta ahora había diseccionado. Lo sorprendente es, sin duda, su capacidad para partir de la dialéctica de la modernidad y construir un trabajo absolutamente desligado de los tradicionales relatos pictóricos. El acento en la intensidad, en el dramatismo, que poseen sus últimas composiciones no es un disfraz o un velo que tamice una idea ya explorada. Pese a la persistencia por parte del artista de declarar que, inevitablemente, siempre termina pintando «el mismo cuadro», lo cierto es que Ciria es capaz de transformar constantemente la piel de su pintura sin, por ello, anular su inconfundible identidad.

¿ADIÓS IDENTIDAD?

El itinerario encadenado a través de distintas series que hemos propuesto a lo largo del texto no presenta exactamente una evolución lineal, sin censuras ni hiatos; al contrario, las consecuencias creativas de la producción de Ciria durante su estancia en Nueva York responden a un dis-

curso dinámico que en ocasiones se solapa y que resitúa constantemente las claves genéricas de su producción. Pero más allá de las diferencias formales que identifican y categorizan cada una de sus series, su trabajo siempre ha desvelado la importante veta conceptual que organiza el discursar de la obra desde una exploración previa de los componentes plásticos: la Abstracción Deconstructiva Automática como herramienta para construir la pintura en la década de los años 90 y la insistencia en un vocabulario formal regido por las dos grandes líneas de la tradición abstracta, geométrica y gestual, replanteado y amplificado en *Memoria abstracta*; la recuperación de la línea como armazón compositivo en *La Guardia Place* y *Doodles*; la culminación de la exploración del módulo como estructura iterativa que puede generar cambios semánticos a través de la estructuración interna y el uso del color en *Schandenmaske*.

Esta reflexión nos sirve para destacar el carácter extraño de *Cabezas de Rorschach III*, serie iniciada en 2009, dentro de la producción global de Ciria. En estos trabajos apuesta por una pintura netamente figurativa, exenta de matices abstraizantes que dificulten una lectura referencial pero definitivamente alejada del naturalismo. Se trata de rostros sobredimensionados en su escala, caras convertidas en campos de combate donde se establecen contrapuntos lumínicos y distorsiones cromáticas, poderosos primeros planos que apelan un crudo diálogo con el espectador. Pero, en cualquier caso, retratos, sin más derivas conceptuales ni exploraciones formales que las que se generan del deseo de convertir a la pintura en un fascinante acontecimiento plástico. Audaz estrategia estética que le permite a través de

una base sensible —alejada de la fría temperatura de algunas de sus propuestas conceptuales más arriesgadas— conectarse de manera directa con el que mira.

En *Cabezas de Rorschach III* la dificultad no estriba en ver el retrato. Los amplios márgenes de icononidad que acoge lo figurativo en la pintura contemporánea permiten seguir hablando de este género aun cuando se desvirtúa el concepto del «parecido». El uso de la línea, el volumen, los recursos lumínicos, el manejo del color en sus escalas tonales y de saturación, no se afinan para imitar un sujeto concreto sino para decir nuevas cosas sobre la identidad plástica del artista. El sujeto del retrato, cuando es real, no es dueño de su imagen y apenas encuentra una cartografía que le oriente dentro del camino de su identidad. Pero el sujeto es también máscara, ha proyectado dicha identidad más allá de su propia morfología para integrar un nuevo yo mediado por la pintura. En cierto sentido, la representación del cuerpo ajeno articula implícita-

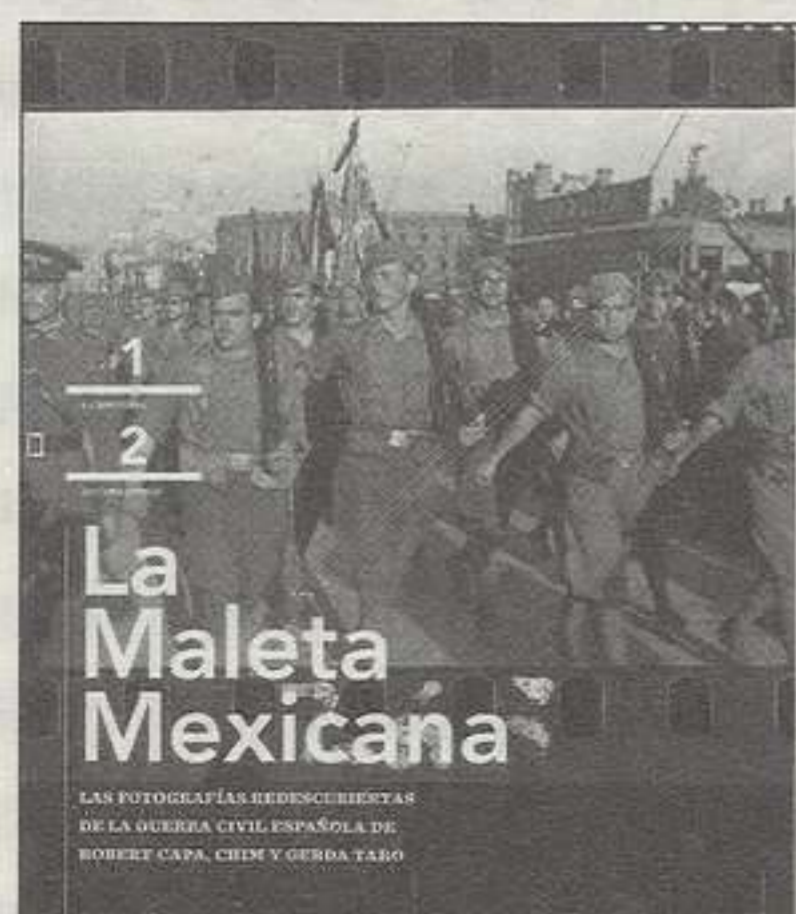
mente la actitud del artista hacia el suyo propio y, finalmente, cada uno de sus trabajos acaba convirtiéndose, de una manera o de otra, en un autorretrato.

En conversación Ciria me revela dos posibles detonantes, ligados a su historia personal reciente, como raíz de su nueva serie: «Por un lado, el tumor cerebral en la cabeza de mi padre y su muerte; por otro, el viaje a Isla de Pascua y el enfrentamiento con los moais y lo primitivo de la cultura Rapa Nui». Simbólicamente, estos dos acontecimientos plantean, por un lado, la idea de la cabeza/rostro como sinécdoque de una totalidad (cabeza como emblema de un yo humano doliente y cabeza como icono de una civilización perdida, respectivamente). Al mismo tiempo, ambos hechos pueden sintetizar una imagen el binomio mortalidad-inmortalidad: el hombre vive y muere, es un punto minúsculo en la extensión de lo que es el ser humano; la cultura, la creación, el arte, es, por el contrario, lo que permite que algo de ese hombre logre ser

inmortal, dejar una muesca en la historia. El primero es un rostro ligado a nombre, objetivado; el segundo es un rostro social, un símbolo, no es, o no quiere ser, la cabeza de nadie.

Por otro lado, ser sobre todo rostro, imagen representada, significa dejar de ser otras cosas. La ambigüedad que plantea Ciria entre el retorno de la figura y su persistente transformación antinaturalista, elaborada en el marco de problemas formales de la representación, señala un afán de transgredir o incluso negar constantemente la afirmación física y psicológica del género. Como un maquillaje dramático, estructurado a fogonazos, los colores usurpan la verosimilitud a la piel de los personajes que integran *Cabezas de Rorschach III*. Tal vez sea precisamente esta llamativa distorsión tonal, que se suma a la ausencia de un marco ambiental concreto y a la inamovible posición frontal de las figuras, el único camino para garantizar la permanencia del yo en un momento de efímeros acontecimientos y apresuradas transformaciones. □

Fundación Pablo Iglesias



ISBN: 978-84-15303-27-5

La Maleta Mexicana

BRIAN WALLIS
PAUL PRESTON
SIMON DELL
DAVID BALSSELLS
MICHEL LEFEBVRE,
BERNARD LEBRUN
CYNTHIA YOUNG
KRISTEN LUBBEN
DANIEL KOWALSKY
CAROLE NAGGAR
MIRIAM BASILIO

VANESSA ROCCO
JUAN JOSÉ LAHUERTA
JORDANA MENDELSON
IRME SCHABER
JUAN SALAS
ANTHONY L. GEIST
AMANDA VAILL
HELEN GRAHAM
MARIE-HÉLÈNE MELÉNDEZ
SEBASTIÁN FABER
ROSEMARY SULLIVAN

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. 28010 Madrid Teléfono: 913 104 696 - 913 104 313 Fax: 913 194 585
editorial@fpabloiglesias.es
www.fpabloiglesias.es

La resistencia del ideal

Toni Montesinos

Hace un año, justamente, fui a pasar un día a Ámsterdam. El viaje es ensoñación para el alma, tanto si viajamos cruzando paisajes como con la mirada interior. Quisiera referirme aquí a estos dos trayectos —el de la vida exterior e interior— convertidos en literatura, convergiendo ambos en la necesidad e ímpetu de escribir, de representar la vida que se multiplica cuando la acción del presente se aúna con la memoria autobiográfica, es decir, la memoria sentimental y la lectora. Y hablaré de esta vida personal con aspiraciones artísticas, pura e idealista en primera instancia, que choca con la realidad cultural, social y, más en nuestro terreno, con la realidad editorial.

Después de pasar una jornada recorriendo esa ciudad, y de reunir formas de pensar en ella, a la vuelta publiqué una crónica en una revista literaria. Buscaba una forma de explicarnos a nosotros mismos y el lugar que ocupamos, de enlazar el viaje con lo literario y el recuerdo. Entonces, escuché la voz de Vincent Van Gogh, a través de una de las cartas que envió a su hermano Theo, decir sobre su entrega a su arte: «Así es como encaro las cosas: continuar, continuar, eso es lo necesario». Ahí está la frase que todo lo sintetiza. La dijo Van Gogh, pero yo la reescribo, la parafraseo, la hago mía. Ese es el conducto a través del que crece la literatura. Eso es escribir: tomar el testigo del lenguaje, del pensamiento, de la creación artística que se renueva y se perpetúa con cada nuevo

artista, y convertir la mirada que siente y contempla en una mirada lingüística propia.

Pero ¿cómo «continuar, continuar» hoy, en Occidente, en el siglo XXI, en el fragor de una crisis económica que todo lo empapa, en el reino de la tecnología y las prisas, en el ritmo del consumismo, en plena decadencia de los estudios humanísticos, en medio de una sociedad alfabetizada pero que no ha sido formada para reflexionar, para apreciar la cultura que nos ha traído hasta aquí? Quiero, en calidad de modestísimo observador, de escritor (¿joven aún?), de crítico literario, de integrante casi invisible de las letras españolas, dar mi visión de lo que me parece un gigante con pies de barro, algo así como un gran mar calmo pero con maremotos, un desierto lleno de trampas, un cielo imprevisible. Esta es la imagen que pongo a nuestro sistema de encauzar lo literario-artístico mediante las editoriales y la prensa.

Vivimos sin duda un momento editorial magnífico, por la cantidad y la visibilidad de las empresas que se dedican a hacer libros. Pero en lo literario-artístico, que al fin y al cabo es lo que importa, lo que nos llega a las entrañas y hace que sentarse a pasar páginas tenga sentido, que sea una experiencia que incluso a veces llega a cambiar la vida, esto es, nuestra interpretación de lo circundante, veo lagunas, vacíos, falta de exigencia, demasiado marketing y demasiadas pautas que no establecen los

propios autores; todo ello por la iniciativa de las editoriales de publicar sólo cosas que impliquen una apuesta económica solvente. Obviamente, una editorial vive de sus ingresos, como cualquiera, pero creo que ha menguado de forma absoluta el número de apuestas arriesgadas. Las víctimas principales de esto son los escritores jóvenes, los llamados a transgredir lo establecido, a reinventar los temas, a renovar el lenguaje. Ni siquiera las editoriales pequeñas, algunas con un gusto exquisito, sirven de plataforma para nuevos autores, pues se han especializado casi por completo en autores muertos, que ya tienen el prestigio de un pasado lejano, como si rescatar obras pretéritas fuera sinónimo directo de virtuosismo literario.

Así las cosas, el mercado editorial apenas promociona a autores que quieran hacer literatura de verdad y no meros libros de entretenimiento (que muchas veces son los más aburridos), y de esta manera no hay lugar para el atrevimiento estético. Acaso el último gran artista de la palabra que hemos tenido en España consagrado a tratar el lenguaje y abrir nuevos horizontes narrativos, haya sido C. J. Cela, que a sus 80 años era más vanguardista que los autores noveles. Ante esta situación, al escritor consciente de la dimensión de su compromiso con la literatura sólo le queda, y es lo más importante, ser fiel a su manera de crear novelas o poesía, sin esperar encajar en este entorno caprichoso

que se mueve por modas o tendencias contradictorias y en el que a veces son ensalzados autores que ni siquiera conocen bien el idioma y caen en vulgarismos inventados por el periodismo.

De este modo, el refugio más coherente para no ser aniquilado por las circunstancias es espiritualizarse, mantenerse de ideales, de resistencias, de romanticismos; y a la vez, seguir trabajando en el proyecto personal que cada cual conciba, dignificando aun en el ostracismo y la oscuridad una actividad que uno no quisiera que dejara de ser vocación, sueño y esperanza. Y sin embargo, esta postura ingenua e hiperestésica tiene un árido camino por recorrer, pues ¿cómo compaginar esos anhelos con una situación cultural-editorial muy definida por los hábitos capitalistas, hoy más si cabe, pues la crisis económica ha llegado al mundo de la edición, que se ha hecho más conservador aún? Todo esto significa hablar de dinero, inevitablemente, y de cómo la literatura cae en sus redes. El dinero rige nuestras vidas, como supo reflejar admirablemente Pérez Galdós en sus obras, en especial en *La de Bringas*, aunque esta obviedad se haya convertido en un asunto tabú. Pero hoy más que nunca el escritor está pendiente del dinero, de rentabilizar su oficio de llenar renglones, pues la sociedad lo arrastra a eso, al igual que a las grandes editoriales, cuyos verdaderos propietarios son los directores de la sección de contabilidad: ellos acaban marcando el rumbo de lo que se publica, y es una rareza encontrar un editor culto.

Un día, paseando por Nueva York, me detuve en una esquina a mirar a un grupo de negros que discurseaban sobre la situación sociopolítica estadounidense. Llevaban pancartas

contra el Estado, y su aspecto era de lo más extravagante. Dementes o sabios, esos oradores vivían sus afirmaciones, y para mí no eran menos fidedignos que los periódicos o los telediarios. En contraste con toda esta charlatanería efímera, el único visionario, pensé, sigue siendo el poeta, que pronostica el desastre al que conduce lo material, o lo constata sin más énfasis que una metáfora. En «La danza de la muerte», el *Poeta en Nueva York* García Lorca canta: «¡Oh salvaje Norteamérica, oh impúdica! ¡Oh salvaje!», y más adelante —hay que recordar que escribió el libro en pleno *crack* bursátil, durante los dos años, 1929 y 1930, que pasó en la Universidad de Columbia—, proclama: «Ya la Bolsa será una pirámide de musgo. (...) ¡Ay, Wall Street!».

Lo que vio García Lorca ya lo intuyó Walt Whitman, quien se adelantó a todos en su pronóstico detectando en su día —¡en su siglo!— lo que ahora pregoneros muy distintos, desde el ámbito económico, periodístico o histórico, explican con una apostilla apocalíptica. En un librito de conversaciones con él, leo: «La vida americana: cada hombre tratando de derrotar al otro, abandonando la modestia, abandonando la honestidad, abandonando la generosidad para lograrlo, creando una guerra, cada uno de los hombres luchando contra el otro; todo el desgraciado asunto mal afinado por los ideales del dinero, la política de dinero, las religiones de dinero, los hombres de dinero». Whitman temía lo que hoy se ha convertido en ley: «Que Dios proteja nuestras libertades cuando el dinero tenga por fin nuestras instituciones en sus garras», dijo el autor de *Hojas de hierba*: «El problema entre nosotros es nuestro endiablado ansia de dinero», añadió. Un ansia

que hoy hace tambalearse al mundo, y así, todo es explicado, hasta simplificarlo, por los medios de comunicación y los políticos, a base de tecnicismos o cifras tan altas que terminan siendo un números garabateados sin significado alguno.

Estamos en el punto álgido de una decadencia que también percibieron, con dolor profético, Nietzsche, Tolstói, Stefan Zweig y Max Weber —este último estaba convencido, ya en 1918, de que los Estados Unidos y Japón dominarían el mundo—. Así lo recrea Mauricio Wiesenthal en su novela *Luz de vísperas*. En ella, el protagonista, Gustav Mayer, *alter ego* de tantos intelectuales del Este que vieron deshacerse la cultura europea al estallar la Primera Guerra Mundial, advierte: «El capitalismo ofrece (...) un mundo sin más fe que los valores materiales del éxito y el dinero». Y en efecto, en esa falta de fe reside su debilidad, el germen de su desmoronamiento anunciado. La literatura es fe en la belleza, la expresión poética, el gusto de contar una historia, así que encaja mal en este ambiente financiero en el que eres alguien si produces y generas ingresos claros y regulares.

Resulta descorazonador, pero no faltaron los que nos avisaron de que esto iba a llegar. El escritor inglés Wyndham Lewis en sus memorias *Estallidos y bombardeos*, dice algo al respecto; su experiencia como soldado en la Primera Guerra Mundial ocupa la mayor parte del libro, pero no es tan interesante como sus reflexiones sobre lo que significó aquella «gran sangría» para el arte. En su opinión, en ese momento, con la implantación masiva del sistema capitalista y la comercialización de todo, se destruyó al artista, y ya no volvieron a surgir talentos como antaño, como sus amigos Yeats o

Eliot. En la quinta y última parte de *Estallidos*, Lewis señala «una sociedad sin arte» en la que «la gran literatura tal vez sea cosa del pasado». Kafka, Proust, Joyce hoy no serían nadie, supongo, personas excéntricas que escriben textos para los que se necesita poseer virtudes hoy perdidas: la paciencia y la reflexión, además del gusto profundo por la expresión rica e incluso poética y filosófica. El propio Kafka se sentiría desconcertado en este periodo apresurado, él, que dijo en un aforismo que «todos los errores humanos son impaciencia, una interrupción de lo metódico»; los pecados capitales del hombre son la impaciencia y la indolencia.

Así, gradualmente, ha habido una tendencia a convertir el arte literario en escaparate, cuando no en *show* mediante premios literarios que se difunden en cenas, y galardones millonarios. Y es lo que se le da a la gente: listas de ventas, marketing y publicidad desde los suplementos culturales, que apoyan a las editoriales de su mismo grupo empresarial. Publicar un libro ya no es un acontecimiento estético ni emocionante, sino que su relevancia parte del dinero que es capaz de generar, sobre todo, por el atractivo de la persona que lo firma. Cómo aceptar esta situación, a la que hay que añadir todo tipo de corrupciones que nada tienen que ver con la literatura sino con el amiguismo; por ejemplo, en muchos premios de poesía, en los que unos se apoyan a otros para obtener beneficios, dinero, publicaciones: hoy por mí, mañana por ti, parecen decirse. Cómo desa-

rollar una trayectoria literaria tranquila y confiada si hoy el autor se ve obligado a emplearse cual relaciones públicas, a tener agente editorial, a vender su arte como si fuera un tendero. Cómo escapar de las exigencias del mercado, de la escritura fácil de *best-sellers* que se demanda, si no es como hace el personaje del padre de

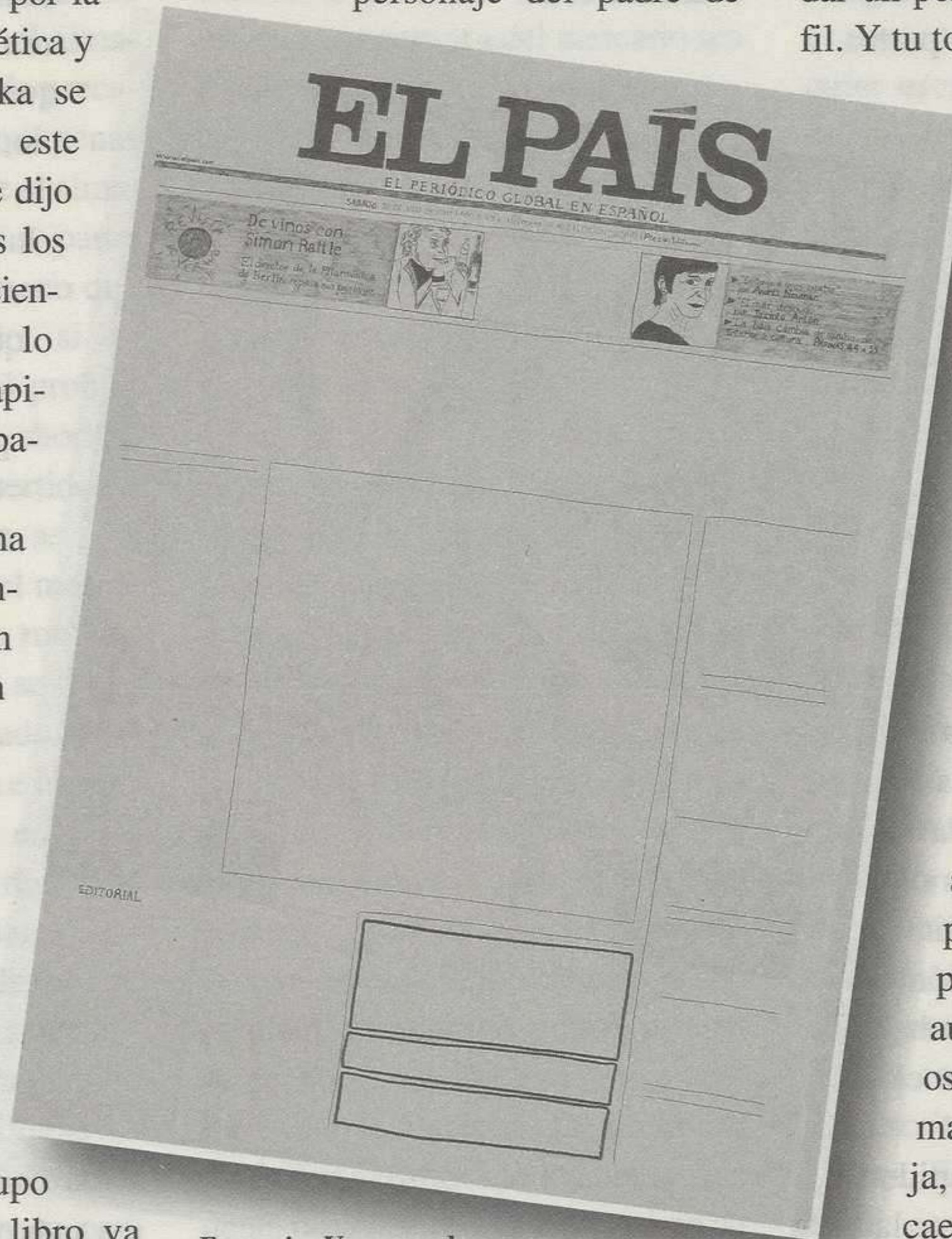
altas se ríe de todas las tragedias del teatro y de las tragedias reales».

Pero ¡qué complicado encontrar semejantes casos de aislamiento, de independencia ideológica y creativa, de entrega constante y libre de condicionamientos exteriores! En un pasaje del *Libro del desasosiego*, Fernando Pessoa dice: «Enciértrate, pero sin dar un portazo, en tu torre de marfil. Y tu torre de marfil eres tú mismo.

Y si alguien te dice que esto es falso y absurdo, no lo creas. Pero tampoco creas en lo que yo te digo, porque no se debe creer en nada. (...) Desprécialo todo, pero de modo que el despreciar no te cause molestias. No te juzgues superior a tu despreciar. El arte del desprecio está en eso». Hoy es imposible encontrar este concepto de torre de marfil en un artista. Por supuesto, siempre está la tentación de despreciar el entorno cultural, aunque tampoco cabe hacer ostentación de ello, porque el malditismo es una cosa añeja, y quien lo ejerce puede caer en el esperpento, es decir: dar un portazo para hacernos

notar es ser exhibicionista. Más bien se trata de una actitud juanramoniana, no de misantropía, pero sí de dedicación al arte interior. Esto, en mi opinión, ha de regir el temperamento del escritor, sin menoscabo de que se integre en su entorno. No se debe creer en nada, al decir pessoano, pero tampoco demostrar desprecio por un ambiente al que, consciente o inconscientemente, deseamos pertenecer.

Hasta Montaigne, el paradigma de autor, literalmente, encerrado en



Françoise Vanneraud

Cada día en superficie puede ser un día bueno, El País 2011

Javier Bardem en la película de Woody Allen *Vicky Cristina Barcelona*, un viejo poeta que se venga pacíficamente de este mundo escribiendo, según su hijo, bellísimos poemas que se niega a publicar, encerrado en una finca asturiana, bucólicamente, en mitad de la naturaleza. Hay que estar por encima del bien y del mal editoriales, ser, con Nietzsche, un Zaratustra, que dice: «El que sube a las montañas más

su torre desde 1568 tras la muerte de su amigo el poeta Etienne de la Boétie, estableció lazos entre su retiro y el impacto de sus ensayos entre la población. Como sus escritos gozaron de éxito, las imprentas de las grandes ciudades estaban atentas a lo que escribía y se sucedían las ediciones. Es un ejemplo de cómo desde el aislamiento más extremo también es posible llegar a todas partes, a pesar de la distancia.

Algo que hoy, en el reino de los actos promocionales, es muy improbable. Como pone en el techo del *château* de Montaigne, yo diría «qué sé yo» al respecto de todo este mar editorial tan llamativo pero tan vacío, tan anodino, que caracteriza este comienzo de siglo. Lo único que puedo sospechar es que quien más quien menos desearía verse en una situación *à la Montaigne*: acomodarse para desarrollar la propia obra sin el fastidio de la exposición pública pero disfrutando de todos los parabienes que el entorno editorial genera.

La situación actual impide mantenerse al margen y a la vez publicar, pues cada vez es mayor la figura del escritor que ha de venderse a sí mismo, hacerse publicidad o asociarse a grupúsculos que le den notoriedad. Hay sólo algunas y extrañas excepciones: Javier Zardoya, en un artículo publicado en la revista gallega *El Extramundi* titulado «El caso de los escritores furtivos», decía: «En el panorama literario actual, en el que las campañas de promoción han arruinado toda la clase de mitología que podía envolver a sus principales protago-

nistas, resulta cuando menos chocante que queden todavía personajes irreductibles a los que el poderoso aliento de la imagen no haya atrapado todavía». Y entonces salían las alusiones a Thomas Pynchon, Maurice Blanchot, Salinger, Cormac McCarthy o Julien Gracq. Todos ya fallecidos o de muy avanzada edad.

tustra: «Sois estériles: por ello os falta la fe. Pero quien ha tenido que crear, tuvo siempre sus sueños proféticos y sus augurios estelares, ¡y creyó en la fe!». Después de que nuestra fe occidental, basada en ganar dinero para gastarlo en poseer, se desmorone, nos encontramos huérfanos de valores, de ideales, y la sociedad, sin la práctica de la fe, sin cultura popular, sin tradiciones que estimulen el amor al pasado, ya no está acostumbrada a lo que significa poseer cosas intangibles.

Sin embargo, yo creo que hoy más que nunca es necesario optar por ese desprendimiento, por esa idílica torre de marfil, pues es tal la confusión del mercado, tan caprichoso y tan pendiente de fenómenos de modas, que me parece quimérico encontrar la manera de adaptarse todo eso. Es un ruido que acaba molestando: todo son prisas por publicar, por subirse al tren de editar con continuidad, por dejarse ver en los medios, incluso por parte de los auto-

res más veteranos, que no quieren perder su lugar y muchas veces dan al público absolutas mediocridades amparados en prestigios antiguos.

Todo ello no tiene nada que ver con lo que nos importa, que es ser capaces de hacer buena literatura, libros que merezcan ser releídos y recordados. Así que, obviamente, es perjudicial para las aspiraciones estéticas del autor meterse en esta mercantilización de la literatura de la que hablaron Germán Gullón y André Schiffrin. El primero ha dicho: «Al final de la Edad de la Literatura, en



Françoise Vanneraud
Cada día en superficie puede ser un día bueno, ABC 2011

Así pues, no hay mitologías, ni romanticismos, ni escritores que vivan en o por la literatura de forma apasionada o incondicional, como antes. ¿Quién se atreve ahora a proclamar, como Samuel Beckett, que «ser artista es fracasar como nadie se atreve a fracasar»? Todo ese encanto ha desaparecido, el encanto reflejado por Wiesenthal en su novela entre 1880 y la Segunda Guerra Mundial. Dice Nietzsche en *Así habló Zara-*

torno al año 2000, se produjo un cambio radical en el panorama de las artes: la preferencia del hombre culto se trasladó de lo verbal a lo icónico, lo que vino a empañar un panorama cultural posmoderno ya de por sí confuso. (...) A su vez, el aspecto comercial del libro literario afectó al componente artístico, reduciendo su valor a un precio, precio que incluye, por supuesto, el almacenaje. Tras un año o dos de precaria existencia, muchos libros apenas resisten la guillotina, porque el almacenaje resulta costoso». Por su parte, Schiffrin habla del «fenómeno que abarca ya todo el mundo: si en muchos países el principal problema cultural era la censura, ahora el propio mercado se ha convertido en censor». Es decir, el libro se está abandonando a las leyes del mercado. De ahí que, al parecer, muchos autores, incluso los jóvenes, se vayan adaptando a lo que el mercado acepta con agrado: novela negra e histórica, es decir, un contexto espacio-temporal específico, unas reglas de género estipuladas, un esquema simple de presentación-nudo-desenlace, con intriga, una pizca de sensualidad y exotismo. Siempre ha habido sitio para lo literario y lo popular — por ejemplo, Graham Greene y Georges Simenon dividían su propia obra en literaria y de entretenimiento—, pero ahora parece haberse extremado esta tendencia comercial, y es verdaderamente difícil publicar libros con aspiraciones literarias que se alejen de lo estándar y consabido. El panorama, por todo ello, a mí me parece poco estimulante y muy cerrado, no arriesga lo más mínimo en esta, al decir de Schiffrin, «ideología del beneficio» que acaba consagrando «la censura del mercado».

Otra cosa preocupante, y que debilita nuestra cultura profunda-

mente, es el estancamiento editorial de géneros que no son novela: la poesía y el ensayo literario apenas tienen cabida ya, y cuesta muchísimo divulgar este tipo de obras. Aunque, paradójicamente, el número de libros editados al año es escalofriante. Según las estadísticas, España es el tercer país de Europa y el quinto del mundo en producción de libros. De ahí que esa censura del mercado sea más cualitativa que cuantitativa.

Todos los intelectuales que conozco y admiro tienen esta visión desangelada, decepcionada de nuestro entorno editorial. José Ángel Cilleruelo me hablaba en un e-mail a este respecto de «un medio literario que ha cambiado hacia la estrechez, la mezquindad y la indiferencia» y en su *blog*, en su entrada del 17 de noviembre del 2008, hacía referencia al *blog* de Gullón, precisamente, de acuerdo con él en lo que concierne a la reflexión sobre «el futuro de la literatura». En lo que respecta al «mundo académico... iba a teclear una frase tópica: “cada vez más fosilizado”, pero de repente he pensado que no era cierto; los fósiles son pequeñas maravillas donde la vida ha quedado prendida a su propia huella. Como la literatura. De hecho los verdaderos fósiles son los libros, que dejan para siempre grabado lo que no se puede grabar: el instante. El mundo académico no fosiliza; como dice Gullón: sólo “aburre”».

Pero, entonces, ante una situación tan desoladora, ¿para qué escribir?, ¿qué sentido tiene, además, buscar maneras de publicar, cuando encima las jóvenes generaciones prefieren mil modos distintos para entretenerse durante su tiempo de ocio? El narrador peruano Julio Ramón Ribeyro habló de lo abrumador que es vivir rodeado de libros: «No digo en cien años, en diez, en veinte, ¿qué que-

dará de todo esto? Quizá sólo los autores que vienen de muy atrás, la docena de clásicos que atraviesan los siglos»; y más adelante: «¿Qué hay que poner en una obra para durar? Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma. Y a pesar de ello se sigue escribiendo, publicando, leyendo, glosando. Entrar a una librería es pavoroso y paralizante para cualquier escritor, es como la antesala del olvido».

Es verdad, se sigue escribiendo y publicando. Yo mismo, me preguntaba cuando publiqué un libro de ensayos sobre poesía, ¿qué puedo aportar de nuevo acerca de Giacomo Leopardi, Emily Dickinson, Rubén Darío, Jorge Guillén, Pablo Neruda, o incluso de autores más próximos, como José Hierro? Bueno, supongo que una visión particular, la lectura desde *mi* sensibilidad, *mi* meditación, *mi* experiencia, *mi* memoria, *mi* instinto, *mi* intuición, para conocer la obra a través del hombre que la escribió, para conocer al hombre a través de su obra. Por eso aludí en la introducción a aquel libro a cosas para mí capitales: la consideración de la poesía como autobiografía, la palabra escrita como tabla de salvación íntima. En definitiva, a la literatura como necesidad: la de leer y escribir, la de su placer y consuelo. Los libros de mi biblioteca son en realidad una farmacia y un brebaje isotónico: en el decaimiento y en la serenidad, en el desconcierto y el buen humor, recorro con la vista los estantes, y en los aforismos de Cioran, en los versos de Guillén, en los cuentos de Chéjov, en las memorias de Sandor Marai, en las novelas de autores contemporáneos que son todo un descubrimiento, como John Fante o Budd Schulberg, eternamente en el *Quijote*, en los pensamientos de

Marco Aurelio, encuentro mi miseria y mi grandeza en la miseria y la grandeza de los seres humanos representados. Y en los límites de mi individualidad, una voz me habla directamente cuando lo necesito, y así tomo un libro de Whitman, y me suelta directamente en el poema «Años inestables» el mayor consuelo para mí en ese instante: que me mantenga íntegro, confiando en mi yo.

Esa pulsión interna, ese ansia de crear un mundo en una novela, una voz lírica en una poesía, una perspectiva original en el ensayo, está por encima de publicar, del azar que supone que una empresa encuadernes tus libros. Y ahí vuelvo a evocar la fe, el romanticismo, la ternura de hacer una obra bien hecha, de modo artesanal y paciente, como narra Wiesenthal al hablar de los cimientos, los valores y las virtudes de la cultura europea. Así que me siento acompañado cuando, ante las dificultades de publicar cada una de mis obras durante años, leo en el diario de Henry David Thoreau: «Durante cierto tiempo trabajé como reportero de un diario de escasa circulación cuyo editor nunca consideró oportuno publicar la mayor parte de mis colaboraciones y, como suele ocurrirles a los escritores, no gané otra cosa que mi esfuerzo. Sin embargo, en este caso mi esfuerzo fue su propia recompensa».

Esta vida que ahora hago mía consiste en ese privilegio que supone el esfuerzo de leer y escribir, de leer el mundo y a las personas, de describir lo que veo e intuyo. Y dentro de ese *modus vivendi*, uno lee y escribe porque es su manera de comunicarse con lo existente, de aliviar su propia soledad al tener la compañía, más allá de tiempos y lugares, de otros que saben dirigirse a nosotros, que nos comprenden y nos dan ins-

trumentos para entender la vida, o al menos para tolerarla, para dignificar con belleza los tormentos de la vida. Rainer Maria Rilke afirmaba que una obra de arte es buena si surge de la necesidad de escribirla. Y en una carta a un joven poeta que le pidió consejo, dijo algo que hasta tuve enmarcado en mi estudio: «No hay medida en el tiempo: no sirve un año, y diez años no son nada; ser artista quiere decir no calcular ni contar: madurar como el árbol, que no apremia a su savia, y se yergue confiado en las tormentas de primavera, sin miedo a que detrás pudiera no venir el verano. Pero viene sólo para los pacientes, que están ahí como si tuvieran por delante la eternidad, de tan despreocupadamente tranquilos y abiertos. Yo lo aprendo diariamente, lo aprendo sufriendo dolores por los que estoy agradecido. ¡La paciencia lo es todo!».

En mis trabajos ensayísticos voy tras los autores para los que, efectivamente, la escritura brota de la sinceridad y de la autenticidad, de la paciencia, de equilibrar sentimiento y pensamiento en su obra, por decirlo con el célebre verso de Unamuno. Me siento identificado con ello. Con la necesidad, que a veces es hermana de la inseguridad, de la duda. El pensador austriaco Karl Kraus dice algo que yo firmo plenamente: «Hay que escribir en cada momento como si se escribiera por primera y última vez. Decir tanto como si se tratase de una despedida y decirlo tan bien como si se debutara». Quisiera pensar que yo me planteo esta exigencia y voy tras ella en los autores que leo. Me fascina, en este sentido, la lánguida inseguridad de Clarice Lispector: en un artículo de prensa, dice: «Cada vez que voy a escribir, es como si fuera la primera vez», e incluso reconoce, salvo en el justo

momento en que está escribiendo, no saber qué es escribir ni cómo se hace. El holandés Cees Nooteboom, en *Una canción del ser y la apariencia* habla de cómo tarde o temprano llega un momento en que el escritor duda de lo que está haciendo. Y «quizá sería extraño si no sucediera así», afirma.

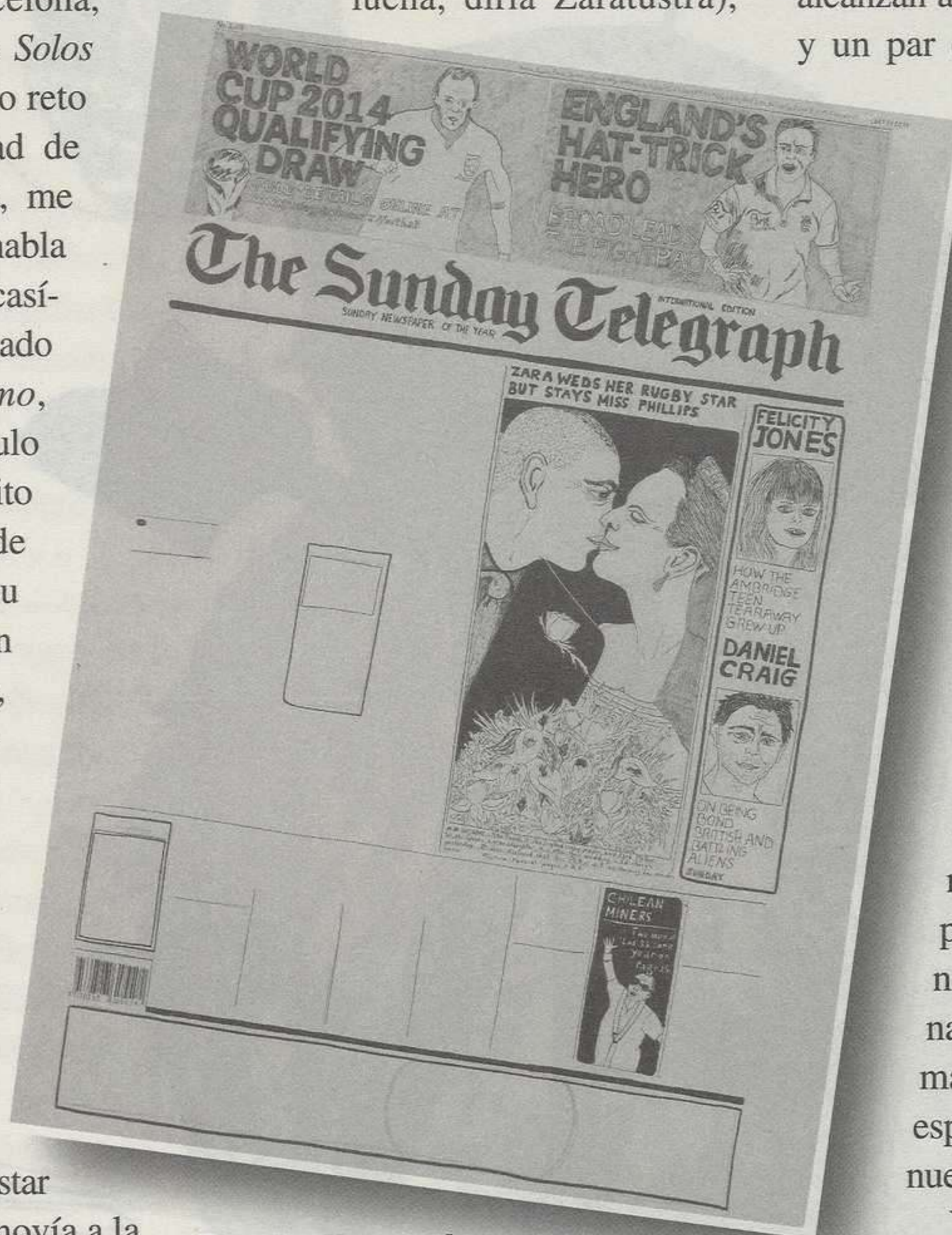
Pero frente a la inseguridad, nada mejor que el desafío. El escritor —vuelvo al impudor de comentar mi caso— se mueve por retos: ya puede ser un semanal texto de encargo para la prensa sobre algún autor u obra actual o clásica, o una novela o un poemario propios. De nuevo citaré a Nietzsche, cuando hace decir a Zaratustra, en el capítulo «De la lectura y la escritura»: «De todo lo escrito solamente amo lo que uno escribe con su sangre. Escribe con sangre: y descubrirás que la sangre es espíritu». Hay que escribir, pues, con la intensidad y energía que emanen de una fuerza imperiosa, porque ya hay demasiados libros blandos, carentes de intensidad, de historias lineales donde nada palpita, de estructura y lenguaje previsibles, monótonos, faltos de vida. Y es la vida, en su cruda complejidad, lo que pretendemos encontrar en los libros que merecen ser releídos. Cuando penetro en una novela de Lispector, quiero besarla en los labios, cuando leo un poema de Bukowski, quiero emborracharme con él, cuando leo a Dostoievski, quiero recitar a su lado su ejemplar maltrecho de la Biblia.

Esa es la recompensa mayor: cuando un lector se ha metido de lleno en un texto que uno ha escrito, que lo ha hecho suyo, que lo ha apreciado y asimilado con delicadeza, llegando no sólo al texto sino también a la creatividad, al alma del autor. Cuando tal cosa sucede, es como si una mano cálida me aca-

riciara. Y entonces, en esa respuesta amorosa, las calamidades de escribir para publicar, el absurdo de pasarse horas sentado eligiendo una palabra, desaparecen, y sólo queda la luz de la inspiración que un día ordenó a tu psique la creación de una obra determinada. En el desafío de recordarme entre cervezas y nostalgias, entre la lluvia de Dublín y Barcelona, escribí una novela llamada *Solos en los bares de noche*; como reto para referir la cotidianidad de mi juventud en su dureza, me inventé un personaje que habla de forma coloquial en endecasílabos en un poemario llamado *Labor de melancolismo*, haciendo un juego en el título entre la melancolía y el hábito de beber; para poetizar, de nuevo, la isla de Irlanda, su literatura y la admiración por el carácter de su gente, me propuse escribir cincuenta poemas cortos, aspirando a heredar un tono que oscilara entre la brevedad de Pedro Salinas y la precisión de Jorge Guillén, y lo llamé *La ciudad gris*. Cuando en un momento dado llegué a pensar que más valía estar muerto, me pregunté qué movía a la gente al suicidio a lo largo de la historia, y realicé una investigación de diez años que me llevó a conocer las muertes voluntarias de 300 escritores y filósofos, y a aportar de ellos una particular antología poética; llamé ese libro *El gran impaciente*. Escribí una novela sobre un viaje por Islandia, *Hildur*, sin haber pisado ese país, para ubicar una historia de amor más allá de la muerte. Y así sucesivamente. Cada obra aparece tras la llamada de un reto estético diferente, una pregunta que sólo tiene

respuesta en el propio devenir de la escritura. Son la ignorancia y la curiosidad lo que mueve a escribir tales cosas: y al acabar somos más ignorantes en la materia, pero más sabios en la experiencia de leer y escribir.

