notas de lectura

Claudio Guillén
Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)
Por Carlos Manuel López Ramos

Jose Manuel Caballero Bonald
Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)
Por Santos Sanz Villanueva

Antonio Gamoneda
Sílabas negras.
Por Ana Rodríguez de la Robla

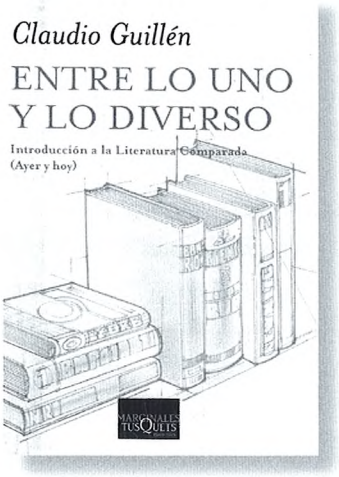
Angelina Gatell
Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta.
Por Raquel López Cepero

Mauricio Wiesenthal
El esnobismo de las golondrinas.
Por Javier González

Claudio Guillén

Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)

Barcelona, Tusquets, 2005
Premio Internacional de Ensayo 'Caballero Bonald' 2006



Dos urgentes aserciones que Claudio Guillén no se cansa de repetir: por un lado, que los comparatistas son, ante todo, lectores; por otro, que la bestia negra del comparatismo es el nacionalismo. Cabría mencionar el hecho objetivo de que la Literatura Comparada exige un enorme esfuerzo metodológico, puesto que se requiere el manejo, no sólo de varias lenguas y literaturas sino, también, de una importante diversidad de conocimientos que pueden ir desde la filosofía, la antropología y la sociología, hasta la iconología o la psicología, entre otras ciencias sociales. En suma, un engranaje cognitivo plagado de dificultades y desafíos. El Auerbach exiliado en Estambul quizás pudiera representar un paradigma heroico. Lo que allí produjo entre 1943 y 1945 —*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*— responde con creces a las exigencias del drama humano y no sólo al cumplimiento del programa especulativo, es decir, la evolución del concepto de *imitación* de la realidad en la literatura occidental desde Homero hasta Virginia Wolf, pasando por Petronio, San Agustín, Boccaccio, Montaigne, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Voltaire, Stendhal, Balzac, Flaubert o Marcel Proust.

Entre lo uno y lo diverso es, como indica el subtítulo de este lúcido y esclarecedor ensayo, una *introducción a la literatura comparada*. Esta obra apareció por primera vez en 1985 en la Editorial Crítica, y la reedición de Tusquets viene a satisfacer una clamorosa demanda manifestada tanto por los especialistas como por todos aquellos que se muestran interesados en esta singladura (pasiones y polémicas incluidas). Como afirma Claudio Guillén (París, 1924) en el prólogo de la nueva impresión, ésta recoge el texto de la antecedente sin apenas variaciones, salvo el incremento de algún poema ilustrativo o alguna maldad esporádica. Eso sí, se ejecuta una puesta al día tanto en la notas como en el aparato bibliográfico. Guillén ya había obtenido, en 1999, el Premio Nacional de Ensayo por *Múltiples mora-*

das. Ensayo de Literatura Comparada. En 2005, el texto que aquí reseñamos mereció, así mismo, el Premio Internacional de Ensayo 'Caballero Bonald'.

Entre lo uno y lo diverso es un ensayo-tratado dividido en dos partes bien diferenciadas. En la primera, se tratan cuestiones sustanciales relacionadas con el problema de la definición de lo que es la Literatura Comparada, junto a una serie de dilucidaciones conceptuales que contribuyen a entender su estatuto epistemológico. Además de esto, se nos ofrece una travesía a través de la historia de la disciplina (o más bien conjunto interdisciplinar) desde su fundación en los albores del siglo XIX. En la segunda parte, se desarrollan argumentos de tanta trascendencia como los géneros (Genología), las formas (Morfología), los temas (Tematología), las relaciones literarias (Internacionalidad) y las configuraciones históricas (Historiología).

En cuanto al espinoso apartado de las definiciones, Claudio Guillén comienza desde la difundida concepción de la Literatura Comparada como "cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales". Si opta por el adjetivo supranacional, en vez de internacional, lo hace "para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas". La Literatura Comparada, más que una rama de los estudios literarios, sería "una forma de exploración intelectual". Estaríamos, pues, ante ese horizonte de superación del nacionalismo cultural, o lo que es lo mismo, de "la utilización de la literatura por vías nacionalistas, instintos narcisistas, propósitos ideológicos". Según corrobora George Steiner: "En la vida del espíritu, como en la política, el aislacionismo y la arrogancia nacionalista son el camino para una profunda decadencia".