Todo esto, la experiencia de encarar lo que uno tiene de creación (de lucha, diría Zaratustra),



Françoise Vanneraud

Cada día en superficie puede ser un día bueno, The Sunday Telegraph 2011

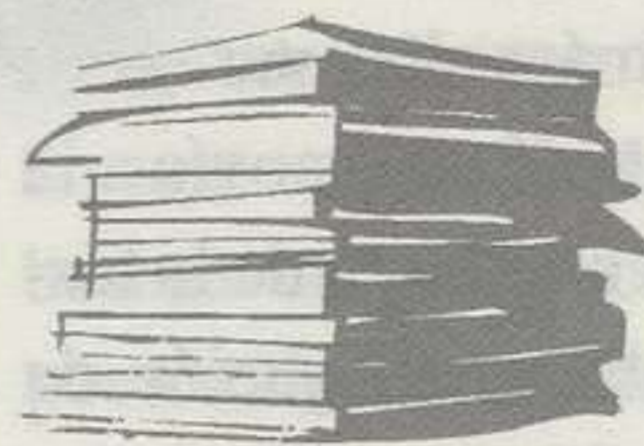
que es en realidad el valor, el ali-ciente, la aventura de escribir, ¿qué tiene que ver con que un tipo determinado decida convertirla en un libro, con ese absurdo azar que depende de una decisión ajena? En el otro extremo, está la edición sin límites prácticamente: me cuenta el gran narrador venezolano José Balza que el Ministerio de Cultura del gobierno bolivariano de Chávez tiene el siguiente proyecto, llamado *El Perro*

y *la Rana*: la publicación de un libro al día, para que una gran cantidad de ciudadanos puedan dar su obra, lo que acabará haciendo que no haya obras inéditas, como quien dice. Frente a esta falta de filtro, por un lado, y por el otro la publicación limitada al mercado más insustancial, ¿cuál es la vida de los manuscritos que no alcanzan a tener un código de barras y un par de solapas? No sé si las

obras inéditas existen en verdad. ¿Qué opinaría Pessoa de eso, él, que escribió miles de textos que fue guardando sistemáticamente en un baúl? Ignoro si los *blogs* u otros ámbitos informáticos son el futuro para que el autor no dependa de las leyes del mercado para ofrecer su obra. En cualquier caso, es desafortunado escribir para el lector si uno no escribe con sinceridad para sí mismo: «Quien conoce al lector ya no hace nada por el lector. Un siglo más de lectores y el mismo espíritu olerá mal», dice de nuevo el profeta de Nietzsche.

Y en todo este mar contradictorio, turbio, entre el arte y la burocracia, la fe en el ideal artístico y el pragmatismo capitalista editorial, la voluntad de permanecer en la orgía perpetua de la literatura, como decía Flaubert, uno sólo puede emprender su propio camino, «continuar, continuar», como escribió Van Gogh, para vivir la literatura, atravesando paisajes y viajando con la mirada interior, y decir, como Chateaubriand, con un punto de orgullo melancólico: «Pasad, hombres, pasad, ya llegará mi turno». □

La cultura pasa por aquí



arce

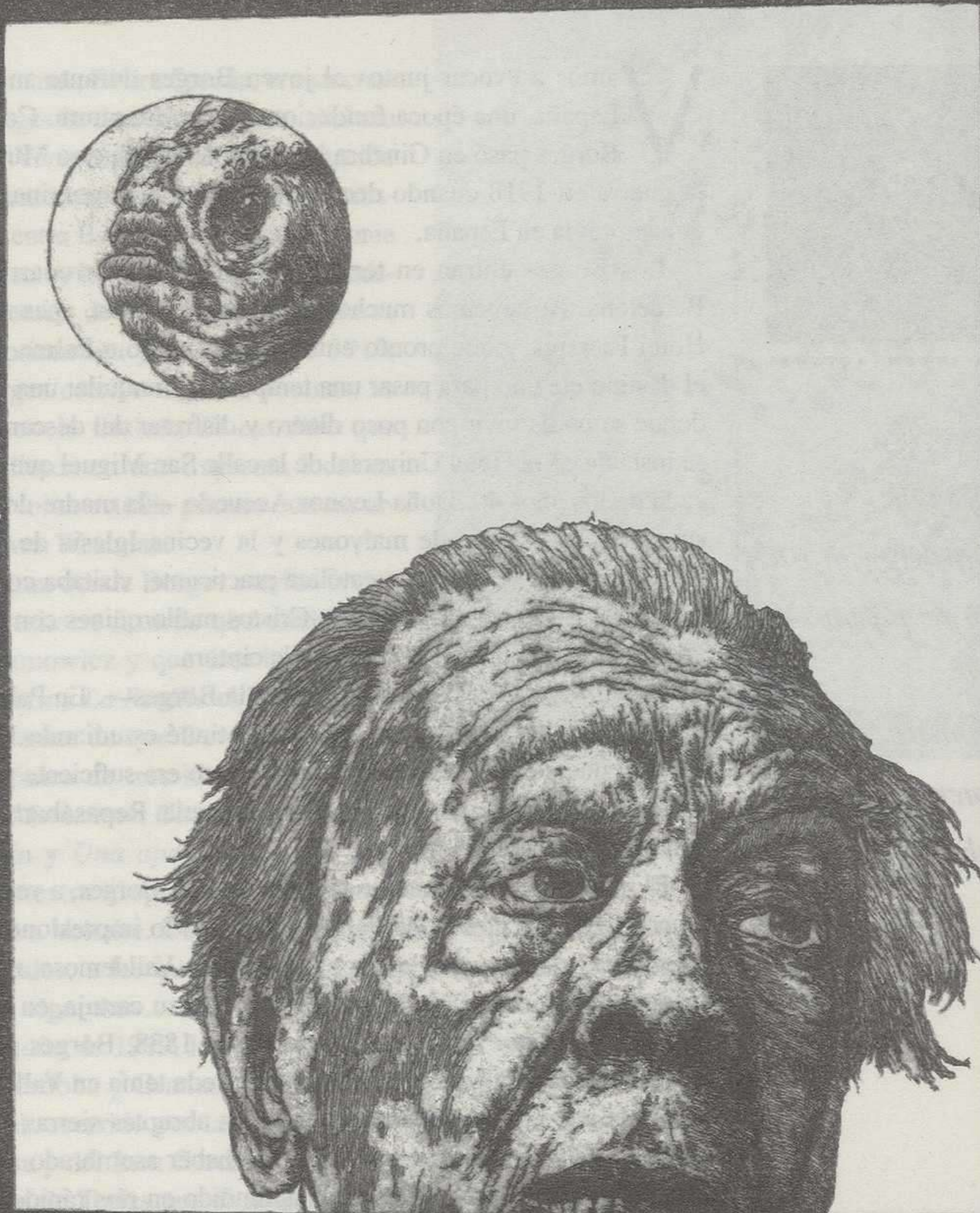
ASOCIACIÓN
DE REVISTAS
CULTURALES
DE ESPAÑA

C/ Zurbano, 4. 28010 Madrid.

Tel.: 91 308 60 66 | Fax: 91 310 55 07 | E-mail: info@arce.es | www.arce.es

www.revistas culturales.com

Borges Revisitado



Cuando se cumplen 25 años de la muerte de Jorge Luis Borges, el 14 de junio de 1986 en Ginebra, parece necesaria una revisión de su presencia, su obra, y su recepción en el mundo de la literatura. Un escritor tan unánimemente admirado y al tiempo tan controvertido, un personaje que es toda una literatura pero que, al mismo tiempo, se sale de ella para encarnar una manera de ser del intelectual y del poeta. Un hombre del que parece saberse todo, pero que sigue siendo una fuente inagotable de descubrimientos, por sus zonas ocultas y sus pequeños misterios, sus continuas revelaciones. En fin, un personaje inexcusable de nuestra literatura en castellano, que merece una reflexión multidisciplinar y en profundidad. Tras un encuentro celebrado el pasado verano en Santander, en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, reunimos en este *Cuaderno*, un puñado de textos en homenaje y celebración.

José Hernández
Borges

MARCOS-RICARDO BARNATÁN

MARCOS-RICARDO BARNATÁN

El joven Borges en España

26
27

LETRA INTERNACIONAL

*En Sevilla,
Borges entrará
en contacto con un
grupo de jóvenes
poetas
vanguardistas
y comenzará
a publicar poesía.*

Vamos a evocar juntos al joven Borges durante su primera estancia en España, una época fundacional de su literatura. Como saben, la familia Borges pasó en Ginebra los años de la I Guerra Mundial y es al finalizar la guerra en 1918 cuando decide regresar a la Argentina, aunque con una estancia previa en España.

Los Borges entran en territorio español en ferrocarril y hacen escala en Barcelona. No tenemos muchos datos de esa visita, apenas que se alojan en el Hotel Ranzini, y que pronto embarcaran rumbo a Palma de Mallorca, que era el destino elegido para pasar una temporada tranquila: una isla del Mediterráneo donde se podía vivir con poco dinero y disfrutar del descanso. Al llegar a Palma se instalan en el Hotel Universal de la calle San Miguel que desapareció en la década de los años 40. Doña Leonor Acevedo —la madre de Borges— recordaba su gran terraza llena de malvones y la vecina Iglesia de San Miguel, que fue mezquita, y que ella, como católica practicante, visitaba con asiduidad. No olvidaba esos —para ella— extraños Cristos mallorquines con pelo de mujer, faldas de brocado y ramilletes de rosas en la cintura.

«Vivimos allí casi un año —recuerda Borges—. En Palma y en Valldemosa, una aldea en lo alto de las colinas. Continué estudiando latín con un cura que me dijo que como lo natural de su intelecto era suficiente para atender sus necesidades, nunca había intentado leer una novela. Repasábamos a Virgilio, a quién aún hoy sigo admirando».

El misterioso cura, mentor de los latines de Borges, a veces es citado como un sacerdote de la Catedral de Palma, que tanto lo impresionó y a la que le dedicó un poema, y otras veces como el párroco de Valldemosa, un pequeño pueblo situado a 20 kilómetros de Palma, famoso por su cartuja, en cuyas celdas vivieron Chopin y George Sand en el invierno de 1838. Borges pasó largas temporadas en el Viejo Palacio que la familia Sureda tenía en Valldemosa.

En la isla las largas caminatas por las abruptas sierras y el encuentro con el mar son muy rememorados: «Recuerdo haber asombrado a los insulares con mi hábil natación, porque yo la había aprendido en ríos rápidos como el Uruguay o el Ródano, mientras que los mallorquines estaban acostumbrados a un mar tranquilo y sin mareas».

Su pasión por la natación queda fijada en la poesía de Borges, en el «Poema del cuarto elemento» escribe:

Agua, te lo suplico. Por este soñoliento
enlace de numéricas palabras que te digo,
acuérdate de Borges, tu nadador, tu amigo,
no faltes a mis labios en el postrer momento.

Los amigos del joven Borges son, en Mallorca, Juan Alomar y Jacobo Sureda. La amistad con Sureda será quizá la más importante. Cuando conoce a Borges tenía 18 años y Borges 20. Ya entonces se le había descubierto una tuberculosis y pasaba algunas temporadas de reposo en una casita, separado de la fa-

milia; una de sus hermanas, Elvira Sureda, era su confidente literaria y Borges le dedicó un poema titulado «Distancia» en 1921. Vivía recluida en una habitación del palacio familiar enferma del corazón. La correspondencia mantenida entre Borges y Sureda testimonia la intimidad que tuvieron y la importancia de esa amistad. La primera temporada de los Borges en Mallorca duró el invierno, la primavera y el verano de 1919, época en la que Borges escribe algunos poemas, su padre escribe una novela titulada *El caudillo* que hará publicar en Mallorca en una imprenta local en 1921, y su hermana Norah estudia pintura con un artista sueco llamado Sven Westman.

Es también en Palma donde Borges escribe un artículo de crítica literaria en francés que envió a su amigo Maurice Abramowicz y que éste hizo publicar en la revista ginebrina *La Feuille* el 20 de agosto de 1919, cuatro días antes de que Borges cumpliera 20 años. Era una crónica de tres libros de ensayos españoles recientes: *Momentum Catastrophicum*, de Pío Baroja, *Entre España y Francia*, de Azorín y *Una apología por la cristiandad*, del jesuita Ruiz Amado. En él se muestra elogioso con Baroja y Azorín, partidario de la Inquisición y denosta a Voltaire. Dice de Baroja que es el escritor español más odiado por los clericales, a los que combate, y lo describe como un escritor «mordaz, escéptico y vigoroso».

Cuando llega el otoño de 1919, los Borges deciden pasar una temporada en Andalucía. Visitan Córdoba y Granada, para instalarse después en Sevilla. En Córdoba, tras hacer el recorrido por la vieja judería y la gran Mezquita, y visitar las tumbas de Góngora y del Inca Garcilaso de la Vega, los Borges visitan el estudio de Julio Romero de Torres por el deseo de su hermana Norah de ver de cerca las obras del pintor cordobés.

En 1945, «Norah llama a la puerta de una casa encantada, en una plaza de farol candelabro, retorcido como un olivo. La plaza es de Córdoba y el llamador ha sonado en la casa de un gran pintor cordobés... Allí, en aquel bello ambiente de la casa-estudio del pintor, en el que todo era sabroso y tenebroso, encontró su anunciación definitiva Norah».

La llegada a Sevilla será fundamental para Borges ya que entrará en contacto con un grupo de jóvenes poetas que aireaban banderas vanguardistas, y comenzará a publicar sus primeros poemas.

«El invierno de 1919-1920 lo pasamos en Sevilla, donde vi la primera publicación de un poema mío —recuerda Borges—. Se llamaba “Himno al mar” y apareció en la revista *Grecia*, en el número del 31 de diciembre de 1919».

El extenso poema era la pieza de más largo aliento que Borges había escrito hasta entonces. Tenía inevitables ecos de su admirado Walt Whitman y tam-



José Hernández
Aleph I 1999

MARCOS-RICARDO BARNATÁN

El joven Borges en España

28

29

LETRA INTERNACIONAL

*El Borges
mayor recuerda
y se arrepiente
de su pecado de
juventud
ultraísta.*

bién de los expresionistas alemanes en sus metáforas, sin olvidar tampoco las claras referencias que hay en él a su estancia reciente en las playas de la isla de Mallorca:

«Hoy he bajado de la montaña al valle y del valle hasta el mar. El camino fue largo como un beso. Los almendros lanzaban madejas azuladas de sombra sobre la carretera y, al terminar el valle, el sol gritó rubios Golcondas sobre tu glauca selva: Mar!».

Hoy podemos decir que en él está el germen de otro poema mucho menos apasionado y sensual que este pero igualmente hermanado con el mar, escrito veinte años más tarde, su «Poema del cuarto elemento», antes citado. Sobre todo cuando tras llamar al mar hermano, padre y amado dice, sintiéndose protagonista: «Entro al jardín enorme de tus aguas y nado lejos de la tierra».

El himno comienza con estos versos:

Yo he ansiado un himno del mar con ritmos amplios

[como olas que gritan:

del mar cuando el sol en sus aguas cual bandera

[escarlata flamea;

del mar cuando besa los pechos dorados de vírgenes

[playas que aguardan sedientas;

del mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos;

Cuando brilla en las aguas de acero la luna bruñida

[y sangrienta;

del mar cuando vierte sobre él su tristeza sin fondo

la Copa de Estrellas.

«En Sevilla —sigue el recuerdo de Borges— me vinculé al grupo formado alrededor de la revista *Grecia*. Los integrantes de ese grupo, que se llamaban a sí mismos “ultraístas”, tenían el propósito de renovar la literatura, rama de las artes de la cual no sabían nada». Recuerda el Borges mayor que había renunciado arrepentido a aquel pecado de juventud ultraísta tras haberlo abrazado con entusiasmo y haberlo llevado después a Buenos Aires.

Pocos meses después de la aparición de «Himno del mar» los Borges llegan a Madrid y es ahí donde se va a registrar el mayor acontecimiento del viaje a España: la amistad con Rafael Cansinos-Asséns.

«Amigos literarios de Andalucía me llevaron a conocerlo —recuerda Borges—. Tímidamente, lo felicité por un poema que él había escrito sobre el mar. “Sí —me contestó— y cómo me gustaría verlo antes de morir!” Era un hombre alto, con todo el menosprecio de los andaluces por las cosas de Castilla. Lo más notable de Cansinos es que vivía exclusivamente para la literatura, sin ninguna preocupación por el dinero o la fama». Es a esa dedicación plena a la literatura a la que Borges también se entregaría, tratando de seguir el modelo de quién adoptó de inmediato como su maestro: «Todavía me complazco de pensar en mí como su discípulo.»

En agosto de 1920, tras pasar la primavera entre Andalucía y Madrid, los Borges vuelven a Mallorca. Para entonces, Borges se presenta ante sus amigos literarios mallorquines como un poeta ya publicado. Tras el poema inaugural en *Grecia*, se publicaron «Trinchera» el 1 de junio de 1920 y «Rusia» el 1 de septiembre. Los amigos se reunían en el Café de los Artistas, y entre ellos estaban además de Jacobo Sureda y Juan Alomar, Miguel Angel Colomar, Ernesto María Dethorey, Jose Luis Moll —que adoptó el seudónimo de «Fortunio Bonanova»— o los hermanos Vives Verger. Allí se fraguaron amistades y el manifiesto ultraísta que firmarían Borges, Sureda, Bonanova y Alomar.

Por la noche el lugar de reunión era menos casto. Los poetas trasnochadores encontraron en una casa de lenocinio, la más famosa de la ciudad, el lugar donde celebrar sus tertulias hasta la madrugada. Se llamaba Casa Elena y estaba situado a espaldas del Teatro Principal y a muy poca distancia del mercado del Olivar. Según Coco Meneses, que es quien mejor estudió la época mallorquí de los Borges, se utilizaba ese lugar fundamentalmente porque era cómodo, permanecía abierto toda la noche y cómo no, se les toleraba de buen grado. Ese lugar dejó huella en el joven Borges hasta el punto de que le dedicó una prosa poética publicada en la revista *ULTRA* de Madrid en 1921, titulada: «Casa Elena. Hacia una estética del lupanar en España».

En enero de 1921 Borges publica su poema «Mañana» en el número inaugural de la revista madrileña *ULTRA*, que aparece un día antes del gran acto ultraísta que se celebrará el día 28 en la capital de España en La Parisina, un salón de grandes dimensiones donde los ruidosos nuevos poetas lograron desperezar el ambiente gris en el que se arrastraba la poesía española del momento. Entre ellos estaba Borges que, venciendo su timidez, leía versos. En el segundo acto de afirmación ultraísta celebrado en Madrid en el Ateneo de la calle Prado en abril de ese año, Borges no estará porque la familia había regresado ya a Buenos Aires.

Tras siete años y tres meses de estancia europea los Borges embarcan en Barcelona rumbo a la patria; a finales de marzo de 1921 se suben al vapor *Reina Victoria Eugenia* que los devolverá a Buenos Aires. □



José Hernández
Aleph II 1999

Marcos-Ricardo Barnatán es escritor.

MARÍA KODAMA

Biografía... autobiografía

30
31

LETRA INTERNACIONAL

*La biografía,
y hasta la
autobiografía, son
a veces meras
cronologías que
ayudan a ubicar
algunos hechos
en la existencia
de un hombre.*

Para Gauguin la verdadera materia prima de un creador era la memoria, no la realidad. Había que explorar la inspiración, no precisamente desde el contorno, sino indagando la vida interior. Sylvia Molloy (1) en los relatos autobiográficos dice: «La evocación del pasado está condicionada por la autofiguración del sujeto en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea proyectar». Si tomamos el diccionario de la Real Academia Española y buscamos la palabra biografía, la define como la historia de la vida de una persona. Para autobiografía, la definición es: la vida de una persona escrita por ella misma.

Estas definiciones nos llevan a imaginar la dificultad casi insalvable de escribir biografías o autobiografías; tanto en las unas como en las otras, las máscaras interpuestas entre el que escribe y su trabajo dejarán sin respuesta lo esencial del bio o autobiografiado, ya sea por la proyección que de sí mismo hace el biógrafo distorsionando, a veces inocentemente, otras con la intención de que sirva a los preconceptos que tiene, aspectos de la vida del biografiado, o también la distorsión producida por el recuerdo de los hechos que hace el autobiografiado.

¿Cómo asir ese caudal intangible y delicado que es la vida, hecha de misterioso tiempo, a través de la memoria, inseparable del tiempo? Así como en la arquitectura existen dos principios que definen una construcción y la maestría de un hábil arquitecto y que son el manejo del espacio y de la luz, del mismo modo, también la vida de los hombres está regida por dos conceptos tan abstractos, tan inasibles como el espacio y la luz, vale decir: el tiempo y la memoria que determinarán con inflexibilidad el destino de los seres humanos. Si unimos a esto la imposibilidad de la palabra para expresar lo esencial, porque recorta conceptos de la realidad esquematizándola y empobreciéndola de algún modo, deducimos que la historia, la biografía y aun la autobiografía son a veces meras cronologías que ayudan a ubicar algunos hechos de la existencia de un hombre o de una civilización. Son elecciones o simplificaciones útiles, pero no verificables exhaustivamente. Desde el punto de vista de la historia, el revisionismo trata de alcanzar esa imposible objetividad de los hechos a través de la documentación.

Muchas biografías se han escrito ya sobre Borges y seguramente habrá muchas más en el futuro, pero no vamos a ocuparnos de ellas. Trataré de trazar algunos caminos en el *Ensayo autobiográfico* de Borges. Sin embargo, me referiré brevemente a la que propuso Jean de Milleret, periodista francés, a Borges. De Milleret visita a Borges en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y allí, precisamente, hablan sobre el tema. De Milleret, como tantos otros, al leer la obra de Borges encuentra que es necesaria una biografía ya que sus escritos están vinculados de un modo muy fuerte a momentos cruciales de su vida. De Milleret, haciendo suyo el concepto de Michel Droit coincide en pensar que el arte del biógrafo es más injusto, más difícil que el del novelista, porque resulta imposible «realizar la síntesis de la vida interior y de la vida aparente». Es muy difícil mantener el rigor de la verdad histórica sin abandonarse jamás,

(1) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, FCE, México, 1996.



José Hernández
Aleph III 1999

como el novelista, a las facilidades de la imaginación. Borges recuerda a De Milleret que para Stevenson los problemas del historiador eran exactamente iguales a los del novelista, es decir, que no es más fácil contar cosas verdaderas que contar cosas imaginarias. Tal vez sea aún más difícil.

Borges habla con conocimiento de causa pues en Evaristo Carriego escribió: «Que un individuo quiera despertar en otro recuerdos de un tercero, es una evidente paradoja. Realizar esta paradoja sin otra preocupación, es el incesante propósito de toda biografía». Si por paradoja entendemos aquello que es contradictorio, que es imposible, es coherente que precisamente en la biografía que hace de Evaristo Carriego ponga de manifiesto «la evidente paradoja de escribir una biografía».

Borges, con respecto a la autobiografía piensa que esa relación que se establece entre vida privada y obra hace que sea aún más difícil para los críticos su estudio porque, dice, «uno nunca sabe si el escritor ha escrito lo que sintió o vivió, o bien lo que hubiera querido sentir y vivir. Incluso en el caso de obras de pensa-

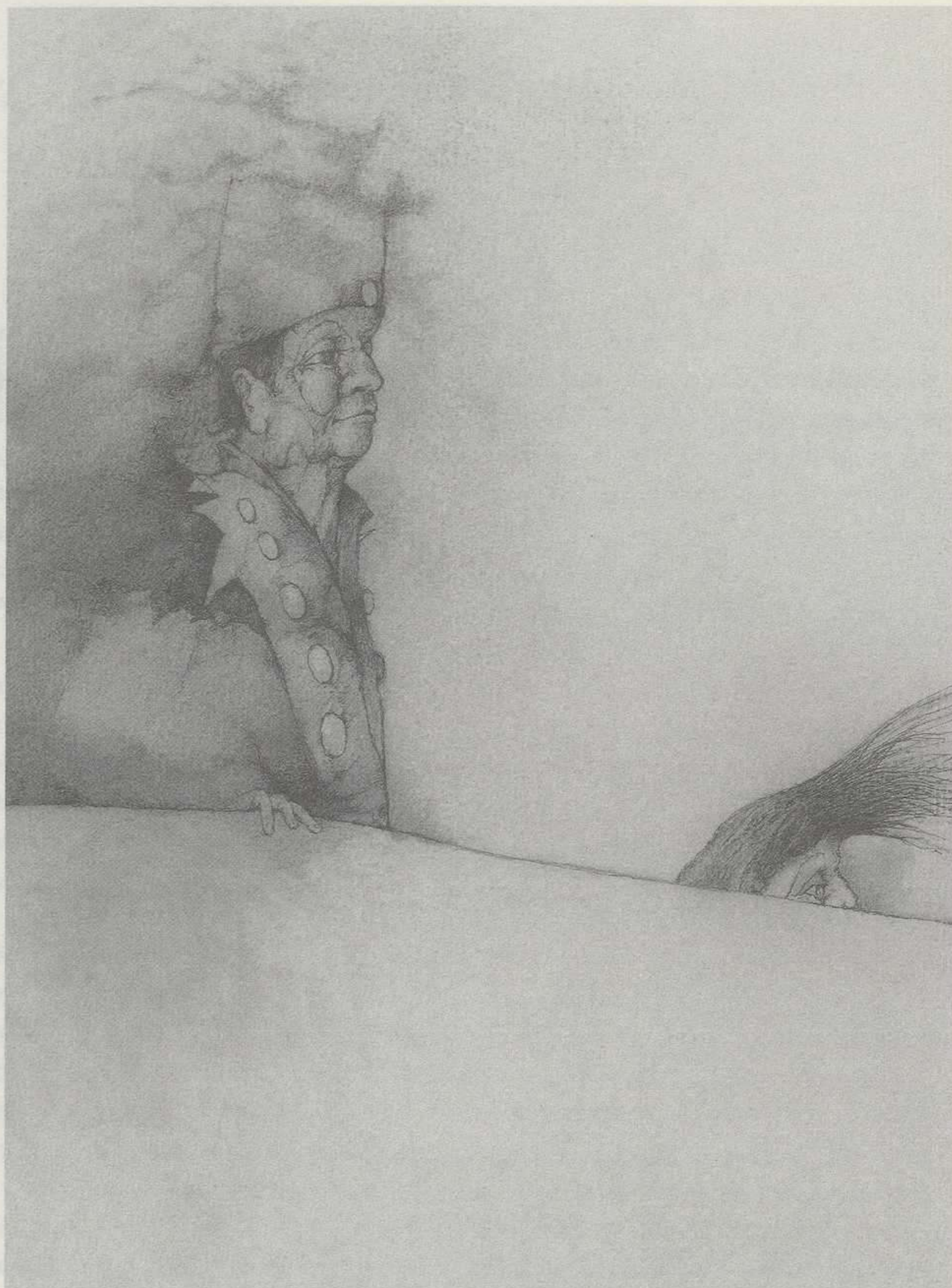
*Borges señala
repetidas veces
la imposibilidad
de conocerse y,
por lo tanto,
de escribir una
autobiografía
real.*



LETRA INTERNACIONAL

José Hernández
Aleph IV 1999

*A pesar de
su visión
irónica de la
autobiografía,
Borges
redactará dos.*



miento, creo que, a veces, no se escribe verdaderamente lo que se piensa sino lo que se querría pensar, lo que se preferiría pensar».

Para Borges, en el momento en que se hace una confidencia, el sujeto deja de ser el actor para convertirse en el espectador. Cita una frase de Wordsworth que dice: «La poesía proviene de la emoción que recordamos en la serenidad, cuando revivimos la experiencia. En ese instante nos convertimos en actor y espectador. Este es el mejor momento para la producción poética». Acepta, para ordenar la biografía, la clasificación en periodos que le propone Milleret, diciéndole: «Esta clasificación, en suma, es una cuestión de comodidad». Es interesante tomar de esta entrevista, que dará la biografía, dos momentos: J. M. le dice: «En consecuencia, usted admite que es perfectamente legítimo establecer un paralelismo entre la biografía y la obra». Y J. L. B. responde: «¡Pero sí, claro que sí!». Un poco antes Milleret le había dicho: «Entonces, parece que usted diera la prioridad a la lectura de la obra sobre la presencia real, sobre el conocimiento del autor». Borges responde: «No, no; creo que si pueden obtenerse los dos, es mejor. Pero me parece que en el caso de Homero sería un poco difícil».

A través de su obra vemos la identificación que hace con Homero, de modo que irónicamente está diciéndole a su biógrafo que no podrá obtener lo que desea.

A pesar de todo Borges va a redactar, podemos decir, dos autobiografías. Comenzaremos por la última. Ésta figura en el «Epílogo» de las Obras Completas (1974), está redactada en tercera persona y, con espléndida ironía, hace un resumen de su vida al publicarse en el año 2074 en la Enciclopedia Sudamericana en Chile. El presunto redactor de la nota comienza por una aparente confusión en el nombre para el lector desprevenido.

El nombre es José Francisco Isidoro Luis Borges. Desde el comienzo de su obra Borges cambia su nombre, usando el de sus antepasados para firmar algunas de sus obras; curiosamente en el epílogo de sus Obras Completas, lo que puede considerarse como casi la totalidad de su trabajo vuelve a usar el «José» con el que firmara la publicación del poema «Paréntesis pasional» aparecido en el n° 38 de la revista *Grecia*, en Sevilla, el 20 de enero de 1920. El poema relata un episodio que pudo ser autobiográfico. Un muchacho que, ebrio de felicidad y exaltación, va en busca de la mujer que ama, consumado el amor, escribe «tu cuerpo tiembla en mis brazos». Esto de algún modo trae a mi memoria «El amenazado», incluido en *El oro de los tigres*, que termina «me duele una mujer en todo el cuerpo».

Con la distancia de usar la tercera persona habla de sus preferencias: la literatura, la filosofía y la ética. Se refiere a su labor, que deja entrever limitaciones, nos hace saber su desamor por las novelas y su preferencia por los cuentos. También, sutilmente, nos revela que no ha finalizado su bachillerato a pesar de lo cual, dictó cátedras en las universidades de Buenos Aires, Texas y Oxford. Nos revela también sus principios como profesor, a saber, jamás exigía fechas a sus estudiantes porque él mismo las ignoraba, y su abominación de la bibliografía, porque consideraba que alejaba de las fuentes a los estudiantes y de la propia reflexión sobre la lectura.

Pasa también revista a sus preferencias políticas, que con el correr del tiempo se habían convertido en materia de permanente polémica, explica el porqué de su afiliación al Partido Conservador porque era el único que no puede suscitar fanatismos y, como agregara en algún reportaje, está destinado a perder. Se jacta de pertenecer a la burguesía, considera que la plebe y la aristocracia se nivelan al compartir «la pasión por el dinero, por el juego, por los deportes, por el nacionalismo, por el éxito y la publicidad». Con esta enumeración de la nota para la Enciclopedia traza un retrato de lo que es su vida, de lo que decidió marginar de ella.

El «autor» de la referencia hace notar que Borges era el primer asombrado por el renombre que había adquirido. Atribuye un poco la fama a que los años que le tocó vivir de algún modo coincidieron con el declive del país. El más leído de sus cuentos es «El hombre de la esquina rosada» cuyo narrador es un asesino. También las letras de sus milongas conmemoran a asesinos. Agrega que el éxito de Evaristo Carriego, «poeta menor cuya única proeza fue descubrir las posibilidades retóricas del conventillo», se debe un poco al esnobismo de la gente culta, que aunque tenía el terreno por los saineteros no podía disfrutarlo con la «conciencia tranquila». «Es perdonable que aplaudieran a quien les autorizaba

*Desde el
comienzo,
Borges cambia
su nombre,
usando el de
sus antepasados
para firmar
algunas de
sus obras.*

MARÍA KODAMA

Biografía... autobiografía

34

35

LETRA INTERNACIONAL

*Borges dictó
un ensayo
autobiográfico por
la necesidad de
dar a sus lectores
norteamericanos
un conocimiento
somero de
su vida.*

ese gusto.» También muchas veces marca esta característica esnob cuando se refiere al tango, en las entrevistas dice que el tango es aceptado por la sociedad de Buenos Aires cuando recibe su bendición en París.

Reconoce que «bajo la tutela de sus lecturas septentrionales logró elevar la narrativa argentina a lo fantástico». Agradece a Groussac y a Reyes el haberle enseñado a simplificar el vocabulario «entorpecido de curiosas fealdades: acomplejado, agresividad, alienación, búsqueda, concientizar (...). Las academias, que hubieran podido desaconsejar el empleo de tales adefesios, *no se animaron*. Quienes condescendían a esa jerga exaltaban públicamente el estilo de Borges».

Con esto vuelve a mostrarnos esa bifurcación de la conducta de una sociedad a la que sentía hipócrita y de la que se ocuparía años más tarde en un artículo periodístico.

En medio de la irónica nota para la Enciclopedia encontramos dos elementos que lo desnudan: uno, su soledad en un medio que estaba en una permanente bifurcación, y otro, su idea que lo que perdura es la obra. El segundo está indicado por el cambio de nombre, indicando en otra lectura posible que el autor mismo poco importa, que su nombre será confundido, lo que perdurará es la obra. Recordemos también que en «Atlas» la humanidad se salva por un haiku, precisamente el «De la salvación por las obras». El primero, mucho más íntimo y dramático, es cuando pregunta: «¿Sintió Borges alguna vez la discordia íntima de su suerte? Sospechamos que sí. Descreyó del libre albedrío y le complacía repetir esta sentencia de Carlyle: “La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben”».

El *Ensayo autobiográfico* (de 1970) que dictara a N. T. Di Giovanni para *The New Yorker*, se produjo por la necesidad, según Di Giovanni, de dar a los lectores americanos un conocimiento aunque fuera somero de la vida de J. L. Borges y de las circunstancias que le habían tocado vivir en su país. Tampoco aquí encontramos confidencias personales, va dando cuenta, sin embargo, de una manera sutil, más que nada del desarrollo de su vida, tomando siempre como eje la literatura, su escritura, a la vez que de manera indirecta va mostrándonos como un friso de la situación del país y de su gente.

Por ejemplo, en la página 14 hace referencia a que en Palermo, lugar al que se habían mudado antes de nacer su hermana, convivía gente de familia bien venida a menos con otra no tan recomendable. Él no era consciente de la presencia de los compadritos porque apenas salía a la calle. Cuenta que sus primeros años escolares no fueron placenteros; sus compañeros eran crueles, burlándose porque usaba anteojos y vestía como un niño de Eton. Dice haber olvidado el nombre de la escuela pero, en cambio, recuerda el nombre de la calle: Thames. En cuanto a la redacción en español escribe que «le enseñaron a escribir de una manera florida... Más tarde, en Ginebra, me explicaron que esa forma de escribir carece de sentido y que debía ver las cosas por mis propios ojos».

Los nueve años más desdichados de su vida los pasó en la biblioteca Miguel Cané. Está en un medio hostil en el que no puede trabajar honradamente porque

de hacerlo pondría de relieve la haraganería de los otros; un medio en el que la violación de una lectora en los baños fue justificada diciendo que eso era inevitable por la proximidad del baño de los hombres y el de las mujeres. Denuncia también la frivolidad y la incompreensión de sus amigas, damas de sociedad que le dijeron al visitarlo: «Quizá te parezca divertido trabajar en un sitio como ese, pero prometenos que antes de fin de mes encontrarás un empleo de por lo menos novecientos pesos». «Les di mi palabra de que lo haría.» Recuerda que en otra ocasión un compañero encontró en una enciclopedia el nombre de un tal Jorge Luis Borges y se sorprendió de la coincidencia de nombres y fechas. Dice: «Aunque resulte irónico, en esa época yo era un escritor bastante conocido, salvo en la biblioteca».

Veamos ahora de qué modo toda esta barrera de pudor y de distancia que levanta para contarnos su vida va cediendo y nos deja ver los destellos de un centro de sensibilidad y de pasión insospechado, para algunos. Estos destellos van iluminando su vida a través de las máscaras que usa en su obra para dejarnos atisbar su ser más íntimo. De manera somera veremos algunos de los temas fundamentales en la obra de Borges donde muestra lo que haciendo referencia a los mismos calla en el *Ensayo autobiográfico*.

Si vemos el tema de la muerte de sus seres queridos, nos encontramos por ejemplo en la *Autobiografía* que la muerte de su padre está solamente anunciada sin rasgos de emoción. La Nochebuena de 1938 año, de la muerte de su padre, será decisiva en su carrera, a raíz de un accidente estuvo al borde de la muerte. La septicemia lo sumió en una fiebre altísima, que naturalmente lo llevó a tener pesadillas que se mezclaban con la realidad. Cuando venció la infección tenía el secreto temor de que algo pudiera haber quedado dañado en su cerebro. Un día, cuando su madre le lee *Out of the Silent Planet* de C. S. Lewis, siente que las lágrimas corren por sus mejillas porque entendía. Entonces decide escribir un cuento, «Pierre Menard, autor del Quijote», que considera un paso intermedio entre el ensayo y el verdadero cuento. Fue publicado en *Sur*.



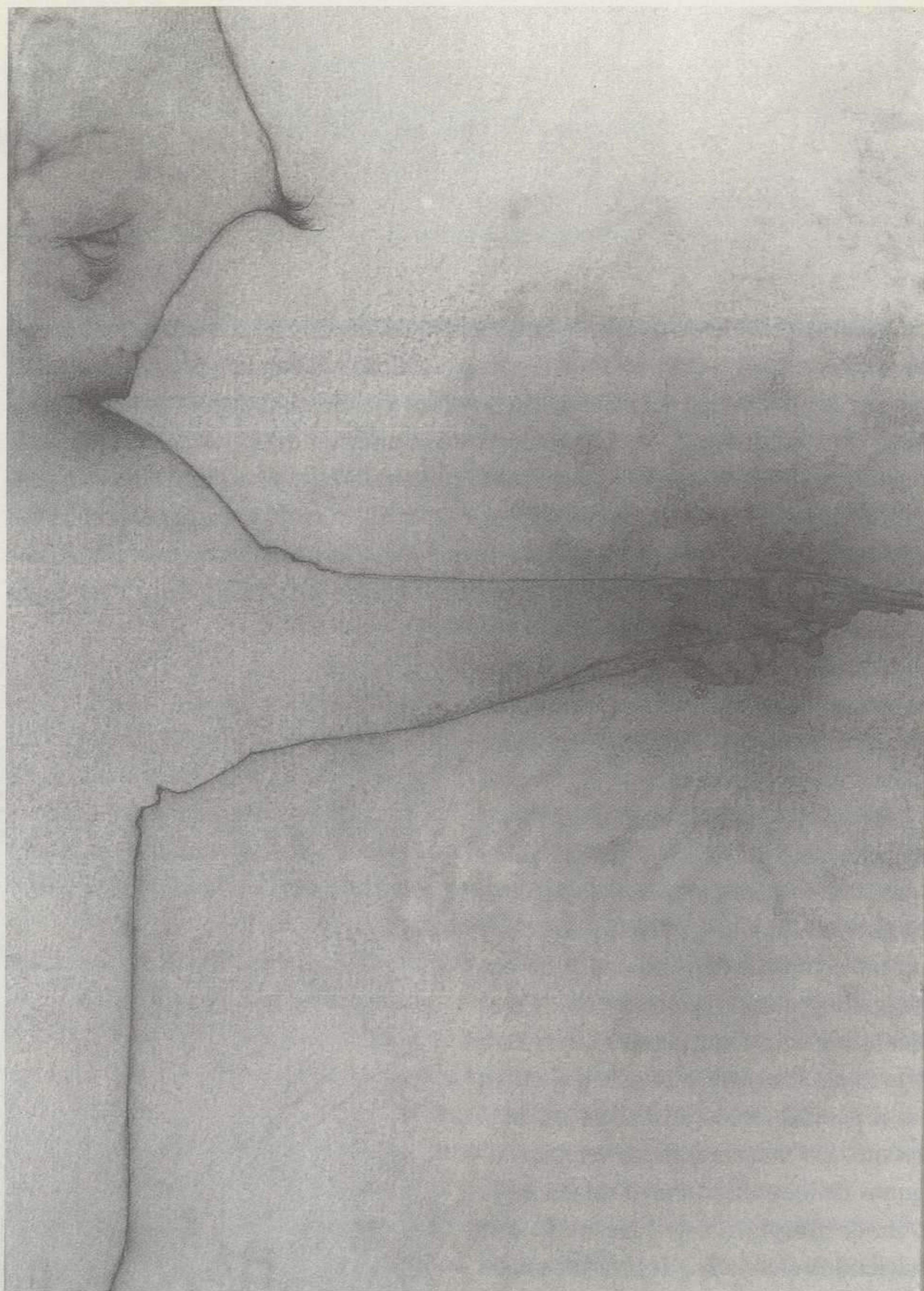
José Hernández
Aleph V 1999

36
37

LETRA INTERNACIONAL

José Hernández
Aleph VI 1999

*Alguna vez,
Borges nos ofrece
destellos de su
sensibilidad
a través de las
máscaras que
usa en su obra.*



Al escueto anuncio de la muerte de su padre en el *Ensayo autobiográfico* se contrapone en su obra completa el poema «La lluvia»: «La mojada/ Tarde me trae la voz, la voz deseada/ De mi padre que vuelve y que no ha muerto». Con el tema de la muerte podemos citar «Isidoro Acevedo», donde da toda la desolación del niño ante la muerte que le es ocultada: «En metáfora de viaje me dijeron su muerte; no la creí. Yo era chico, yo no sabía entonces de muerte, yo era inmortal; yo lo busqué por muchos días por los cuartos sin luz». Su abuelo materno murió en 1905, en la casa de la calle Serrano; Borges está escribiendo sobre un recuerdo de sus seis años.

Otro poema antológico relacionado con el tema y que él rechazaba porque lo consideraba sensiblero como una letra de mal tango es «El remordimiento»; lo escribió dos días después de morir su madre. Creía que gozaba de tanta popularidad porque a la gente le encanta imaginar la desdicha ajena. Pienso que lo que nos llega profundamente a todos es que los que hemos perdido a nuestra madre nos arrepentimos de la injusticia de dar por seguro su amor y no haberlo retribuido mejor. Sobre la propia muerte escribe en «Los enigmas»: «Ser para siempre, pero no haber sido» (*El otro, el mismo*).

Otra constante en la obra de Borges y que explica mucho sobre su vida son sus antepasados, a los que rendirá homenaje como en «Junín» (*El otro, el mismo*), o con los que se mimetiza, usando sus nombres como seudónimos, o como protagonistas de algunos de sus cuentos. También usará la primera persona identificándose con ellos para expresar o cumplir anhelos a través de ellos, como en el «Poema conjetural».

Esta identificación en Borges es también literaria. Por ejemplo, está la antológica página de 1960 que da título al libro *El hacedor*, donde Homero y él son uno ante el dolor de la ceguera y la forma de conjurar el mal: «Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo, Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros... el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra». Nuevamente, la imposibilidad de saber lo íntimo de un ser.

Esta identificación aparece en «Emerson», de *El otro, el mismo*. El poema está escrito en primera persona: «Piensa: Leí los libros esenciales/ y otros compuse que el oscuro olvido/ no ha de borrar. Un dios me ha concedido/ lo que es dado saber a los mortales/ por todo el continente anda mi nombre/ No he vivido. Quisiera ser otro hombre». También se identifica con Walt Whitman, en «Camden, 1892»: «Casi no soy pero mis versos ritman la vida y su esplendor: yo fui Walt Whitman». Y con respecto a los escritores dice en «Mis libros», (*La rosa profunda*, 1975): «Las voces de los muertos me dirán para siempre».

Es en su obra donde mejor revela el amor por su ciudad Buenos Aires, pero también está presente el amor en su vida, desde «Paréntesis pasional», de 1920, o en los poemas dedicados a las mujeres que amó o a las que fueron sus amigas.

En el poema «El mar» (*El otro, el mismo*) Borges se pregunta: «¿Quién es el mar, quién soy? Lo sabré el día ulterior que sucede a la agonía». Nuevamente, la imposibilidad de conocerse, por lo tanto, de escribir una autobiografía real. Es una multiplicidad de seres que lo habitan, como Whitman, como Emerson, como Homero o Shakespeare, y que sólo a través de la obra perdurarán. Y a través de ella les será dada la posibilidad de conocerse porque, como dice Borges en el epílogo de *El hacedor* (1960): «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara»... o que «tal vez un rasgo de la cara crucificada acecha en cada espejo; tal vez la cara se murió, se borró para que Dios sea todos» («Paradiso», *El hacedor*). □

Borges se concibe a sí mismo como una multiplicidad de seres que lo habitan, y que sólo a través de la obra perdurarán.

María Kodama es escritora. Viuda de Jorge Luis Borges.

*La influencia de
Borges en la
poesía española
comienza en los
años 70 y aún se
percibe en los
poetas más
jóvenes de hoy.*

Resulta evidente que la escritura de Borges ha influido en buena parte de la poesía española de los últimos treinta o cuarenta años. Sobre todo ha contribuido a la sensatez y a la coherencia, al rigor verbal y a la recuperación de la ironía, a la vocación de universalismo y a lo que Antonio Fernández Ferrer llamaba «la conciencia del límite». Aunque ciertamente, y como señalaba con ironía Cioran en su carta de 1976 a Fernando Savater, «la desgracia de ser conocido se ha abatido sobre él. Merecía algo mejor. Merecía haber permanecido en la sombra, en lo imperceptible, haber continuado siendo tan inasequible e impopular como lo es el matiz. Ese era su terreno. La consagración es el peor de los castigos —para el escritor en general y muy especialmente para un escritor de su género». No necesita Borges, a estas alturas, ni hagiografías, ni justificaciones: la obra que él firmó ha entrado por derecho propio y para siempre en un lugar privilegiado de la cultura universal. Harold Bloom, en su libro sobre el canon occidental, afirmaba algo que para buena parte de nuestros poetas de las últimas décadas ha sido una realidad operativa: «Borges tiene más poder de contaminación que casi ningún otro [escritor moderno]. Si lees a Borges a menudo y con atención, te vuelves un tanto borgiano, pues leerle es activar una conciencia de la literatura en la que él ha ido más lejos que ningún otro. Esta conciencia, a la vez visionaria e irónica (...) acaba con esa antítesis discursiva entre lo individual y lo común. Tiene que ver con el hecho de reconocer que, en mayor o menor grado, toda la literatura es plagio, una idea que se debe a Thomas De Quincey».

Sin duda, para sostenerse, este idealismo esencial necesitaba de la ácida ironía que Borges supo darle a su prosa y a sus poemas, esa capacidad de juego que, de acuerdo con Cioran, hace de Borges, un «seductor inigualable que llega a dotar a cualquier cosa, incluso al razonamiento más arduo, de un algo impalpable, aéreo, transparente. Pues todo en él es transfigurado por el juego, por una danza de hallazgos fulgurantes y de sofismas deliciosos». En cualquier caso, a partir de los años 70 el triunfo de la obra de Borges sobre las opiniones contrarias y sobre el ostracismo ideológico en España demuestra tanto la seducción de sus hallazgos como su carácter modélico para muchos mediante la precisa utilidad de sus recursos retóricos, su capacidad de fundir pensamiento y emoción, su riqueza de referentes intelectuales sobre los que establecer sus invenciones y sus versiones de autores y cuestiones filosóficas, etc.

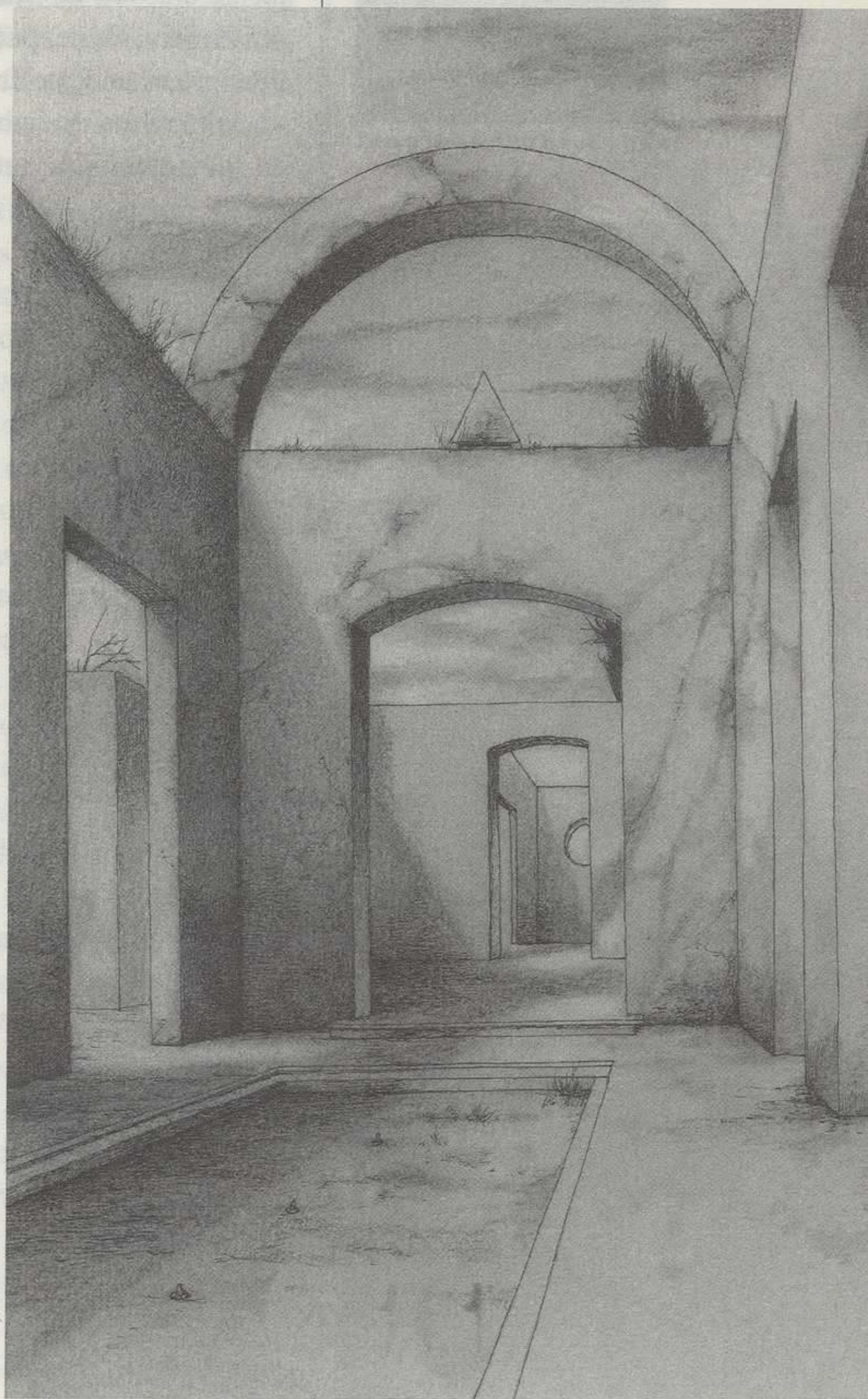
Dejando aparte las juveniles colaboraciones de Borges en las revistas de la vanguardia ultraísta, es a principios de los años 70 cuando se publica por primera vez en España la poesía de Jorge Luis Borges. Poco antes habían empezado a llegar algunos de sus libros en edición argentina, y la resonancia que había tenido entre nosotros la concesión del Premio Formentor en 1961 había dado a conocer su nombre entre un joven público lector pronto interesado por la «nueva literatura hispanoamericana». El mundo fantástico y enigmático, cultísimo y seductor que transmitían los relatos borgianos sería una sorpresa compartida con las lecturas, también importadas al principio, de Cortázar, de Onetti, de García Márquez y de tantos otros. Pero el Borges poeta era otra cosa absolutamente distinta y llegaba en un momento en que los poetas jóvenes más

promocionados de su generación, los llamados «novísimos», estaban en otra onda especulativa. A partir de los años 70 Borges fue ejerciendo de manera creciente su capital influencia en nuestra literatura, una influencia que todavía es perceptible en algunos de los poetas más jóvenes.

Vale la pena detenernos en algunos testimonios explícitos que resultan muy ilustrativos de los comienzos de la recepción de Borges en nuestra poesía. Por lo que respecta a la promoción de los años 70, es José María Álvarez, el poeta del grupo de los llamados «novísimos» que antes y más decididamente incorporó a Borges a sus tradiciones personales, y de manera que no entraba en conflicto con la admiración colectiva por Ezra Pound, como es bien conocido. Las lecciones de la literatura y de la historia son inseparables de sus más particulares reflexiones sobre la realidad; y en su *Museo de cera* y en los libros posteriores —*Sobre la delicadeza de gusto y pasión* (2006), *Bebiendo al claro de luna sobre las ruinas* (2008) y *Los oscuros leopardos de la luna* (2010)— así como en sus diarios sucesivos y en otros libros de prosa el protagonismo de la admiración a Borges, bien explícita, y las infinitas referencias componen un homenaje al arte y a la inteligencia estrechamente ligado a la lección del maestro. Bastaría citar, entre muchos, el extenso «Otro poema de los dones»— «Considerando la acordanza de nuestras devociones, he preferido a los vericuetos de la imitación la brillantez del plagio, modificando tan sólo allí donde diferían las lealtades»—, y entre las numerosas referencias explícitas en prosa destaco un párrafo del volumen de memorias *Al sur de Macao*:

«En 1962, hacia finales de año, Borges entró en mi vida como un huracán que ya no cesaría de conmocionarme; lo primero fue *Ficciones*, *El Hacedor*, *El Aleph*, a partir de 1969 conocería su poesía. Borges, junto a la lectura encantada de poetas ingleses, la obra crítica de Eliot y las películas de Mizoguchi, fueron determinantes en mi forma de pretender el discurso poético».

No fue José María Álvarez el único poeta español de su generación tocado decisivamente por el impacto de Borges, aunque sí el único que lo mencionaba entre los del grupo prestigiado por la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*. Pienso también en Marcos-Ricardo Barnatán, quien sin duda influyó mucho en la difusión del maestro entre los escritores de los años 70. Son numerosos los guiños, las citas, los testimonios y las marcas que encontramos en sus prosas y en sus versos, desde «La memoria»,



José Hernández
Aleph VII 1999

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO
La marca de Borges

40
41

LETRA INTERNACIONAL

primer poema de *Los pasos perdidos* (1967), o el diálogo con «Borges» que cierra *El oráculo invocado* (1984) hasta los poemas de *Consulado general* (2001): las muy distintas enumeraciones de «Borges sueña el Oriente», «Todo al negro» o «Singular rooms», la manera de los monólogos dramáticos —«Jacobo Sureda piensa antes de morir»—, algunas adjetivaciones o el poema «Una página perdida del Zohar». Baste, para no extenderme, una perla del reciente *Naipes marcados*: «Peligro extendido. En todas las casas hay un cuchillo que puede matar».

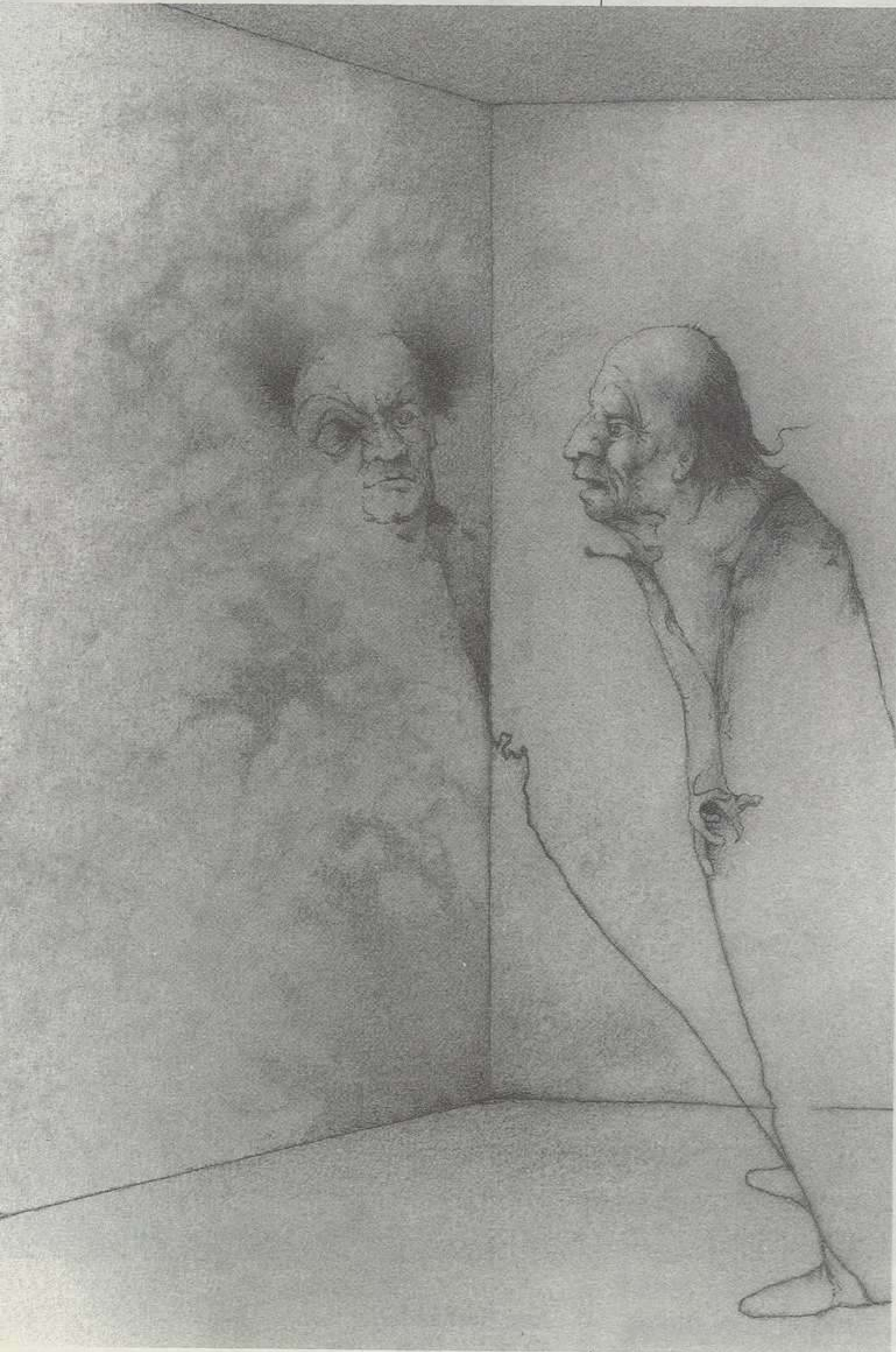
Jaime Siles es un buen ejemplo de otra forma de influencia borgiana. No sólo en los homenajes que nos sugieren poemas como «Identidades», de *Música de agua* (1983), «Variación barroca sobre un tema de Lucrecio», de *Semáforos, semáforos* (1986), o varios de *Himnos tardíos* (1999), entre ellos «Partida de ajedrez» y alguno de los monólogos dramáticos. También, y de manera principal, en la reflexión sobre la identidad que se inicia tempranamente en su poesía. El propio Siles señala la influencia de una doble práctica poemática de Borges: «la del monólogo dramático browningiano —que ejemplifica y es el “Poema conjetural”— y el uso casi pronominal del apellido Borges, que hace en el poema “Los límites”. Ese es el yo de los poemas de mis dos últimos libros». Esta idea la ampliaba el autor en el artículo «Lo imaginario y lo real. Borges poeta», publicado en *ABC* el 25 de julio de 1999 con motivo del homenaje a Borges en su centenario:

«Fue un poeta más épico que lírico para el que sólo era real lo imaginario y que inventó ese otro Borges al que toda su vida intentó imitar y al que supo ser fiel y parecerse. Borges es el mejor poema de Borges porque Borges en boca de Borges no funciona como “yo” sino que se comporta como “él” (...) El yo de Borges es la literatura y sólo allí se debe buscar. Pensar que hay otro Borges paralelo sería malinterpretar a ambos».

Al margen de aquella irrupción novísima que apostaba por el culturalismo «de alta intensidad», como diría Guillermo Carnero, la recuperación de la vanguardia y la imitación de Pound, Eliot o los decadentistas, un buen número de poetas coetáneos iniciaban su obra en otras direcciones, más cercanos a la tradición de una poesía narrativa, de cita interna y de base reflexiva que suponían los poetas del 50 y algunos del 27. Ciertas tradiciones, como las de Eliot, Cernuda o Pessoa, eran comunes. Otras, como las

de Kavafis o Auden, coincidían con la de Borges, cuya concepción intelectual del poema tiene un estrecha relación con los anteriores: el monólogo dramático, el fragmentarismo, la escritura epigramática y la reflexión irónica sobre la experiencia y la realidad, la enumeración, la expresión clara y la razón narrativa, la fuente

José Hernández
Aleph VIII 1999



cultural de los aprendizajes morales, el poema histórico o la importancia de la presencia renovada de la tradición clásica grecolatina en la poesía desde los años 80, que por diversas vías fecundan la poesía española hasta el presente. Otros nombres generacionales tan diversos entre sí como los de Juan Luis Panero, Fernando Ortiz, Víctor Botas, Miguel D'Ors, Eloy Sánchez Rosillo, Francisco Castaño, Luis Antonio de Villena, Jenaro Talens, Luis Alberto de Cuenca, etc., testimoniaron *a posteriori* que la restrictiva selección novísima, aunque fuera la mejor promocionada y la más visible, ni fue la única valiosa ni la más fecunda, a la vista de las trayectorias poéticas de unos y de otros hasta el presente.

—«Una vez, [frente a la casa de Maipú, 994] se hacía difícil pensar que, detrás de la fachada de aquel impersonal edificio de apartamentos, un hombre había soñado el mundo, había creado una de las escasas obras literarias que han dado forma y sentido a nuestro tiempo.» La frase es de Juan Luis Panero, uno de los poetas de su promoción que más tempranamente conocieron a Jorge Luis Borges y su obra. En unas páginas en prosa del espléndido *Los mitos y las máscaras*, que reúne algunas anotaciones sobre sus viajes, lecturas y encuentros, Panero se refiere al temprano conocimiento de nuestro poeta: «Enero de 1963. En el decimonónico salón de actos del Ateneo de Madrid, un anciano y distante caballero, apoyado en un bastón, comienza a hablar con cierto tartamudeo. Entre los silenciosos y expectantes asistentes al acto, hay un joven que acaba de cumplir veinte años. Cuando el distante caballero —llamado Jorge Luis Borges— termina de hablar, se escuchan aplausos. Al salir a la fría calle el joven ignora que ha empezado una larga y fundamental historia de su vida. Como es obvio, el joven era yo y mi “fervor de Buenos Aires” comenzaba allí. Tendría otros encuentros con Borges a lo largo de los años: en Madrid, en Bogotá, en México, en Quito (...) Llegaría, por fin, a Buenos Aires, en 1990, y a la casa de Adolfo Bioy Casares. Podía parecer el final de un sueño, pero este viaje, ventitantos años después de aquel encuentro en el Ateneo madrileño, no lo era en absoluto. Era el reencuentro con una antigua y querida sombra. El sueño de otro sueño».

Son abundantes los textos de todas las épocas en los que este Panero se refiere al legado borgiano. Resulta muy expresivo este fragmento, de 1988, en el que recuerda su visita al viejo Hôtel d'Alsace, en la Rue des Beaux-Arts de París, donde dos lápidas recuerdan que allí murió Oscar Wilde y que allí había vivido Borges en sus últimos viajes a París. Tomando unas copas en el bar del hotel y pensando en el cruce de ambos nombres, escucha una cotorra gritando «Ça va, ça va». Y escribe Panero:

«Luego, ya en la calle, pensé que pocos escritores como ellos —de modo muy distinto— han logrado describir, con tanta lucidez y tanto auténtico ingenio, el absurdo de la condición humana, nuestra apariencia de cotorras. Pero pocos también nos han dejado al mismo tiempo —y esto es lo que les hace verdaderamente perdurable— un testimonio más hondo y dramático del destino final de los hombres, de su última desesperada soledad frente a los estragos de la vejez y de la muerte. Los dos supieron fundir en una sola imagen los deslumbrantes colores del pájaro exótico y el gris de la lluvia que resbala por las lápidas y borra los nombres».

*En muchos
poemas de Juan
Luis Panero,
Borges es una
fuente de
estímulos
convergentes.*

*La influencia
de Borges
hace cobrar
importancia al
poema histórico,
elemento de la
poesía española
de los años 80.*

De entre los muchos poemas de Juan Luis Panero en los que Borges es, más que un influjo formal, una fuente de estímulos convergentes con las obsesiones centrales de este poeta —los libros como fuente de experiencia vital, el tiempo, los espejos, el juego inabordable de la identidad, el peso de la historia, la admiración por sus grandes figuras, el elogio del valor, etc.—, podríamos mencionar como ejemplo, en el terreno del homenaje explícito, «Un arañado signo»:

Este libro lo firmó Borges
una tarde, hace años,
conversando en un hotel de Quito.
Un arañado signo, simbólico, ilegible,
viajó conmigo por distintos caminos,
fue refugio en noches de derrota.
Esta tarde, en Barcelona, al enseñárselo a alguien,
un vaso se vertió sobre las páginas
borrando en un segundo la tinta de su firma
y mi nombre escrito con letra temblorosa.
Ahora ya no es mío, ni suyo, ni de nadie,
ahora es ya, por fin, lo que fue siempre
un rastro de la vida que se pierde,
húmeda lápida, sombra de papel,
el terco sueño de unas pocas palabras.

Muy distinta e igualmente fecunda es la huella de Borges en Luis Alberto de Cuenca. Quien fue director de la Biblioteca Nacional de Madrid no sólo acoge a Borges explícitamente como una de sus tradiciones fundamentales en poesía, sino también como uno de sus maestros en otros territorios de interés preferente, el mundo de los mitos y de la épica antigua, sobre el que ha escrito numerosas páginas y que está presente desde el principio en sus poemas. De Cuenca recuerda constantemente en sus ensayos y reseñas sobre ediciones de estos temas la admiración y el magisterio borgiano en el territorio de una erudición vivificadora. Insiste en la importancia de las virtudes clásicas —lealtad, coraje, serenidad— en la obra borgiana, en la forma peculiar de recrear y actualizar el mito en medio de lo cotidiano, pues lo fantástico y lo mágico forman parte de lo cotidiano y lo cotidiano se ofrece alcanzando el mito, como en sus propios poemas:

«Como hizo Borges en “Otro poema de los dones”, agradeciendo a Dios la existencia del puñado de cosas que le eran más queridas, así también debemos sus admiradores dar gracias al “infinito laberinto de los efectos y las causas” por la literatura de Borges, por la posibilidad que nos ofrece de viajar con él por países soñados de erudición (esa erudición lúdica que utilizaron antes que él Poe y Bierce), de auténtica nobleza, de coraje. Leer a Borges (y a los escritores que Borges recomienda) es llevar a cabo un viaje tan alucinante al menos como el *Fantastic voyage* de Richard Fleischer. Y sin LSD».

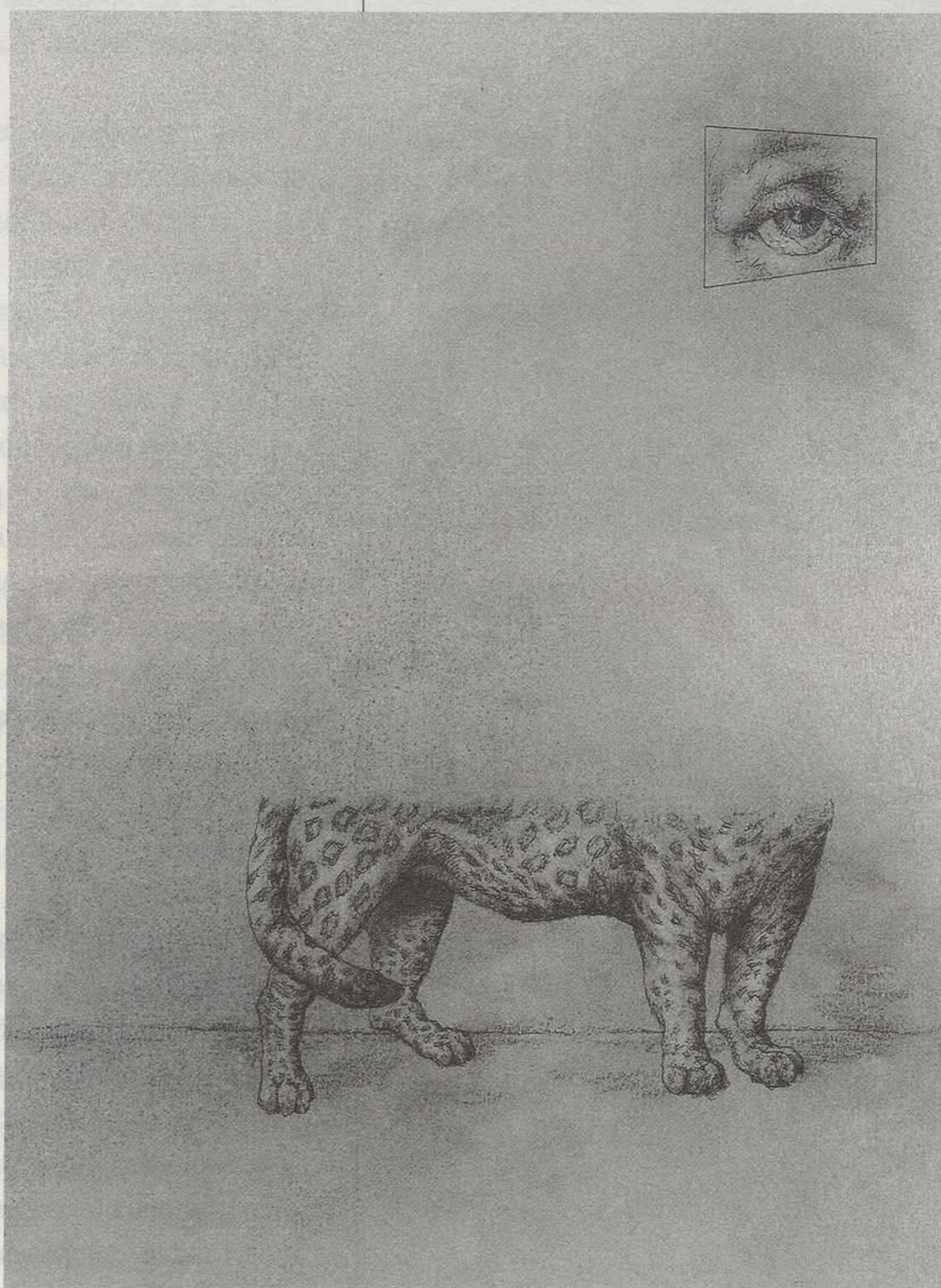
Es evidente en qué medida Luis Alberto de Cuenca remite a Borges —y a Poe y a Bierce— su propia línea de erudición, y de escritura lúdico-erudita, y también su admiración por el ejemplo de imaginación soñadora sin la cual su propia obra no hubiera sido la misma, particularmente a partir de *La caja de plata*. Dice de Cuenca:

«Siempre he entendido la literatura y el arte como diversión, disfrute, placer. En eso coincido con el autor de *El Aleph*, con quien comparto otras aficiones, como la fantasía o la épica de los antiguos germanos. Leer a Borges es una actividad descaradamente epicúrea, como leer la *Iliada* o las *Sonatas* de Valle-Inclán, como ver en el cine un programa doble con *Drácula*, de Browning, y *La ciudad sin ley* de Hawks. Borges piensa que, en literatura, la creación *ex nihilo* no pasa de ser una broma de mal gusto, y reivindica la literatura «de género» frente a la «gran literatura», el cuento frente a la novela, la quintaesencia frente al fárrago, la fiesta frente al tedio».

En el ensayo «Borges y el mundo clásico», de 1999, De Cuenca pasaba revista a una serie de temas y de procedimientos que Borges toma del mundo clásico, preferentemente del homérico y que, en mi opinión, sirven como modelo directo o indirecto a la poesía española de las últimas décadas en su utilización de dichos referentes clásicos. Para el poeta madrileño la forma de culturalismo que emplea Borges, como el de Kavafis y Cernuda, «se transforma en una vía de conocimiento personal y de expresión del propio yo». Otro influjo que De Cuenca señalaba recientemente es el de la práctica de la traducción, particularmente en su *Antología de la poesía latina*: «Traté de dar a los originales la vivacidad y el frescor que mantenían en latín, y hasta me permití incluir en el florilegio, siempre en la estela del genial Borges, algunos apócrifos salidos de mi pluma».

El poema «Agag de Amaleq» es un buen ejemplo de la reelaboración a que Luis Alberto de Cuenca somete los temas de la historia antigua y del mito, ya desde sus primeros libros, con el poema de Borges «Einar Tambarskelver» de «La moneda de hierro», al fondo:

Agag, rey de Amaleq, fuerte guerrero,
recién vencido —y perdonado— dijo
para sí, arrodillando las palabras,
como quien rinde culto a la derrota:



José Hernández
Aleph IX 1999

*Algunos poetas
españoles usan
el epitafio,
característico
de la figuración
histórica de
Borges como
guiño al maestro.*

«Se alejó la amargura de la muerte».

Poco tiempo después, la daga curva
de Samuel trazaría en sus costados
el signo de la cólera divina,
profuso manantial de sangre noble.

Y del brillo inmortal de aquella frase,
solemne funeral de la esperanza
y de la fe, no quedarán destellos
en las antologías. Todo es humo.

Sería interminable la mención de los testimonios de poetas de los años 70 que encontraron desde el principio en la figura y en la obra de Borges una de sus principales tradiciones propias. Citaré unas palabras de dos poetas más de esta generación plural. Uno de ellos es Víctor Botas, quien en el prólogo de su poesía completa declaraba:

«Una tarde de invierno, en León, me topé con Borges, que también hablaba de tigres, que no era un fanfarrón verbal como Neruda, ni un cursi como Juan Ramón, ni un monótono blandengue como Salinas. Borges fue la puntilla: durante los tres o cuatro años siguientes leí y releí, obsesionado, todos y cada uno de sus poemas, hasta el punto de que aún hoy sigo recordando buena parte de ellos. De esto (y de otras cosas) surgió mi primer libro, *Las cosas que me acechan*».

La huella de Borges resuena en Botas hasta su último libro, póstumo, *Las rosas de Babilonia*. La autoironía con que trataba Botas su raigambre borgiana consigue en algunos de los poemas una voz propia muy interesante, como en «La luna», dedicado al maestro:

La luna

a J. L. B.

La luna que miramos desde el Tiber
o aquí, bajo la noche de los astros,
es única y común. Ritos y magias
de antiguos sacerdotes que oficiaban
orgullosos misterios, la coronan
de fórmulas y flores fenecidas,
de jóvenes efebos que salmodian
olvidadas canciones, para siempre.
Estas cosas pasaron. Son ahora
mientras veo la luna y no comprendo
qué estoy haciendo aquí, por qué es tan triste
contemplar esa luz, si se está solo.

Igualmente son inconfundibles las huellas de Borges en Miguel D'Ors. En la nota epilodal a su primera recopilación de poesía completa, *Punto y aparte*, dice D'Ors que descubrió a Borges por 1971 o 1972: «Fue una de mis grandes con-

mociones literarias (otras fueron Papini, Ionesco, Chesterton, Baudelaire, Neruda, y después Alfonso Reyes y Jack London). “Ulises navegando” es el primer poema mío en el que se percibe inequívocamente —me parece— su magisterio». La larga huella de Borges en la poesía de D’Ors encuentra un jalón importante, por visión global de la tarea del poeta y por ciertas técnicas estilísticas, en el libro *La imagen de su cara*, cuyo mismo título responde a la cita de Borges que sirve de pórtico al libro y que conduce su lectura: «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara». Entre otros poemas «Arma virumque (Retrato de mi padre)» muestra el aprovechamiento provocativo del influjo épico borgiano.

Para Francisco Castaño, Borges está presente en su poesía, tan llena de referencias, irónica y profunda a la vez, desde sus primeros libros. Baste citar el poema «Je hume ici ma future fumée», de *Breve esplendor de mal distinta lumbre* o el diálogo con el poema «Le regret D’Heraclite» borgiano en «El secreto de Adán», de *Fragmentos de un discurso enamorado*: «Yo, que acaso no he sido más que un hombre./ He sido aquel que amaba Margarita/ Ardanaz, por quien fui todos los hombres.// Y por quien sigo siendo todavía».

A finales de la década de los 70 se va afianzando en la dirección de una poesía de realismo meditativo, o de experiencia, como se quiera, la obra de diversos poetas que se apartan de las propuestas novísimas. La nueva lectura de la tradición, unida a la revalorización de poetas como los Machado, Alberti o Cernuda y al ejemplo de los poetas del 50, en especial Jaime Gil de Biedma, Ángel González o Francisco Brines, genera la vuelta a la que Antonio Jiménez Millán denominaba la «razón narrativa»: «Me refiero a la concepción del poema como una modalidad de relato, como un desarrollo particular de la experiencia, entendiendo ésta en su acepción más general, integradora de elementos biográficos, históricos y culturales».

Se trata, indudablemente, de una confluencia de poéticas que a lo largo de los años 80 se han ido imponiendo hasta hoy mismo como una de las corrientes principales y que acoge, junto a la madurez de poetas de los años 70, como Eloy Sánchez Rosillo, Juan Luis Panero, Fernando Ortiz, Francisco Bejarano o Miguel D’Ors, a algunos novísimos del primer momento progresivamente cercanos a la narratividad, como Luis Alberto de Cuenca o Luis Antonio de Villena. De entre los poetas que empiezan a publicar a finales de los años 70



José Hernández
Aleph X 1999

*Una y otra vez
encontramos en la
poesía de Salvago,
Botas o Benítez
Reyes la idea
borgiana de que
todos los textos
son uno solo.*

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

La marca de Borges

46
47

LETRA INTERNACIONAL

hay que mencionar el grupo de «la otra sentimentalidad» granadina cuyos manifiestos firmaron Álvaro Salvador, Javier Egea y Luis García Montero, y los nombres diversos de Antonio Jiménez Millán, Ana Rossetti, Andrés Trapiello, Abelardo Linares, Javier Salvago, Jon Juaristi, Felipe Benítez Reyes, Juan Lamillar, Carlos Marzal, Vicente Gallego, Luis Muñoz, José Antonio Mesa Toré, etc. Como señala Álvaro Salvador al respecto: «Borges, partiendo paradójicamente de preocupaciones vanguardistas, sería el principal valedor de esta tendencia, no sólo en su dimensión poética, sino haciéndola extensible al discurso literario en general. Esta toma de posición lleva implícito un grado de

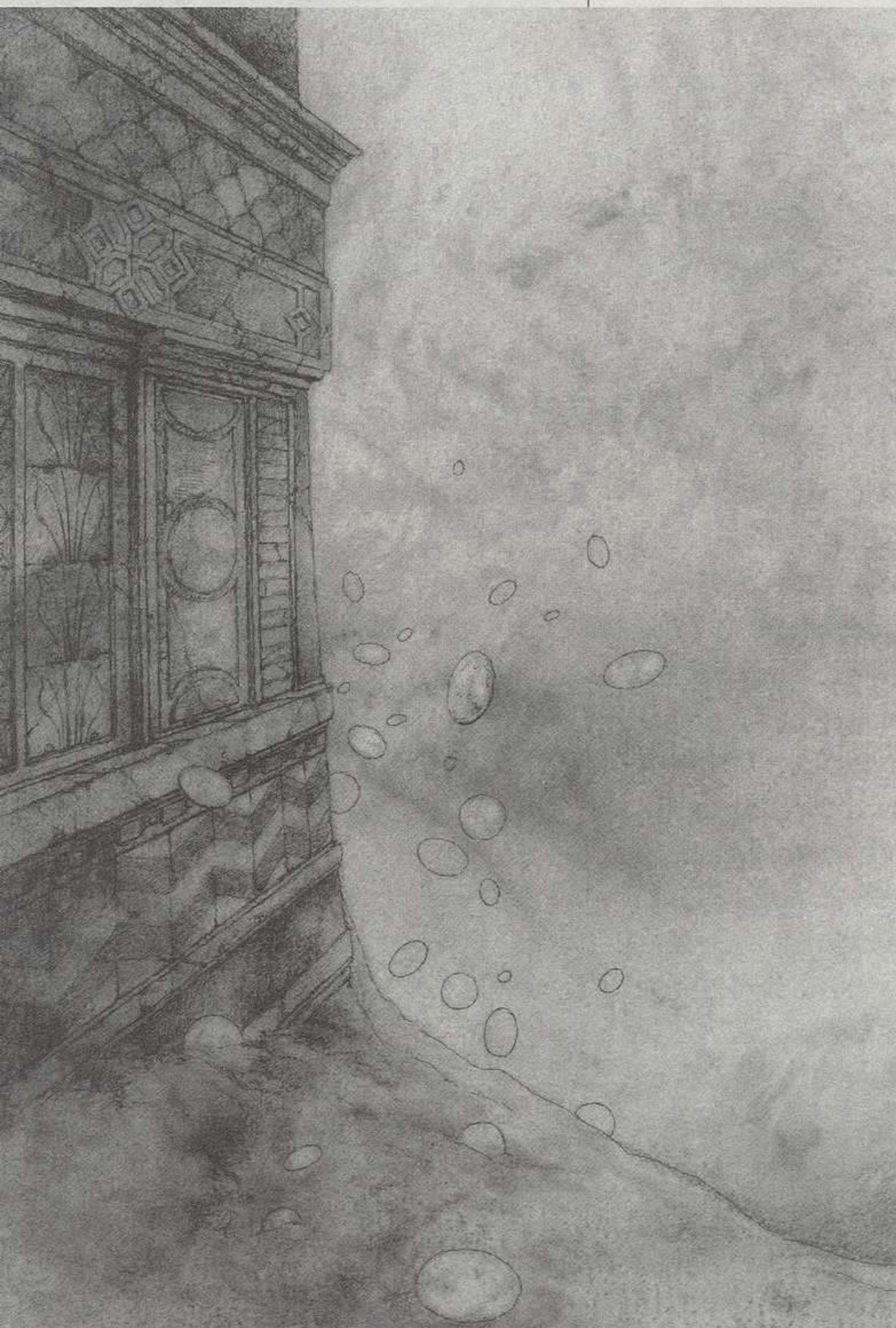
humildad considerable, al que no es ajeno el propio Borges y que expresa muy bien Alex Susanna: «Toda lengua, sea cual sea, genera cada siglo tres, cuatro o cinco grandes poetas... si aceptamos que estos grandes nombres, en la mayoría de las tradiciones occidentales, se dieron durante la primera mitad de siglo, fácilmente convendremos en aceptar nuestro feliz destino de poetas menores».

En su propia poesía Álvaro Salvador testimonia esa búsqueda de un tono menor que adopta en ocasiones la imitación de Borges, así como la práctica de los monólogos dramáticos, los desdoblamientos del sujeto en ciertos poemas de *Ahora, todavía* (2001) o *La canción del outsider* (2009). Podría citarse, de Luis García Montero, el monólogo dramático que compone uno de sus mejores poemas, «El insomnio de Jovellanos». Muy cerca de Borges Andrés Trapiello señalaba en el prólogo a sus poesías completas publicadas bajo el significativo título de *Las tradiciones*: «La poesía no es sino un largo, extenso y único poema que escriben, en épocas diferentes y en diferentes lenguas, los distintos poetas».

Hablo, por lo tanto, de una tendencia muy amplia que acoge tradiciones muy diversas, del modernismo y el simbolismo francés al realismo crítico o al intimismo romántico, de las que no está ausente un fuerte elemento cultural, otro de los ejemplos que Borges aporta explícitamente, ni tampoco falta un confesionalismo ideológico de signo diverso. Un ejemplo adecuado es el poema de Antonio Jiménez Millán titulado «El otro laberinto (J. L. B.)», donde las referencias admirativas a Borges y su mundo, y hasta la retórica del diálogo con el

poeta, apuntan a otra cosa, a una recuperación en el poema de la visita realizada a Borges en 1983 junto a Luis García Montero, que desemboca en una distante reflexión política acerca de la Argentina de los tiempos de la más reciente dictadura militar.

José Hernández
Aleph XI 1999



A mediados de los años 70 la creciente influencia de Borges, junto a la de Cavafis y Pessoa, hace que cobre cada vez más importancia el poema histórico, que se convierte en otro de los elementos característicos de la poesía de los años 80. La tendencia a enlazar con la tradición clásica apoya la recuperación del yo poético en sus relaciones con la realidad actual. El poema histórico y el monólogo dramático permiten la más diversa expresión del yo a través del personaje histórico interpuesto, con lo que se materializa la distancia aparente entre el yo del poeta y la persona literaria, el yo poético que se conforma en el texto a través del lenguaje. Esta distancia, fundamental para Borges en el juego de espejos del extrañamiento del propio personaje, permite no sólo el efecto de ficcionalidad característico —y modélico— sino también su eficacia como instrumento de reflexión moral.