Para Claudio Guillén, la Literatura Comparada analiza las tensiones entre lo local y lo universal, entre lo particular y lo general: "el comparatista es quien se niega a consagrarse exclusivamente tanto a uno de los dos extremos de la polaridad que lo concierne —lo local— como a la inclinación opuesta —lo universal. Es obvio que especializarse en la nación o nacionalidad es para él tarea insuficiente y, en la práctica, insostenible. Y no es menos cierto que el comparatista tampoco se instala en el mundialismo, el desarraigo, la abstracción exangüe, el cosmopolitismo a ultranza —en una desdibujada visión de las cosas que no refleja ni el itinerario real de la historia literaria ni las coordenadas concretas de la creación poética". Esa imbricación entre lo nacional y lo internacional fue aquello que realmente experimentaron los propios creadores: "el aire que en su época respiraron, el reto al que hicieron frente". Con el establecimiento de tres modelos de supranacionalidad (cap. 10), y como especifica Cristina Garrigós,

"Guillén defendía la *comparabilidad* de todo texto literario, independientemente de su contexto social, económico, político o cultural".

En tanto que disciplina histórica, la Literatura Comparada se aparta de lo sobrehistórico y lo intrahistórico, sin marginar componentes tales como los rasgos individuales, la singularidad, la vivencia o la sensibilidad. La diferencia individual y la perspectiva unitaria funcionan dentro de un dispositivo dialéctico que nos descubre un inmenso caudal de valores de todo tipo. Guillén insiste en que "lo que infunde vida y carácter a la Literatura Comparada es un conjunto de *problemas* —con los que solamente ella puede y quiere encararse".

Como ya hemos dicho, en esta primera parte se realiza un recorrido por la historia de la perspectiva comparatista en los estudios literarios, desde sus orígenes (la Francia decimonónica) hasta el momento presente (el extraordinario desarrollo del comparatismo en Norteamérica). Al hilo de este despliegue, Guillén va exponiendo sus propios hallazgos, conclusiones, dudas y certidumbres. Así, el capítulo sexto está dedicado a la noción goethiana de *Weltliteratur* (1827): "para que pudiera surgir el concepto de literatura mundial —puntualiza Guillén— era preciso descubrir primero su diversidad, es decir, el carácter insuficientemente representativo de cualquiera de sus componentes: lo limitado de las contribuciones de cualesquiera naciones o épocas a dicha cultura". Con las correspondientes actualizaciones, dado el tiempo transcurrido, hoy día se estaría en la tentativa de consolidar un sistema unitario ("una conciencia cultural unitaria del mundo, permanente y simultánea", según Adrian Marino), una suerte de diálogo mundial que, de alguna manera, se asemeja a la propuesta de Goethe (que también, en cierta manera, lo fue de Voltaire, Hamann o Herder en el siglo XVIII). En este sentido, Djelal Kadir ha postulado, distanciándose del canon occidental, una *estética poliglósica de constructos heteroglósicos* que tiene en cuenta, como evidencia y prioridad, el marcado pluralismo cultural de las nuevas sociedades. A todas luces resulta patente que la crisis de la modernidad, el fenómeno de la globalización o mundialización, la interactuación de un número cada vez mayor de códigos culturales o las múltiples variantes de *hibridación* cultural, son procesos que condicionan la dinámica de la Literatura Comparada en la práctica totalidad de sus derroteros.

La ordenación y clasificación, tanto de materias como de objetivos, en el ámbito del comparatismo, la investigación interartística y las relaciones de la literatura con las demás artes dominan el capítulo once que —bajo el epígrafe *Taxonomías*— cierra el primer tramo de la obra.

La segunda gran sección de *Entre lo uno y lo diverso* comienza con el tratamiento, a lo largo de los capítulos doce, trece y catorce, de tres asuntos primordiales como son los géneros, las formas

y los temas en la literatura. Seis aspectos condicionan, según Claudio Guillén, todo acercamiento al laberinto de los géneros: el histórico, el sociológico, el pragmático, el estructural, el lógico y el propiamente comparativo. Necesario es admitir la envergadura de la causa: existencia y disolución de los géneros, transformación y carácter institucional de los mismos, la expectativa del lector, la función de contragénero o la indagación intercultural en torno a las formalizaciones genéricas. Es el de lo géneros un "problema —asevera el autor— que no se resuelve, ni tampoco se disuelve, pues tras la pregunta ‹‹¿qué son los géneros literarios?›› o ‹‹¿cuáles son los géneros?››, nos aguarda la interrogación ‹‹¿qué es la literatura?››, o ‹‹¿qué es la poesía?››; y una respuesta definitiva a esta última interrogación supondría probablemente la muerte inapelable de la literatura y la poesía".

En relación a la Morfología (y sus conflictos adyacentes), se contemplan ejes discursivos tales como la inseparabilidad de temas y formas, la inexistencia de las formas puras, la querella del contenido y la forma o los posicionamientos extremos de uno y otro signo. "Baste aquí recordar —tercia Guillén— que el interés por las formas no lleva implícita la autonomía completa de la obra de arte singular frente a las demás obras, o frente a la sociedad". El capítulo dedicado a las formas incluye reflexiones a propósito de la estratificación ("condición general del fenómeno literario") y de la índole obligatoriamente selectiva del análisis crítico, así como un examen de las formas narrativas en el que se ponderan las insoslayables aportaciones de figuras como Lotman, Segre, Genette, Stanzel, Cohn y Chatman.

En la vertiente de las disquisiciones temáticas, Guillén arguye: "Tratándose de tematología, esta intervención será tanto más importante cuanto más amplio o rico sea el panorama histórico que el comparatista procure otear, o más relevantes los fenómenos de intertextualidad que identifiquen el tema mediante la memoria de figuraciones anteriores". La cuestión de los temas en literatura sugiere, casi inevitablemente, la imagen del caos: un caos, sin embargo, no desprovisto de un considerable poder de seducción siempre estimulante para teóricos y críticos. Claudio Guillén invoca la distribución de los temas en cinco grandes grupos fijada por Prawer; remueve el expediente de la utilidad del tema en el marco de la historia literaria ("Por lo pronto, el tema plantea las cuestiones más básicas, acaso las que siempre permanecerán abiertas, como la compenetración de la permanencia con el cambio —de lo uno con lo diverso en el tiempo— a lo largo de la historia de la cultura"); acomete cuestiones perennes, como la novedad, los tópicos, la tradición, las vías de transmisión, los inventarios, la terminología, los personajes o los mitos. Todo ello magistralmente hilvanado como solamente puede hacerlo un excepcional conocedor —y degustador— de la literatura: administrando con

asombrosa soltura citas y textos, subrayando nexos y paralelismos, aduciendo el ejemplo oportuno, y, en última instancia, articulando una vastísima experiencia lectora con la más impecable escrupulosidad teórica.

La órbita de las relaciones literarias y la internacionalidad (capítulo quince) da entrada a un índice de apartados candentes, alrededor de los cuales siguen girando el debate y la polémica: fuentes, influencias, poder político, intertextualidad, heteroglosia, traducción, individualidad, superposición de códigos, multilingüismo, etc. Las relaciones internacionales (las influencias internacionales) —zona turbulenta donde las haya—, suponen siempre un cúmulo de complicaciones añadidas en razón del entrecruzamiento de móviles culturales, sociales y políticos: "De ahí —anota el autor— su interés humano, complejo, vivo, hasta doloroso, para más de un país y de una época".

Entre lo uno y lo diverso concluye con un capítulo (el dieciséis) adjudicado a la historiología: técnicas, pautas, criterios, tipologías y otros recursos. De nuevo concurren en esta demarcación motivos inagotables como periodización, escuelas, corrientes, movimientos, preeminencia de la continuidad o discontinuidad en los modelos de estructuración del tiempo histórico y demás utensilios diseñados con la (¿quimérica?) intención de organizar un firmamento casi inmarcesible. "Lo que diferencia la historia literaria de otros géneros historiográficos es que sus componentes o unidades son obras literarias y escritores, o mejor dicho, (...) sistemas, códigos, sucesos poéticos y horizontes de expectativas por parte de lectores y críticos". Guillén hace observaciones sugerentes sobre determinadas tesis sostenidas por prestigiosas personalidades de la crítica y la Teoría de la Literatura: el *misreading* de Harold Bloom, los principios de palingenesia, necesidad (*ananke*) y palimpsesto de Claus Uhlig, la idea de polisistema debida a Itamar Even-Zohar o la indagación semiológica de Douwe W. Fokkema sobre el código (sistemas de convenciones utilizadas por escuelas, movimientos y corrientes). En este último capítulo del libro, la definición de Literatura Comparada se matiza y complementa acentuando su complexión histórica: "Decía al principio que la Literatura Comparada se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales. Puede agregarse ahora, tras nuestro largo recorrido, que el comparatismo culmina en el estudio de aquellos conjuntos supranacionales que son estructuras diacrónicas —o de aquellas estructuras diacrónicas que son conjuntos supranacionales—. La tarea principal de la Literatura Comparada, a mi entender, es la investigación, explicación y ordenación de *estructuras diacrónicas y supranacionales*".

Entre lo uno y lo diverso es un texto de sorprendente equilibrio entre lo exhaustivo de sus contenidos y una envidiable claridad expositiva. Desde la óptica del

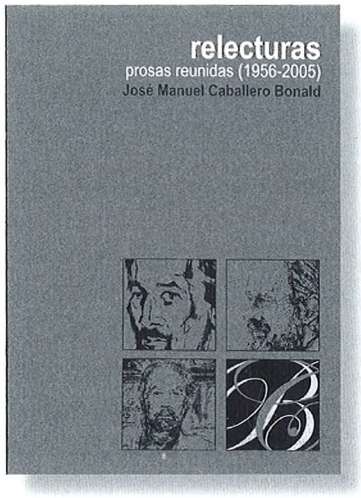
estilo, lo ensayístico prevalece por encima del estricto enunciado académico. Una expresión precisa, fluida, natural, elegante, sin afectación, incluso cordial en muchos momentos, nos descubre la honda implicación personal del autor en la materia a la que ha consagrado sus afanes como investigador y docente. La extraordinaria agilidad verbal gobierna y canaliza hábilmente un portentoso bagaje de conocimientos que nunca se resuelve en indigesta erudición. Rigor científico sin rigidez academicista. Ni una sola cita se nos revela inútil o encajada por indiscreto exhibicionismo. Calidad estética y nitidez, tanto idiomática como conceptual, identifican la prosa de un maestro indiscutible. Tras la lectura de *Entre lo uno y lo diverso*, nos queda la sensación de haber asistido a una prodigiosa aventura intelectual.

CARLOS M. LÓPEZ RAMOS

José Manuel Caballero Bonald

Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005) (3 vols.)