Es indudable que Borges aporta con su obra poética una base fundamental para esta práctica de la poesía, que sin su ejemplo habría sido diferente, pero también con todos los riesgos de su seducción. Y junto a lo moral o, mejor, integrando la peculiaridad de esa consideración moral, se añade la distancia irónica, ese humor borgiano que alimenta la tradición irónica de la modernidad, una tradición a la que, por supuesto, se adscriben los poetas que estamos considerando,

Las contrafiguras borgianas, autorreferentes o no, están basadas siempre en una coherencia interna que procura sensación de verdad, porque, como se ha dicho, el poeta puede permitirse ser un fingidor, pero no un mentiroso. El sentido borgiano del humor es parte inseparable de su huella, que viene a unirse a la de algunos de los poetas irónicos fundamentales de los años 50, como Gil de Biedma, Ángel González o José Agustín Goytisolo. Luis Alberto de Cuenca señalaba, por su parte:

«El humor es vital en Borges. Y ello, en un siglo como el nuestro tan estirado, tan enfático, tan pagado de sí mismo, se agradece de corazón. Por lo demás, aquella poesía española que no se propone fastidiar al lector como principal objetivo es deudora de Borges. De él proceden la ironía, el humor, el uso del endecasílabo, el elemento narrativo, la estructura cerrada, el rigor en la construcción. Sin Borges, la literatura del siglo XX se hubiera limitado a ser lo que ha sido casi siempre a lo largo de los últimos cien años: un juego inane y aburrido».

Con el ejemplo de su trayectoria perfeccionista Borges ha contribuido decisivamente a convencernos de que la poesía sólo puede conocer desde el anclaje en el tiempo personal y en su sentimiento analizado como el fluir del descontento, como un territorio personal cambiante y abocado al anonadamiento. De aquí toda trascendencia, todo modelo histórico —de Jesucristo y los antiguos héroes a cualquier gran filósofo o escritor— sólo puede esgrimirse como una figura retórica detrás de la cual sólo existen la duda esencial, la sombra, la armonía del arte y del pensamiento, todo lo más, como dice su poema «Las guerras».

Es a la precaria duración del arte a lo que tiende la creación. Los personajes históricos, las referencias culturales sirven para testimoniar a la vez la duración y la caducidad, las dos caras de la misma moneda única de la vida. Eloy

*El asombro
del yo y el
extrañamiento
permanente
borgianos, vuelven
renovados en
los versos de
Lorenzo Olivano
o Aurora Luque.*

*La obra
de Borges
lo trasciende
y la sentimos
compartible.*

Sánchez Rosillo cita a Montaigne al frente de sus *Autorretratos*: «Lector, yo mismo soy el tema de mi libro». Javier Salvago, Francisco Bejarano, Miguel D'Ors o Carlos Marzal se autorretratan con versos que remiten tanto a Manuel Machado como al Borges más irónico. Luis Alberto de Cuenca se inventa una variedad de voces en primera persona con simulacro de cotidianidad para lograr efectos poéticos de humor negro y visión desencantada de la existencia. Fernando Ortiz o Luis Antonio de Villena acuden a muy distintas voces para producir la expresión de lo íntimo mediante la distancia que garantiza el monólogo dramático. En la sección «Galería de espejos» de su libro *Mitos* (1979) Abelardo Linares, bajo el expresivo título, multiplica su voz para decir, a la manera de Borges —y también de Cavafis, de Cernuda o de Gil-Albert— su propia perplejidad ante el tiempo y la escritura. La «pesadumbre metafísica» de algunos poemas de Abelardo Linares, como alguien señalaba, nos remite naturalmente al mundo fantástico y onírico de los relatos de Borges, como «El café con espejos». En su último libro, *Y ningún otro cielo*, entre enumeraciones, juegos de identidad, espejos, monólogos dramáticos y extrañamientos temporales, Abelardo Linares, introduce un guiño borgiano en el poema metapoético «El regreso de Heráclito», toda una sátira de muy distintos tipos de poetas encumbrados en sus oscuridades y pedanterías.

Un apartado característico de la figuración histórica en Borges son los epitafios, algo que algunos poetas españoles utilizan como doble guiño al maestro y como correlato de su propio personaje. Es el caso del mismo Juan Luis Panero, de Víctor Botas o de Carlos Marzal en su poema «Epitafio para William Cuthbert Faulkner». Un poema reciente de Marzal, «Felices los felices», toma su título de la bienaventuranza 51 y última de «Fragmentos de un evangelio apócrifo», de *Elogio de la sombra*. De Borges es también, entre nuestros poetas recientes, el modo de la enumeración borgiana. La imprecisión, la amplitud que establece la asociación de referentes yuxtapuestos en series extensas es el recurso clave de la sugerencia y de la apertura a lo que se expresa como indecible, puerta al campo de una realidad inalcanzable con la palabra. Al reflexionar sobre las secretas relaciones entre las historias, las cosas y las palabras, los libros y sus autores, la identidad, el poeta consigue escribirse a sí mismo, como en el epílogo citado de *El hacedor*.

El propio Borges definía en *La cifra* la enumeración caótica como «esa figura que debe parecer un caos, un desorden, y ser íntimamente un cosmos, un orden». Poco que ver con el *collage* surrealista, y poco con la enumeración caótica de Neruda, en los poetas actuales la huella de la enumeración borgiana puede llegar a producir espléndidos efectos que sin Borges no serían posibles, pero que sólo podrían haber escrito Álvarez o Panero, Salvago o De Cuenca. Hay poemas como «Una larga espera», de Panero, «Otro poema de los dones», de José María Álvarez, «Paseo por el recuerdo» o «Variaciones sobre un viejo tópico», de Salvago, «Retórica», de Víctor Botas, «Diez años de vida», de D'Ors o muchos de Felipe Benítez Reyes, como «La desconocida», o «De aquellos paraísos», que hacen de la enumeración borgiana unas creaciones memorables.

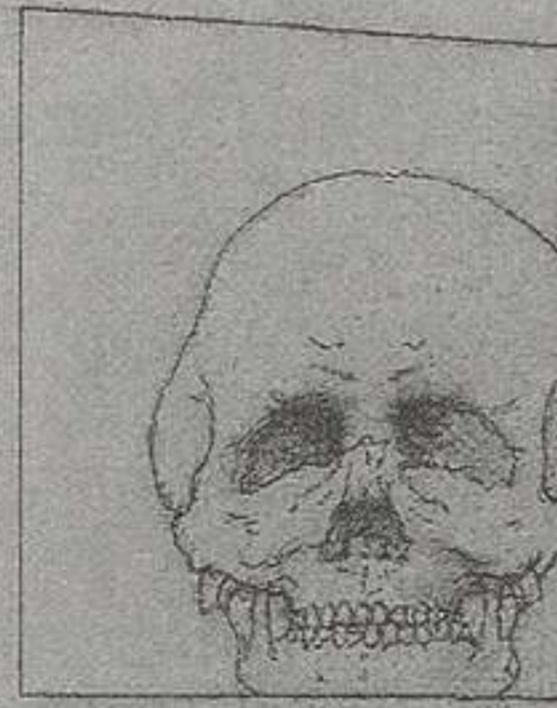
Es Felipe Benítez Reyes uno de los poetas que mejor y más ampliamente ha aprendido las lecciones de la poesía y la prosa de Borges. Pueden aducirse numerosos ejemplos, y su libro de poemas más reciente, *La misma luna*, cuyo título está tomado de un verso del «Rubaiyat» borgiano, recoge un completo muestrario de procedimientos aprendidos de Borges: enumeraciones, reflexiones sobre el tiempo, sobre la identidad y sobre la memoria, incluso poemas de tema heroico y de ruinas como «Ruinas de Acinipo»:

Qué honda devastación. Qué limpio el viento.
La gloria de la piedra adivinada.
Los oros del pasado polvoriento.
El eco de un teatro ante la nada.
Y la yerba veloz. Y los reptiles
huidizos como el tiempo en la memoria.
Y bandadas de pájaros. Y miles
de espectros ululantes por la historia.
Y un susurro de espadas...

Sin embargo,
Qué silencio solemne en esta loma,
corona de los campos verdecidos,
ruina de ruinas en letargo,
espejismo de qué, sombra de Roma,
metáfora de todos los olvidos.

Una y otra vez, con mayor o menor fortuna, recurre en muchos de estos autores la idea borgiana de que todos los textos son un solo texto, todos los autores el mismo autor. Andrés Trapiello titulaba uno de sus libros *El mismo libro*. En estrecha conexión con la reducción borgiana de la historia a un reducido número de figuras y de metáforas, está su tendencia creciente a la depuración. El despojamiento del lenguaje que Borges persigue no es sólo tentativa de ascesis interior, también el mundo se ve así reducido a sus formas esenciales.

El reencuentro con las metáforas más simples y hasta triviales nos sitúa ante la búsqueda de una permanencia: la inevitable confrontación de un hombre con su destino. De la misma manera el poeta se trasciende a sí mismo en la escritura y en la tradición de sus clásicos. Su personalidad, aunque esté presente, no cuenta sino en la medida en que ha mediado el conocimiento. El poeta, como quería Gil de Biedma, busca ser poema. «Mi nombre es alguien y cualquiera», dijo Borges tempranamente. Su obra resultante lo trasciende en cuanto que la sentimos compartible y en cuanto anima sin plena conciencia de imitación mu-



José Hernández
Aleph XII 1999

José Hernández
Aleph XII 1999

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO
La marca de Borges

50
51

LETRA INTERNACIONAL



José Hernández
Aleph XIII 1999

chas formulaciones poéticas posteriores. Y esa es la concepción clásica: «La literatura es lo esencial, no los individuos», «la nadería de la personalidad».

Borges sigue una línea de despojamiento formal que apunta a situar, cada vez con mayor sencillez, con metáforas e imágenes más elementales y recurrentes, la cuestión central de todo gran poeta: la confrontación obstinada del sujeto designado por el lenguaje con su propio destino. Uno de los empeños del Borges poeta fue depurar su lenguaje sin simplificar ni sus convicciones ni sus perplejidades, antes bien ahondándolas en la tersura de la dicción, la nítida sobriedad característica en la que apenas poco más que la creación mediante la

rima se luce como un alarde imaginativo. Vale la pena citar de nuevo a Cioran:

«Puesto que le interesa saber qué es lo que más aprecio en Borges, le responderé sin vacilar que su facilidad para abordar las materias más diversas, la facultad que posee para hablar con igual sutileza del Eterno Retorno y del tango. Para él “todo vale”, puesto que él mismo es el centro de todo. La curiosidad universal es signo de vitalidad únicamente si lleva la huella absoluta de un yo, de un yo del que todo emana y en el que todo acaba: comienzo y fin que puede, soberanía de lo arbitrario, interpretarse según los criterios más caprichosos. ¿Dónde se halla la realidad en todo esto? El yo, farsa suprema... El juego en Borges recuerda la ironía romántica, la exploración metafísica de la ilusión, el malabarismo con lo Ilimitado. Friedrich Schlegel, hoy, se halla adosado a la Patagonia...».

Por eso precisamente no nos alejan de Borges las repeticiones, la vuelta incesante sobre los mismos temas, su acumulación de es-

pejos, espacios, laberintos, nombres y voces en tantos poemas sobre el tiempo y el conocimiento del ser humano. Y no digamos el continuo cuestionamiento de la memoria, que en Juan Luis Panero propone abundantes poemas, como «La memoria y la muerte», de su último libro.

Borges no aspira a un concepto obsesivo de belleza, sino a la formulación pertinaz del asedio a lo innombrable, inasequible desde el lenguaje. Y este paradigma se fundamenta en una reflexión que es radicalmente imaginativa: del arrabal de Buenos Aires a las grandes civilizaciones del pasado, del discurso coloquial a la palabra de los grandes libros: desde el principio, para el hombre, el mundo es verbo, palabra, ficción. Y, como dijo Jaime Gil de Biedma en una presentación de Borges:

«En los poemas y en las ficciones de Jorge Luis Borges, el orden que les da forma y sentido, haciéndolos vivir en la imaginación del lector, es también con frecuencia una ficción o un sueño o una impostura, una trama en *trompe l'oeil*, una broma inquietante que Borges con impunidad e indiferencia de Supremo Hacedor nos hace a nosotros, es decir, a sí mismo».

Hay también un dialecto borgiano en el que incurren muchos de estos poetas. En su libro sobre el exilio, Claudio Guillén recordaba ese «dialecto de alusiones» a que se refería Borges, que Borges redescubre al volver a Buenos Aires y sentirse admitido por su ciudad como parte de su «realidad innegable»: «Conozco las costumbres y las almas/ y ese dialecto de alusiones/ que toda agrupación humana va urdiendo» («Llaneza»). Son las «palabras de familia» de Jaime Gil de Biedma. Y también otra cosa: ahondando en su realidad más cercana Borges contribuye a enseñar a los poetas a buscar en su espacio más propio lo más hondo de sus raíces y de su personalidad: se trate del Bilbao de Jon Juaristi, de la naturaleza levantina de Eloy Sánchez Rosillo, Carlos Marzal o Vicente Gallego, o de la Andalucía de tantos poetas destacados del presente. En Borges la mirada que recorre las calles familiares penetra en movimiento interior el misterio de la naturaleza, la corriente incesante de todo lo particular hacia el olvido y la vocación de durar que rescata a algunos seres para una gloria siempre breve.

Las raíces, el calor entrañado de los objetos familiares, de la intimidad con lo más antiguo de la experiencia —«Grato es vivir en la amistad oscura/ de un zaguán, de una parra y de un aljibe»—, que se van repitiendo en toda la obra de Borges con tendencia creciente a concisión de emblemas, comparten los versos con otros signos que van adquiriendo relieve: los espejos, los juegos y sus reglas —del popular truco a las complejidades prestigiosas del ajedrez o del go—, el río heraclitano, la identidad de lo particular y lo universal —«el muerto es la muerte», «somos el tiempo»—, el platonismo o Schopenhauer, cuyo pesimismo infunde una profiláctica distancia en el pensamiento de Borges desde sus comienzos. A la personal lectura de Schopenhauer que realizó Borges dedica, precisamente, Carlos Marzal el poema «El genio de la especie», de *La vida de frontera*.

Para Borges —«Arte poética»— el arte es mirar los fenómenos esenciales del hombre —tiempo, muerte, fugacidad, olvido— y expresarlos con imágenes que conciernan a todos. Nada de lo que escribe Borges nace de la arbitrariedad sino de la convicción, una convicción que une en un solo territorio las elucubraciones sobre el tiempo y la subjetividad, el sueño y la muerte, el extraña-

*Ahondando en
su realidad más
cercana, Borges
enseña a los
poetas a buscar
en su espacio
más propio
lo más hondo
de sus raíces.*

*El asombro
del yo o la
despersonalización
permanente
de la obra
borgiana,
vuelven renovadas
en los versos
de los poetas
más jóvenes.*

miento, la despersonalización y la identidad. En esta esencial reflexión sobre el sujeto poético, autores como Eloy Sánchez Rosillo, Javier Salvago, Francisco Bejarano, Miguel D'Ors o Carlos Marzal se autorretratan con versos que remiten tanto al humor de Manuel Machado como a la ironía borgiana. Habría que citar aquí a muchos más y muy diversos: Álvaro Salvador, Benjamín Prado, José Luis Piquero, Javier Almuzara, Lorenzo Oliván, Pelayo Fueyo, Antonio Manilla, Aurora Luque, Juan Antonio González Iglesias, José Antonio Mesa Toré, etc. O la reciente antología de autorretratos *Yo es otro*, compuesta por una treintena de poemas de autores nacidos después de 1965.

El asombro del yo, el extrañamiento o la despersonalización permanente en la poesía y la prosa borgianas vuelven renovados en los versos de estos poetas, con funciones y utilidades muy distintas que alcanzan hasta las generaciones últimas: Eduardo García, en cuyos libros son frecuentes los monólogos dramáticos, los espejos o los desdoblamientos del sujeto señala: «Mi visión del mundo, asentado en la filosofía, desde Quevedo a Borges, se enriqueció con esa doble mirada que enfrenta al otro con uno mismo, el objeto discriminado con la persona reflejada, la vida pensada con la soñada...; es decir, la interpretación de ciertos ritos símbolos y mitos de la modernidad».

Es curioso el caso de Julio Martínez Mesanza, quien en la antología *La generación de los 80*, no terminaba de aceptar la herencia de Borges:

«No puedo estar de acuerdo con los que dicen que mi poesía es borgiana, por más que el adjetivo me honre. Temática e ideológicamente las semejanzas son mínimas: en el maestro argentino, la historia y la cultura, a través de una riquísima simbología, generan una reflexión metafísica; mi poesía, que no es culturalista ni en ese su más noble aspecto, se sirve de símbolos morales y aspira a expresar valores. Si las presuntas similitudes son formales, diré que estas no son sólo con Borges, sino con la entera tradición poética castellana y con todos los que pertenecen a ella y gustan de la expresión clara y vigorosa, con todos los que no se pierden en silencios y ambigüedades».

Y sin embargo, a la vista de su trayectoria posterior, es innegable que de Borges proceden la tonalidad épica, los motivos argumentales de carácter bélico, el desplazamiento de la identidad y también cierto acorde moral muy cercano, como en «Víctima y verdugo»:

Soy el que cae en el primer asalto
entre el agua y la arena en Normandía.
Soy el que elige un hombre y le dispara.
Mi caballo ha pisado en el saqueo
el rostro inexpresivo de un anciano.
Soy quien mantiene en alto el crucifijo
frente a la carga de los invasores.
Soy el perro y la mano que lo lleva.
Soy Egisto y Orestes y las Furias.
Soy el que se echa al suelo y me suplica.

Abelardo Linares, en fin, lleva un estímulo semejante en una dirección más intimista y más misteriosa también en varios de sus poemas sobre sueños o espejos, otros tópicos borgianos. Véanse los extrañamientos de la identidad en «El otro» o «El extraño», donde incide también el otro tema, el del sueño, en la estela de Borges, y que es uno de los temas privilegiados en tantos poemas de este autor, de Luis Alberto de Cuenca, de Carlos Marzal, de Benítez Reyes, como «La condena».

El otro (Jorge Luis Borges)

Quiero ser quien no soy, quiero ser otro.
Quiero mirar mi rostro en el espejo
y no reconocirme. Quiero oír
mi voz con extrañeza. Quiero ser
ese desconocido que esto escribe,
para olvidarlo luego y olvidarse.
Sin temor, sin angustia, sin deseo.

La recuperación del mundo clásico propiciada por Borges, y de gran amplitud en el panorama reciente, a poco que se indague, encuentra en Aurora Luque y en Juan Antonio González Iglesias dos valedores recientes para quienes el mundo clásico ocupa un protagonismo de matices mucho más amplios, claro está, que la mera influencia de Borges. No obstante, la conciencia de lo que éste aportó en su momento es obvia en ambos. De Aurora Luque puede servirnos de ejemplo el poema «Multiplicación del laberinto». Por su parte González Iglesias, en el artículo «Un emblema moral», publicado por *ABC*, en el centenario de Borges recordaba la frase de Borges: «Nada sé de la Argentina actual. Hace tiempo que mis contemporáneos son los griegos». Este, sin embargo, sería otro tema del que vale la pena hablar por extenso.

Nunca se sabe por dónde asomará en nosotros la marca de Borges. La presión de tantas expresiones memorables se incrementa a la hora del pensamiento abstracto. Las contradicciones de la identidad (su pluralidad), el conocimiento *otro* que nos proponen los sueños, recurrentes o no, las conclusiones sobre la certeza desde la conciencia de la temporalidad, la precariedad insalvable de la memoria considerada como nuestro propio y único espejo... ¿cómo distanciarse de las cifras borgianas? Detrás de ellas está la literatura toda, leída con una lógica que es la del Borges en acrecimiento continuo, siempre en espiral. Yo me he limitado a mencionar algunos de los nombres a los que me siento afín de una u otra forma. Añadiré, como brevísima muestra y para terminar, el poema «Borgiana», de Álvaro Salvador: «La meta era la felicidad./ Yo he pasado de largo». □

Francisco Díaz de Castro es miembro del Departamento de Filología Española, Moderna y Latina de la Universitat de les Illes Balears.

LUISA FUTORANSKY

Una rosa para Borges

La muerte de Borges

54

55

LETRA INTERNACIONAL

*Se sabe que
de los grandes
maestros
se aprende
a pesar de ellos.*

El día del vigésimoquinto aniversario de la muerte de Jorge Luis Borges dejamos en su homenaje su rosa preferida, la hecha de palabras y de uno de sus autores predilectos: Angelus Silesius, quien dice, inapelable, «la rosa es sin por qué/ florece porque florece».

Nuestra generación y la siguiente está demasiado cerca aún del hechizo reverente ejercido por el más reconocido de los escritores argentinos, al menos del siglo XX para permitirnos el lujo de las evaluaciones críticas. Pero así y todo, se sabe que de los maestros, los grandes, se aprende pese a ellos, y hay que contentarse con las migajas que fueron arrojando en el camino, para que sus discípulos no se pierdan en demasía.

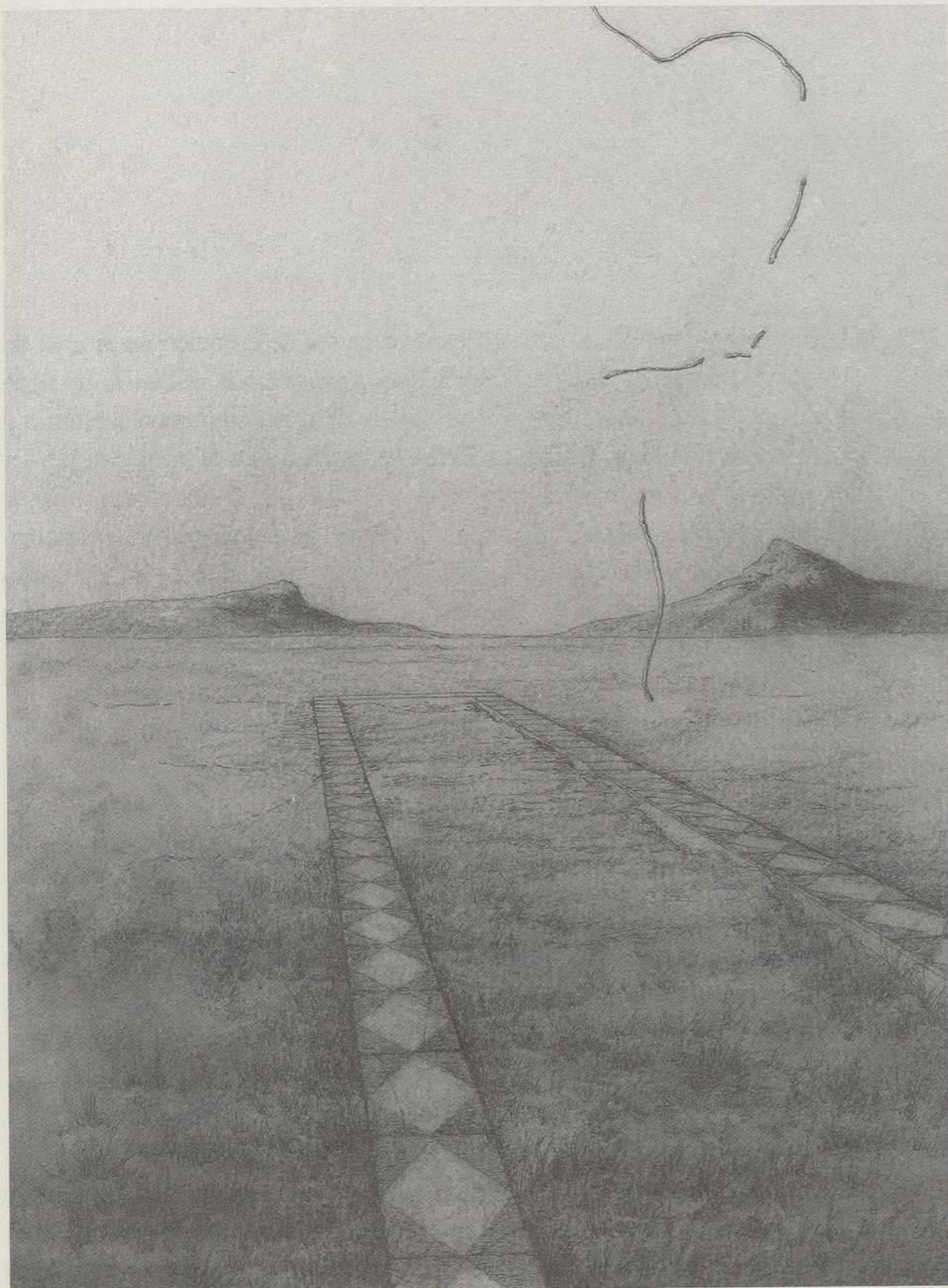
Una de las fascinaciones mayores ejercidas por la obra de Borges en forma planetaria es su muy sofisticada melodía de sirenas, con la que seduce a sus lectores como si despertara en cada uno resonancias singulares. No en vano le parecía el relato de ciencia ficción más logrado de Ray Bradbury en *Crónicas marcianas*, el de los extraterrestres que subyugaban la voluntad de los humanos prisioneros en Marte, materializando para cada uno la casa de la infancia y de los sueños. Así, en innumerables entrevistas, donde dijo todo y lo opuesto, cada uno hará de Borges lo que desea oírle proferir, lo harán así filosaón, filosemita, filoárabe. Osado o tímido. Apasionado o impotente. Conservador, acaso siempre.

De ello se desprende otra de las claves para entender su obra, esto es, el cultivo permanente de la paradoja, que puede traducirse en tener opiniones contrarias al común de sus contemporáneos y obrar en consecuencia: sedentario en la juventud, gran viajero en la vejez. Nihilista experto en teología, pacifista empedernido amante del coraje, las espadas y los malevos. Pero sobre todo, escribir partiendo de ese precepto que eligió como código desde muy joven: privilegiar lo remoto y lo peculiar. Cuando todos buscan lo sencillo, por ejemplo, los caballos de la pampa y sus indómitos jinetes, Borges exalta salamandras y dragones —en parte porque no existen— o tigres de Bengala, porque remotos. Cuando sus contemporáneos, envidiosos ante su avance planetario, intentan seguirle la pisada y flirtean con lo oculto y los bestiarios más insólitos, Borges pega media vuelta y vuelve al ritmo sencillo de la milonga. Cuando muchos se dan codazos para prepararle un digno mausoleo, él decide su muerte en una ciudad ordenada por excelencia, Ginebra, para tal vez abandonar en ella sus vértigos interiores y secretos.

Adoraba la literatura inglesa y los poetas del siglo XVIII y XIX, los diccionarios y algunas enciclopedias.

Borges atravesó, a tientas, las grandes, muy grandes catástrofes de su siglo, la primera y segunda guerra mundiales, los genocidios, los gobiernos y mal gobiernos de su patria, sin implicarse demasiado en ninguna de sus lides ni sus justas. Nos dejó en cambio sus reflexiones sobre todo esto en un libro magnífico que llamó *Historia universal de la infamia*.

Asombrosa y fulgurante, su inteligencia asocia con el pasado sólo para iluminar el presente, un presente hecho de miríficas palabras iridiscentes. A nivel personal nos ha repetido lo suficiente como para que creamos que no fue feliz.



José Hernández
Aleph XIV 1999

Fue más envidiado que respetado y no lo bastante cínico como para vengarse de sus detractores.

Por lo que traducen sus libros, sus pasiones fueron pobremente correspondidas. Fue prisionero en suma de las exaltadas emociones literarias de los coleccionistas eruditos, para quienes los amores de la vida con sus esplendores y naufragios pasan por el poder omnipotente de las palabras. Pero si algo tiene aún para decirnos a veinticinco años de su muerte, es que a diferencia de los autores del realismo mágico latinoamericano que propician el lenguaje torrencial, sin bridas ni lazos, Borges, nos lega lo maravilloso en la exactitud de cada frase. La palabra trabajada con un verdadero rayo láser. Admirable, la palabra diamante, la de la respiración exacta.

Una vez más, las espinas magnifican la rosa.

Estas palabras fueron acompañadas por la escucha de una entrevista inédita a Jorge Luis Borges realizada en 1979 por la autora, en Tokio, para la emisora japonesa NHK con la que colaboró de 1976 a 1980. En ella, en el lapso de veinte minutos Borges pasea al oyente por un Japón inmaterial, el de las quimeras, las tradiciones y los sueños, y uno real, cotidiano, construido, evaluado por sus minuciosas intuiciones.

*En innumerables
entrevistas
Borges dijo
todo y lo opuesto
y cada cuál oirá
lo que desee
oirle proferir.*

LUISA FUTORANSKY
Una rosa para Borges

56
57

LETRA INTERNACIONAL

Desfilaron para quienes compartimos esos instantes de emoción en el aula de la Universidad de Santander de este curso *Borges Revisitado a un cuarto de siglo de su muerte*, que Marcos-Ricardo Barnatán y Rosa María Pereda con sabiduría y bonhomía supieron conducir, Lafcadio Hearn, autor a quien Borges calificó en una clase magistral de generosidad e ironía de «bienhechor de todos nosotros» y reminiscencias infantiles de sus primeros libros de historias sobrenaturales chinas.

A ellas se sumaron en una cadencia cada vez más vertiginosa, de la que como siempre Borges mantuvo el orden, el hilo rojo del cual es maestro innato entre asociación no tan libre, pasado remoto, y futuro impredecible, un templo shintoísta de Kioto, los instrumentos musicales clásicos como el koto y el shamisen, el buda majestuoso de Nara, su entrevista ese mismo día con el príncipe heredero entonces y hoy emperador de Japón, y de nuevo autores como Edwin Arnold, con su *Luz de Asia*, su propia antología de *Cuentos breves y extraordinarios* que escribió con Adolfo Bioy Casares, obra que sin falsa modestia alguna consideró como «libro sin ripios».

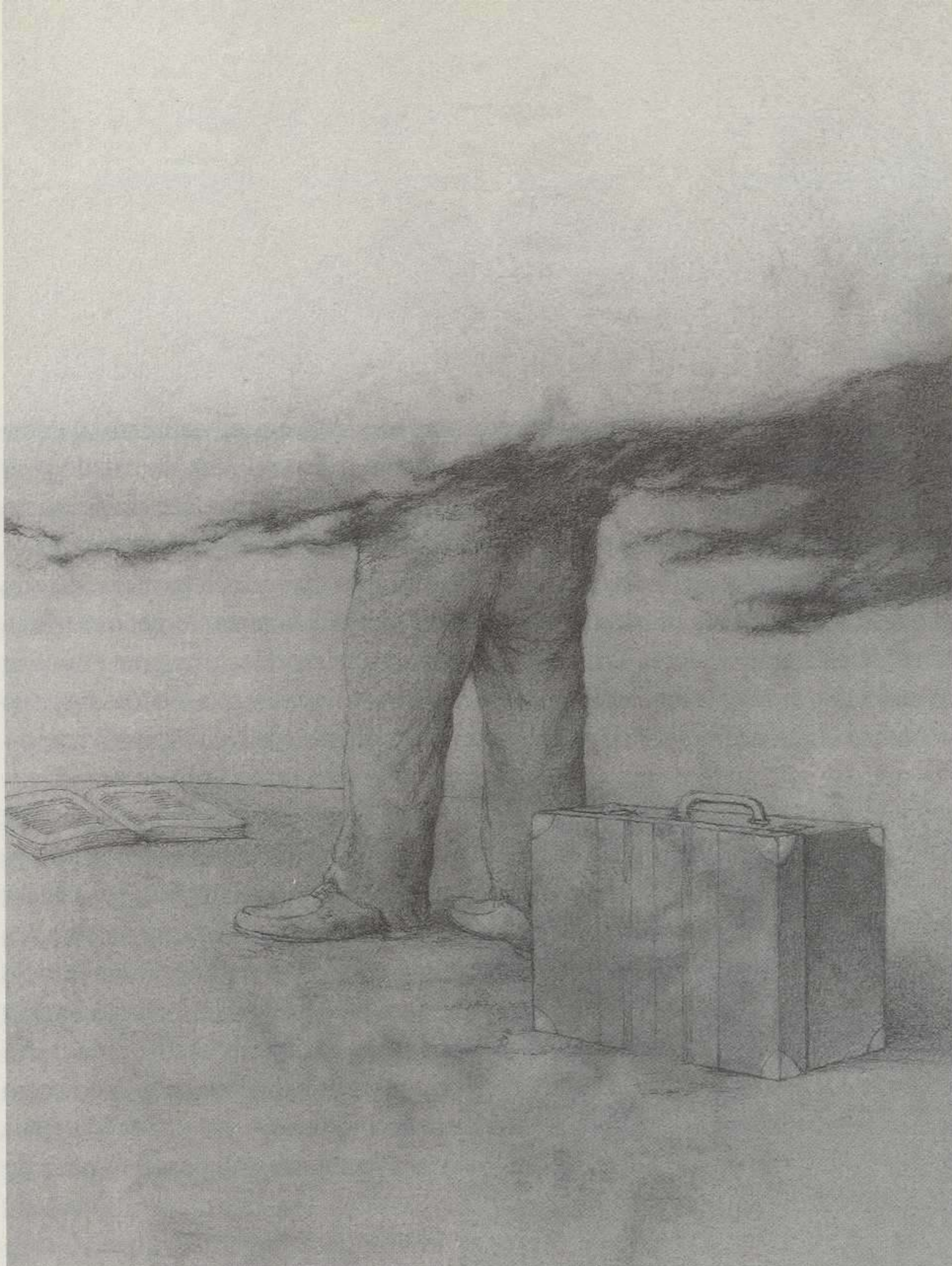
Recordó el carácter onírico y efímero de la vida en el sueño de Chuang Tsu, que soñó que era una mariposa y no sabe al despertar si es un hombre que soñó que era una mariposa o una mariposa que soñó ser un hombre. Borges no se queda en la belleza de la imagen y a la manera de un guante, la retorna hasta desmembrar la clave de su éxito: el acierto del sueño y por tanto del texto reside en la fragilidad proverbial de la mariposa, porque si el bienaventurado Chuang Tsu hubiera soñado ser lobo, su feliz historia carecería de la más mínima eficacia.

Al pasar, casi al descuido nos deja caer también algunas recetas para tener ante nuestros propios ojos un mínimo de credibilidad intelectual: admite que para su breve manual sobre el budismo que escribió con Alicia Jurado, leyó «unos cuarenta o cincuenta libros» sobre el tema. Destacó, y eso es bueno para todos recordarlo la tolerancia innata del budismo, que lejos de ser una debilidad es esencial a su propia índole. ¿Por qué viajo si soy ciego?, interroga. Porque «hay algo en la presencia física que no se da en los libros». Y, «recordar, modificando, es función de la memoria». Quién podría no estar de acuerdo con verdades refulgentes como ésta, que encierran una suerte de eternidad, quién.

La guía de urdimbres y lecturas nos condujo por Edgar Allan Poe, Whitman, Melville, Henry James, y Emily Dickinson. Y cabalgamos, no podía ser de otra manera, con los gauchos de la pampa, nos regocijamos con las esdrújulas devanadas por Darío y por Lugones. No olvidamos a los modernistas españoles, ni a franceses como Verlaine o Victor Hugo. Trajo también a cuento el don estético de Baudelaire y Mallarmé.

De allí no quedaba más que seguir indagando cada uno con sus propios, modestos medios el sentimiento ético que nos había reunido y con el que seguimos a cuestas. Nosotros, que no asistiremos a rendirle la rosa sin porqué que le es debida en el cincuentenario de un mundo sin Borges. □

Luisa Futoransky es escritora.



José Hernández
Aleph XV 1999

JOSÉ HERNÁNDEZ

Mi Borges ilustrado

Hablar de pintura, dibujo o grabado y de otras aficiones como es la del libro ha sido siempre y es, para mí, muy grato. Lo que no lo es tanto es escribir sobre las mismas, cuando, sabido es, la escritura no es precisamente el soporte natural de un pintor, ni mucho menos la oratoria, como podrán fácilmente comprobar más adelante. Tampoco me tengo por un especialista en ilustración de libros, pues mi dedicación a este género ha sido siempre esporádica, espontánea, se puede decir, y no por oficio. Esto quiere decir que, sin pretenderlo, sólo he accedido a ilustrar aquellos textos literarios afines a mi manera de entender mi propia pintura, textos que, desde mi adolescencia, han sido y siguen siendo el alimento natural para mi crecimiento como pintor, textos, en definitiva, que me han permitido explorar, y luego circular libremente por aquellos territorios imaginarios donde todo es posible, donde todo nos parece natural, y diría que hasta familiar. Dadas estas condiciones debo admitir que mi labor de ilustrador ha sido, hasta ahora, muy grata y enriquecedora.

*La fidelidad
al texto
no me supone
una limitación
sino vivir
en un estado
de renacimiento.*

La fidelidad al texto me ha supuesto, rara vez, realizar un esfuerzo extraordinario, ni una limitación, sino todo lo contrario, o sea, vivir en un estado continuo de renacimiento. Es más, si me lo permiten, les revelaré un pequeño secreto respecto a lo que generalmente llamamos metodología de trabajo. Los primeros bocetos surgen digamos que del recuerdo de aquella primera lectura, y no de las sucesivas relecturas puntuales u obligadas antes de acometer una tarea de esta envergadura. Tras este primer paso, se produce una gran emoción al constatar la huella indeleble que aquella otra dejara en esta visión digamos actualizada, es decir, en los bocetos nuevos, y compruebo sin grandes sorpresas que, no sólo en lo esencial, aquella primera lectura no ha variado significativamente, salvando, claro está, la experiencia y los recursos técnicos adquiridos durante el largo tiempo transcurrido entre una y otra lectura. Es entonces cuando me invade un sentimiento, puedo decir y digo, de felicidad, de ilusión, la precisa para emprender, de la mano del autor del texto, el largo y no siempre plácido paseo, atento a sus consejos y recomendaciones, por las llanuras de unas cuantas resmas de papel inmaculado, no menos necesarias. Naturalmente papel que, dada la urgencia, habré de llenar de garabatos apresuradamente como lo haría cualquier taquígrafo, entre signos, abreviaturas o algún que otro metaplasmo aplicados al dibujo. Créanme si les digo que no es nada fácil dibujar al tiempo que se pasea, sobre todo cuando no quiere uno perderse nada de lo que el autor te va soplando al oído.

En honor a los grandes ilustradores de la historia hay que decir que el «oficio» que se ha de tener para ilustrar libros es de una complejidad y dificultad enormes, sobre todo cuando se entiende que el texto lo contiene todo, por lo que cualquier añadido puede distorsionar lo que tan sesudamente el autor nos ha querido transmitir. Ahora bien, no siempre es así, la coexistencia entre los dos lenguajes, el literario y el puramente gráfico, no sólo se produce sino que además pueden complementarse, nunca suplementarse —esto último es otra cosa bien distinta. El prodigio, el éxito, dependerá siempre de la compenetración entre escritor e ilustrador: ambos aportan al proyecto, deseablemente y en su debida proporción, el talento y personalidad propios sin que se produzcan interferencias negativas. El ilustrador, en este caso, no deberá olvidar nunca que lo primero fue la letra. Esto no significa sometimiento propiamente dicho, pero sí un ejercicio de coherencia o simplemente disciplina.

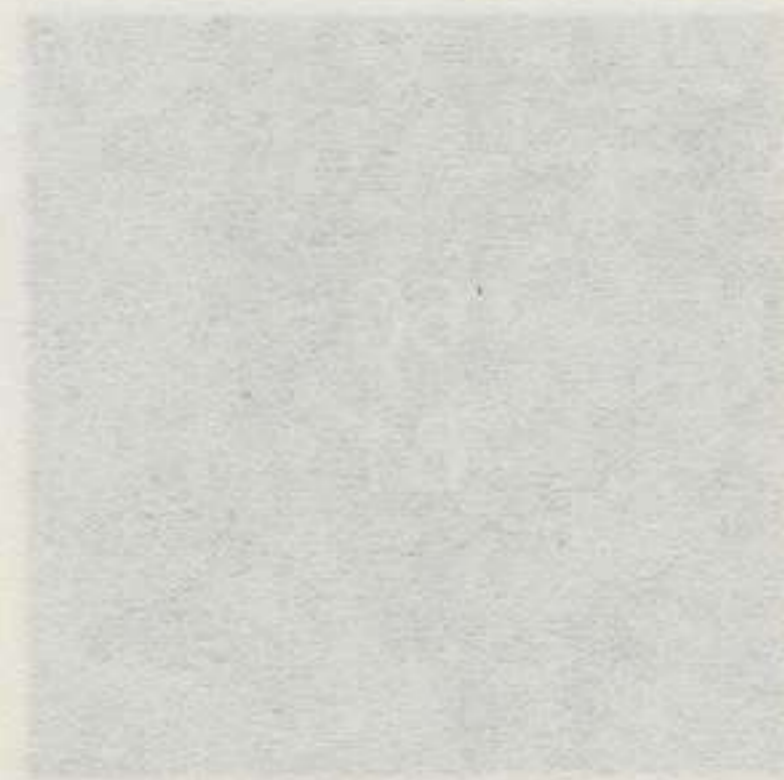
Ilustrar un texto de Jorge Luis Borges, se mire como se mire, es un atrevimiento sin nombre, pero entiendo que asumir ese riesgo puede formar parte de ese deseo de prolongar el poso de placer alevoso y cautivo que nos dejó tras aquella primera lectura. No se trata, pues, de añadir nada a lo que se nos ha contado, porque contado está y así queda pese a quien le pese, si fuera el caso. No se trata tampoco de producir una versión «gráfica» de lo que nos ha sido relatado «tipográficamente». Es una manera de entrar en una sintonía, que yo llamaría encantamiento, de la que no se quiere salir. No sé si lo que he expresado hasta ahora aclara suficientemente esta situación pero, ¿cómo hacer cuando descubres que cada una de las páginas o frases se convierte, como en

un juego de magia, en un libro completo de grueso lomo? ¿Cómo diablos se le da forma a un culpable, a un idólatra, a un heresiarca, a un mártir, a un histrión o a un peo de águila...?