Edición y prólogo de
Jesús Fernández Palacios
Diputación Provincial de Cádiz , 2006



El propio Caballero Bonald ha manifestado en público su sorpresa al descubrir la desconsiderada cantidad de prosa no narrativa que ha escrito. Lo ha dicho con esa ironía tan suya a la vista de los tres gruesos volúmenes de *Prosas reunidas* que juntan sus ensayos y artículos, y motivo hay más que para la sorpresa para la admiración. Claro que medio siglo al pie de las letras dan bastante de sí, pero no deja de llamar la atención la amplitud que alcanza esa clase de escritura si se repara en que ha de sumarse a las medidas no pequeñas de la poesía, la narrativa y el memorialismo

del escritor jerezano. El título general de los tomos, *Relecturas*, acoge mil quinientas páginas y 277 piezas de muy distinta extensión. Es la mayor parte de lo que ha escrito José Manuel Caballero Bonald en la modalidad indicada, casi todo con existencia anterior en muy diversos soportes, excepto unas cuantas piezas inéditas. Todo se rescata con un criterio que merece la pena destacar: tan amigo el gaditano de revisar y retocar sus escritos, tan juanramonianamente atento a pulir su obra, aquí ha respetado los textos originales. Es un criterio atinado porque la recopilación tiene el carácter de balance y testimonio histórico, y habría sido perturbador el proyectar sobre las páginas de ayer, muchas con varios lustros a sus espaldas, los humores de hoy, ni en el estilo ni en las ideas. A buen seguro más de un trabajo no lo suscribiría al ciento por ciento en la actualidad, pero ahí están porque deben estar. Pienso, en concreto, en el amplio prólogo a una antología de la narrativa cubana de la Revolución que las gentes de mi generación, que es la siguiente a la suya, acogimos con expectante curiosidad. Fue el mismo año en que el poeta Heberto Padilla ganó el controvertido premio que tantas consecuencias acarreó.

Estas *Relecturas* cumplen, pues, una finalidad documental importante. Permiten el acceso a textos desperdigados en lugares muy distintos y de difícil localización. La ardua labor de recopilarlos ha corrido a cargo de Jesús Fernández Palacios, quien también pone un enjundioso prólogo con una esclarecedora descripción y glosa de los contenidos. Se debe asimismo al poeta Fernández Palacios la nada fácil tarea de ordenar la variada materia. Una opción cómoda habría consistido en darlos en riguroso orden cronológico, sin atender a sus materias, aunque los inconvenientes de esta posibilidad eran grandes, pues sólo confusión habría de producir el colocar en su lugar según la fecha, pongamos por caso, un artículo sobre Machado y un ensayo sobre el vino. En consecuencia, el recopilador adopta el buen acuerdo de establecer una ordenación temática.

Van en primer lugar los artículos relacionados con la literatura, que ocupan el tomo primero y parte del siguiente. En el segundo se reúnen también los textos surgidos de la persistente afición del autor indicada bajo el rótulo "Lugares y viajes". Aquí, en el volumen II, nos aguarda una sorpresa de estas *Prosas*, aportación para un más amplio conocimiento del autor jerezano, al menos curiosa y, desde luego, interesante para los aficionados a sus cosas. Me refiero a un encarte con una amplia muestra de su secreta afición a la pintura (al menos ignorada por quien firma esta nota). Los otros volúmenes llevan dispersos una treintena de dibujos a una tinta y éste incluye un muestrario de pinturas (acuarelas, pluma y rotulador, creo, aunque no se indican las técnicas) realizadas por un amateur no sin buena mano, marinas sobre todo, algún bodegón y retratos, todo figurativo, con algún ocasional trazo expresionista y también notas de humor.

Con la afición recién indicada enlaza el arranque del volumen III. Está dedicado a las artes plásticas y contiene sobre todo comentarios acerca de pintores, textos indicativos de los gustos del autor, nada proclives al arte académico y convencional. Este tomo último es el más disperso por su materia y el propio epígrafe "Miscelánea", que engloba varias secciones, lo advierte. Aquí van asuntos muy variados y ocasionales, entre ellos cien páginas referidas a la cultura popular (unas cuantas incursiones en el flamenco, otra de las especialidades y devociones del autor) y unas pocas menos al vino. Sobre el vino escribe Caballero Bonald desde un enfoque entre culturalista y antropológico, con un ojo puesto en la actualidad, y con más desparpajo que seriedad. Conviene reparar en ello. Los artículos aglutinados en "Memoria del vino", sobre todo unos pocos muy breves, rezuman desenfado y contienen simpáticas observaciones. Se refiere, cómo no, a las relaciones con el vino de su generación, ese grupo del medio siglo dado a generosas libaciones, por las que algunos pagaron un alto precio (Carlos Barral, Claudio Rodríguez), en las que persistieron (el propio Caballero Bonald, el aún activo González o el desaparecido Gil de Biedma) y que incluso metieron en sus obras hasta el límite de lo inverosímil (compruébese observando la demasía alcohólica que atribuye Juan García Hortelano al protagonista de *El gran momento de Mary Tribune*). Pues bien, después de recordar Caballero el papel que la bebida —por supuesto, no sólo vino— tuvo en sus colegas y en él mismo, no para animarse a escribir sino como un método de subversión contra la inhóspita España franquista, viene al presente y aclara: "A estas alturas del oficio, ya no dispongo de ninguna predilección por los estímulos previos al trabajo literario. Mis horas bajas las combato absteniéndome de escribir. No soy tan desconsiderado con mi propia reputación".