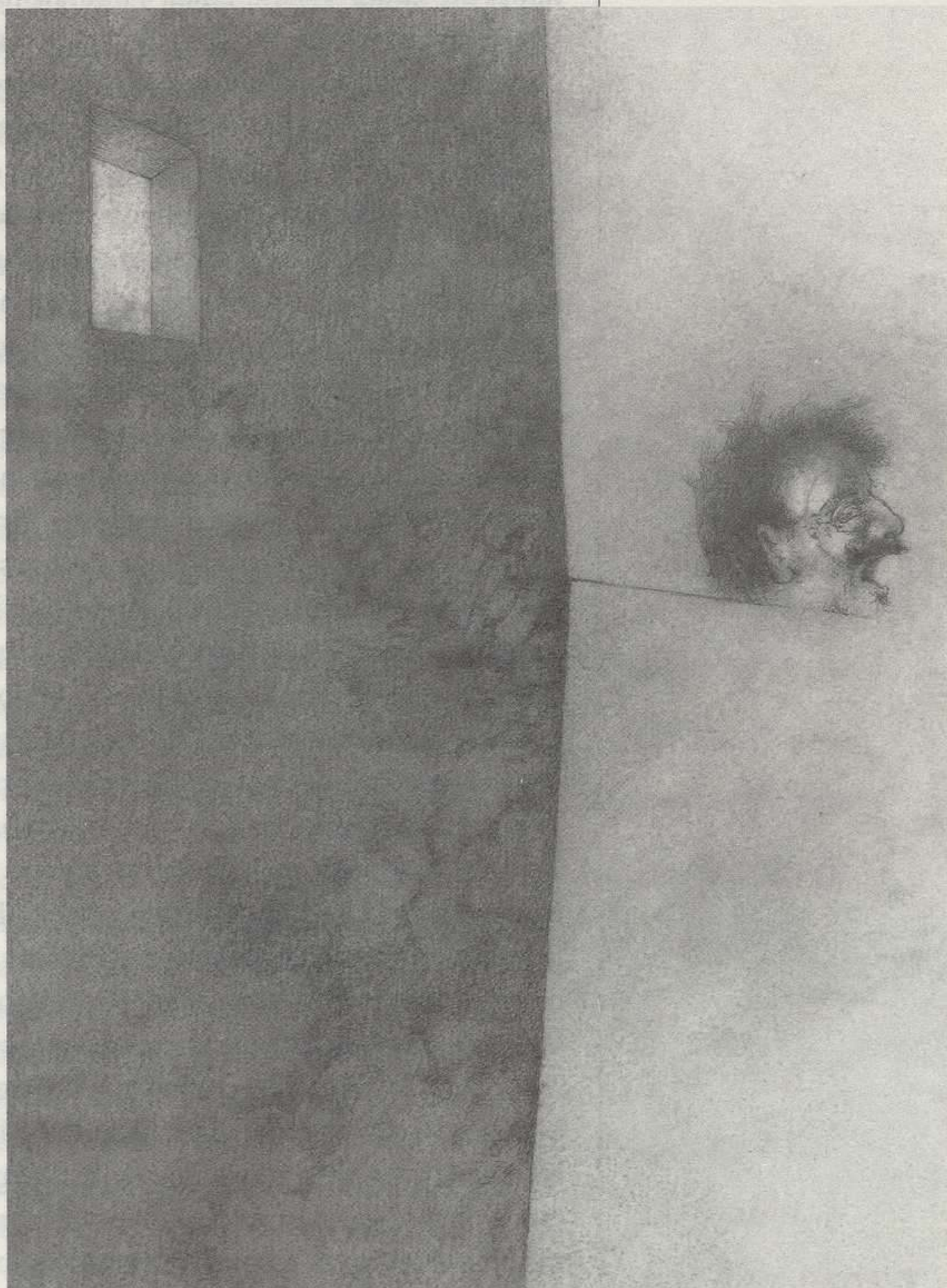
Lo que sigue no son más que notas extraídas de un cuaderno de apuntes, notas que terminaron convirtiéndose en bocetos para lo que hemos convenido en llamar «ilustraciones». De ese amasijo de palabras y de líneas, de manchas y tachaduras entresaco unas cuantas de las impresiones para mí, ahora, simple material de trabajo sobre *El Aleph*.

«La ciudad de los inmortales»: yo también quise tocar la sobrehumana ciudad y como no alcanzaba, preferí inventármela para mí solo. Lo hice, naturalmente, en secreto. ¿Cómo, si no, hacerme con esa bárbara aldea, con sus grietas, sus pozos, sus tribus, con su honor sagrado? Yo estuve allí, oculto, en la sombra de sus muros, viendo como se lanzaba, montaña abajo, un ser extraño, ojos cerrados, atadas las manos a la espalda... No caminé bajo tierra y debía haberlo hecho, de ahí que me sintiera confundido, yo también, en ese maldito laberinto de arquitectura pródiga en simetrías. Pude morir como una de esas escaleras que van a dar a la cúpula pero opté por abrazarme a la esfinge de lava sin medir las consecuencias. Mis escasos conocimientos sobre arquitectura e ingeniería me sirvieron para recrear un circuito repleto de obstáculos, confuso, pero que yo solo debía superar...

«Los teólogos»: A una quema masiva de libros le sigue la profanación más brutal en un monasterio. Las herejías que debemos temer son las que pueden confundirse con la ortodoxia, alguien lo pensó y lo dijo. Yo mismo hubiese deseado ser quemado en la hoguera antes de dibujar lo que dibujé. Aunque alguien dijera que no era del todo indispensable morir para poder ir al cielo, allí donde se refleja todo acto, digno o indigno, lo cierto es que los libros sagrados no lo dicen todo. ¿A qué distancia se supone que Jorge Luis Borges se situaba



José Hernández
Aleph XVI 1999



José Hernández
Aleph XVI 1999

para observar a esos teólogos y otros antropólogos teólogos? ¿Desde un llano o desde lo alto de una torre de piedras labradas con signos inequívocos? ¿Dónde y cómo trazaba Borges la línea del horizonte? El punto de vista ya lo conocemos o creemos conocerlo, pero ¿dónde está él, el que todo lo abarca?

«El muerto»: Una historia de barrios bajos, de glorias bajas como puñaladas que sólo pueden darse en pocos o escasos puntos del globo, desde Buenos Aires a Tánger (quise decir Tetuán) pongo como ejemplo... Sonríe y me sonrojo de la picardía que acabo de cometer, canallesca como ella misma. Conocí en cierta ocasión a un teólogo que no tenía fondo de ojo ni color en el cristalino, tampoco fama: vendía agua. Alguien me castigará si soy digno de castigo. Pues bien, una historia habitada hasta su último suspiro por un ser no que no es como los demás, aunque se asemeje su comportamiento al de otros que permanecen ocultos viviendo en el miedo permanente de ser descubiertos. Benjamin Otálora es diferente a todos. Nadie como él sabe cuándo una puñalada es feliz. Azebedo Bandeira o Otálora entienden de calañas y Suarez el «copanga» también. Yo, no tanto, pero cuando me imagino una piel de tigre manchada con unas gotas de sangre, presiento que algo no muy bueno va a suceder y unos renglones más allá, sucede. Una torre de vértigo es el símbolo de un irresistible destino, Otálora se siente traicionado y muere de un disparo tras el beso de una mujer fatal. Dicen los gauchos que Bandeira lo hace mejor. Yo no estoy tan seguro de ello como tampoco de dibujar algo así... En un lúgubre patinillo de trastienda está el mundo. Un mundo que no se sabe bien qué es.

Termino leyendo una líneas de esos mismos cuadernos de apuntes que oportunamente ilustrarán una sesión de dibujo, que bien pudo ser una de aquellas que antecederan o prosiguieran a las ya citadas, quiero decir sobre «El Aleph»: ...la habitación está fresca, la noche es negra. La lámpara estampa un cerco de luz azulada sobre la hoja de papel que ha permanecido durante días sobre el tablero de dibujo. El papel, unos tarros de tinta y un vaso de agua. Aparejos para la noche. Una música suena, tal vez Monteverdi. Sobre la superficie del papel hay manchas de color que no creo haber pintado yo: eso me horroriza, incluso me irrita y quiero correr a la calle pero no llego a hacerlo. Sobre la mesa, súbitamente se posa un enorme pájaro negro que bebe de “mi” vaso de agua. Observo atentamente este pájaro e intento incluso tomarle unos apuntes, pero algo me dice que no es pájaro común. Sus patas están vendadas y el color rojo de su pico se disuelve en el agua. No llego a tomar el apunte, pues en el momento en el que me dispongo a hacerlo y tan rápidamente como vino, se marcha, no sin antes volcar sobre el papel y toda la mesa el tarro de tinta china negra que se extiende con rapidez por todo el tablero. Instintivamente me miro enseguida las piernas, enciendo un cigarrillo y espero el alba, la mente en blanco, el corazón insatisfecho». □

José Hernández es pintor, grabador y dibujante español.

JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ

La lucidez inmóvil

Voy a hablar, como dijo Orson Welles, en nombre de todos los rebeldes. Al recordar a Borges, lo que procede es celebrar. Celebrar la inmensa alegría de haber vivido en la misma época en que ennoblecía el mundo y la vida alguien como Borges. Y agradecerle que con su obra, con sus conjeturas, con su humor, con su lucidez, haya perfeccionado ese mundo y hecho más deseable esa vida. Esto, supongo, muchos seres humanos podrían repetirlo. Los escritores le debemos también su altísimo magisterio. Borges, como Shakespeare, como Homero, como Nabokov, como Kafka, como Hume, como Tácito, como Virgilio, Dante o Gibbon, o Stendhal, nos enseña como *no* escribir; esto es: ningún escritor puede fijar como meta de su obra ejemplos inferiores a esas páginas de «El hacedor», de «El Aleph», de *Ficciones*, de su poesía, de tantos libros imperecederos. Y nos ha enseñado que la literatura no perdona.

Yo no tengo dudas sobre que en toda la historia de nuestra lengua, en toda la escritura en español, ni el gran Alfonso Reyes, ni el *Marco Bruto* de Quevedo, ni las páginas de García Márquez o Carpentier, alcanzaron la excelencia de su prosa. La escritura de Borges nos estremece. Palpamos la grandeza del hombre, sabemos que, al menos ahí —como en *Las bodas de Fígaro*, la *Novena* de Beethoven, *Las Meninas*, Melville o Montaigne, Cervantes, Lampedusa, o cualquier otro de los que antes he nombrado, y varios más—, nos hemos salvado. Le hemos dado a la caza alcance. Yo quiero rendirle un homenaje a esa grandeza que me sirve también para creer que esta especie a la que pertenezco acaso no deba ser condenada. Es una certidumbre que me hace feliz cada vez que abro uno de sus libros, que me abandono a sus cuentos, a sus poemas, a sus respuestas a las preguntas de los entrevistadores. Ese inmenso talento y esa grandeza humana, ahí, hechicera, inefable como la sonrisa de la Esfinge. Como escritor, es mi alimento. Toco los espacios dichosos de lo imperecedero. Me fecunda con lo extraordinario.

En cierta ocasión afirmó que él siempre había escrito para la Antigüedad. Esa aparente *boutade* explica mucho sobre esa grandeza: escribir midiéndose con lo que han dejado en ese espejo de sabiduría, esa norma, los modelos ya hechos sangre de uno, los grandes del pasado, si es que existe el pasado. En pocas palabras: los que como alababa Ramon Llull del caballero, «señorean» la literatura. Esas páginas —pero también esas telas o esas esculturas o esas músicas o esas construcciones—, que en cualquier lengua y sobreviviendo al instante en que vieron la luz, al mundo al que estuvieron vinculadas, y cuyas significaciones pueden haber desaparecido para nosotros o sernos extrañas, mantienen sobre el tiempo el poder de emocionarnos muy vivamente, de dejar entre nosotros una huella inolvidable, como aquella que Robinson vio un día en las arenas de la playa.

Las formas de producir esa emoción cambian según el acontecer de los hombres, su sensibilidad, la altura de vuelo de su época, y la suya propia, pero aventuro que las razones de su perennidad son siempre y únicamente artísticas. La absoluta perfección de la obra, de las miniaturas de Borges son —como él apreciaba en otros— pedazos de vida que sentimos rozarnos como el viento o

*La escritura
de Borges
nos estremece,
palpamos la
grandeza
del hombre,
y su obra
alcanza tal
perfección,
que hace parecer
inertes a tantas
otras también
memorables.*

*Borges es un
lúcido maestro
y el mejor ejemplo
para fortalecernos
en la oposición
a cualquier
despotismo.*

la lluvia. Condensan la limpia mirada de Homero y el laborioso Proust, el salvaje trallazo de Shakespeare y el mármol dichoso de Quevedo o de Tácito, el vuelo de plata de San Juan de la Cruz, la madera noble de Fray Luis, la pasión de Al-Mutanabbi, la lucidez inviolable de Montaigne, de Gibbon, el oro de Virgilio y el fulgor de Dante, las tinieblas de Verlaine y De Quincey y el finísimo hilo de irrompible seda de Reyes o Browne, las angélicas moradas de Rembrandt y Mozart, la luna infinita de Stevenson. En la decantada línea de un poema de Borges, en todas sus palabras, viven la memoria de Li Pao y Schopenhauer, *Las mil y una noches*, el estremecimiento de Keats y el sueño desesperado de un anónimo soldado de Lee.

Encantar. Sí, encantar, sobre todo. Sin lo cual no existe el arte. Suficientes hombres a lo largo de los tiempos han poseído esa extraordinaria facultad. Algunos gozaron de ese poder en forma eminente. Entre ellos está Borges. Son lo que sobrevive a cada época, ellos y el mundo que conformaron.

Borges sabía que el arte, que la literatura es un pedazo de vida, con todo el derecho a una vida propia, como cualquier otro ser bajo el sol. Y supo que esa escritura elabora su discurso adentrándose en un territorio inexplorado, que no es lo que suele llamarse «la realidad», sino lo que ella es en ese espacio donde su memoria está mixturada con una sabiduría que sólo al arte corresponde; quiero decir, donde toda referencia está bañada por una luz que no es la de esa «realidad», sino la de la imaginación, que transfigura toda evocación revistiéndola de significaciones estéticas. Y no es a la vida primigenia sino a esas aguas desconocidas a las que invocamos cuando se arrancan las piedras preciosas de la narración. Y aún más —y Borges lo dijo muchas veces—, a las que también se acoge el lector inteligente en su emoción.

Los antiguos griegos, que acaso son quienes más directamente han trabajado con el material de primera mano de la realidad —aunque su vida, todo hay que decirlo, bien fusionada estaba con la maravilla, respiraban el arte como el aire mismo— no creo que puedan quedar fuera de esta aseveración: cuando Homero escribe la despedida de Héctor, ese «hopo de crines como fuego al viento» sobre su yelmo no es fruto sólo de la pura observación, sino de un espacio donde la tosca crin está iluminada por la pasión de la belleza y con unas palabras —esas, y no otras— que son las que en nosotros van a despertar una inolvidable emoción. Y esa emoción que nos sobrecoge, esa majestad espiritual, ese vértigo como el que sentimos en el deseo, eso es la literatura.

Ser capaz de esa página, de ese pulso contra la muerte... Ese es el único desafío para un escritor. Y creo, estoy seguro, de que las palabras de Borges han cruzado esa frontera: su obra —como Taine advirtió sin duda exageradamente refiriéndose a Byron— alcanza tal perfección, que hace parecer a tantas otras también memorables, inertes en comparación con ella. Y proyecta esa larga sombra de grandeza, como Eliot veía en Virgilio, a cuyo amparo la literatura puede seguir viviendo. Su transparencia, su poder de encantamiento, han conformado ya lo que somos. Borges ya es carne del mundo. Como Pope escribió de Shakespeare, qué pocos han recibido, como Borges, en grado tan eminente, el

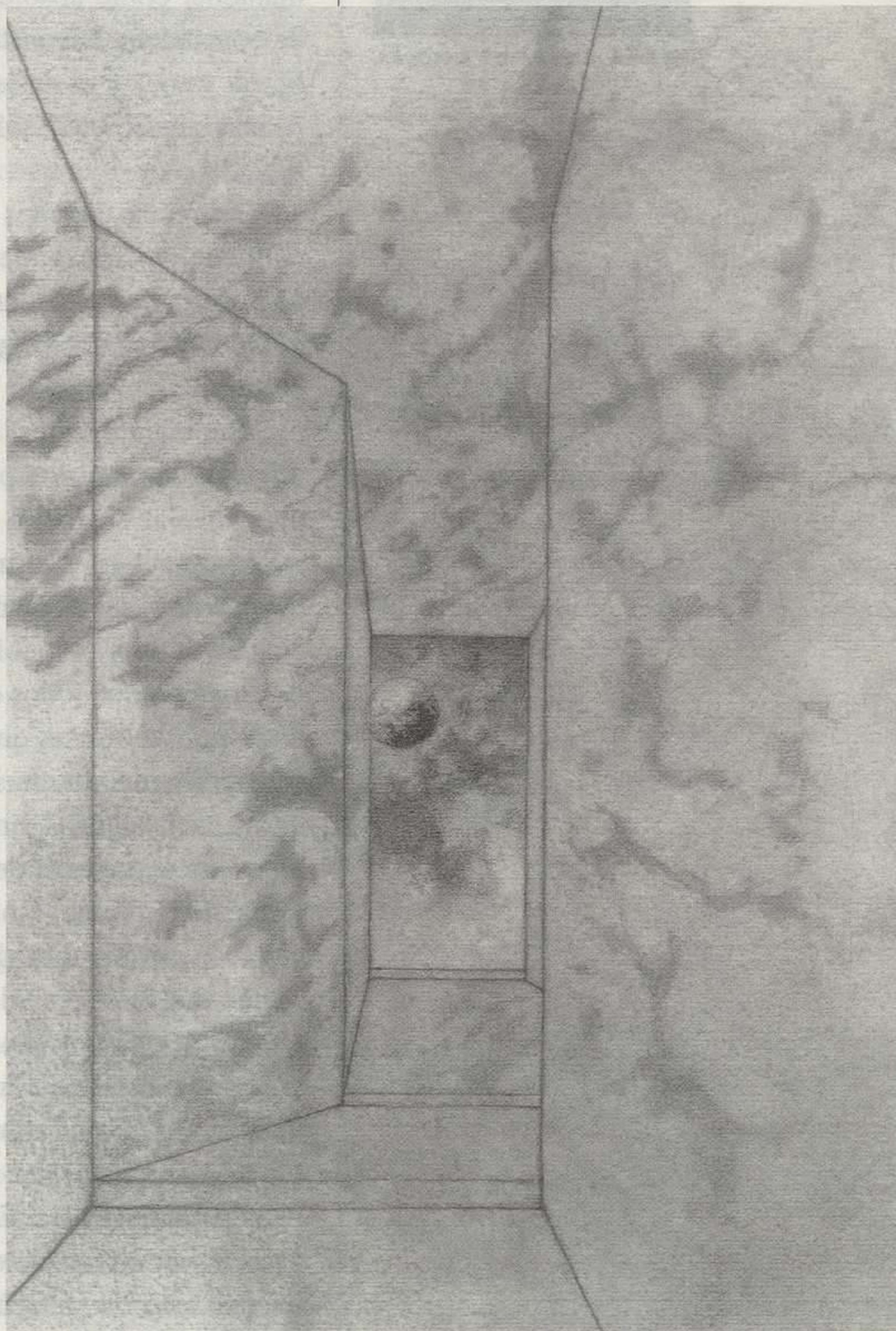
poder de obrar sobre nuestra imaginación, sobre nuestra vida, de forma tan diversa y perdurable.

Y quiero agradecerle también a Borges sus enseñanzas en tres cuestiones esenciales: la primera es haberme llevado, con indicaciones en su obra, con sugerencias en tantas conversaciones, a la lectura de ciertos escritores, a los que acaso yo hubiera descubierto más tarde, pero de otra forma, y desde luego los busqué porque Borges los exaltaba: Bioy, cuya revelación también se la debo a Jünger; Swedenborg, Berkeley, Boswell, Thomas Browne, Paul-Jean Toulet, Groussac, el Capitan Burton; y una mejor lectura de Conrad, de Homero, de De Quincey, Verlaine, y de Stevenson.

El segundo tema al que deseo referirme es su criterio sobre la traducción. Normas sobre las que la infamia de nuestro tiempo hace muy necesario reflexionar, y, a mi entender, seguirlas: porque Borges defendió la que creo la única posición digna: que sólo se puede traducir —sobre todo la poesía— por amor; que sólo un poeta puede traducir a otro poeta, y sólo a otro poeta con quién sienta una vinculación seductora. Una ocupación dichosa, llevada a cabo sin otras miras que el gozo de esa traducción, de cuanto con ella se aprende, y que no será tanto la versión a otra lengua de unos sueños amados, sino la obra de otro creador. Las traducciones literales son letales para la literatura porque, como Borges decía, los idiomas no están compuestos de sinónimos equivalentes, sino que cada palabra tiene una connotación emotiva distinta. Y el poema no existe en el sentido abstracto de las palabras sino en ese relámpago mágico. Chesterton aseguró que el lenguaje no es un hecho científico sino artístico. La traducción, por lo tanto, ha de ser «literaria», no «literal». Borges afirmó que el mundo intelectual —él lo dice refiriéndose a la *Ética* de Spinoza— puede acaso ser traducible, pero no la literatura. Y que no creía que un poema pudiera traducirse sino recrearse. Yo también creo que la poesía está más allá del falso juego de sinónimos que los diccionarios pueden facilitar; los diccionarios llevan a error porque nos hacen creer que una palabra corresponde a otra en diferente idioma. Es lo mismo que dijo Ezra Pound: compensad las pérdidas de la mutación creando una belleza nueva.

Y el tercer espacio de mi agradecimiento, tiene que ver con sus opiniones, vertidas aquí y allá en entrevistas, en artículos sueltos. Porque no sólo nos ha ilustrado Borges —y ahí está para asombrarnos hasta el último día de nuestra

José Hernández
Aleph XVII 1999



*Las opiniones
de Borges
nos han enseñado
a dudar, a pensar
y a orientarnos
en el laberinto.*

vida—, no sólo hemos gozado y aprendido de sus cuentos, sus ensayos y su poesía. Creo que esa obra es inseparable de esta otra, no menos enriquecedora: cuanto dijo, casi siempre fundido con el humor más fino, sobre tantos libros, tantos autores, sobre el ejercicio de la política, sobre la vida, sobre la historia. Esas opiniones —esas «conjeturas» como a él le gustaba decir— nos han enseñado a pensar, a dudar, a orientarnos en el laberinto, a descreer de todo poder, a mantener como absolutamente irrenunciable nuestra libertad de pensamiento y de conciencia, la constante defensa de las libertades frente a la trituradora igualitaria y soez y el ansia totalitaria de los modernos poderes. Esto es: a vivir y a pensar con libertad, sabiendo que no hay nada por encima de nuestra individualidad.

¿Imaginan ustedes el coraje que es preciso para salvar, en esta época de confusión y arrasamiento de todo vestigio civilizado, de abolición de la cultura, de piafante exaltación de la barbarie del multiculturalismo y el mestizaje, el valor y el temple que se necesitan para mantener la defensa de la jerarquía cultural?

¿Suponen ustedes la entereza precisa para despreciar y reírse en este tiempo atroz de los delirios políticos, para combatir la insania de los nacionalismos, para revelar su rostro asesino? Borges es uno de los maestros más lúcidos a quien escuchar, y el mejor ejemplo para fortalecernos en la oposición a todo despotismo, sea el de cualquier tirano como el más implacable de las democracias de la opinión pública. Su obra es una ardiente barricada contra la inmensa destrucción que todos ellos suponen para lo que fue la civilización.

Y para terminar, quiero repetir algo que escribí poco después de su muerte. Recuerdo cuando murió. La sensación de orfandad. Era algo que esperábamos desde hacía algunas semanas, pero su muerte —como la de Orson Welles, un año antes— me causó el destazamiento espiritual de lo inesperado. Traté de consolarme diciéndome: Nos ha gastado una broma de las suyas: dar su nombre a un cadáver en Ginebra. Pero aprovechando la confusión, Borges ha escapado. Algún día volverá. A la cabeza de un ejército instruido que cargará recitando a Quevedo, a Fray Luis, a Virgilio, a Shakespeare, o páginas del Dr. Johnson, invocando a Dante en la fiebre de sangre de la degollación del enemigo. Ese día lo veremos. En el altar de los sacrificios, averiguando en las vísceras, riendo. En la madrugada del 14 de junio estaba yo en mi jardín, bebiendo, como Lí Pao, al claro de luna. El firmamento del Sur era un mar de plata. De pronto, me pareció ver en los cielos una inusitada brillantez. Me trajo a la memoria aquella luz que recorrió la noche sobre el campamento de César y cayó en el de Pompeyo la víspera de la batalla de Farsalia. La luminosidad fue perdiéndose hacia el Nordeste. Sentí que algo iba a suceder de gran importancia. Pocas horas después, supe que anunciaba la muerte de Borges.

Recuerdo que me senté a escuchar un concierto de Vivaldi, mientras iba desgranando las certidumbres que nos unían: la literatura es un destino.

Sin duda, como Chesterton dijo, desde el principio todas las naciones han soportado gobiernos y todas se han sentido avergonzadas de ellos. Así, fuera

de ser un tolerante liberal conservador escéptico, amenaza una espesa vegetación cubil de la fiera.

Preeminencia de las letras inglesas.

Quizá la edición, al año, y en todo el mundo, de doce libros nuevos fuera ya suficiente. Y junto a lo anterior, obviamente, la supresión de prensa, radio y demás dislates viciados por obsesiones tan de zopencos como la información y la actualidad.

Descreeencia del sufragio universal, aunque prefiriéndolo al comunismo o al fascismo, mas por razones estrictamente de poder policiaco.

De todas formas, el planeta y la historia de sus tribus, hijos del azar o escritos desde siempre, en cualquier caso no merece sino la contemplación más serena y desesperanzada.

El batiburrillo conocido por arte moderno es un error.

En peores errores hemos hecho guardia.

Es rarísimo encontrar un pensamiento, un gestointeligente o elegante posterior a 1945.

Hay exceso de población.

Sólo se puede leer por placer.

Quizá no erraba el sueño de Philip Mainländer.

Nada pudo en siglos destruir a un escritor (y aquí puede leerse: un músico, un pintor, un arquitecto, un escultor, un filósofo, etc.). El siglo XX lo consigue, haciéndoles creer que son personas como los demás.

No es posible una historia sin pasión.

La cultura —como una joya, una mujer o una copa de excelente vino— son regalos que algunos seres humanos ofrecen o reciben con carácter absolutamente individual.

Los poetas —según afirmaba Rilke de Hölderlin— salen solos, como la luna.

Pensé: el mundo va a ser mucho más aburrido sin Borges, mucho menos interesante y bello. Tantas cosas estaban unidas en mí a su recuerdo. Compartíamos la adoración de Stevenson, el café, *Las mil y una noches*, Virgilio... tantos libros. Común era el culto al coraje, a la Luna, a ciertos films y la sensación de ocaso de nuestra civilización; común el aborrecimiento de la chusma peronista y similares. También nos unía la admiración por Sevilla, por Turner, por Sicilia, aunque yo jamás compartí su veneración suiza (lo que, por cierto, sí alimentaba otro de los pocos hombres excepcionales de quienes aprender: Emilio García Gómez). Sí, el mundo iba a ser mucho más aburrido sin Borges. Y es lo que los años no han hecho sino confirmar. Su obra está ahí, y a ella recurriremos sin cesar. Pero la expectación por ese nuevo libro que ya no tendremos, el trallazo en nuestra inteligencia, en nuestra conciencia, ante esos faros de sus conjeturas, que con tanta lucidez nos guiaban...

José María Álvarez es poeta.

*Sin Borges,
el mundo
va a ser mucho
más aburrido
menos interesante
y bello, y los años
no han hecho
sino confirmarlo.*

*La crítica
ortodoxa podría
objetar que los
haikus de Borges
no son tales pero
sería absurdo
imitar en español,
en sentido estricto,
esas poesías
japonesas.*

Mi relación con Borges se remonta a más de treinta años atrás, y comenzó cuando actué como intérprete en una mesa redonda que se organizó en Tokio. Fue mi único encuentro con Borges. Con María Kodama sí volví a coincidir en lugares diferentes: Murcia, Buenos Aires, el año pasado en Tokio, y este año en Santander.

En este texto quiero hacer algunas reflexiones sobre los haikus de Borges —con las debidas puntualizaciones sobre mi intento—, si bien no tanto sobre la traducción, como la re-creación estricta del haiku tradicional de Japón.

Pero antes de entrar en materia, voy a detenerme a considerar de manera somera lo que son los haikus, su significado. Todo el mundo conoce el carácter condensado de la forma poética japonesa del haiku. Se trata de versos de 5-7-5 sílabas, que hacen un total de 17 sílabas. Quizá les suene bien a los hispanoparlantes la forma del haiku por la tradición antiquísima de la «seguidilla». Esta seguidilla, que se puede remontar hasta la Edad Media, consta de siete versos. Además, conocemos la existencia antigua de la seguidilla llamada «simple»; esto es, 7-5-7-5, que nos recuerda la medida 5-7-5 del haiku.

Aún así, la mayoría de los poetas hispanoparlantes han optado por el haiku y no por la seguidilla simple. La razón es comprensible. La seguidilla es de carácter popular, y su finalidad es ser cantada y hasta puede que se una al baile, mientras que el haiku pone más énfasis en el aspecto estático de la mente humana, aunque esta peculiaridad no quita que haya muchos haikus un tanto jocosos.

Quizá se podría pensar en otro motivo por el cual los hispanos optan por el haiku. Se trata de su gran apego a la naturaleza, como en el caso de haiku. El gran poeta chileno Gonzalo Rojas afirma lo siguiente: «Hay una manía en estos países iberoamericanos (...) de que la poesía tiene que amarrarse necesariamente a lo natural, a lo que es sano». Como todos ustedes saben, los modernistas, capitaneados por Rubén Darío o Amado Nervo, se ocuparon intensamente de los temas orientales. Y da la casualidad de que al comienzo del siglo pasado, en Francia sobre todo, fueron apareciendo bastantes traducciones y antologías de la poesía tradicional japonesa —haikus—. Igualmente, hubo poetas de habla castellana que escribieron poemas marcadamente influidos por estos haikus: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Salvador Espriu, Enrique Gómez Carrillo, y sobre todo el gran poeta mexicano José Juan Tablada, que sabiamente introdujo el haiku en Hispanoamérica. Entre otros ejemplos posteriores, cabe citar por su importancia a Xavier Villaurrutia, Leopoldo Lugones, Octavio Paz. Y los sigue habiendo: José Corredor-Matheos, Orlando González Esteva o José María Álvarez. Todos ellos excelentes.

Se sabe que una mestiza cubano-japonesa, María Cay, inspiró a los poetas modernistas Julián del Casal, cubano, y al gran Rubén Darío. Rubén Darío, en 1894 escribirá su poema «Divagación»:

Ámame japonesa, japonesa
antigua, que no sepa de naciones
occidentales.



José Hernández
Aleph XVIII 1999

Luis Cernuda intuyó acertadamente la preceptiva del haiku en el siguiente poema:

Junto al agua negra
Olor de mar y jazmines.
Noche malagueña.

Mario Benedetti, en *Rincón de haikus* (1999), cosecha de su última etapa, nos dice: «Es obvio que no me he puesto a imitar a poetas japoneses, ni siquiera a incorporar sus imágenes y temas preferidos. Apenas he tenido la osadía de introducirme en esa pauta lírica, pero no apelando a los tópicos japoneses sino a mis propios vaivenes, inquietudes, paisajes y sentimientos, que después de todo no difieren demasiado de mis restantes obras de poesía». Y así siguiendo una poética inspirada por el haiku, compuso más de 200 poemas. ¿Habrà seguido más o menos nuestro sin par Borges esta corriente? Ya lo veremos.

Con respecto del haiku clásico, ustedes mismos pueden saborear la belleza extraordinaria de ese mundo tradicional gracias a la traducción magistral de

68

69

LETRA INTERNACIONAL

Octavio Paz, realizada con la plena colaboración de Eikichi Hayashiya. La traducción a la que me refiero es *Sendas de Oku* de Basho, poeta de la segunda mitad del siglo XVII. Veamos la concepción de la vida y del mundo, según este gran maestro. Al comienzo de *Sendas de Oku*, relata: «Los meses y los días son viajeros de la eternidad. El año que se va y el que viene también son viajeros. Para aquellos que dejan flotar sus vidas a bordo de los barcos o envejecen conduciendo caballos, todos los días son viaje y su casa misma es viaje».

Ahora bien: ¿cómo se hace un haiku? Escuchemos al gran maestro Basho: «Que tu verso se parezca a una rama de sauce batida por la lluvia tenue, y a veces ondeando en la brisa». Se podrían hacer estudios teóricos del haiku, de hecho hay muchísimos y excelentes. Pero los haikus como tal, no son la suma o la consumación de esas perspectivas teóricas, sencillamente porque la poesía es, como diría el agudísimo argentino Saúl Yurkievich, una «emanación de la naturaleza» y la naturaleza suele ser, como sabemos, algo muy espontáneo, caprichoso, e incluso, a veces, peligroso.

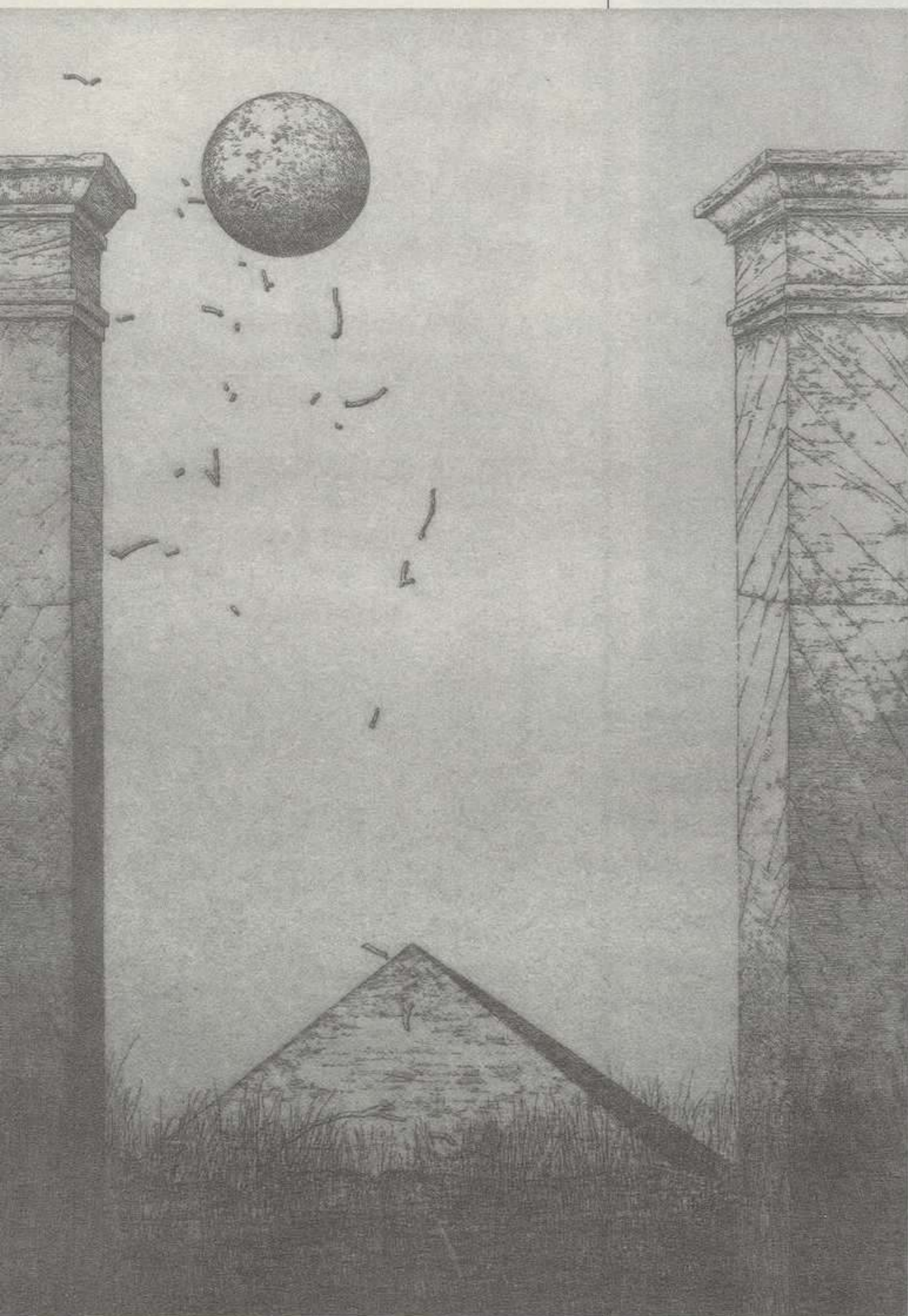
Después del viaje a Japón, Borges escribió 17 haikus y los incluyó en *La cifra*, publicada en 1981; es decir, hace justamente 30 años. Este número 17 coincide con el número de las sílabas que componen cada haiku, según hemos visto anteriormente. No sé si esto es intencionado o si se trata de pura coincidencia. En estos haikus destacan dos temas fundamentales: la fugacidad del tiempo y la naturaleza, temas ambos muy frecuentes en el haiku japonés.

Ahora bien, sería absurdo imitar en español, en el sentido estricto, la forma poética que consta de 17 sílabas, que permite el sistema lingüístico japonés. A Borges, por muy hábil que fuera, y lo fue, no le interesaron demasiado esos versos regulares. En este sentido, los ortodoxos conservadores de Japón podrían objetar que no son haikus, y que no pasan de ser unos «juegos» pseudo literario-lingüísticos. Yo me atrevería a decir, ¿y qué? Un destacado crítico japonés del siglo pasado señaló los tres puntos esenciales del haiku: un saludo, el humor y la improvisación. Ninguno de estos elementos le faltó a Borges, y menos en sus haikus.

Borges había declarado en 1927 que el verso libre es menos extravagante y «más virtualmente clásico que los estafalarios rigores del soneto». Aun así Borges, en su madurez, volvió al verso regular más estricto del haiku.

Hemos de añadir otro punto: en los haikus tradiciones de Japón se obligaba a introducir alguna palabra («kigo») que evocara una de las cuatro estaciones del año. Es decir, además de tan sólo 17 sílabas (5-7-5) se añadía otra restricción formal. ¿A dónde nos llevan estas severas restricciones formales? El resultado es una

José Hernández
Homenaje a El Aleph 1999



liberación triunfal; es decir, una paradoja perfecta: liberación creadora, aprovechándose de las restricciones.

Llámesese o no haiku, lo que se puede hacer por parte de la lengua española es profundizar en el mundo poético oriental, expresado en forma extremadamente breve, y tratar de adquirir esa densidad lírica en la propia lengua, y así ensanchar sus posibilidades expresivas. De hecho, Borges escribió poemas que no están incluidos en los *Diecisiete haikus*, pero que tienen todo el derecho a ser incluidos en esa serie. Por ejemplo:

Ya casi no soy nadie,
soy tan sólo un deseo
que se pierde en la tarde.

Ya lo decía Miguel de Unamuno, refiriéndose al estilo de estos breves poemas como «disociación» más que como «composición», y Guillermo Sucre precisa sobre Borges: «La poesía borgiana no es más que la tentativa de un sucesivo y total despojamiento. (...) La sencillez del lenguaje, la reiterada presencia de los elementos, la recurrencia de metáforas ya enunciadas, son algunos de sus más claros indicios». Evidentemente, sencillez no es lo mismo que simpleza, y de manera particular en el caso de los haikus de Borges. Ahora bien, la sensación, o la impresión que nos dan los haikus de Borges ¿son idénticas o similares a las que recibimos de los tradicionales de Japón? Algunas sí, y otras no. Voy a citar un ejemplo de cada una de ellas:

La ociosa espada
sueña con sus batallas.
Otro es mi sueño.

Este haiku borgiano podría estar perfectamente acorde con la sensibilidad del haiku japonés. Incluso me recuerda un haiku de Basho que traducido literalmente al español diría:

Yerba estival.
Y ruinas de un sueño
de paladines.

Pero daré también un ejemplo que no encaja con la estrofa japonesa:

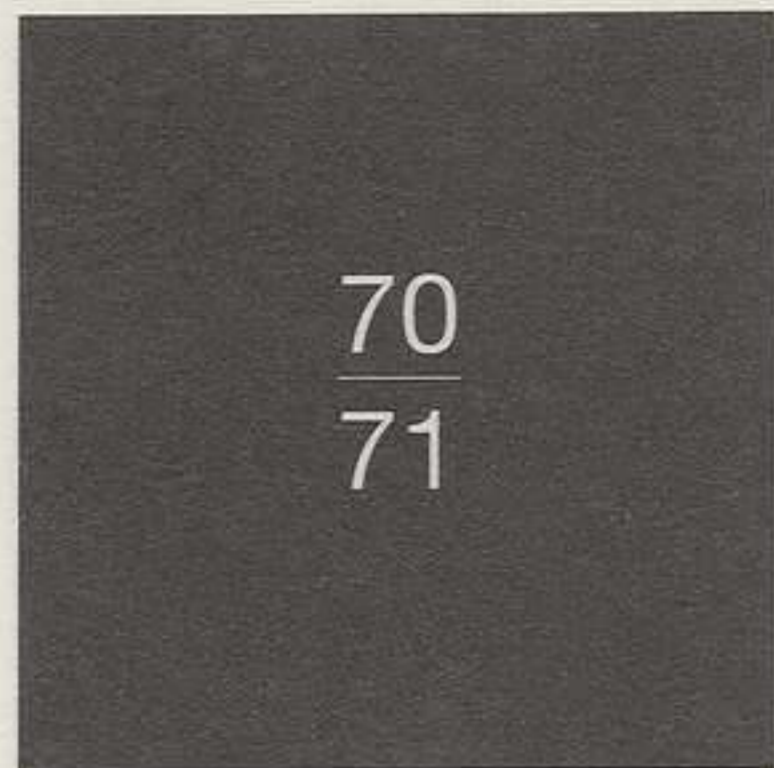
Oscuramente
libros, láminas, llaves
siguen mi suerte.

Y no encaja, sencillamente, porque la cultura tradicional de Japón es ajena a las llaves, como tampoco nos es familiar el desierto del que Borges habla en otro poema:

*La sensación
que nos dan
los haikus
de Borges,
¿es idéntica a la
que recibimos
de los haikus
tradicionales
de Japón?*

NORIO SHIMIZU

La poesía condensada de Borges



LETRA INTERNACIONAL

*Borges no imita
la poesía japonesa
sino que le sirve
para profundizar
en la poesía en
español.*

En el desierto
acontece la aurora.
Alguien lo sabe.

Evidentemente, no estoy señalando un posible fallo de Borges. Los lectores concienzudos se sienten incitados a recorrer las veredas abiertas por Borges, agudizando la sensibilidad imaginativa. Lo importante es añadir un nuevo continente irreal, como diría Ortega, al continente ya existente de los japoneses, y que ese nuevo continente sea asequible de alguna manera a los lectores mediante la convergencia artístico-cultural. Se trata de una ampliación o profundización de la poesía en español.

De esta manera, Borges realiza una convergencia creadora. Recordemos ahora el poema borgiano tantas veces citado, *Elogio de la sombra* (1969). Dice en él:

Del Sur, del Este, del Oeste, del Norte,
convergen los caminos que me han traído
a mi secreto centro.

Pues bien, ¿de dónde viene este título *Elogio de la sombra*? Quisiera sugerir una posibilidad, y espero que me corrijan mis colegas si me equivoco. La archiconocida revista *Sur*, que ha tenido y tiene tanta importancia en el mundo literario hispánico, con decisivas aportaciones de Victoria Ocampo, Pedro Henríquez Ureña y Borges, entre otros, publicó en 1957 un número extraordinario dedicado exclusivamente a la literatura japonesa. Corresponde al número 249 y tiene por título «Literatura japonesa moderna». En este volumen de extraordinaria calidad, con sólidas aportaciones de Octavio Paz y Donald Keene, entre otros, encontramos varias traducciones parciales inéditas de la literatura japonesa. Una de ellas es del novelista Junichiro Tanizaki, y se titula *En alabanza de las sombras-una elegía en prosa*. En este ensayo del año 1933, el autor japonés habla de la diferencia de la estética entre la época en que no existía la luz eléctrica y la época contemporánea. Según concluye Tanizaki, mientras la cultura occidental procura ofrecer o traer una luz abundante, tratando de ahuyentar la sombra, la cultura japonesa reconoce positivamente la sombra, e incluso se aprovecha de ella. Así se destaca el arte japonés precisamente en la oscuridad. Y esta es la característica, según Tanizaki, del arte japonés tradicional. Es probable que Borges, un gran colaborador de la revista *Sur* como señalamos anteriormente, se inspirase en esta obra de Tanizaki, publicada en 1957; es decir, doce años antes que el libro de Borges.

Me hubiera gustado hablar de mi intento de la cuasi o pseudo traducción de los *Diecisiete haikus*, que publiqué en una revista académica. Traducir del español al japonés no significa simplemente ordenar horizontalmente lo escrito en renglones verticales. La tarea, teóricamente hablando, consiste, más bien, en buscar lo equivalente o correspondiente en el eje, o en la dimensión vertical, lo expresado a nivel horizontal europeo. Esto es cierto, de manera particular en el caso de las creaciones poéticas. Sin embargo, como decía Luis Rosales, «un

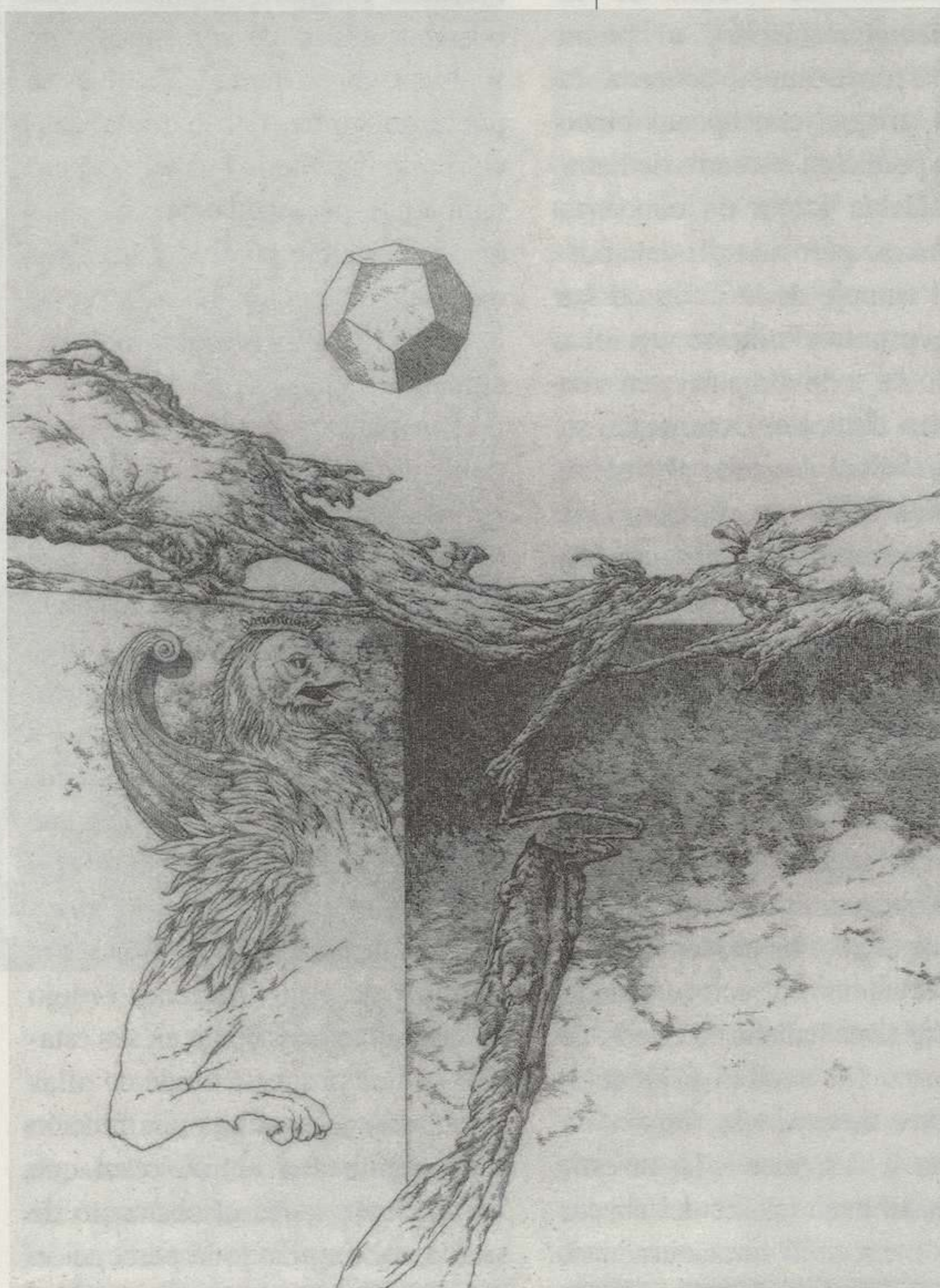
poema es un organismo vivo, un sistema total de relaciones, y cualquier cambio verificado en una de sus partes lo puede modificar en su totalidad.» Así nos encontramos con el problema insoluble de la llamada «univocidad» de la poesía.

José Cadalso dice en sus *Cartas marruecas*: «[yo] procuraba tomar el sentido preciso; lo meditaba mucho en mi mente, y luego me preguntaba a mí mismo: si yo hubiese de poner en castellano la idea que me ha producido esta especie que he leído, ¿cómo lo haría?».

Aquí Cadalso está entrando en el campo de la interpretación excesivamente personal. Este tipo de opinión no es reciente. Juan Luis Vives ya decía más o menos lo mismo. Así estamos entre la espada y la pared: la clásica oposición de la infidelidad creadora y la mediocre fidelidad. Yo personalmente soy de la opinión de Menéndez Pelayo, que decía: «cuanto más poeta sea el traductor, tanto más obligado debe ceñirse a una fidelidad estricta».

Aun así, debo confesar que, en este caso al menos, me vi obligado a seguir fundamentalmente la postura de Cadalso, sencillamente porque la forma estricta del haiku no me ha dejado seguir fielmente el camino señalado por la indiscutible autoridad de Menéndez Pelayo. Espero con toda humildad que don Marcelino me perdone mi osadía, atrevimiento de mucha dificultad, pues tardé días y días (más de 17) en convertir de alguna manera los 17 haikus borgianos en los haikus japoneses. Si cometí fallos, como puede suceder, pido de corazón disculpas tanto a Borges como a Menéndez Pelayo, e igualmente a los lectores japoneses.

Y para terminar, sean estas palabras mías para expresar mi agradecimiento a Borges por haberme incitado a traducir sus versos al japonés, y también por haberme enseñado que el gozo y el sacrificio son sinónimos. □



José Hernández
Homenaje a J. L. Borges 1999

Norio Shimizu es profesor de Literatura Española en la Sofia University de Tokio.

Tomas Tranströmer

La lógica del sueño

Jordi Doce

En una de las viñetas autobiográficas de *Visión de la memoria* (1996), el poeta Tomas Tranströmer recuerda la ocasión en que, con apenas cinco años, se perdió en el centro de Estocolmo. Había ido a un concierto con su madre pero, al salir del auditorio, el empuje de la multitud los separó y pronto el niño se vio solo, «privado de todo amparo», en una plaza llena de gente. Dominando su pánico, revolvió desandar el camino que habían hecho en autobús. Dos instantes presiden su recuerdo. El primero es cuando, asustado por el paso de los coches, se resiste a cruzar una calle: «Me volví hacia un hombre que tenía junto a mí y le dije: “Aquí hay mucho tráfico”. Me tomó de la mano y me acompañó a cruzar». El segundo es cuando se acerca a su barrio y comprueba con alivio que lo peor ha pasado, que ha tomado el camino correcto: «Cuando volví a casa, me hallaba en estado de embriaguez. Me recibió el abuelo. Mi madre, desesperada, estaba en comisaría. (...) siguiendo las investigaciones. El buen talante del abuelo no falló: me recibió con naturalidad. Estaba contento, pero no dramatizó. Todo era seguro y natural».

«Seguro y natural.» La seguridad casi sonámbula del niño y el aplomo del abuelo tienen mucho de esa atmósfera onírica, algo nebulosa, que envuelve los poemas de Tranströmer. Poemas en los que todo sucede de forma inapelable, como si una fuerza misteriosa dirigiera los hechos sin atender a unos protago-

nistas que, por lo demás, no pierden nunca el equilibrio, la medida más o menos exacta de sí mismos y de su lugar en el mundo. En nuestro poeta cohabitan con extraña concordia la ingenuidad temerosa pero también esperanzada de ese niño que se descubre perdido y la calma del adulto que no dramatiza y recibe lo extraordinario como si tal cosa, al menos de puertas afuera.

Esa entereza, esa capacidad para mirar de frente y hasta demorarse en los aspectos más sombríos de la realidad para luego volver a casa y hacer recuento mientras se limpia la nieve de las botas, tiene mucho que ver con la pasión de nuestro poeta por la imagen, el modo en que las metáforas detienen el flujo del tiempo, aíslan un instante y permiten que lo veamos desde varios ángulos. En su prólogo a *El cielo a medio hacer*, Carlos Pardo llama la atención sobre el poder de estas imágenes («oigo las constelaciones piafar en sus establos», «una orquesta hindú de ollas de cobre») y les otorga una función «sanadora»; son el modo en que Tranströmer vadea el obstáculo de sí mismo, limpiando la percepción de adherencias egotistas y haciéndose a un lado para que el mundo comparezca con más fuerza. Pero este hacerse a un lado no es una desaparición: el yo sigue estando presente, sólo se aparta para organizar mejor los materiales y obtener una perspectiva más amplia, un ángulo propicio.

Así ocurre en «Soledad», donde Tranströmer evoca un accidente de tráfico con imágenes enérgicas que

parecen sustraerle del desastre para verlo —verse— mejor, al menos por un instante, antes de regresar brutalmente al flujo del tiempo y coincidir de nuevo con su nombre, sus ropas, la identidad prosaica del día a día:

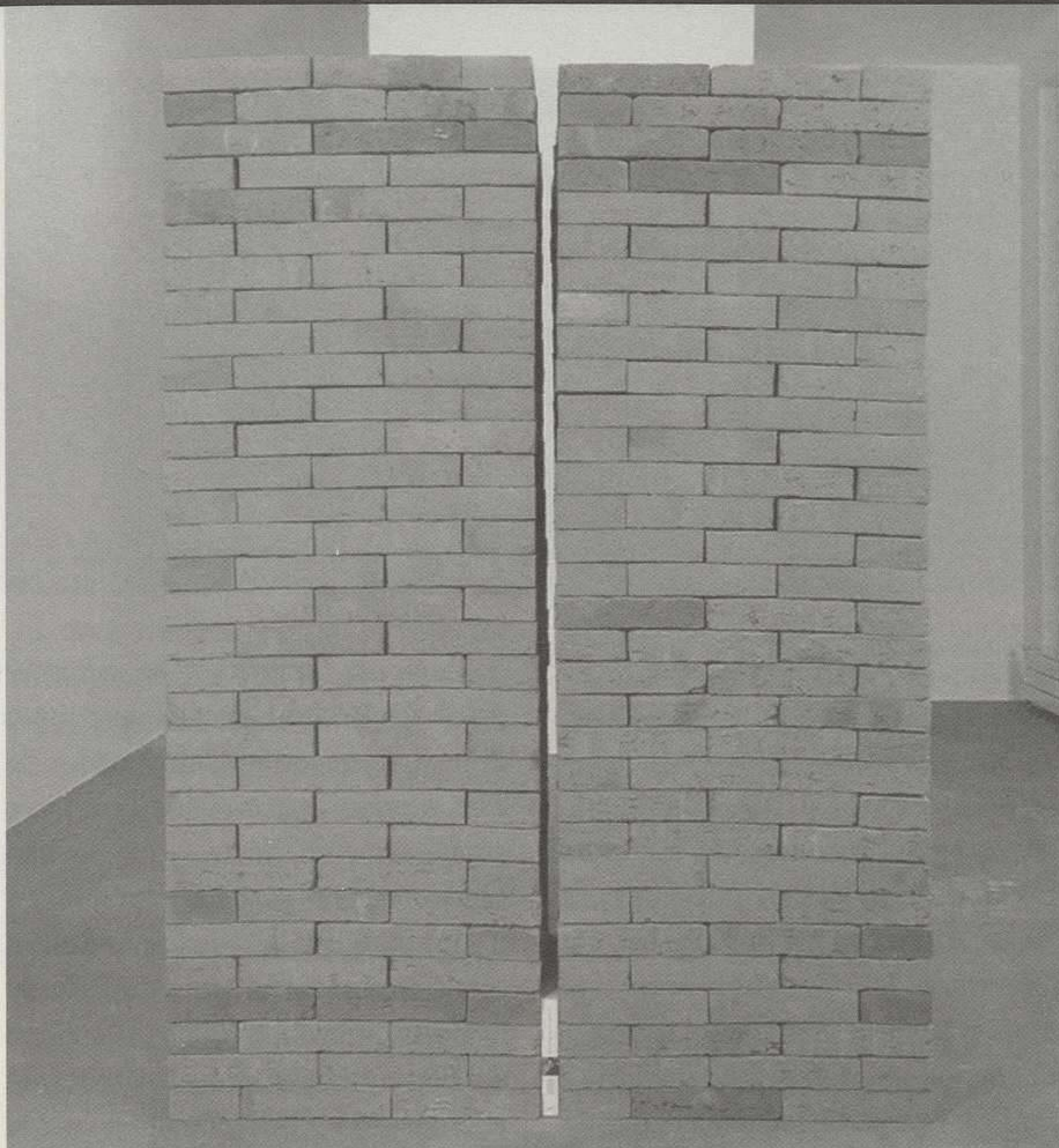
Mi nombre, mis bolsillos, mi
[trabajo
se liberaron y quedaron atrás,
[silenciosos (...),
cada vez más lejos. Yo era
[anónimo
como un muchacho en un patio
[de colegio rodeado de
[enemigos.

El tráfico contrario tenía luces
[poderosas.
Me iluminaban mientras yo
[conducía y conducía
en un terror transparente que
[fluyó como clara de
[huevo.

Los segundos crecieron (...),—en
[ellos se podía encontrar
[lugar—,
se hicieron grandes como
[pabellones de hospital.

Uno podía casi detenerse
y respirar un instante
antes de ser destruido.

Como en el sueño, la exactitud de los detalles convive con la vaguedad o tenuidad de los contornos. Tranströmer cuida los pormenores, mira con lupa cada paso y lo perfila con imágenes hiperbólicas, pero deja las transiciones en la niebla, inex-



Jorge Méndez Blake
Du fond d' un naufrage
 2011

plicadas, acaso inexplicables, como si la vida exigiera una cuota de ignorancia y aceptación, un dejar las cosas como vienen, un no preguntar demasiado. Quizá Tranströmer piense, algo supersticiosamente, que narrar la existencia es desustanciarla, quitarle su misterio; o que el empeño —legítimo— de rellenar los huecos de la narración, de dar plena respuesta a las preguntas que la originan (esos *quién, dónde, cuándo y cómo* que son el pan y la sal de los narradores), falsea la pureza de los hechos, su belleza exenta. Ordenar los hechos en una serie de causa y efecto —asignarles un sentido,

en última instancia— es ensillarlos al caballo de las buenas intenciones, moralizarlos. Hay que mostrarlos en toda su riqueza y concreción, dejar que irradien su propia luz. Su sentido, si es que lo tienen (si es algo más que una encarnación del misterio, de lo incomprensible otro), surge de su interior y no puede forzarse. Lo más que puede hacer el poeta —llevado de una intuición que recuerda el modo en que a veces, en la vigilia, administramos el sueño— es yuxtaponerlos y esperar que de su contacto surja la chispa.

De ahí su interés por el haiku, tres versos de prodigiosa economía expresiva que vuelven acontecimiento todo lo que tocan: un acontecimiento que se dice a sí mismo, que hace el vacío a su alrededor (y en sí) para ser y estar con más fuerza. En el origen del haiku están dos valores que Tranströmer, como sabemos, aprecia en especial: el repliegue de un yo que sólo se muestra por vía indirecta, mostrando realidades que le conmueven; y el diálogo entre dos o tres de estas realidades para generar una síntesis inesperada que participa a la vez del juego y del enigma. En los haikus de Tranströmer, a diferencia de lo que ocurre en la tradición japonesa, la raíz son menos los sentidos —sensaciones, percepciones— que una imaginación entrenada en el humor negro y las atmósferas no menos sombrías del expresionismo: «Se cayó el techo / y los muertos me ven./ Este es el rostro»; «Zumba la lluvia/ Yo susurro un secreto/ para entrar allí».

La evolución de Tranströmer nos presenta a un amante de las palabras que cada vez concede más peso a esa dimensión de lo real que escapa a la palabra, o que la palabra es incapaz de apresar. Su afán de concreción, su amor por los detalles, convive con una visión maravillada de ese «imposible mundo» —en palabras del poeta escocés John Burnside— que desafía nuestras tentativas de cartografiado, nuestro afán por segmentarlo en palabras. Es tentador incurrir en la falacia biográfica y asociar esta evolución a la hemiple-

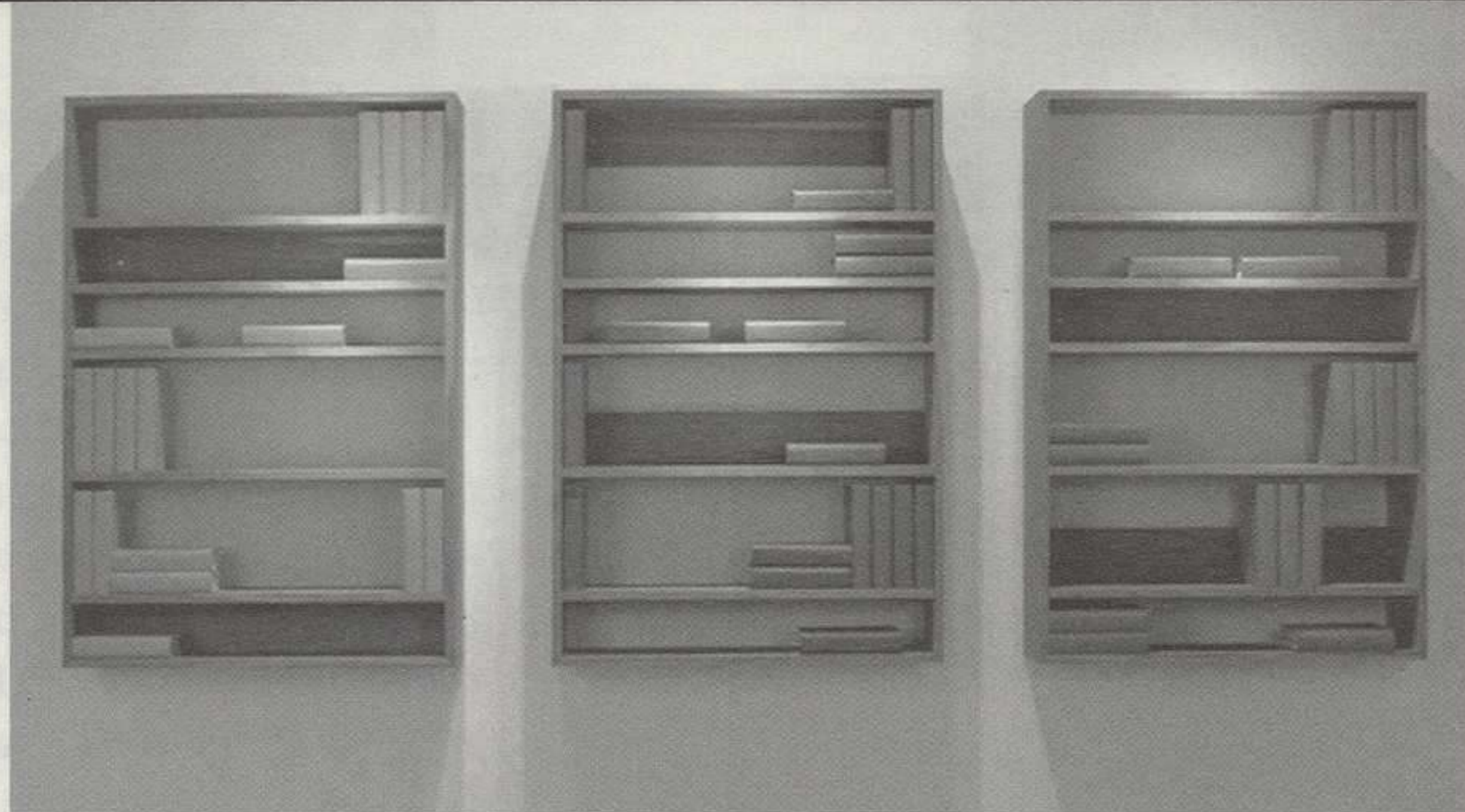
La poesía de Tomas Tranströmer

Pensamientos nocturnos

Dan Chiasson

ja que padeció en 1990 y que lo tiene sumido en la afasia (aunque no le ha impedido seguir escribiendo). Creo más bien que es el fruto de una idea algo escéptica de la palabra que rechaza su degradación social (la sombra de Pound, y antes aun de Mallarmé, es larga) y siente nostalgia de un tiempo inexistente —todas las edades de oro lo son— en el que las cosas coincidían con sus nombres y las palabras brillaban como recién hechas; una nostalgia que suele mirar a la infancia, pues sólo entonces el mundo se ofrecía intacto, innominado, y los nombres no estaban manchados por el uso y la incuria. Lo dice mejor en un breve poema, «De marzo del 79», visión admirable que habría complacido por igual a Matsuo Basho y a Thoreau. Decir lo justo, y a la vez generar sentidos, multiplicarlos: tal es la lección —fecunda y paradójica— que Tranströmer ha ido afinando con maestría en cada libro, desde aquellos remotos *17 poemas* que un joven psicólogo sueco publicó en 1954:

Cansado de todos los que llevan
[con palabras, palabras,
[pero no lenguaje,
parto hacia la isla cubierta de nieve.
Lo salvaje no tiene palabras.
¡Las páginas no escritas se
[ensanchan en todas
[direcciones!
Me encuentro con huellas de
[pezuñas de corzo
[en la nieve.
Lenguaje, pero no palabras. □



Jorge Méndez Blake
A Constellation I, II, III
2011

Según las casas de apuestas de Londres, el favorito para ganar el Premio Nobel de Literatura de este año —con una cuota a favor de 5 a 1, muy superior a la de los sospechosos habituales— era Bob Dylan. Dylan anda ahora de gira por Europa, tocando en estadios de fútbol con un cartel de «no hay entradas». El calendario de la gira hace pensar que la noticia le habría sorprendido en Dublín, tal vez en la habitación de algún hotel señorial. En lo que a mí respecta, habría sentido al principio una leve punzada de remordimiento por la literatura, cuyos discretos triunfos nunca llenaron un estadio de fútbol y cuyos subalternos se afanan penosamente mientras Dylan, en su finca de Malibú, ve pasar las nubes desde lo alto de un acantilado. Pero no habría tardado en sumarme al coro universal de aleluyas, pues Bob Dylan es un genio, y hay algo inne-

blemente literario en su genio, y estos dos hechos, puestos uno junto al otro, le hacen más merecedor de este premio que muchos escritores supuestamente ilustres que lo han obtenido en el pasado.

En cambio, la Academia Sueca, que se reúne en el viejo edificio de la Bolsa, situado en el casco antiguo de Estocolmo, marcó el número de teléfono de un pequeño apartamento al otro lado de la ciudad. Allí, Tomas Tranströmer —que es, a sus ochenta años, el más grande poeta escandinavo vivo— reside con su mujer, Monica. Tranströmer sufrió una hemiplejía en 1990, a los cincuenta y nueve años, que le dejó sin la facultad del habla y afectó gravemente la movilidad de su brazo derecho. Este próximo 10 de diciembre, en vez de ofrecer el tradicional discurso de aceptación del premio, interpretará una pieza al piano usando únicamente su mano izquierda. Se trata de una forma de expresión personal que Tranströmer ha ido perfeccionando a lo largo de los años y para la que cuenta con un pequeño reperto-



rio de composiciones para la mano izquierda, algunas de ellas escritas por Paul Wittgenstein y otros pianistas con la mano derecha dañada, otras compuestas específicamente para él por compositores suecos.

Sin embargo, la forma primordial de expresión de Tranströmer es la poesía taciturna y enigmática que lleva escribiendo desde hace sesenta años. Sus poemas, por lo común breves, están escritos como con sordina; su obra reunida es probablemente menos extensa que la de cualquier otro laureado hasta la fecha. Este, en su integridad, es uno de sus primeros poemas, «Vías»:

Dos de la madrugada: claro de luna.

[El tren se ha detenido
en plena llanura. Allá lejos los
[puntos luminosos de
[una ciudad,
brillando fríos en el horizonte.

Como cuando una persona ha
[entrado tan profunda-
[mente en un sueño
que jamás recordará que estuvo allí
una vez que vuelva a su habitación.

Y como cuando alguien ha entrado
[tan hondo en una
[enfermedad
que todo lo que fueron sus días
[se vuelve unos puntos
[centelleantes, un enjambre
frío y escaso sobre el horizonte.

El tren está absolutamente quieto.
Son las dos: fuerte claro de luna,
[pocas estrellas.

Como gran parte de la obra de Tranströmer, el poema parece una metáfora soñada de lo que hacen los sueños, abandonándonos, como un tren en plena llanura (en sueco las dos palabras riman, lo que sugiere la existencia de una lógica onírica), en las extensiones ajenas o extrañas de nuestra propia mente. Aquí el sueño es «como (...) un sueño», un fenómeno que rima consigo mismo y que, al cabo, se cancela también a sí mismo: el poema termina donde empezó; siguen siendo las dos de la mañana y el tren sigue estando «absolutamente quieto», en «el segundo que tiene permiso para vivir durante siglos», como dice Tranströmer en otro poema.

Ha habido, entre los poetas, muchos pacientes con problemas psiquiátricos; el número de los psicólogos es más escaso. Tranströmer trabajó durante años como psicólogo, en especial tratando a menores. Nació en 1931 y creció en Estocolmo al cuidado de su madre. De niño estudió piano; sus poemas emparejan las virtudes de la música con las virtudes del análisis psicológico. De adolescente sufrió ataques de pánico: rostros que gesticulaban en el papel pintado, paredes que latían como si fueran a estallar. Él mismo evoca visiones semejantes en un poema posterior, «La galería»:

Me quedé en un motel junto a la E3.
En mi cuarto había un olor que
[antes había sentido
entre las colecciones asiáticas de
[un museo:

máscaras tibetanas contra una
[pared clara.

Pero ahora no son máscaras sino
[rostros
que penetran la pared blanca del
[olvido
para respirar, para preguntar algo.

Esta época de terrores fue —ha dicho— como estar en el reparto de *El testamento del doctor Mabuse*, escondido en «una imprenta (...) mientras las máquinas están en acción y todo vibra». El joven Tomas quería ser explorador: de alguna manera, lo que estaba viviendo era el reflejo de pesadilla de lo que había deseado. «Estaba rodeado de fantasmas» escribió en un relato autobiográfico de corte impresionista, *Visión de la memoria*: «Yo mismo era también un fantasma» Luego, inexplicablemente, su estado mejoró: «Fue de a poco, demoró un tiempo antes de que yo fuese del todo consciente de ello. Una noche de primavera descubrí que la angustia se había vuelto marginal. Estaba con algunos camaradas filosofando (y fumando un cigarro), era hora de ir a casa a través de la luminosa noche de primavera y no sentía que fuese a encontrarme con horrores en casa».

Esta salvación como por arte de ensalmo está detrás de todos los poemas de Tranströmer. Su fascinación por el inconsciente prende fuego al temor que le inspira su carácter inconstante, su impiadosa y arbitraria capacidad de devastación: pocos poetas han sido tan hábiles asustán-

La soledad de los poemas de Tranströmer era una estrategia estética: las cosas parecen más vívidas rodeadas de un espacio en blanco.

dose a sí mismos, lo que no deja de ser un método para mantener los demonios a raya. Si a uno le inquieta tanto la mente, busca desbordarla y dejarla atrás de cualquier manera posible. Atendiendo a sus pacientes de día, escribiendo su poesía escueta y onírica de noche, Tranströmer se sintió durante años acosado por el recuerdo de una época en la que creyó estar deslizándose hacia la locura.

En los poemas de sus primeros libros, *Secretos en el camino* (1958) y *El cielo a medio hacer* (1962), solía haber únicamente dos elementos en juego: el inconsciente y el paisaje, plasmados en un estilo llano, a prueba de rayos x. Las setas son pateadas con negligencia por vagabundos anónimos entre racimos de serbales, ciénagas de turba, piceas y mirlos. Para ingresar en este paisaje, los seres humanos deben hacer cosas extrañas. En «Casas suecas situadas aisladamente», Tranströmer escribe:

Una confusión de ramas negras
y humeantes rayos de sol.
Aquí está hundida la cabaña
y parece sin vida.

Hasta que murmura la niebla
[matinal
y un anciano abre
—con mano temblorosa—
la ventana y deja salir un búho.

Como el tren parado en «Vías», se trata de una imagen visual que surge en parte de limpiar y ordenar el espacio que la rodea. La soledad



Jorge Méndez Blake
Black Mallarmé (After Manet)
2011

de los primeros poemas era tanto una atmósfera como una estrategia estética eficaz: vemos las cosas de manera más vívida si están rodeadas de un espacio en blanco. Estos poemas en blanco y negro, donde los elementos terrenales se agachan y contraen bajo un enorme misterio amenazante, son la contribución —agudamente cinematográfica— de Tranströmer a la poesía de la naturaleza.

Pero la poesía de la naturaleza, como sabemos, tiene que ver habitualmente con la cultura: aquello que reprime, o ignora, o pone en peligro. Durante los años 50 y 60, Suecia se tenía por una máquina eficiente para producir resultados sociales saludables: era un Estado del bienestar antes

de que los Estados del bienestar comenzaran a recibir críticas, y rivalizaba con Suiza en cuanto tener el más alto nivel de vida de Europa.

Sin embargo, la vieja y misteriosa Suecia seguía estando presente, seguía activa, y sus pequeñas iglesias y santos de madera encarnaban los vestigios de una cultura tradicional sobre la que el nuevo espíritu social había echado un velo. Tranströmer, habituado a pensar la realidad mental en términos de palimpsesto y a menudo perdido en sus ensoñaciones, era el delegado perfecto de ese mundo olvidado:

Aquí vengo yo, el hombre
[invisible, quizá al servicio
De una gran Memoria para vivir
[ahora. Y yo paso de largo



ante la clausurada iglesia blanca
[—allí dentro hay un
[santo de madera
sonriente, indefenso como si le
[hubiesen quitado las
[gafas.

Está solo. Todo lo demás es
[ahora, ahora, ahora. La
fuerza de gravedad
[que nos oprime
hacia el trabajo diurno y la cama
[en la noche. La guerra.

(«Noche de diciembre '72»)

En poemas como este, el estilo se ajusta de forma tan impecable a su asunto que casi parece una parte de él, al igual que la dureza *yankee* de Robert Frost parecía brotar de los peñascos mismos que describía en sus poemas. No es sorprendente, por tanto, que la popularidad de Tranströmer en Suecia suela compararse con la que tuvo Frost en Estados Unidos en su momento de mayor apogeo.

Sin embargo, Tranströmer es también lo que John Ashbery señaló a propósito de Elizabeth Bishop: un «poeta para poetas para poetas». Sus poemas fueron traducidos muy tempranamente por escritores americanos como May Swenson y Robert Bly y otros le adoptaron, en los años 70, como inspiración de lo que entonces se conoció como poesía de la «imagen profunda». De acuerdo con la práctica a veces algo pegajosa o sensiblera de aquellos poetas, los angustiosos paisajes mentales de

Tranströmer son, como escribió Bly, «un plano de conciencia que discurre de forma paralela a nuestra vida, por encima o por debajo, pero que no es la vida». Acceder a ese estrato de conciencia fue una de las preocupaciones fundamentales de aquel tiempo, pero Tranströmer nunca tuvo el menor problema a ese respecto. Su problema es que se siente acosado por un sentido trágico de la existencia que otros poetas inferiores a él se limitan a cortejar. Los poemas de Tranströmer, en rigor, invierten la búsqueda: comienzan en un substrato mental peligroso y persiguen la luz. Sus muchos poemas sobre objetos hacen pensar hasta qué punto lo cotidiano es algo que debe ganarse a pulso, visible tan sólo a través de la gasa de su imaginación «psicologizante»:

Con un suspiro empiezan los
[ascensores a subir
en edificios tenues como porcelana.
Hoy será un día de calor sobre el
[asfalto.
Las señales de tráfico tienen
[párpados caídos.

(«Cumbres»)

Tales intervenciones imaginativas actúan al servicio de lo real: Tranströmer busca no la «imagen profunda» sino la superficie elusiva de las cosas.

El Premio Nobel de Literatura funciona a menudo como un pariente pobre del Premio de la Paz, como si el objetivo primordial del arte fue-

ra el de luchar contra la injusticia o poner rostro humano al sufrimiento. Pero en este caso el premio ha ido a parar a un poeta sin grandes inquietudes sociales. La hemiplejía y los poemas que Tranströmer ha escrito en el interior de su cruel condena sólo han dramatizado lo que siempre estuvo en él: la sensación de haber sido detenido por el silencio, la esperanza de que la poesía pueda ganar cada vez un poco de terreno a dicho silencio. El primer libro que publicó después de su derrame cerebral se titula «Góndola fúnebre», en honor a las piezas para piano que Lizst compuso inspirado por la visión de las góndolas funerarias venecianas. Era una imagen adecuada a la difícil situación del propio poeta, «llevado en mi sombra/ como un violín/ en su caja negra» («Abril y silencio»):

De regreso en 1990.

Soñé que conducía doscientos
[kilómetros en vano.
Entonces, todo se agigantó.
[Gorriones enormes
[como gallinas
cantaban de modo ensordecedor.

Soñé que dibujaba teclas de piano
en la mesa de cocina. Tocaba
[sordamente en ellas.
Los vecinos acudían a escuchar.

(«Góndola fúnebre número dos», VI)

□

Todas las citas, de *El cielo a medio hacer*, Nórdica, 2010 y *Deshielo a mediodía*, Nórdica, 2011, traducción de R. Mascaró (N. del T.)

Poemas

Tomas Tranströmer

La pareja

Apagan la pantalla y la lámpara blanca relumbra
un instante antes de desaparecer
como una pastilla en un vaso de oscuridad. Luego sube.
Las paredes del hotel brotan en la oscuridad del cielo.

Los movimientos del amor han amainado y ellos
[duermen
pero sus más secretos pensamientos se encuentran
como se encuentran dos colores, fundiéndose uno
[en el otro,
en el papel mojado de una pintura escolar.

Oscuridad y calma. Pero la ciudad se ha acercado
esta noche. Con ventanas a oscuras. Las casas han venido.
Muy cerca, en apretada espera están,
muchedumbre de rostros inexpresivos.

(1962)

Zona de arrabal

Hombres con monos del mismo color del suelo salen
[de una zanja.
Es una zona de transición, un punto muerto, ni ciudad
[ni campo.
Las grúas de construcción en el horizonte quieren dar
[la gran zancada pero las campanas
[no quieren.
Tubos de cemento esparcidos en derredor lamen la luz
[con lenguas secas.
Talleres de hojalata instalados en antiguos graneros.
Las piedras proyectan agudas sombras como objetos
[sobre la luna.
Y esos lugares son más y más.
Como lo que fue comprado con dinero de Judas: «El
[campo del artesano se ha vuelto
[cementerio para extraños».

(1970)

Puesto de guardia

Me ordenan apostarme sobre un montón de piedras
como un distinguido cadáver de la Edad de Hierro.
Los otros se quedan en la tienda y duermen
estirados cual robles en un círculo.

En la tienda gobierna un hornillo: una gran serpiente
que se ha tragado un globo de fuego y silba.
Pero aquí afuera, en la noche de primavera, hay silencio
entre piedras frías que aguardan la luz.

Aquí afuera, en el frío, yo comienzo a volar
como un chamán, vuelo hacia el cuerpo de ella
con las manchas blancas del bañador:
estábamos al sol. El musgo estaba caliente.

Acaricio instantes cálidos,
pero no puedo quedarme allí por mucho tiempo.
Me responden silbando por el espacio
—me acurruco entre piedras. Aquí y ahora.

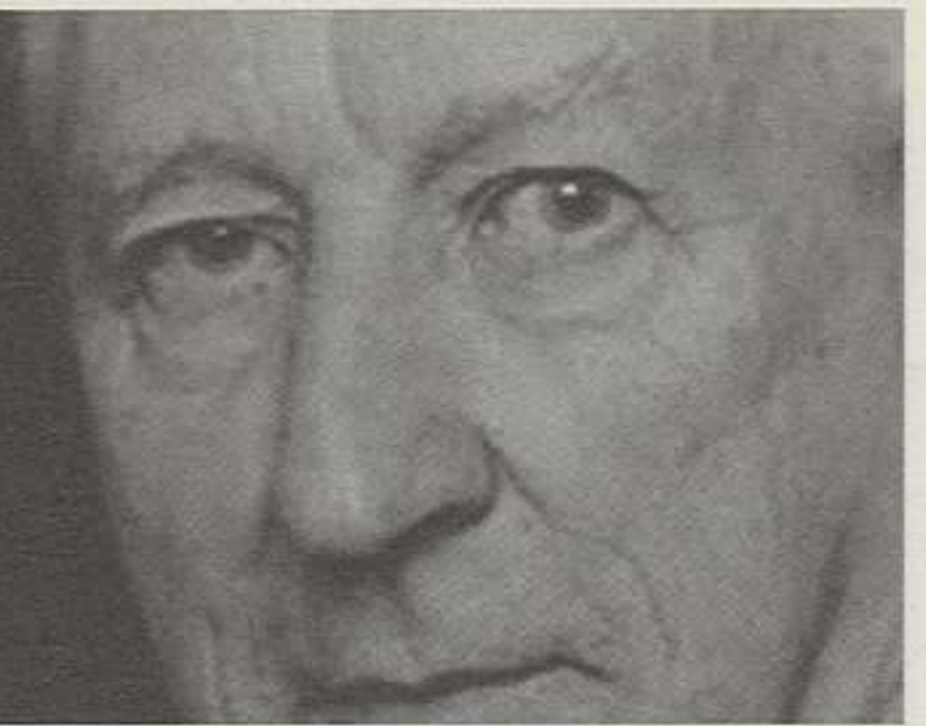
Misión: estar donde uno está.
También el ridículo papel solemne:
yo soy precisamente ese lugar
donde la creación trabaja sobre sí misma.

Amanece; los escasos troncos
ahora tienen color; las flores de primavera,
mordidas por la escarcha, pasan silenciosamente
buscando a alguien que desapareció en la oscuridad.

Pero la cosa es estar donde uno está. Y esperar.
Estoy inquieto, terco, confundido.
¡Sucesos del porvenir, ya están aquí!
Puedo sentirlo. Están afuera:

una multitud que murmura más allá de la barrera.
Sólo pueden pasar de uno en uno.
Quieren entrar. ¿Por qué? Vienen
de uno en uno. Yo soy el torniquete.

(1973)



De julio del '90

Fue en un funeral
y yo sentí que el muerto
leía mis pensamientos
mejor que yo mismo.

Calló el órgano, cantaron los pájaros.
Afuera, el hoyo al sol.
La voz de mi amigo se aferraba
al revés de los minutos.

Conduje hacia mi casa observado
por el brillo del día de verano,
por lluvia y por quietud;
observado por la luna.

(1996)

Garabatos de fuego

En los meses sombríos centelleaba mi vida
sólo cuando hacía el amor contigo.
Como el cocuyo se enciende y apaga, se enciende y apaga
—uno puede seguir de a ratos su trayecto
en la oscuridad de la noche, entre los olivos.

En la Europa profunda

Yo, casco oscuro que flota entre dos puertas de esclusas,
descanso en la cama del hotel, mientras alrededor
[despierta la ciudad.

La alarma silenciosa y la luz gris penetran
y me suben lentamente hasta el próximo nivel: la mañana.

Horizonte escuchado. Algo quiero decir, los muertos.
Fuman pero no comen, no respiran pero les queda voz.
Voy a apurarme por las calles, como uno de ellos.
La catedral ennegrecida, pesada como una luna, hace
[flujo y reflujo.

(1989)

En los meses sombríos el alma estuvo hundida y sin vida
pero el cuerpo iba derecho a ti.
Mugía el cielo nocturno.
Nosotros ordeñábamos a escondidas el cosmos y
[sobrevivíamos.

(1983)

La muerte, instrucciones de uso

Matías Néspolo



LOS LIVING
Martín Caparrós
Anagrama
Barcelona, 2011

Desde el simple y primitivo luto a la más alambicada de las elegías, la muerte dispone de un amplio manual de instrucciones, más o menos eficaz, a pesar de lo difícil y doloroso que resulta gestionarla. Pero, ¿qué sucede cuando la muerte es un lugar vacío, no el de una ausencia tangible henchida de sentido, sino el del escamoteado silencio de lo elidido? Pues que no hay instrucciones o voluntarismo que valga, ni cuerda ni pilas alcalinas que le den curso. El mecanismo sencillamente no funciona, sea éste el de una psicología concreta o el de toda una sociedad que se atasca.

La vida, por el contrario, no suele llevar consigo un manual de instrucciones. Al igual que sucede con las buenas novelas, que tampoco vienen con una guía de lectura incorporada, por más que en algún momento del relato iluminen, expliciten o dejen inferir buena parte de su poética narrativa. De allí el irónico título de Georges Perec *La vida, instrucciones de uso*, novela cuyos usuarios paradójicamente sí que necesitan este tipo de ayuda a la hora de administrar los casi doscientos personajes que la componen.

Salvando todas las distancias, algo similar ocurre con la última novela de Martín Caparrós (Buenos Aires, 1957), *Los Living*, flamante ganadora del Premio Heralde. En la trama intervienen unos cuatro o cinco personajes, lo usual, pero la historia la protagonizan unos cuantos más. Digamos unos 30.000. Los 30.000 desaparecidos de la dictadura militar. Y resulta difícil encarrillarlos en una novela al uso, no sólo porque son pura ausencia escamoteada, sino porque «cualquiera lo sabe, son los sujetos más increíblemente testarudos: que nadie es más difícil de convencer que un muerto».

Pero sobre todo, se hace muy difícil encajar esa tácita legión de muertos porque, obviamente, no vienen con instrucciones. Simplemente, están ahí. «El primer gesto libertario de un artista (...) consiste en enfrentar a las personas con realidades brutas sin instrucciones para su uso», dice Pitu Carpanta en una escena que bien podría

considerarse una suerte de *mise en abîme* de la novela. Carpanta es un viejo y fracasado artista conceptual que, después de dudosos *happenings* o intervenciones en la agitada escena porteña de los años 60 en torno al Instituto Di Tella, se exilia en Europa durante los años de plomo para acabar en la festiva y frívola década de los 90 al frente de una discoteca llamada no casualmente Paraíso y luego Purgatorio. «Los Living» es su última intervención o aventura estética, emprendida junto a Nito, el narrador en primera persona, que se convierte sobre el final delirante o surrealista de la novela en todo un fenómeno social: la «Movida Living». La perturbadora y violenta presencia de un ejército de muertos en los hogares argentinos que invita a interpretar la novela bajo la misma línea programática postulada por Carpanta como una demoledora realidad bruta y sin instrucciones de uso a la que debe enfrentarse el lector.