Hay que subrayar, llegados a este punto, cómo este matiz de ironía y distanciamiento es un registro básico del articulismo y la prosa ensayística del autor. Constituye un rasgo primordial de esta escritura, con independencia de la levedad de la materia. No gusta de la solemnidad. Veámoslo en otro caso paradigmático. Tratando del serio asunto indicado en el título de una de las piezas más notables de *Relecturas*, "Persistencia del barroco" (v I, pp. 70-79), escribe: "Un escritor barroco [...] empieza a indagar en el conocimiento del mundo acotado en su obra a partir de donde se quedó inmovilizado (en situación de *coitus interruptus*) el escritor no barroco". Y completa el paréntesis desacralizador con esta aclaración: "Mientras el barroco se va a la 'selva oscura' de Dante, el que no lo es prefiere el bar de la esquina. Lo cual tampoco significa que esta última elección sea equivocada". Esta amplificación jocosa nos proporciona además un nuevo rasgo frecuente en los ensayos: una actitud antidogmática y un profundo escepticismo. O un sano relativismo:

apunto esto, aclara en un momento, "con la debida exageración".

En el contenido en esencia variado de *Prosas reunidas* hay un núcleo en torno a la literatura, la teoría, el comentario crítico de otros autores y obras, y semblanzas de escritores. Se dilatan los textos sobre escritores de una amplia cronología: clásicos del siglo de oro, románticos y simbolistas; también de una dilatada geografía: de varias lenguas e hispanos: el adictivo Juan Ramón, Antonio Machado (al que respeta pero de quien no está tan cercano como la mayor parte de los miembros del medio siglo, nota que no puede pasar desapercibida), los del 27 y bastantes poetas y narradores de la otra orilla (vínculo también destacable como marca distintiva de su personalidad literaria).

Especial interés tienen los comentarios sobre el barroco, diseminados en diversos trabajos relativos al movimiento artístico del XVII y a ciertas manifestaciones de la sensibilidad literaria hispanoamericana. Aunque pertenezcan a ámbitos creativos en apariencia bien diferenciados, deben verse bajo un prisma unitario. Vaya por delante que Caballero Bonald no le hace ascos al valor ornamental del lenguaje, a la pura trasgresión de las fronteras comunes de la lengua, a la suntuosidad verbal, al decir por sugerencia, a la exigencia léxica o la complejidad sintáctica. En suma, no es partidario de la palabra sencilla, como ha confesado alguna vez, y en razón de todo ello lanza una de esas "debidas" exageraciones: "me gusta repetir que, en literatura, lo que no tiende al barroquismo tiende al periodismo". Anotada esta convicción estética, ha de subrayarse su relectura del barroco y plantearla como un paso más allá del habitual en el rescate de Góngora y de la metáfora. Para Caballero Bonald el barroco es, en lo más valioso, un método de conocimiento y no sólo ni mucho menos un sistema expresivo. Este método, según se deriva de sus explicaciones, proporciona el modo de penetrar en una realidad incógnita o misteriosa. Algo para lo que también se prestan otras corrientes que él admira: el simbolismo o el surrealismo. A este mismo efecto le resulta especialmente fértil el planteamiento acuñado por Alejo Carpentier en la fórmula lo "real-maravilloso", una manera de penetrar en la epidermis de la naturaleza —en lo "anómalo y extraordinario" de la realidad— que celebra sin restricciones. Como se ve, el barroco forma parte de un complejo trenzado de impulsos dirigidos en la misma dirección de penetrar en la extrañeza del mundo, de desvelar lo que hay bajo una realidad aparente insatisfactoria por incompleta.

Otra precisión importante añade el escritor. El barroquismo, para Caballero Bonald, no es una simple elección artística entre varias posibles. Lo entiende como una estrecha afinidad entre carácter y obra, al punto de afirmar que consiste en una manera de ser: con claridad sostiene (y véase de nuevo ese rebajar la afirmación con suave humor) que "un modo de escribir —o de componer o de pintar o beber

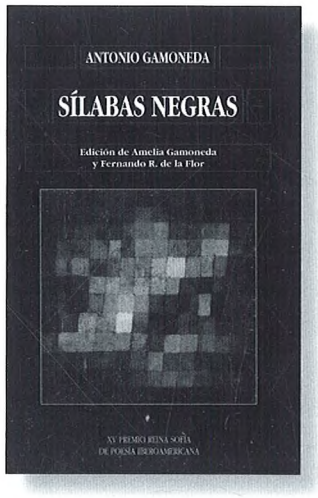
vino— se corresponde con una manera de ser". Al igual que para Buffon, para Caballero el estilo es el hombre. Con ello se distancia de la concepción del barroco como una retórica que tantos estragos ha causado en algunos momentos.

Estos planteamientos resultan bien oportunos a los efectos de acercarse con propiedad a la obra creativa de Caballero Bonald. El gaditano estuvo durante algún tiempo de su escritura no del todo alejado del realismo pero, dándolo por superado, creó, tanto en la poesía como en la narrativa, el espacio fundacional y mítico de Argónida. Es el resultado lógico de la preceptiva personal indicada. Ahí confluyen unas querencias idiomáticas, una percepción nada plana del mundo y una manera de ser formando en conjunto un estilo. Tienen, así, estas *Prosas reunidas* un subido interés para conocer al escritor y entender a lo largo su aventura literaria. Mas no sólo la suya. En cuanto que Caballero Bonald tuvo que enfrentar retos comunes a los autores del medio siglo y darles una respuesta propia, estas páginas reforzarán un día su alto valor documental. Los curiosos del futuro por estas cuestiones —si para entonces queda alguno— habrán de acudir a ellas como un lúcido testimonio de las opciones estéticas españolas en la segunda mitad del pasado siglo. Además, documento aparte, invitan al disfrute de la prosa de un poeta.

SANTOS SANZ VILLANUEVA

Antonio Gamoneda
Sílabas negras

XV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana
Edición de Amelia Gamoneda Lanza y Fernando Rodríguez de la Flor
Ediciones Universidad de Salamanca (Col. Biblioteca de América, núm. 32), Salamanca, 2006



Con motivo de la concesión del XV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, en el año 2006, al poeta Antonio Gamoneda, la Universidad de Salamanca ha editado una nueva antología del escritor astur-leonés (ovetense por nacimiento y leonés por adopción y biografía), que viene a sumarse a las no escasas que últimamente se han realizado, con criterios diversos, en torno a su obra. Entre estas antologías, y sin detenernos en todos y cada uno de los títulos habidos y –sospechamos– por haber,

caben mencionarse aquellas acometidas por el propio poeta –como *Sólo luz* (2000) o *Atravesando olvido* (2004) – junto a las propuestas por antólogos varios –Ángel Luis Prieto de Paula (*Antología poética*, 2002), Tomás Sánchez Santiago (*Antología poética*, 2006) o Miguel Casado (*Ávida vena*, 2006)–. Por otro lado, la obra completa de Gamoneda se ha publicado ya, con las lógicas adiciones y variantes, en dos ocasiones: en el volumen *Edad* (Cátedra, 1987) y recientemente en *Esta luz* (Galaxia Gutenberg, 2004), ambos al cuidado del poeta Miguel Casado. Todos estos "ramilletes" y recopilatorios, además de los propios libros del poeta leonés y, por añadidura, los múltiples galardones recibidos en los últimos años (Castilla y León, Nacional de Literatura, Comunidad de Madrid, Prix Européen de Littérature, Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y Cervantes) han logrado que Gamoneda abandone su etiqueta de "poeta secreto" –según célebre expresión de Valéry– o modesto "poeta provinciano" –como de sí mismo afirma en *El cuerpo de los símbolos*– para entrar a formar parte ineludible del "canon" (lo que quiera que eso sea) de la poesía española.

La antología *Sílabas negras* consta de un estudio preliminar sin firma –que en principio cabe atribuir al profesor Fernando R. de la Flor (experto en literatura del Barroco, y editor de la obra de otros poetas, como Aníbal Núñez), ya solo ya "a dos manos" junto a la también profesora e hija del poeta, Amelia Gamoneda– además de una amplia bibliografía y una nota biográfica, que actúan como *introductio* a la antología poética *per se*. Las señas de identidad de la presente antología quedan bien patentes ya desde el primer párrafo del prólogo en un alarde no precisamente baladí: por un lado, los autores declaran –¿a modo de *captatio benevolentiae*?– que *Sílabas Negras* es una antología "producto de las prensas rápidas", hija de la prisa y de la carencia de reflexión demorada o de consulta; por otro lado, se explica que la obra supone una "centrifugación del *corpus* poético de Gamoneda... una expropiación de sus primitivas decisiones de autor". Es evidente que la segunda cláusula, dejando a un lado su intrínseca gravedad, desautoriza, siquiera parcialmente, la primera: resulta difícil "poner patas arriba" todo el universo poético de Gamoneda sin una mínima reflexión o cautela; por demás, la extensión y densidad del prólogo permiten desechar una premisa semejante. Tal vez hubiese sido más deseable una formulación distinta del idéntico proceso de reordenación: es decir, que lo que los autores han perseguido es la presentación de una antología no cronológica, en sintonía con las ya existentes, sino temática o, mejor aún, conceptual. Pero sobre esto volveremos más adelante.

Por lo que se refiere al contenido, el prólogo insiste en un aspecto que a su(s) autor(es) se le(s) antoja esencial;

la oscuridad de la poesía de Antonio Gamoneda, que así precisa por fuerza de una "lógica de la intervención y de la exégesis"; aspecto éste del que no estamos plenamente seguros, dada la propia entidad del símbolo poético que Gamoneda defiende en *El cuerpo de los símbolos* y practica en su poesía: el símbolo que se identifica con una sola realidad, y por tanto es más aprehensible de lo que pudiera parecer en primera instancia (lo que por otra parte es pura contingencia). En todo caso, de ese supuesto carácter críptico, nuestro prólogo deduce que Gamoneda es "un poeta para poetas", lo que encierra en sí un oxímoron, si pensamos que las propias páginas en que esto se sostiene son obra de una labor de crítica, no de la mirada de un poeta. No deja de ser cierto lo que Jaime Siles ha apuntado muy recientemente en su libro *Estados de conciencia. Ensayos sobre poesía española contemporánea*: que "la crítica de los poetas no coincide en casi nada con la de los eruditos y los profesores: la crítica de los poetas ratifica, ilumina, profundiza y subraya lo que ellos son, y son eso que son capaces de ver y reconocer en la escritura poética de otros"; pero, al mismo tiempo, esta divergencia en el mirar no debería ser mutuamente excluyente.