Ironía, humor y mucha malicia, cada detalle argumental de *Los Living* está finamente tramado y apunta hacia la misma dirección. La novela repasa la vida de Nito de la mano de la convulsa historia argentina de los últimos treinta años. Nito lleva el nombre del muerto viviente por antonomasia, Juan Domingo. De hecho, nace el mismo día lluvioso de julio de 1974 en el que muere Perón. De una manera accidental y absurda muere su padre poco después, algo más tarde su abuelo, y su contradictoria relación con la muerte parece predestinarlo tanto a profetizar la ajena junto a un pintoresco pastor evangelista, como a la invención de «Los Living» junto a Carpanta en un segundo paso.

En el castellano del Río de la Plata, *living* remite invariablemente a la sala estar de una casa. En el living pasaba Nito las tardes de finales de los 70 tratando de descifrar el culebrón televisivo junto a su madre, mientras afuera caían como moscas no sólo los militantes de las organizaciones armadas, sino los obreros, los intelectuales, los estudiantes y cualquier sospechoso de subversión. El mismo living acogedor

e inmaculado que su madre se empeñará en reproducir tras cada traslado de un barrio porteño a otro, para acabar en el degradado extrarradio bonaerense como una suerte de sinécdoque del devenir económico, mientras se suceden la absurda guerra de Malvinas, la hiperinflación y los saqueos de finales de los 80 y la fiesta neoliberal de los 90 con la subasta del Estado al mejor postor del menemismo. Hasta que ese polisémico vocablo anglosajón se convierte en una macabra intervención artística de moda y cada sala de estar argentina acoge al muerto embalsamado que le corresponde, con su habitual indumentaria y actitud cotidiana. La «Movida Living» es «un estado de felicidad generalizada (...) el resultado impecable del alivio de darles un lugar a nuestros muertos». Los muertos insepultos de la historia argentina reciente.

De más está decir que *Los Living* es una novela eminentemente política. No es la primera vez que Caparrós se ocupa del tema. Desde la temprana *No velas a tus muertos* (1986) a la última *A quien corresponda* (2008), que explora esa dimensión. Pero Caparrós es además un maestro consumado del periodismo narrativo, autor de libros de no ficción incombustibles

como *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1966-1978*, *La guerra moderna* y *Contra el cambio*, entre otras. Se diría que su principal mérito sea el de radiografiar exhaustivamente la realidad con un mínimo de intervención crítica o interpretativa, y de allí la fuerza expositiva (son todo evidencia) de sus crónicas periodísticas.

Sospecho que en sus ficciones Caparrós no es tan riguroso. Cierta tono de denuncia y un velado proselitismo empañan en parte esa amarga historia de revancha de un derrotado ex militante de la izquierda revolucionaria que intenta vengar treinta años después el secuestro, tortura y desaparición de su mujer en *A quien corresponda*. Sin embargo, nada de ello hay en *Los Living*, como si el riguroso reportero fuera ahora el que narrara la ficción más descabellada. Y el pesado e indigerible trasfondo político se impone por su propio peso, casi sin mediación del artista, a la manera de esa «realidad bruta sin instrucciones de uso» que soñara Carpanta. La del acicalado y bien peinado muerto que cada lector argentino tiene cómodamente sentado en el living de su casa. Y que cada palo aguante su vela. Sin duda, con *Los Living* Caparrós ha firmado su mejor novela. □

Un plural infinito

Julia Otxoa

Defendía recientemente el naturalista Joaquín Araujo en un hermoso artículo sobre el extraordinario fenómeno de la migración de las aves en otoño, la necesidad de una clase de cultura esencial tantas veces olvidada entre nosotros: se refería a esa que crece con el cultivo de la sensibilidad y sabe del asombro y la atención enamorada ante la naturaleza en todas sus manifestaciones y prodigiosos universos.

Reflexionando sobre sus palabras, fácilmente se llega a la conclusión de que efectivamente no pocas veces nos equivocamos al considerar únicamente como cultura aquella que vive en torno

a los libros, el cine, el arte, la música... olvidando peligrosamente esa otra que basada principalmente en la alerta de los sentidos del espíritu, aviva la atención, la escucha, la mirada ante el admirable proceso de la vida que pasa a nuestro lado sin percatarnos de ello. Nosotros, bárbaros tecnológicos del siglo XXI, tan inmersos siempre en una prisa absurda, embrutecidos por un vértigo al que con frecuencia llamamos progreso.

Ya aquel inmenso poeta que fue San Juan de la Cruz en su *Canto espiritual* dedicaba a un pájaro una de las estrofas más maravillosas y sugerentes de la historia de la literatura, aquella



ANTOLOGÍA POÉTICA

Rafael Pérez Estrada

Edición de Jesús Aguado

Fundación

José Manuel Lara

Sevilla, 2011

que hablaba de la música callada y la soledad sonora del pájaro solitario, que va a lo más alto cantando suavemente y sin color determinado. De pájaros trata también entre otras cosas el magnífico libro *Un plural infinito* de Rafael Pérez Estrada (Málaga, 1934-2000), en cuidada edición del poeta y traductor Jesús Aguado, de la mano de la Fundación Jose Manuel Lara de Sevilla. Por primera vez, cuantos admiramos la obra de este fabuloso poeta, podemos encontrar reunida gran parte de su poesía, ya que en vida del autor la mayor parte de ella fue publicada en minoritarias ediciones exquisitas de escasa circulación.

Poeta tocado por una poderosa imaginación, su creación desgranada en múltiples géneros (poesía, teatro, novela, microrrelatos, aforismos, dibujos...), resulta explosión de imágenes, fogonazo de ingenio y profundidad. Toda su obra nos habla de la alegoría como forma de pensamiento, como forma de escritura, como forma incluso de percepción del mundo. Lo simbólico rescatando la raíz mágica de las palabras, el relato de las cosas desde una lúcida combinatoria surrealista.

Dice el poeta en su sección sobre los pájaros: «Se desafía a sí mismo el pájaro en su sombra», o «Nace el pájaro de la llama, y encendido se evade en la pavesa». Muchos de estos brevísimos poemas dedicados a los pájaros podrían perfectamente sentirse cercanos a una mística laica que tiene como medida de toda experiencia el arder de un instante que es al mismo tiempo pérdida y hallazgo, plenitud y ausencia. «Tatuajes», «Tristerías», «Amatorias», «Espe-

jos», «Diario de Marrakech»... son tan sólo algunos de los recorridos de este libro luminoso aun en sus partes finales más duras y dolorosas cuando ya el poeta tocado por la muerte escribe «El grito» y «Diario de un tiempo difícil».

Su extraordinaria originalidad de universos: bestiarios, seres mitológicos, botánicos, lapidarios, etc., no es comparable con ningún otro poeta de su generación. Su transgresora ironía, su melancolía... su ácido humor a veces, no son sino multiplicadas búsquedas de lo que esencialmente le interesó siempre: la belleza.

«Y hundiendo sus alas en el mar, el ángel naufrago remaba fuertemente»... Su mirada mágica transforma y trastoca lo cotidiano en un escenario en el que brillan por igual los colores del alba y de la noche, lo políticamente incorrecto y la profundidad mística que tan sólo los grandes poetas alcanzan, no tienen parangón con ningún otro autor de su tiempo.

Perteneció Rafael Pérez Estrada por edad a aquella generación formada, entre otros, por José Manuel Caballero Bonald, Carlos Sahagún, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente. Pero fue como si este poeta de prosa antidogmática, minimalista y bienhumorada hubiera escogido para su trayectoria un vuelo solitario, y es ahora, a los once años transcurridos desde su muerte, cuando asistimos a un merecido reconocimiento.

Bienvenido sea este libro para acercar al lector a un poeta sorprendente, desbordado en personajes, apócrifos unos, reales otros, en incendiadas imágenes que nos hacen pensar en una pasión poética hecha carne y vuelo en búsqueda incesante de belleza. □

Ejercicio de desborde

Mario Martín Gijón

Desde sus primeros poemarios, *Voz* (1998), *Ética del silencio* (2000) y *Fiesta de pájaros* (2002), la poesía de Ernesto García López (Madrid, 1973) ha venido girando en torno a dos ejes cruzados. De una parte, la indagación

sobre la identidad, cuestionada en su aparente homogeneidad y siempre al acecho de la alteridad que nos habita. Al mismo tiempo, el cuestionamiento del lenguaje, la rebelión contra las frases hechas que revelan un pensa-



RITUAL
Ernesto García López
Amargord
Colmenar, 2011

miento construido con materiales recibidos de forma acrítica, contra los que el poeta afirmaba su fe en que las palabras redescubiertas, repristinadas por la revelación poética, alumbraran nuevos horizontes en la vida individual y colectiva.

Frente al solipsismo inicial de *Voz y Ética del silencio*, en *El desvío del otro* (2008) se observaba un deseo de descubrirse en una compañía que no anulara la individualidad sino que la enriqueciera por reacción, tratando así de llegar a «la comprensión del yo pasando por el desvío del otro». El yo poético adoptaba el papel del paseante no tan solitario por los márgenes de París y Londres, con una mirada que se dejaba impregnar de toda la extrañeza posible, para «volver con la voz modificada» presta a derramarse sobre la página. Tras el esbozo de esta poética de la soledad acompañada en *El desvío del otro*, el último libro de Ernesto García López, *Ritual*, explora los límites de la palabra en cinco etapas claramente definidas y que, como todo rito, suponen un alejamiento inicial, la superación de una crisis y una final reintegración.

De este modo, las cinco secciones de *Ritual* van desplegando con creciente extensión y libertad el proyecto poético del autor. La primera, titulada «Monotipos» por su carácter de impresiones únicas, concentradas, apunta ya las obsesiones principales que dominarán el libro: la búsqueda de «la realidad de la realidad» oculta tras lo cotidiano, desvelada por una mirada de la sospecha pero también de la adhesión afectiva a la tierra; «rarificado por todo lo que es raíz», «más áridos por piedra que por cielo» con un telurismo consciente de nuestra fragilidad y que se refleja en una «fábula de derribo» que se desarrolla en escenarios desolados, playas o descampados, recorridos por animales aislados, imagen de nuestra «soledumbre». Al mismo tiempo se evidencia la necesidad de luchar con el lenguaje para desnudarlo de adherencias espurias y «desintegrar su mecánica» para así descubrir por qué pensamos como pensamos, cómo se forma nuestra conciencia del mundo, como paso previo para ampliar nuestra visión y nuestros horizontes.

Estas impresiones dispersas van condensándose y en la segunda parte, «Alquimia del dolor», se desgranán en las veintiuna secuencias que describen el complejo proceso de un

sujeto aislado, encerrado en su «hervidero de soledad», que lucha por distanciarse de sí mismo y concebirse en su extrañeza, atisbando al tiempo una «sobrevida temblando por encima de lo real», esa realidad oculta en la que el poeta sigue creyendo como en una última fe, que persigue mediante caminos que eviten los espectáculos y simulacros con los que se nos intenta engatusar, apostando por «el desplazamiento,/ la asonada,/ el desborde», medios que nos recuerdan la teoría de la deriva de Guy Debord y a su puesta en práctica poética en su anterior libro, donde «la constancia errática del *flâneur*» iba recogiendo iluminaciones inesperadas. Sin embargo, frente al ludismo surrealista del azar objetivo, la palabra de García López exprime y expresa el sufrimiento que tan bien conoce en sí mismo y en los otros (téngase en cuenta que Ernesto García trabaja como cooperante en distintos proyectos humanitarios): «Otra cosa el dolor (¿te acuerdas?)/ del que sabemos tan poco/ y es tangible/ y muerde». Ese recordatorio le une a los grandes afligidos de la modernidad, como Paul Celan. Frente a la tumba que éste cavaba en el aire, buscando un refugio de libertad, Ernesto García se empeña en la excavación de la identidad y su cuestionamiento permanente, en una indagación tan intensa en sus hontanares, que corre el riesgo de agotarlos, escurriéndose los gránulos de nuestro ser entre los dedos que escriben, dejándonos sin otra respuesta que la misma búsqueda: «Como una *cavadural*/ sin hallazgo/ que a sí misma se contiene».

Como antepasados reconocidos de esta búsqueda tenaz, en la sección «Linajes» de la tercera parte, Ernesto García destaca a Ítalo Calvino, de quien aprendió la inquietud por la carencia que siempre nos socava, tratada de forma irónica por ejemplo en *El vizconde demediado*, al que se alude implícitamente; pero también se admite el parentesco con una larga serie de luchadores contra el dogmatismo y fundadores de la duda, desde John Wycliff a Miguel Servet, aún ampliable si recorremos la bitácora que, también con el título de *Ritual*, mantiene el autor desde hace algunos años.

En esta sección central del poemario, titulada «El grito es un movimiento inacabado», el cauce de la búsqueda interior a través de distintos registros poemáticos se ensancha en amplios textos en prosa, para seguidamente desbordarse en la cuarta sección, «Corte arbi-

trario», largo poema que abarca ocho páginas y donde los significantes se tratan con un atrevimiento y desparpajo ya libres de toda contención, llevándose a la práctica las consignas enunciadas anteriormente. Situado en «lugares indiferentes» o «abúlicos», en los «no-lugares» de los que hablara Marc Augé, el poeta deja esparcir la mirada como una red para desordenar la realidad en torno y alcanzar esa otra realidad oculta. En ello coincide con una imaginería de la visión como órgano prensil y artífice, que transforma y no sólo refleja, y que encontramos en otros poetas cercanos, como Benito del Pliego o Marcos Canteli, auténticos poetas de la mirada, que sin embargo tienden más al verso contenido y no al derrame apabullante de las últimas secuencias del libro de Ernesto García. La dispersión de los significantes, incluso su segmentación, el juego con la disposición tipográfica o la ruptura de los vínculos sintácticos, todo conspira a favor de lo arbitrario, del «devenir» y la «deriva», salpicado de nuevo este escenario por las imágenes inquietantes de esa fábula de derribo de la que se hablaba al principio, donde coexisten antílopes muertos con restos de plástico o vinilo. Todo ello como protesta tanto contra la macroestructura económica, frente a la que se cantan

las «huelgas hermosas como madrugadas», como al lenguaje anquilosado que nos entumece, pues, como expresa provocativamente: «llevamos tiempo dejándonos hablar por la boca».

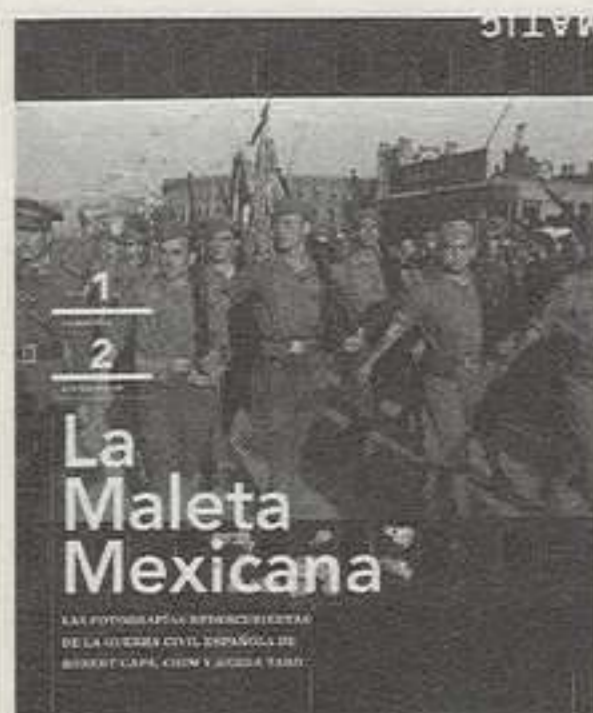
Tras el desborde casi dionisiaco de «Corte arbitrario», el poema «Ritual» que cierra el libro sirve para fijar la maduración lograda a través del proceso recorrido, a la vez que se enuncia el deber de memoria que justifique este camino, de «no olvidar» lo vivido en esos momentos en los que «las palabras ardieron», a pesar de que luego la vida entierre ese milagro y esa «resaca gloriosa». Ese desborde ha logrado sacar al poeta y con él, al lector, de su «soledumbre» hacia las calles, en cuyo tráfa-go, en contacto con los otros, logra reunir su «manejo de fracturas que hoy me recomponen» y convertirse en un latir ya no tan solitario. Según se enuncia en este último poema, sin duda el más programático y definitorio de su poética: «No en soledad. Somos muchos». Y sin duda, a pesar de la complejidad de este poemario, muchos lectores podrán sentirse subyugados por la tensión creciente y la historia de búsqueda y encuentro que, a través de las cinco fases de este *Ritual*, se desarrolla ante nuestros ojos asombrados. □

La maleta viajera

Carlos García Santa Cecilia

La peripecia de la «Maleta Mexicana» (en realidad tres cajas con 4.500 negativos de Robert Capa, Gerda Taro y David Chim Seymour) es propia de aquel tiempo irrepetible de hazañas, ideales y miserias que fue la guerra civil española y el inmediato exilio. Robert Capa tuvo que abandonar su estudio de París en octubre de 1939 camino de Nueva York ante la llegada de los nazis y confió sus negativos a su amigo, compatriota y ayudante de laboratorio, Emérico Csiki Weiss, quien, según su testimonio, los metió en una mochila algún tiempo

después y viajó a Burdeos en bicicleta para ponerlos a salvo embarcándolos a México. En el camino, escribió Csiki, se cruzó con un chileno al que pidió que los llevara a su consulado, a lo que éste accedió. Muchos años después, cuando ya se había perdido toda esperanza de encontrarlos, aparecieron no en Francia ni en Chile sino en México DF, en el desván del domicilio del general Francisco Aguilar González, embajador mexicano ante el gobierno de Vichy entre 1941 y 1942. Fueron descubiertos por el cineasta mexicano Benjamín Tarver,



LA MALETA MEXICANA

Robert Capa y Gerda Taro

ICP, La Fábrica y Fundación Pablo Iglesias
Madrid, 2011

que los recibió de la familia del general (fallecido en 1972). Tras una década de desencuentros y negociaciones, fueron entregadas a finales de 2007 por Tarver —sin que mediase pago alguno— al Internacional Center of Photography (IPC) de Nueva York, que custodia el legado de Capa y fue fundado por su hermano Cornell.

No hay más datos contrastados y sí muchas incertidumbres. Como no podía ser de otra forma, la red ha estallado en especulaciones, teorías y cábalas y *The New York Times* ha calificado el caso como digno de una novela de John le Carré (27-01-2008). Si Csiki quería salvaguardar los materiales de Capa, podía haberlos entregado en París y no recorrer el país en bicicleta con ellos; si su intención era llevárselos a América, no lo consiguió, ya que fue encarcelado en Marruecos hasta 1941; si, como dijo el hermano de Capa, se los confió a un exiliado español para que los escondiera en el sótano de un consulado latinoamericano, ni Robert Capa cuando volvió a Europa para cubrir la liberación de París ni el propio Csiki hicieron el menor intento de recuperar unos negativos de los que habían perdido la pista. Por otro lado, parece probado que Csiki no huyó a Burdeos de la presión de los nazis, sino a Marsella, y que el general Aguilar no estaba en Marsella en esa fecha, sino que llegó después, en febrero de 1941, ¡a París!... Csiki, por su parte, se instaló en México, se casó con la pintora Leonora Carrington, con la que tuvo dos hijos, y vivió siempre, sin sospecharlo, a pocas manzanas del desván en el que se iban cubriendo de polvo los negativos (falleció en enero de 2007). El último capítulo de este embrollo, al menos en el momento de escribir estas líneas, remite a un informe elaborado por la agencia Efe en México que pondría en entredicho las actividades del militar mexicano en Francia, acusado de desviar fondos de los republicanos españoles y de enriquecimiento ilícito, al tiempo que otras fuentes le sitúan en connivencia con los servicios secretos del Tercer Reich. No parece, por lo demás, que Aguilar fuera consciente del tesoro que guardaba, del que tal vez ni siquiera tuvo conciencia.

Tampoco se han desvelado los pormenores del último trayecto de la maleta viajera, de México a Nueva York. Llegaron después de permanecer más de seis décadas en un desván (conservadas, eso sí, gracias al clima relativamente seco y esta-

ble de la capital mexicana) y de una negociación de casi una década en la que se cruzaron cifras millonarias, gestiones desafortunadas y una constante reserva del propietario. La voz de alerta la dio en 1995 el comisario de una exposición sobre la guerra civil española en México, al que se acercó en la inauguración un hombre que le dijo que tenía unos negativos con imágenes similares a aquellas. Poco después le envió un listado de lugares y batallas que casaba con el recorrido de los tres fotógrafos en España. Fue la cineasta Trisha Ziff, británica afincada en México, la que logró que Benjamín Tarver entregase a finales de 2007 los negativos al IPC. Ziff es la directora de un documental estrenado en noviembre en España con escaso éxito de crítica (y de público: el día del estreno estábamos en la sala media docena de personas), pero que contiene datos e imágenes de interés para ilustrar esta historia rocambolesca.

Así que, en definitiva, la «Maleta Mexicana» ni es maleta ni es mexicana, pero ¿qué contiene? Se trata de tres cajas confeccionadas artesanalmente al parece por el propio Csiki con 126 rollos y unos 4.500 negativos de la guerra española pertenecientes a Capa, Taro y Chim —más o menos a partes iguales—, con alguna excepción: un par de carretes tirados por Capa en un viaje a Bruselas en mayo de 1939 y algunos retratos —sobre todo de Gerda— tomados en París por otro fotógrafo amigo, Fred Stein. Los expertos no han podido determinar el sentido de esta selección, que probablemente —la letra de Chim lo delata— prepararon los dos fotógrafos y Csiki en mayo de 1939, poco antes de la salida hacia México del *Sinaia*, el primer vapor que partió de Francia con exiliados españoles y a bordo del cual Chim realizó un reportaje histórico. Ni están todas las fotos de la guerra, ni las mejores, ni fueron ordenadas por fechas ni por autores.

Dos de las cajas están divididas en cuadrículas que permiten ordenar e identificar los rollos de película con la leyenda correspondiente en la parte interior de la tapa; la primera de ellas, de color verde, recoge sobre todo el trabajo de Chim; la otra, de color rojo, el de Capa y Taro, así como los retratos de Gerda y de otros amigos de París tomadas por Stein. La tercera caja, de color marrón, es diferente y contiene 27 sobres con fragmentos de negativos de reportajes de Capa y Taro. La «Maleta Mexicana» permite establecer el itinerario de los

tres reporteros en España, reconstruir secuencias completas y otorgar autorías, algo especialmente interesante en el caso de Capa y Taro. Algunas fotos habitualmente atribuidas a Taro han resultado ser de Capa al aparecer ella en otras imágenes de la misma serie; otras, firmadas por Capa, son claramente de su compañera, mientras que hay casos en los que no es posible determinarlo (el funeral del general Lukács fue cubierto por los dos, cada uno con su cámara) o el rollo tiene una identificación de los dos, uno por cada extremo. La labor que se abre para los investigadores a partir de ahora es fascinante. La exposición inaugurada el pasado otoño en Nueva York fue un éxito (había que guardar cola; se agotaron los catálogos) y causaba al visitante la inquietante sensación de estar asistiendo a una nueva visión de la guerra civil. La gira española de la exposición comprende tres etapas: MNAC de Barcelona, del 6 de octubre de 2011 al 15 de enero de 2012; Museo de Bellas Artes de Bilbao, del 27 de febrero al 10 de junio de 2012, y Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 24 de julio al 24 de septiembre.

La versión española del catálogo analiza de forma exhaustiva el contenido de las cajas, con una completa contextualización en el primer tomo y la reproducción de todas las fotografías en el segundo. Además de la acreditada solidez de Paul Preston al describir la panorámica general de los corresponsales en la guerra de España, destacan el trabajo de Simon Dell sobre la irrupción de la prensa gráfica en la década de los años 30 y el de Michel Lefebvre y Bernard Lebrun,

que detalla las penosas condiciones en que vivían en París de los tres amigos y refugiados políticos. Capa, Taro y Chim eran tres inmigrantes judíos (de Hungría, Alemania y Polonia, respectivamente) que deambulaban en busca de fortuna. Su ansia juvenil por salir adelante, su fuerte compromiso político y las posibilidades técnicas que ofrecían la película de rollo, el revelado y, sobre todo, la versatilidad y ligereza de una cámara como la Leika, les decidieron a cruzar la frontera e inventar el periodismo gráfico moderno.

Un primer vistazo a este ingente material arroja algunas observaciones de interés. Se revaloriza el magnífico trabajo realizado por David Chim Seymour, en España, un fotógrafo más veterano, menos impulsivo, con mejores contactos entre las autoridades republicanas y junto a intelectuales de la talla de Ilya Ehrenburg (con quien colabora y que aparece en varios carretes). Por otro lado, se podrá completar y fijar la obra de Gerda Taro, circunscrita a España, ya que falleció en julio de 1937 aplastada por un tanque en la batalla de Brunete. Y en cuanto a Capa, no hay grandes imágenes desconocidas, aunque estos negativos servirán para analizar los encuadres, la intuición y el arrojo del inventor del relato fotográfico y, sobre todo, para saber cómo miraba a través del objetivo. A pesar de las expectativas, no había huella en la «Maleta Mexicana» de los negativos de la famosa fotografía tomada en septiembre de 1936 en el frente de Córdoba, *Muerte de un miliciano*, objeto de otra enconada polémica en la trayectoria de un fotógrafo que inmortalizó la guerra civil española. □

Thays, una revelación latinoamericana

Rosa Pereda

Cuatro novelas anteriores y un libro de relatos avalan ya a esta, hasta ahora, última producción de Iván Thays, *Un sueño fugaz*. Se trata de una historia que padecen personajes ya diseñados en novelas anteriores, pero que ahora están instalados en tiempos posteriores —es decir,

futuros— lo que le está permitiendo construir un mundo muy propio, muy cerrado. Y no son personajes comunes: son un grupo de escritores que, de uno en uno, revisan no sólo sus interrelaciones sino su relación fundamental con la literatura misma. Muy especialmente, su posi-



UN SUEÑO FUGAZ

Iván Thays

Anagrama

Barcelona, 2011

ción en el mundillo literario, puesto éste en contraste con la literatura, con esa Literatura con mayúsculas, a la que todos aspiraron alguna vez. Como podrá adivinar el lector, se trata de la historia de un fracaso, o mejor, de unos cuantos fracasos, encarados con dignidad variable, por así decir. Con resquemores, con cordialidad, con angustia, con abatimiento. También hay algún éxito, pero ahí está la crítica feroz al mercado del libro de ficción, para rebajar lo que el comercio ha subido. Así que los escritores y escritoras que lo leemos a la sombra de nuestra propia biografía literaria, no podemos dejar de reconocer ciertos sentimientos, ni tampoco ciertos hechos —esos que muchas veces rozan el odio o la traición—, ni aquellos estados de ánimo que han conducido a tantos y tantas al silencio. Porque hasta el propio narrador es aquí un escritor que ya no escribe. Una novela pues, sobre el éxito y sobre el fracaso, que, aunque el autor haya insistido en el tratamiento Rudyard Kipling a «ambos impostores», los personajes no pueden dejar de diferenciarlos, no pueden sentir la menor indiferencia ante lo que, inocentes o culpables, les ha ocurrido en su propia vida, en su propia experiencia. Aquellos que fueron jóvenes aprendices de mandarines —dicho sea como referencia a la Beauvoir— ahora son maduros, calvos, gordos y relativamente potentes sexualmente. Los estragos que el tiempo ha hecho en sus cuerpos, en cualquier caso, no son nada al lado de los que ha hecho en sus almas. Y una tiene la impresión de que, aunque sea con la boca pequeña, todos tienen la sensación, y puede que la ilusión, de que es mucho mejor el éxito. Ya lo creo que lo es.

Pero no nos confundamos: las heridas de la vida no son sólo las de lo literario, en esta novela que reflexiona tanto sobre la escritura y su futuro. Son, sobre todo, las de la sentimentalidad. Las de la pérdida. Aunque esta es la novela de la amistad —una rara amistad, con la duración de las que se establecen en la adolescencia, ay, perdida— hay ausencias recurrentes, como la de Paulo, el niño gordo y enfermizo cuya muerte se cuenta con rudeza y se convierte en la metáfora del fracaso puro y duro, no sólo el de la relación de sus padres, sino sobre todo, el de él mismo, en aquello en que era excepcionalmente bueno, siendo malo en casi todo lo demás... Terrible. Obsesivo, puesto que viene ya de otras novelas anteriores de Thays. Como

una herida definitiva, incurable. Esta presencia de la vida, del dolor de vivir, da carne y sangre a la historia, y naturalidad a una estructura narrativa compleja, con distintos puntos de vista —muchas veces falsos: el narrador sólo es, finalmente, uno— distintos juegos temporales y espaciales, una riqueza que, junto a la lengua eficaz y por momentos bella, convierte *Un sueño fugaz* en una excelente novela. Y a Iván Thays en algo más que una promesa de las letras latinoamericanas.

Thays (Lima, 1968) fue incluido en el grupo de los 39, los 39 escritores latinoamericanos con menos de 39 años en 2007. Era un grupo que armó mucho ruido; por el *numerus clausus*, por los posicionamientos estéticos, que de todos modos eran bastante distintos, pero, sobre todo, por la intervención de algunos editores consultados, sin duda aquellos que no habían y no han dejado de publicar libros en castellano, de más allá del Atlántico, pero que tenían las centrales de sus casas en España. Es decir, en Europa. Donde, tantos años antes, había florecido el *boom*.

Es curioso cómo el *boom* de la novela latinoamericana no deja de planear sobre los escritores de generaciones posteriores, y yo diría que también en la Península. Aquellos renovadores de la lengua y de la estructura y del alma narrativa, marcaron un antes y un después, del que hace ya casi medio siglo. Y pesa tanto la herencia de esa renovación como toda la chismografía que la rodeó. Me refiero a los argumentarios detractores, los que querían convertir el fenómeno en que media docena de escritores excepcionalmente dotados fueron relacionados para constituir un todo, querían convertirlo, digo, en una simple operación de marketing editorial, antes del marketing propiamente dicho, y en un momento de mercados incipientes y, por supuesto, minoritarios. Había nombres propios, como el de Carlos Barral o Carlos Fuentes, que aparecían como los muñidores de una estrategia cargada con su propia guía de lectura. Pero el tiempo ha pasado, y lo que al principio fue un golpe de atención hacia una literatura única y abandonada por Europa —allí empezaron las traducciones, no hay que olvidarlo— en seguida se convirtió en un verdadero movimiento, mucho más crecido en nombres y también en espíritu, en el que, más allá de polémicas locales —que, por cierto, siguen vivas y existiendo: no hay más que entrar en los *blogs* del propio Iván Thays para com-

probarlo— se reivindicaba una novela de nombramiento, y a la vez mayoritariamente urbana; de investigación lingüística y estructural; fundamentalmente cosmopolita, más allá de que los enclaves nombrados resultaran ser locales... La clase particular de Joyce, que no se mueve de la ciudad, de Faulkner, que se inventa la región como más tarde lo harían García Márquez o Don Juan Benet; de Proust, que convierte los cotilleos sociales en alta literatura: esa clase particular de la «trinidad santa» de los escritores sin los que no se puede escribir, que diría y dijo Guillermo Cabrera Infante —que añadía a Kafka con su extrañeza existencial— y que no es otra que la flexibilidad del tiempo y la relatividad de los espacios, cuando se combinan con una perspectiva rigurosa, traídas a nuestra lengua, son las clases dejadas, ya en castellano, por Cortázar, por Mario Vargas Llosa, por Bryce Echenique, por José Donoso, por Fuentes, por Sábato, por Cabrera Infante, por García Márquez, y hasta por el propio Borges, maestro más allá del bien y del mal. O Carpentier, Severo Sarduy, Manuel Mujica Láinez, Manuel Puig, Lezama Lima... Ahora, ya, el *boom* es intergeneracional y abierto: ¿qué nombres de los pocos mencionados, todos grandes y famosos y reconocidos, sacarían ustedes del *boom*? Pues no estaban todos. No. Y aquí tampoco están. Un movimiento permeable, pues, tanto a nombres como a posiciones estéticas y éticas, y hasta políticas. Y desde luego, editoriales. Un lugar de prestigio, y una manera de hacer, que son muchas.

¿Por qué no reconstruir el *boom* a base de los escritores que ahora tienen más o menos la edad que tenían, más o menos, ellos entonces? ¿Por qué no abrir un nuevo capítulo que ponga a estos nuevos narradores en el lugar que van dejando ellos? Yo creo que por ahí han ido los tiros esta vez, por ahí va la selección de los 39 en *Bogotá 2007*, cediendo un poco a la presión de los cánones y los currícula, finisecular y desatada en los años 90. Y la pregunta sería, en rigor: ¿qué hay de nuevo?

Volvamos, pues, a Iván Thays, uno de los 39, y a su *Un sueño fugaz*.

Indudablemente heredero del *boom*, Thays está construyendo una novela desde otra u otras. De algún modo, el desarrollo aquí de una historia aparecida ya en su anterior *La disciplina de la vanidad*, y la vuelta a aquellos jóvenes alevines de escritor, los *centenos*, para seguir sus historias —y muy especialmente una de ellas, la del narrador, que quizá ha llegado al seguramente envidiado papel de «escritor de culto», no rico pero sí prestigioso— nos está diciendo mucho sobre su intención como novelista. Esa ruptura de los límites del libro que, como la propia vida, ahora sólo tendrá una frontera, más allá de las cubiertas: la del transcurso del tiempo, la de la muerte. La de su sucesión y encabalgamiento en otros libros, un poco —sólo un poco— a la manera de *En busca del tiempo perdido*. Los saltos de escenario —Venecia, Trieste, o Lima, a donde el escritor fracasado y olvidado, silencioso, vuelve para poder escribir de nuevo, para reencontrar sus orígenes y el sonido de su lengua, para ajustar cuentas sobre todo a sí mismo— los saltos de escenario, digo, son plenamente coherentes con la misma historia: ese sueño del que se quiere escritor, del latinoamericano que quiere hacer, expresamente, el camino del *boom*. Pero la vida. La vida, con su aleatoria sucesión de hechos. La vida, con su imposible descontrol. La vida, que ni cumple ni respeta los sueños. El libro, sin duda, seguirá, aunque ya esté marcado para siempre por esa arruga, profunda, definitiva, del escepticismo, de la desilusión. Del dolor.

Una novela, pues, sobre el fracaso. Una excelente novela sobre el fracaso. No deja muchas luces, ciertamente. Son pocos los elegidos, y no siempre los mejores. Pero a los otros no los conocemos. O sí, pero nos callamos.

En cualquier caso, Thays está. Como ha dicho Vargas Llosa, «es uno de los más interesantes escritores que han aparecido en América Latina en años recientes. (...) ha dedicado su vida a la literatura, que en su caso es una pasión y una misión». Y yo, que me encantan las novelas sobre escritores, sobre escritura, añadiría: y una obsesión y un tema. Al que, sin duda, volverá para seguir construyendo ese libro único, insustituible, al que aspira. □

Roberto Calasso: el paseante sentimental

Juan Ángel Juristo



**LA FOLIE
BAUDELAIRE**
Roberto Calasso
Traducción de Edgardo
Dobry
Anagrama
Barcelona, 2011

El último libro de Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, debería ser catalogado como una de las muestras más acendradas del arte del ensayista italiano, un arte que tiene mucho que ver con la materia de este libro, y que en cierta manera le revela. Si Calasso, aquí, intenta desvelar la ensoñación baudeleriana, lo cierto es que, realizándolo, se ha retratado a sí mismo en su propia querencia, y que, como verdadero artista, ha procurado disimular hasta la perfección en cada uno de sus ensayos narrativos o narraciones ensayísticas, es decir, se ha mostrado como un paseante de la cultura al modo en que lo hacía el *flâneur*, vale decir Baudelaire, cuando se deslizaba por los Salones de pintura del momento. Ese hombre entre la multitud abigarrada de las imágenes de la cultura, ha escogido finalmente el origen de su impulso para que el lector se adentre en un misterio, un misterio que tiene que ver mucho con el mito de la Modernidad a través de uno de los fundadores de su sensibilidad y quizá el último de los clásicos, el último que habría sabido manejar el alejandrino como Racine; el misterio Baudelaire, un misterio que en último término es el nuestro y que, por eso mismo, es objeto de fascinación, como lo fue en su momento para Walter Benjamin, del ensayista italiano, un misterio que lejos de estar resuelto, según pasa el tiempo, se recubre de mil veladuras. De ahí que aquí no quepa pedir puntos de fuga, inmersiones en grutas donde podamos descubrir tesoros que se nos ocultaban a la vista, no, en este libro la facultad de describir las correspondencias ocultas de las cosas, que obsesionaba a Baudelaire y que es la base en que se sostiene el edificio ensayístico de Calasso, se extiende por una maraña espacial donde se perfilan análisis de la obra baudeleriana, sí, pero también, y quizá en mayor profundidad, de Ingres, de Delacroix, de Manet, incluso de Degas, al modo de un escaparate donde se nos muestran las piezas susceptibles de fascinarnos. Es un ejercicio de modernidad que fue soportado en sus inicios

por Baudelaire y que encanta a Calasso ya en sus postrimerías. De ahí la gracia de este ensayo. De ahí, también, su limitación.

Cuando comencé a leer *La Folie Baudelaire* tenía de continuo en la cabeza la imagen del poeta con el que uno se ha enfrentado, el autor de *Las flores del mal*, ese libro que inaugura la poesía moderna, pero también el crítico de arte, que inventa la manera actual de enfrentarse con una exposición, el analista de la obra de Richard Wagner y el crítico de literatura que nos mete de lleno en el hallazgo moderno de Edgar Allan Poe y su hombre de la multitud. Pero no sólo eso. Baudelaire es, también, una leyenda de Walter Benjamin y sujeto de algunos de sus ensayos, entre ellos el que pasa por ser su obra cumbre, el *Libro de los pasajes*. En ellos Benjamin nos interpreta a un Baudelaire que, podemos colegir, arranca ciertos aspectos del personaje real en aras de potenciar los detalles pertinentes a la Modernidad: el *flâneur*, claro, pero también el testigo de la bohemia, el teórico de la decadencia, el *voyeur* de lo demoníaco. Hay tantos Baudelaire como baudelerianos y, desde luego, Calasso no es una excepción. En el libro aboga por describir panoramas. Eso parece, pero si acercamos el objetivo de la mirada descubrimos figuras al principio imprecisas pero que van adquiriendo limitada y asombrosa nitidez. Las relaciones con Caroline, la madre, y el juego incestuoso en las cartas, sobre todo después de la muerte de su padrastro, el general Aupick; también las del notario Narcisse Ancelle, personaje odiado por lo que tenía de necesario al proveerle de los recursos para que no se muriera de hambre; en fin, el fino crítico de los *Salons*, el émulo de Diderot, el defensor de Delacroix y el que vio la rutilante figura de la Modernidad en un Ingres denostado en su momento. Calasso pasa por alto, y ello es prueba de sutil inteligencia pues no osa interferir en la construcción genialoide de Walter Benjamin, los aspectos del culto al dandismo, aunque lo tenga en cuenta, al del

flâneur y a los pasajes y panoramas del momento. Tampoco parece detenerse mucho en el hombre en la multitud, la descripción primera de la ciudad moderna tal y como la concebimos y sufrimos y gozamos, en fin, en las relaciones con el legado y significación de Poe; tampoco en la música, en la introducción a la pasión wagneriana; tampoco en las relaciones tan especiales con las drogas aunque al comienzo se extienda sobre los salones del Hôtel Pimodan y el Club de los Hachichins, el término de feliz expansión acuñado por Gautier.

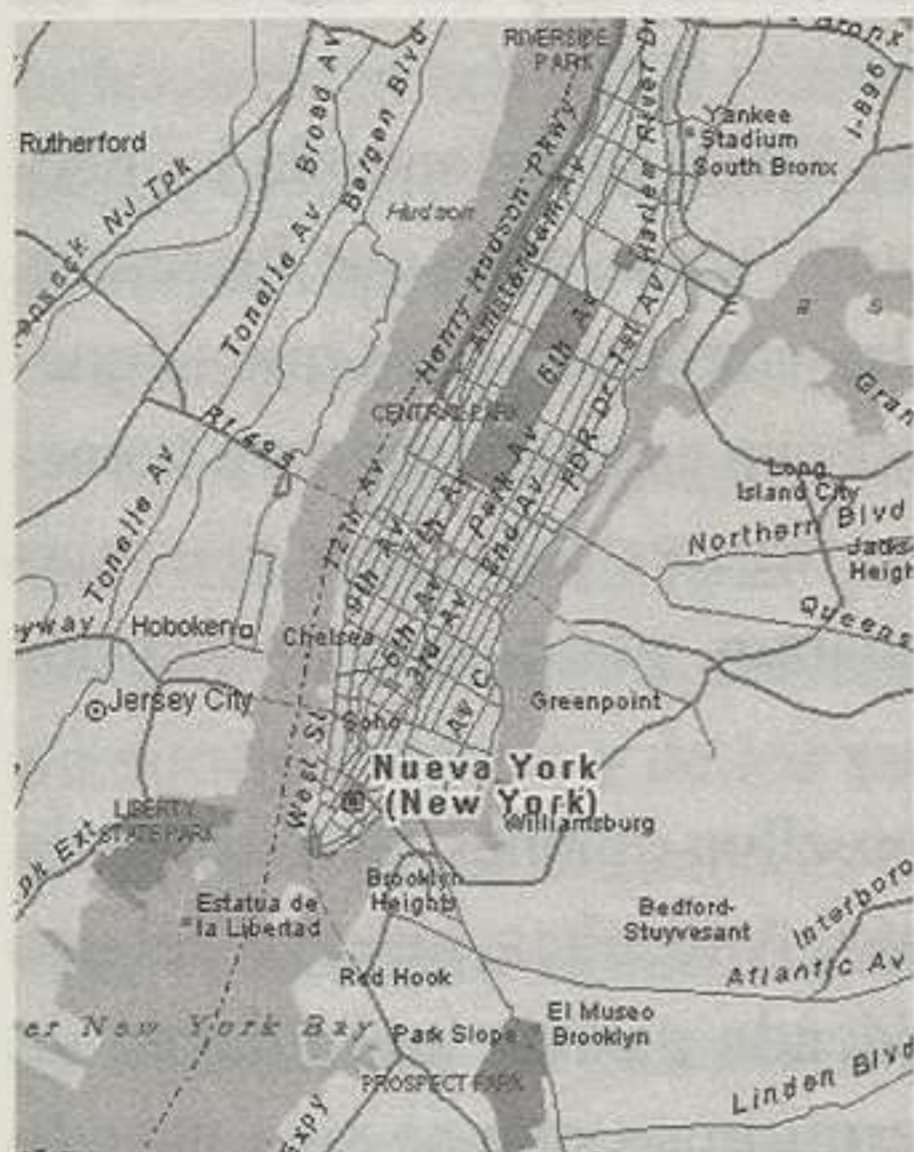
A Calasso sólo parece importarle un aspecto de todo este maremagnum: el de la ensoñación del burdel-museo, una ensoñación baudeleriana donde Calasso se permite la expansión de ese orden hacia centrarlo en la pintura, que parece ser lo que últimamente más le interesa. Hay una línea secreta que une *El rosa Tiépolo* con este libro, aunque, ni que decir tiene, no se cite al pintor italiano en momento alguno. Pero la correspondencia está ahí; es más una actitud que una semejanza de corte conceptual, y eso en Calasso tiene su importancia, radical diría, pues no hay que olvidar que si algo caracteriza al ensayista es el de ofrecernos trasuntos velados y correspondencias inauditas, a veces no deseadas, entre las cosas, hasta constituir una sugestión de totalidad que la mayoría de las veces se nos presenta como fascinante.