Uno de los asuntos que más espacio ocupa en estas páginas preliminares es el del tránsito de una a otra etapa en la poesía gamonediana; en particular, se trazan dos estadios: uno anticipativo, en que se perfilan los temas y obsesiones que adoptará la poesía de Gamoneda con posterioridad, y otro de emergencia de esas "sombras" atesoradas en la etapa previa. Aunque no se especifica con demasiada precisión, podemos sobreentender que el límite entre ambas etapas debemos situarlo al hilo de la aparición de ese enorme poemario que es *Descripción de la mentira* (1977). Uno de los grandes aciertos de este estudio preliminar radica en el minucioso análisis casi forense que se realiza del paisaje emocional, a la par que ambiental y espacio-temporal, en que se desenvuelve esa migración en la poesía de Gamoneda desde un imaginario de elementos eminentemente propios de la época de la Dictadura (en una suerte de poesía social, aun muy *sui generis*) a una fractura del entramado de memoria de que el dolor se alimentaba (en feliz percepción de Prieto de Paula) y a la consiguiente adopción de nuevos símbolos, sustentados en los anteriores... pero a la vez más libres, y más auténticos también (pues según Hermann Broch, el símbolo se hace más real al acercarse la muerte). Por decirlo en palabras tomadas de Koyré, en la poesía de Gamoneda se aprecia el tránsito desde el mundo cerrado de los símbolos invariables al universo infinito de la apertura de nuevas perspectivas y significados.

Pero qué duda cabe de que lo realmente novedoso en *Sílabas negras* es la propia concepción de la antología

como repertorio de temas y, sobre todo, conceptos. De este modo, la poesía de Gamoneda se va revisando y ordenando conforme a los epígrafes "Esfera", "País sin retorno", "Parajes", "Materia alzada", "La dulzura y la sombra", "Pasiones vanas, inútiles, impuras", "Atrabilis", "Fármaco" y "Geografías blancas". Lo peculiar de estos epígrafes es que son en sí mismos más poéticos que verdaderamente funcionales: en algunos casos se superponen (como "Esfera" y "La dulzura y la sombra"), en otros constituyen una excusa para dar su espacio al "menos poético" de los libros de Gamoneda ("Fármaco" alberga en su práctica totalidad fragmentos del *Libro de los venenos*), en otros una imagen usurpa la complejidad de un tema ("Geografías blancas" remite al amplio tema de la muerte). Tales epígrafes, pues, son hermosos pero no siempre son homogéneos (hay libros que no aparecen representados en varios de los epígrafes, a veces los epígrafes son demasiado generosos y se pierde el hilo conductor) y, sobre todo, son absolutamente arbitrarios: también podrían figurar apelaciones a la dualidad, tan gamonediana, de belleza-muerte o a la autonomía de la escritura y su relación con los hechos (quizá la metapoesía sea la gran ausente en esta fiesta).

Así que *Sílabas negras* –que, por cierto, toma su nombre de un poema de *Arden las pérdidas* ("te calcificas en el dolor y de tu boca/ caen sílabas negras")– tal vez deba entenderse como una "antología de autor", menos teórica que profundamente subjetiva, con las carencias y aciertos que ello conlleva. En *Sílabas negras* no encontraremos reflexiones estilísticas, no se plantean las claves que explican la evolución desde unos poemarios a otros ni inmersiones explícitas en cada libro, no se concede espacio a las reflexiones particulares del poeta sobre su obra, no se rastrean las influencias de otros poetas o literaturas. *Sílabas negras* es un itinerario estrictamente personal, uno de los múltiples posibles en el íntimo ejercicio de leer.