Calasso es un escritor de metáforas brillantes y de hallazgos conceptuales y este libro los posee a raudales. Pero también incurre, signo de los tiempos, en logorrea bella que no parece sostenerse en soporte intelectual alguno. Hay momentos en que afina tanto su percepción sobre la modernidad intrínseca e inconsciente en Ingres que la cosa deriva en algo forzado, como forzada nos parece la radical separación entre las figuras de éste y Delacroix, tanto que, recurramos al símil, parecería la confrontación legendaria en el ámbito de la pintura de lo que fueron en la tauromaquia Joselito y Belmonte. Pero esto casi seguro que Calasso no lo sabe.

Hay, sin embargo, observaciones de una brillantez consumada, como cuando compara las poses de los retratos de Ingres con los dibujos a la mina de plomo que realizaba a los burgueses del momento y los relaciona con la fotografía. O cuando analiza el daguerrotipo que muestra un cuadro desaparecido, el de la primera mujer de Ingres posando desnuda... Si hay un punto de fuga en este libro, este análisis lo representaría. En cualquier caso el libro demuestra, y muestra, una *folie*, pero también y sobre todo, la fascinación que Baudelaire ejerce aún sobre nosotros, testigos mudos de lo que ha dado de sí la Modernidad y sus despojos, sobre todo sus despojos. Un libro importante por lo que tiene de retrato de nuestra época cuando nos zambullimos en otra que creemos nuestros orígenes. □

Correspondencia

Nueva York



Tom Engelhardt

Venga: lo suspendemos. Me refiero a las ceremonias para conmemorar el décimo aniversario del 11-S y todo lo que conllevan: la lectura solemne de los nombres de los muertos, el doblar de las campanas, el homenaje a los servicios de socorro, la reunión de los presidentes, la dedicación del nuevo monumento conmemorativo, los minutos de silencio. La parafernalia.

Venga, vamos a darle cerrojazo. Clausurar el «Punto cero». Echar a los turistas. Cerrar la *Reflexión sobre la ausencia*, el monumento

conmemorativo construido en las «huellas» de las antiguas torres, con su arboleda, sus estanques gigantes y sus múltiples cascadas, aun antes de que sea develado. Interrumpir las obras del subterráneo Museo Nacional del 11 de septiembre que abrirá en 2012. Derribar la Torre de la Libertad (renombrada como Primer World Trade Center cuando se torció el rumbo de nuestras «guerras de liberación»), los 102 pisos del «rascacielos más caro construido jamás en los Estados Unidos». (Precio estimado: 3.300 millones de dólares.) Eliminemos esos 540 metros de edificio en construcción, lleno de arrogancia, planificado en el apogeo de George W. Bush y que se eleva a los cielos de Manhattan como haciendo burla, a la vez que invitando futuros atentados terroristas. Desmantelemos las tres torres de oficinas que se están levantando como parte de un proyecto de obras públicas del gobierno con 11.000 millones de dólares de presupuesto. Deshagámonos de todo ello. Si quisiéramos un monumento para conmemorar el 11-S, hubiera sido mucho más apropiado dejar sin más un añico de las torres derribadas.

Preguntémoslo siguiente: llevamos ya diez años de era post-11-S, ¿no deberíamos estar un poco hartos de nosotros mismos? Si nos queda algo de respeto por la historia o por la humanidad, o un poco de decencia, ¿no sería hora de arrancarnos la tirita y extirpar el 11-S de nuestra conciencia colectiva? ¿Dejar de invocar aquellos ataques para explicar lo que de otra

forma resulta inexplicable: las guerras en Irak y Afganistán, y nuestra guerra —tan global— contra el terror? Basta ya de invocar el 11-S para anegar de dinero el Pentágono y los servicios de seguridad nacionales. Basta ya de invocar el 11-S para justificar cada nueva usurpación de las libertades, cada nuevo paso para tener vigilados a los norteamericanos, para someterlos a más cacheos, pasarles más detectores de metales y hacer que se quiten aún más ropa en los controles.

Los ataques del 11-S fueron un acto horrible y despreciable. Lo más triste es que, desde ese mismo día, las víctimas de aquel acto monstruoso y suicida han sido utilizadas, so pretexto de mantener su piadoso recuerdo. Nuestro país ha pasado a depender de los muertos del 11-S —que no pueden defenderse contra la forma en que están siendo utilizados— para reafirmar nuestra propia bondad y explicar los horrores que nosotros infligimos a otros, para justificar los muertos de Irak, Afganistán y otros lugares, que suman más que los de una multitud de torres y cuya sangre mancha nuestras manos.

¿No será hora de desengancharse? ¿De no aferrarse más a los muertos? ¿Por qué seguir repitiendo el mantra del 11-S, como si fuéramos creyentes de una religión antigua, cuando hemos demostrado que, como nación, no podemos superarlo y, peor aún, no merecemos hacerlo?

Estaríamos mejor si hubiéramos relegado nuestros recuerdos del 11-S, si hubiésemos tratado de olvidarlo todo. No podemos, por supuesto. Pero sí podríamos dejar de conmemorar los aniversarios. Sí podríamos dejar de invocar el 11-S de todas las formas imaginables, tantos años después. Sí podríamos dejar de utilizarlo para sentirnos un país mejor de lo que somos en realidad. En suma, podríamos dejar en paz a los muertos y examinarnos a nosotros mismos, los vivos, con sinceridad y detenimiento en el espejo más cercano.

CELEBRANDO LA ARROGANCIA

A las 24 horas de los ataques del 11-S, ya hubo un periódico que bautizó ese lugar de Nueva York como «Punto cero». Con esto hubiera bastado para alertar de que estábamos a punto de desbarrar, de que se estaba entendiendo mal lo que de verdad había ocurrido. Antes, la expresión «punto cero» tenía un solo significado: designaba el punto de detonación de una bomba nuclear.

En este sentido, los hechos del 11-S son bien sencillos. No fueron un ataque nuclear. No fueron apocalípticos. La nube

de humo que surgió donde habían estado las torres, no tenía forma de hongo. No tenían potencial para aniquilar la civilización. No pusieron en peligro la existencia de nuestro país, ni siquiera la de Nueva York. Por muy espectaculares que fueran y por muy impresionante que fuera el número de víctimas, la operación no presentó mayor complejidad tecnológica que el fallido ataque islamista al World Trade Center en 1993 sirviéndose de una furgoneta de alquiler Ryder cargada de explosivos.

Una segunda irrealidad se sumó a la primera. Casi inmediatamente, figuras republicanas clave, como el senador John McCain, seguido de George W. Bush, figuras del más alto nivel del gobierno, y poco después, como marchado al son de un mismo tambor, los medios de comunicación declaraban que estábamos «en guerra». Aquella era, según pronunciaba George Bush apenas tres días después del ataque, «la primera guerra del siglo XXI». Sólo había un problema: que no era verdad. A pesar de los dramáticos titulares, el «punto cero» no era Pearl Harbour. Al Qaeda no era Japón, ni la Alemania nazi. No era la Unión Soviética. No tenía ejército, no tenía mucho dinero, y no tenía Estado (aunque disfrutaba de la protección minimalista del malhadado gobierno de Afganistán, uno de los países más atrasados y pobres del planeta).

Y aun así —otra señal de hacia dónde íbamos encarrilados— a todo el que sugiriese que esta no era una guerra, que era un crimen y que más bien estaba a la orden algún tipo de operación policial internacional, se le echaba a con grandes risotadas (o con burlas e insultos) de la casa común norteamericana. Así, el imperio se preparó para contraatacar (como Osama Bin Laden deseaba que hiciera) con una «guerra» de dominación apocalíptica y planetaria, disfrazada de guerra por la supervivencia.

Mientras tanto, se llamaba a filas al pueblo a través de ritos que conmemoraban el 11-S, repetidos una y otra vez y a escala nacional, subrayando que nosotros los norteamericanos éramos las víctimas más importantes, los supervivientes más heroicos y los señores más poderosos del planeta Tierra. Para servir a esta causa se convirtió a los muertos del 11-S en agentes para reclutar apoyos para un revitalizado «estilo de guerra americano».

Se deduce de todo ello que en los breves meses que duró aquello de «misión cumplida», cuando cayeron primero Kabul y después Bagdad, la arrogancia norteamericana no conoció límites. Fue ese momento, y no el propio 11-S, el que inspiró la construcción de la desmedida «Torre de la libertad» y el proyecto millonario de erigir un monumento conmemorativo en el sitio donde habían tenido lugar los ataques en Nueva York. Aquellos proyectos descomunales estaban, en realidad, destinados a conmemorar la arrogancia.

Cuando se cumple el décimo aniversario del 11-S, todo esto debería resultar obvio para una potencia imperial visiblemente andrajosa, que está en declive y bordeando el desastre financiero, padece interminables guerras, parálisis política, dificultades terribles en su economía, cuya infraestructura está en

proceso de desintegración y que lidia con condiciones climáticas imprevisibles.

ENTERRAR LOS IMPULSOS MÁS OSCUROS

Es habitual, aún hoy, referirse al «Punto Cero» como «terreno sagrado». Nada más lejos de la verdad. Diez años después, es terreno profanado, y por nosotros mismos. Podía haber sido distinto. Los ataques del 11-S podían haber sido como el *Blitz* de Londres en la Segunda Guerra Mundial: algo que pudiésemos recordar siempre, apretando los dientes con orgullo y sin perder la compostura.

Y si tuviéramos que recordar sólo las reacciones de los neoyorquinos, sólo a los muertos y a los vivos, a los que fueron los primeros en acudir a socorrer a las víctimas y a los que se quedaron hasta el final, a las personas que espontáneamente homenajearon a las víctimas y crearon lugares para dejar mensajes para los desaparecidos en Manhattan, podríamos acordarnos del 11-S con orgullo.

Desgraciadamente, no fueron ellos quienes sirvieron para tasar la importancia del momento. A resultas, emerge del uso que se hecho del 11-S en la década pasada una imagen de cobardía y no de valor, y si permitimos que se siga usando de la misma manera durante la década siguiente, pasaremos a la historia como una nación de cobardes.

Poco hay en el planeta de los vivos más importante, o más humano, que enterrar y recordar a los muertos. Incluso los neandertales enterraban a sus muertos, y probablemente echasen flores en sus tumbas. Y hace decenas de miles de años, los primeros humanos, los hombres de cromañón, ya enterraban a sus muertos de forma bastante elaborada; en un caso incluso amortajaron el cadáver con un manto bordado con 3.000 perlas de marfil, quizá como muestra de reverencia o como un homenaje.

Y desde luego que en este mundo marcado por la pérdida es nuestra obligación recordar a los muertos, tanto a los que nos son cercanos como a los que no lo son tanto pero significan algo en nuestras vidas a nivel nacional o planetario. No cabe duda de que para muchos de los que amaron y conocieron a las víctimas del 11-S son importantes las ceremonias anuales dedicadas a sus esposas, maridos, amantes, hijos, madres, padres, hermanas y hermanos. En honor a la pesadilla que viven, merecen un monumento conmemorativo. Pero nosotros, no.

El 11 de septiembre fue, desde luego, una pesadilla. Pero el 11-S en cuanto monumento conmemorativo y el «Punto cero» como terreno «consagrado» se han convertido en un cheque en blanco para el Estado de guerra norteamericano, que dota de fondos un interminable viaje al infierno. Nos han ayudado a llegar a esos campos empapados de sangre que avergüenzan a los muertos del 11-S.

Antes o después, todos los muertos caen en el olvido, por mucho que nos aferremos a su recuerdo, por más monumentos que erijamos a su memoria. Dentro de mi cabeza, tengo mi

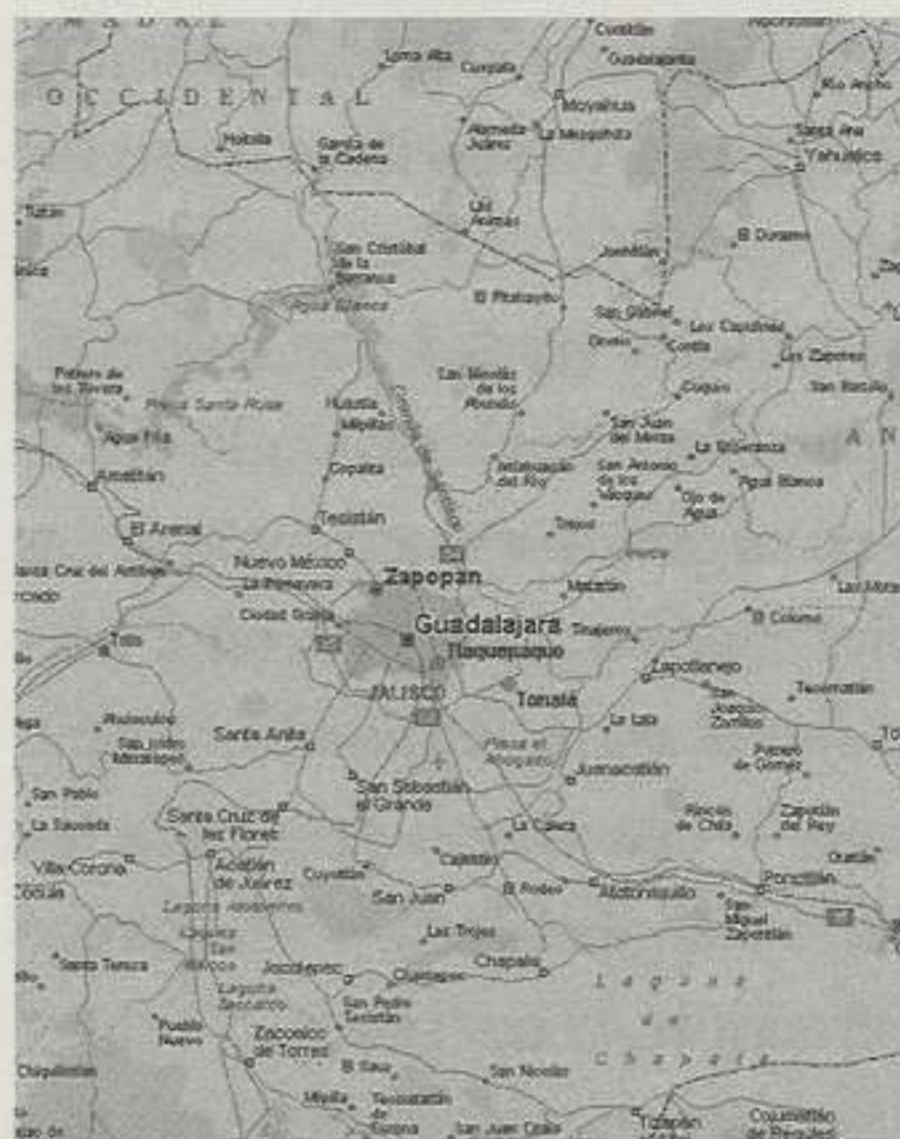
propio monumento a mis padres muertos. Pero siempre que hojeo el álbum de fotos de la infancia que perteneció a mi madre, y entre todos aquellos rostros no consigo reconocer más que el suyo, también me doy cuenta de que en todo el planeta no queda nadie a quien le pueda preguntar sobre ellos. Y cuando yo muera, el pequeño monumento a su memoria desaparecerá conmigo.

Ese será el destino, antes o después, de todos los que el 11 de septiembre de 2001 fueron asesinados en aquellos edificios de Nueva York, en aquel campo de Pensilvania, en el Pentágono, así como de los que sacrificaron sus vidas intentando rescatarlos, o estén hoy quizá muriendo a causa de ello. Siendo esto así, ¿a quién no le gustaría que todos ellos fueran recordados de forma especial?

Es terrible tener que pedir a los que aún añoran a los muertos del 11-S que renuncien al espectáculo público que acompaña su memoria, pero la parte que nos toca a nosotros es peor: una sucesión de ceremonias solemnes a la salud del Estado de guerra norteamericano y de los sueños de Osama Bin Laden.

En general, el recuerdo es algo muy importante pero en este caso nos hubiera ayudado más el olvido. Es hora de enterrar de verdad no a los muertos, sino los impulsos más siniestros surgidos en la vida norteamericana desde el 11-S, así como las ceremonias que, durante una década, los han acompañado. Mejor enterrarlo todo en el mar con Bin Laden, y después llorar a los muertos, cada uno a nuestra manera, en silencio y, sobre todo, en paz. □

Guadalajara



Hugo Vargas

En su pasada edición en noviembre de 2011 la Feria Internacional del Libro de Guadalajara cumplió 25 años. En México nada es fácil, mucho menos sostener una actividad como la FIL. Por eso es notable no sólo la sobrevivencia de la Feria, sino su crecimiento. Y para ello ha sido decisiva la combinación exitosa de subsidios públicos y patrocinios privados que han logrado sus organizadores.

Por supuesto que en sus inicios la Feria no era como ahora la conocemos. Hubieron de pasar algunos años

para que empezara a adquirir el perfil actual, y se convirtiese en uno de los acontecimientos culturales más importantes de Iberoamérica en el que se dan cita editores, libreros y bibliotecarios de 50 países. Primero fue el premio Rulfo en 1990, y en 1993 la participación de un país invitado; luego, las ampliaciones, en 2000 y 2008, del recinto donde se celebra la Feria.

En estos 25 años de vida, la FIL reporta cifras siempre en ascenso: en la edición 2011 hubo 660 mil visitantes, un ligero aumento en el número de expositores y se realizaron ventas por 25 millones de dólares. Pero uno de sus aspectos más importantes es su combinación con un festival cultural. Aunque Alemania, el país invitado en esta ocasión, cumplió apenas con su presencia cultural pues se cancelaron algunas presentaciones, y también hubimos de lamentar la ausencia de Joumana Haddad, la joven escritora libanesa, quien iba a presentar su libro *Confesiones de una mujer árabe furiosa*.

Las actividades culturales de la FIL incluyen presentaciones de libros, mesas redondas y charlas con autores; música, cine y artes plásticas. Pero ésta es también la feria de los premios, reconocimientos, tributos y homenajes: son muchos y se dan a editores, autores, lectores, bibliófilos, libreros, etcétera (¡Levante la mano quien no haya sido premiado!).

La oferta cultural de la FIL ha modificado el panorama de la ciudad, no sólo por la edificación de hoteles en las cercanías de la Expo sino por la «desertificación del centro», según el poeta Luis Vicente de Aguinaga. La élite intelectual tapatía reconoce la aportación de la FIL pero también señala que es necesaria una política cultural municipal. De todas formas, dicen, los tapatíos no leen más que el promedio de los mexicanos ni hay más librerías en la ciudad. El poeta Luis Armenta, director de Mantis Editores, señala sin rodeos una deficiencia: «No le veo ningún caso a llenar los auditorios, los salones de presentaciones o los pasillos con estudiantes acarreados y faltos de interés».

Como en toda gran feria librera la presencia literaria es mínima; la enorme mayoría del espacio es ocupada por libros, que van desde el marketing hasta la superación personal y textos de autoayuda; de la temática religiosa y espiritual hasta los textos técnicos y científicos.

A la FIL se viene a ver y a ser visto. Es verdad que ha perdido la espectacularidad de antaño, pero sigue manteniendo cierto *glamour* con las bellas azafatas en algunos stands y con las presentaciones literarias y de autores reconocidos. Este año, además de la entrega del premio de literatura a Fernando Vallejo —el escritor mexicano-colombiano— estuvieron presentes los premios Nobel Herta Müller y Mario Vargas Llosa, y se entregó el premio Tusquets de novela a Fernando Aramburu.

Como se ha convertido en un escaparate, aparecieron por la Feria desde el dirigente social Javier Sicilia hasta políticos de primer nivel, como Santiago Creel y Josefina Vázquez Mota, precandidatos del PAN a la presidencia de la República; Marcelo Ebrard, quien disputó la postulación del PRD a López Obrador, y el candidato priista, Enrique Peña Nieto, quien se metió en serios problemas cuando los periodistas le preguntaron acerca de sus lecturas, lo que provocó hilarantes mensajes en las redes sociales.

Y aunque no se hablaba en voz alta del hallazgo de 26 cadáveres abandonados la víspera en las cercanías del recinto de la FIL, el fantasma de la inseguridad rondaba por los pasillos, y la escritora Carmen Boullosa me confió que había sido asaltada por un taxista vivo y que se llevó hasta la botella de tequila que le habían obsequiado a la poeta mexicana. «Lo que más me enojó —me dijo Carmen— es que se hizo mi amigo.»

En estos cinco lustros la FIL ha consolidado importantes espacios para los profesionales del libro y ahora se reúnen aquí periódicamente, aunque con resultados diversos, editores universitarios y libreros, promotores de la lectura y bibliotecarios, ilustradores y traductores. En la edición de 2012 el país invitado será Chile y ya se planea la asistencia de Nicanor Parra, recientemente laureado con el premio Cervantes de Literatura. □

Valencia



F. Javier Pérez Rojas

La exposición de Ciria que se exhibe en el Instituto de Arte Moderno de Valencia (IVAM) permite contemplar una serie de pinturas y dibujos que registran de manera bastante aproximada la que ha sido la evolución y producción del artista en la primera década del siglo XXI. La comisaria Kara Vander Weg ha desarrollado una labor de selección bastante acertada en un montaje que ha potenciado la intensidad de las grandes composiciones de Ciria. El catálogo se enriquece con otros textos de David Carrier y David

Anfam. De las 112 piezas que se exhiben 28 son pinturas y 82 dibujos, abundando entre aquellas los grandes formatos. La amplia y luminosa sala del módulo 3 del IVAM es un marco idóneo para que brillen con luz propia estas creaciones, siendo una muestra que viene a concluir con brillantez la actividad expositiva llevada a cabo por el artista en 2011; antes expuso en el Amarillo Museum of Arts (AMoA) de Amarillo en Tejas, aparte de otras muestras individuales en Oporto y Nueva York. *Conceptos opuestos 2001-2011*, es el subtítulo que se le ha dado a la exposición valenciana, aludiendo más a mi entender a una mirada abierta e integradora, experimental e inquieta, que al margen de cualquier tipo de maniqueísmo y prejuicios ha logrado abrirse una expresión propia en el panorama contemporáneo, lo cual de por sí ya es un logro indiscutible en estos tiempos. Pero lejos de caer en la reiteración de fórmulas, Ciria avanza hacia nuevas concreciones sin perder su identidad. Uno de los comentarios del artista en la entrevista que le hace la comisaría para el catálogo desvela algunas de las claves de sus búsquedas e inquietudes: «La pintura no es solamente teoría y experimentación plástica, inspiración y desparpajo, también debe, a mi modo de entender, estar sujeta a contención y profundización. Es inevitable al trabajar en bloques de trabajo o series, que se insista en la repetición de determinados elementos o configuraciones características de la serie que se trate; puesto que de lo contrario serían meros ejercicios experimentales sin ningún nexo de unión y sin obedecer a una trama de pensamiento. No obstante, un mismo ejercicio al repetirse, debe sorprenderte y obligatoriamente tienes que llegar a una mayor profundidad. Intento que dentro de una misma serie convivan soluciones formales de distinto calado, y que existan trabajos contradictorios.»

La gran mayoría de quienes han escrito sobre la pintura de Ciria han subrayado su tránsito o evolución de la abstracción hacia la figuración o cómo el pintor se ha situado a caballo de

ambas tendencias. Pero abstracción y figuración no tienen por qué ser conceptos opuestos ni incompatibles, y la creación de Ciria, entre otros muchos ejemplos, permite constatarlo. Por otro lado, sería absurdo a estas alturas no reconocer que la vanguardia del siglo XX han desarrollado una doble vía abstracción-figuración aunque en ciertos momentos la balanza se haya inclinado hacia uno u otro campo. El paso o la oscilación de una a otra tendencia en la exposición que ahora se comenta no supone un alejamiento radical o ruptura con el lenguaje plástico alcanzado por su autor anteriormente, es simplemente una consecución lógica, un paso necesario al querer ir hacia un mayor compromiso y ahondar en el mensaje expresivo.

Ciria ha dejado Madrid por Nueva York, donde trabaja asiduamente desde 2005. Allí ha encontrado otro ambiente que puede resultar más estimulante y potenciador de su creatividad en este momento, y, paradójicamente, hallar también en la gran metrópoli un espacio de retiro y concentración. Sin embargo le costará trabajo al espectador que no conozca a fondo la pintura de Ciria, indicar a simple vista cuales de los lienzos han sido pintados en un lugar o en otro. El cambio de lugar no implica obligatoriamente un cambio súbito en la personalidad, sino que supone más bien un enriquecimiento de la mirada, una adecuación a otros paisajes humanos y físicos, una ampliación de horizontes que a largo o corto plazo se irán sedimentando y produciendo unos efectos nuevos en su creación y percepción. En este sentido pocas ciudades son más estimulantes que esta metrópoli capital del mundo globalizado, pues Nueva York es bastante más que América o Estados Unidos. Es ante todos a través de las diferentes series que aborda donde puede apreciarse el posible cambio de rumbo que imprime el cambio geográfico.

Se ha escrito que su vinculación emocional con Nueva York data de 1998 a raíz de un viaje de varias semanas a Manhattan; a partir de entonces intenta llevar a cabo más largas estancias, aunque donde finalmente recalca gracias a unas becas es en Tel Aviv, una ciudad que se puede considerar en muchos aspectos como un foco de modernidad en el extremo oriental del Mediterráneo. Este cambio de Tel Aviv por Nueva York fue un regalo del destino, pues el lugar al que iba a trabajar en Nueva York eran las *Torres Gemelas* en el año de su voladura terrorista. Podemos divagar sobre ciudades y artistas, sobre el impacto de las ciudades en sus creaciones, pero raramente lo veremos reflejado de un modo claro y preciso en el caso que analizamos, máxime cuando el paisaje físico de la ciudad y el retrato individualizado de sus gentes no son un argumento que se aborde. Luego se trata más bien de una cuestión de potencial y energía, de estímulos y análisis sobre la creación artística y sus expresiones más adecuadas; de reflejos de estados de ánimo y anhelos, de tensiones psicológicas y emocionales, de obsesiones y descubrimientos. Otro comentario del propio artista es aclarador en este sentido: «El constante viaje entre mis talleres de Nueva York y Madrid, en el 2006, y mi forma de trabajar en varias series simultánea-

mente, me producía una inevitable esquizofrenia. No habían llegado a conectarse y la obra que producía en Madrid no continuaba mis búsquedas neoyorkinas. No obstante, en la serie *Máscaras de la mirada*, hubo un cambio profundo y percibido como gozoso. El color rojo quedó apartado de las composiciones, y su lugar fue ocupado por el negro y una gama de grises (...) Probablemente las mejores obras de toda la serie pertenezcan a este breve periodo y sin duda, la pieza más ambiciosa es el montherwelliano *Tríptico de la Tradición Española*. Una manera también de informar que en España se pinta así.»

En Nueva York Ciria recuperó la tradición del dibujo como forma de búsqueda. Uno de los conjuntos más interesantes de la exposición es la serie *Cabezas de Rorschach III*; un grupo de las cuales está realizadas con grafito y el otro con grafito, bolígrafo y rotuladores. Unas series sumamente expresivas, de fuerte carga emocional y psicológica. Cabezas en las que el mapa del rostro deja ver una serie de manchas y fragmentos que parecen indicarnos una materialización o definición de la forma a partir de las experiencias abstractas. Rostros en los que juega con el efecto positivo negativo en detalles como los ojos. La cabeza como elemento compositivo único alcanza una especial fuerza en cuatro realizaciones de gran formato hechas con soportes y materiales diversos. De ellas destacaría “Cabeza-Collage II”, que precisamente es la pieza que ha servido de portada para el catálogo, en la cual la pintura ha sido en gran medida sustituida por el vinilo. «No me he detenido a pensar —indica Ciria— si las cabezas implican la existencia de un cuerpo, pero evidentemente remiten a sentimientos humanos: miedo, ira, dolor, agresividad, extrañeza, rabia, soledad, locura, disconformidad...»

El encuentro abstracción figuración se produce de manera sistemática en su última serie *Post-Supremática*, un homenaje a Malevich en el que Ciria recupera su estilo de los años 80. La tensión formal dinámica del gesto, la figura y la geometría le conducen de nuevo a abordar la disolución de límites entre la abstracción geométrica y el expresionismo abstracto. Realidad y abstracción, concentración y expansión, definición y disolución, movimiento y quietud, positivo y negativo, concentración y expansión, definición y disolución, movimiento y quietud, geometría y gestualidad, construcción y deconstrucción, orden y caos, angustia y serenidad —creo que son el conjunto de soluciones y conceptos opuestos y complementarios que nos dan la clave para adentrarnos en el universo plástico y estético de Ciria. □

COLABORADORES

- **CARLOS DELGADO MAYORDOMO**
Comisario de exposiciones y crítico de arte
- **JORDI DOCE**
Poeta, crítico y traductor
- **TONI MONTESINOS**
Novelista, poeta y crítico literario
- **BOUALEM SAMSAL**
Escritor argelino.
Premio de la Paz de los Libreros
Alemanes, 2011
- **TOMAS TRANSTRÖMER**
Poeta sueco.
Premio Nobel de Literatura 2011

PORTADA

J. M. Ciria
De la serie *Cabezas de Rorschach III*
2011



TRADUCTORES

- JORDI DOCE**
Dan Chiasson
- MERCEDES GARCIA LENBERG**
Tom Engelhardt
- PEPA LINARES**
Boualem Samsal
- ROBERTO MASCARÓ**
Tomas Tranströmer

LETRA INTERNACIONAL no se hace responsable de las opiniones de sus autores, ni se compromete a devolver los artículos que no hayan sido solicitados, ni a mantener correspondencia sobre ellos.

B. Samsal, por cortesía del Börsenverein des Deutschen Buchhandels, poemas de T. Tranströmer, por cortesía de Nórdica Libros, D. Chiasson, © The New Yorker; T. Engelhardt, publicado en la web Tom.Dispatch, *Cuaderno Central* coordinado por Marcos- Ricardo Barnatán; ilustraciones del *Cuaderno Central* por cortesía de José Hernández; B. Samsal, fotografía por cortesía del Börsenverein des Deutschen Buchhandels, ilustraciones por cortesía de la galería Evelyn Botella, Madrid; ilustraciones C. Delgado Mayordomo, por cortesía de J.M. Ciria; ilustraciones de T. Montesinos, por cortesía de la galería Raquel Ponce, Madrid, ilustraciones J. Doce, D. Chiasson, T. Tranströmer, por cortesía de la galería Travesía Cuatro, Madrid; © de las reproducciones autorizadas VEGAP, Madrid, 2011.

Queda prohibido expresamente que cualquiera de las páginas de LETRA INTERNACIONAL sea utilizada para la realización de resúmenes de prensa a los efectos previstos en el art. 32,1, párrafo segundo, del TRLPI. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de LETRA INTERNACIONAL precisará de la oportuna autorización.

DISTRIBUCIÓN

- ESPAÑA** Librerías: Latorre Literaria;
Quioscos de prensa: COEDIS
- ARGENTINA** Prometeo Libros - Avda. Corrientes, 1916 - 1045 Buenos Aires
Teléf. y Fax: 953 11 65
- CHILE** Editorial Contrapunto - Avda. Salvador, 595 - Providencia - Santiago de Chile
Teléf.: 223 30 08 - Fax: 223 08 19
- COLOMBIA** Siglo del Hombre Editores - Carrera, 32 nº 25-46 - Santa Fé de Bogotá
Teléf.: 337 94 60 - Fax: 337 76 65
- ECUADOR** Libri Mundi - Juan León Mena, 851 - Quito
Teléf.: 544 185 - Fax: 504 209
- EEUU** Distribuidora de Libros Nuevo Siglo - P.O. Box 430569 - San Ysidoro,
Ca 92143 - 0569 Teléf.: 84 09 08 - Fax: 34 14 69
- GUATEMALA** Librería Sophos - Avda. Reforma, 13-89 - Zona 10 - El Portal, Local 1 - Guatemala
Teléf.: 331 63 11 - Fax: 334 68 01
- MÉXICO** Gandhi México - Miguel A. de Quevedo, 134 - Col. Chimalistac - 01050 México D.F.
Teléf.: 661 10 41 - Fax: 661 20 43
Fondo de Cultura Económica. Librería Octavio Paz - Miguel A. de Quevedo 115 -
Col. Chimalistac - 01070 México D.F. Teléf.: 480 18 05 - Fax: 480 18 04
- PERÚ** La Casa Verde - Pancho Fierro, 130 - San Isidro - Lima 27
Teléf.: 440 82 20 - Fax: 221 03 81
- URUGUAY** Ediciones Trecho - Maldonado, 1092 - 11100 Montevideo
Teléf.: 408 36 06 - 907 561 - Fax: 900 59 83
- VENEZUELA** Distribuidora Noray - Los Mangos, Edificio Alfa Las Delicias de Sabana Grande -
1050 A Caracas Teléf.: 761 35 76 - Fax: 762 02 10

REDACCIONES

- BERLÍN:**
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Frank Berberich
Redacción: Dirk Höfer
Elisabethhof, Portal 3 B, Erkelenzdamm
59/61, 10999 Berlín
- BUCAREST:**
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: B. Elvin
Redacción: Irina Horea, Alexandru Sahigian
Aleea Alexandru, 38, sectorul 1, - Bucaresti.
- BUDAPEST:**
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Eva Karadi, Karolyi Mihály
Nagyened u. 11/A,
1123 Budapest.
- COPENHAGUE:**
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Peter Nielsen
Mediefabrikken, Store Kongensgade 40 E, 3,
1264 Copenhague
- PARÍS:**
LA NOUVELLE LETTRE
INTERNATIONALE
Dirección: Antonin J. Liehm
Fundador de LETRA INTERNACIONAL
27 rue Ambrosie, - 75011 París
- ROMA:**
LETTERA INTERNAZIONALE
Dirección: Federico Coen, Biancamaria Bruno
Via Trebbia, 3 - 00198 Roma

ARCO

madrid /

CO

Programa General /

AD HOC Vigo **ADN** Barcelona **ADORA CALVO** Salamanca **ALARCÓN CRIADO** Sevilla **ALEJANDRA VON HARTZ** Miami **ALFREDO VIÑAS** Málaga **ALTXERRI** San Sebastián **ÁLVARO ALCÁZAR** Madrid **ANDERSEN'S** Copenhagen **ANDRÉ SIMOENS** Knokke **ÁNGELS BARCELONA** Barcelona **ARKA** Vladivostok **ART NUEVE** Murcia **BACELOS** Vigo **BARBARA GROSS** Munich **BÄRBEL GRÄSSLIN** Frankfurt **BASE GALLERY** Tokyo **BENVENISTE CONTEMPORARY** Madrid **BLAINSOUTHERN** Londres **BRIGITTE SCHENK** Colonia **CAJA BLANCA** México DF **CARDI BLACK BOX** Milan **CARLES TACHÉ** Barcelona **CARLIER I GEBAUER** Berlin **CARLOS CARVALHO-ARTE CONTEMPORÁNEA** Lisboa **CARRERAS MUGICA** Bilbao **CASA SIN FIN** Cáceres **CASA TRIÁNGULO** Sao Paulo **CASADO SANTAPAU** Madrid **CATHERINE PUTMAN** Paris **CAYÓN** Madrid **CHANTAL CROUSEL** Paris **CHELOUCHE** Tel Aviv **CHERRY AND MARTIN** Los Angeles **CHRISTIAN LETHERT** Colonia **CHRISTOPHER GRIMES** Santa Mónica **DAN GALERIA** Sao Paulo **DISTRITO 4** Madrid **DNA GALERIE** Berlin **EDWARD TYLER NAHEM FINE ART** Nueva York **ELBA BENÍTEZ** Madrid **ELISABETH & KLAUS THOMAN** Innsbruck **ELVIRA GONZÁLEZ** Madrid **ENRICO ASTUNI** Bolonia **ESPACIO LÍQUIDO** Gijón **ESPACIO MÍNIMO** Madrid **ESPAVISOR-GALERÍA VISOR** Valencia **ESTHER SCHIPPER** Berlin **ESTRANY-DE LA MOTA** Barcelona **FAGGIONATO FINE ARTS** Londres **FILOMENA SOARES** Lisboa **FONSECA MACEDO** Ponta Delgada **FORMATO CÓMODO** Madrid **FRUIT&FLOWER DELI** Estocolmo **FÚCARES** Madrid **GALERIA 111** Lisboa **GENTILI** Prato **GEORG KARGL** Viena **GEORG NOTHELPER** Berlin **GRAÇA BRANDAO** Lisboa **GUELMAN GALLERY** Moscú **GUILLERMO DE OSMA** Madrid **HANS MAYER** Dusseldorf **HEIDIGALERIE** Nantes **HEINRICH EHRHARDT** Madrid **HEINZ HOLTSMANN** Colonia **HELGA DE ALVEAR** Madrid **HENRIQUE FARIA** Nueva York **HILGER MODERN/CONTEMPORARY** Viena **HOET BEKAERT** Gante **HORRACH MOYÁ** Palma de Mallorca **IVORYPRESS** Madrid **JM** Málaga **JOAN PRATS** Barcelona **JORGE MARA-LA RUCHE** Buenos Aires **JUAN SILIÓ** Santander **JUANA DE AIZPURU** Madrid **KABE CONTEMPORARY** Miami **KAI HILGEMANN** Berlin **KRINZINGER** Viena **KUCKEI+KUCKEI** Berlin **LA CAJA NEGRA** Madrid **LA FÁBRICA** Madrid **LEANDRO NAVARRO** Madrid **LELONG** Paris **LEVY** Hamburgo **LEYENDECKER** Santa Cruz de Tenerife **LÓPEZ-SEQUEIRA** Madrid **LUCIANA BRITO** Sao Paulo **LUIS ADELANTADO** Valencia **LUIS CAMPAÑA** Berlin **MAI 36** Zurich **MAIOR** Pollença **MAISTERRAVALBUENA** Madrid **MARINA GISICH** San Petesburgo **MARLBOROUGH** Madrid **MARTA CERVERA** Madrid **MASART** Barcelona **MAX ESTRELLA** Madrid **MAX WEBER SIX FRIEDRICH** Munich **MAX WIGRAM** Londres **MEESSEN DE CLERCQ** Bruselas **MEHDI CHOUAKRI** Berlin **MICHAEL JANSSEN** Berlin **MICHAEL SCHULTZ** Berlin **MICHELINE SZWAJZER** Amberes **MIGUEL MARCOS** Barcelona **MIGUEL NABINHO** Lisboa **MOISÉS PÉREZ DE ALBÉNIZ** Pamplona **MORIARTY** Madrid **NÄCHST ST. STEPHAN ROSEMARIE SCHWARZWÄLDER** Viena **NADJA VILENNE** Liege **NF NIEVES FERNÁNDEZ** Madrid **NOGUERAS BLANCHARD** Barcelona **NUBLE** Santander **NUSSER & BAUMGART** Munich **OLIVA ARAUNA** Madrid **ORIOL GALERIA D'ART** Barcelona **PALMA DOTZE** Vilafranca del Penedés **PAPERWORKS** Moscú **PARAGON PRESS** Londres **PARRA & ROMERO** Madrid **PEDRO CERA** Lisboa **PELAIRES** Palma de Mallorca **PILAR SERRA** Madrid **POLÍGRAFA OBRA GRÁFICA** Barcelona **PROJECTB** Milan **PROJECTESD** Barcelona **PROMETEOGALLERY** Milan **QUADRADO AZUL** Oporto **RAFAEL ORTIZ** Sevilla **RAIÑA LUPA** Barcelona **RAQUEL PONCE** Madrid **ROBERTS & TILTON** Los Angeles **ROSA SANTOS** Valencia **SABINE KNUST** Munich **SCQ** Santiago de Compostela **SENDA** Barcelona **SOLEDAD LORENZO** Madrid **STEFAN RÖPKE** Colonia **T20** Murcia **THOMAS SCHULTE** Berlin **TIM VAN LAERE** Amberes **TONI TÀPIES** Barcelona **TORBANDENA** Trieste **TRAVESÍA CUATRO** Madrid **TRAYECTO** Vitoria **TRIUMPH** Moscú **VALLE ORTÍ** Valencia **VANGUARDIA** Bilbao **VERA CORTÉS** Lisboa **WALTER STORMS** Munich **XAVIER FIOL** Palma De Mallorca **YBAKATU ESPAÇO DE ARTE** Curitiba **ZINK** Munich

Focus Países Bajos /

ANNET GELINK Amsterdam **DIANA STIGTER** Amsterdam **ELLEN DE BRUIJNE PROJECTS** Amsterdam **FONS WELTERS** Amsterdam **GRIMM** Amsterdam **JEANINE HOFLAND** Amsterdam **JULIETTE JONGMA** Amsterdam **MARTIN VAN ZOMEREN** Amsterdam **MOTIVE** Amsterdam **PAUL ANDRIESSE** Amsterdam **TEGENBOSCHVANVREDEN** Amsterdam **WEST** La Haya **WILFRIED LENTZ** Rotterdam **ZINGERPRESENTS** Amsterdam / Comisario: Xander Karskens

Opening /

AANANT & ZOO Berlin **ARCADE** Londres **ARRATIA, BEER** Berlin **CREVECOEUR** Paris **DOHYANG LEE** Paris **FIGGE VON ROSEN** Berlin **ISABELLA BORTOLOZZI** Berlin **IVAN GALERIA** Bucarest **JEANINE HOFLAND** Amsterdam **KLEMM'S** Berlin **LAUTOM CONTEMPORARY** Oslo **LOKAL_30** Varsovia **MONITOR** Roma **MOR. CHARPENTIER** Paris **NUNO CENTENO** Oporto **PERES PROJECTS** Berlin **PLAN B** Cluj/Berlin **SEPTEMBER** Berlin **TANYA LEIGHTON** Berlin **TATJANA PIETERS** Gante **TEGENBOSCHVANVREDEN** Amsterdam / Comisario: Manuel Segade

Solo Projects /

ARRÓNIZ México DF **CHRISTINGER DE MAYO** Zurich **DES PACIO** San José **DIABLOROSSO** Panamá **DABBAH TORREJON** Buenos Aires **FILOMENA SOARES** Lisboa **ISABEL ANINAT** Santiago de Chile **IGNACIO LIPRANDI** Buenos Aires **BENVENISTE CONTEMPORARY** Madrid **LUCIANA BRITO** Sao Paulo **MIRTA DEMARE** Rotterdam **NUEVEOCHENTA** Bogotá **PLATAFORMA ARTE CONTEMPORANEO** Guadalajara **SICARDI** Houston **RUTH BENZACAR** Buenos Aires **TRANSVERSAL** Sao Paulo **TONI TÀPIES** Barcelona **VASARI** Buenos Aires **VERMELHO** Sao Paulo **VOGT GALLERY** Nueva York **ZAVALETA LAB** Buenos Aires / Comisarios: Cauê Alves, Sonia Becce, Patrick Charpenel, Alexia Dumani, Manuela Moscoso y José Ignacio Roca

Feria Internacional de Arte Contemporáneo

15/19 feb 2012

www.arco.ifema.es

ORGANIZA:



IFEMA
Feria de Madrid



MARÍN
Fotografías 1908-1940

MARÍN

Fotografías 1908-1940

ISBN: 978-84-95886-54-5