ANA RODRÍGUEZ DE LA ROBLA

La cultura pasa por aquí

AV Monografías
AV Proyectos
Ábaco
Academia
ADE-Teatro
Afers Internacionals
Álbum
Archipiélago
Arquitectura Viva
Archivos de la Filmoteca
Arte y parte
Artecontexto
Aula, Historia Social
L'Avenç
Ayer
Barcarola
Boletín de la Institución Libre de Enseñanza
Caleta
Campo de Agramante
CD Compact
El Ciervo
Clarin
Claves de Razón Práctica
CLIJ
Contrastes
El Croquis
Cuadernos de la Academia
Cuadernos de Alzate
Cuadernos Escénicos
Cuadernos Hispanoamericanos
Cuadernos de Jazz
Cuadernos de Pensamiento Político. FAES
Cuadrante
DCidob
Debats
Delibros
Dez.Eme
Dirigido
Doce Notas
Doce Notas Preliminares
Ecología Política
El Ecologista
Er, Revista de Filosofía
La Estafeta del Viento
Exit Expresss
Exit, Imagen y cultura
Experimenta
El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia
Foreign Policy
FotoVideo
Goldberg
Grial
Guaraguao
Historia, Antropología y Fuentes Orales
Historial Social
Ínsula
Intramuros
Lápiz, Revista Internacional de Arte
Lateral
Leer
Letra Internacional
Letras Libres
Libre Pensamiento
Litoral
Más Jazz
Matador
Melómano
Mientras Tanto
Le Monde Diplomatique
Nación Árabe
Nickel Odeon
Nuestro Tiempo
Nueva Revista
Ópera Actual
La Página
Papeles de la FIM
Papers d'Art
Pasajes
Política Exterior
Por la Danza
Primer Acto
Quimera
Quodlibet
Quórum
El Rapto de Europa
Reales Sitios
Renacimiento, Revista de Literatura
Revista HispanoCubana
Revista de Estudios Orteguianos
RevistAtlántica de Poesía
Revista de Libros
Revista de Occidente
Ritmo
Scherzo
El Siglo que viene
Sistema
Telos
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Tribuna Americana
Turia
Utopías/Nuestra Bandera
El Viejo Topo
Visual
Zona Abierta

A R C E Asociación de Revistas Culturales de España

Información y suscripciones:
revistasculturales.com
arce.es

C/ Covarrubias, 9 2.º dcha.
28010 Madrid
Teléf.: +34 913 086 066
Fax: +34 913 199 267
info@arce.es

MUJER QUE SOY. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta.

Antología de Angelina Gatell.
Bartleby Editores, Col. Poesía,
Madrid, 2006.

¿Cómo permanecer calladas cuando España se estaba derrumbando?

¿Cómo quedarse en casa dando la espalda, sin actuar, sin decir nada, cuando había tanto que reclamar, que gritar y ellas sabían hacerlo igual de bien que los hombres?

En pocas palabras es ésta la causa y raíz principal del alzamiento de las voces femeninas en la poesía de los años cincuenta. Hasta el momento y en la larga y prolífera trayectoria de la poesía española, habían sido esporádicos los casos de mujeres que hicieran incursiones con voz firme. Pero en los primeros años de la posguerra se produjo la mayor eclosión hasta el momento y fue de una voz conjunta movida por el sufrimiento y la frustración que hace sentir la impotencia.

Un primer acercamiento a este grupo de mujeres en su etapa social y testimonial, lo más significativo en la obra de cada una ellas y un estudio preliminar escueto pero muy ilustrativo es lo que nos ofrece Angelina Gatell, miembro activo de este grupo de poetas, para intentar acercar a lectores menos iniciados nombres como María Elvira Lacaci, Aurora de Albornoz o Concha Zardoya.

En palabras de la propia antologadora: "Cuanto hubo en aquella poesía de definitiva toma de conciencia sobre el papel que a la mujer le corresponde desempeñar en la sociedad, y de testimonio frente a unos problemas en los que pocas veces había participado hasta entonces".

Se deducen de esta declaración las dos principales causas que dan a este grupo de mujeres una importancia capital a la poesía femenina española: irrumpe en la escena literaria y lo hace como grupo para testimoniar problemas que conciernen a ellas y sólo a ellas.

Hubo un antes y un después de las poetas de mediados del siglo XX en cuanto a su afianzamiento en nuestras letras y a su *atrevimiento temático:* no había cabida para cantar al amor, la lluvia o el viento. Era el momento de alzarse y de hacerlo con voz firme.

Ya a principios de siglo XX la mujer había empezado a ser reconocida parcialmente aunque nunca llegó a serlo plenamente. Es el caso de Ernestina de Champourcin, Concha Zardoya o

Carmen Conde, miembros indiscutibles de la Generación del 27 pero que apenas son tratadas en los numerosos y amplios estudios de la poesía española de aquel tiempo. Recién concluida la Guerra Civil, se unirán a ellas otras voces femeninas, un amplio grupo de mujeres en el caso de España, pero también en el resto de Europa. No fue, por tanto, el de las españolas un hecho aislado, por lo que cabría plantearse el motor que da vida y forma a la producción de estos años. En palabras de Gatell: "¿Necesitó la mujer quizá de hechos trascendentales, fuertemente dramáticos, como fueron la Guerra Civil Española o la Segunda Guerra Mundial, que de modo tan decisivo cambiaron la sociedad, para salir de su profundo marasmo e involucrarse y legitimarse en la manifestación poética común?"

Fue la lucha contra las consecuencias de estas guerras lo que les da uniformidad como grupo, como una sola voz.

En muchas de ellas tanto la temática como el estilo alcanzaron un afianzamiento más personalista, una voz claramente distinguible -Gloria Fuertes o María Elvira Lacaci – y esta personalidad ya es manifiesta en sus primeros años de producción. En otros casos no es tan clara esta personalidad poética, pero su labor dentro de la poesía social y testimonial de los años 50 es incuestionable.

La selección de autoras hecha por Angelina Gatell en *Mujer que soy* se ha basado en el deseo expreso de centrarse en lo social y testimonial y por autoras con edades homogéneas (todas nacen en los años 10 y 20), niñas de la Guerra Civil que, por estas circunstancias, vivieron la contienda y los años posteriores de un modo similar. Estas vivencias y su lucha conjunta son lo que les da coherencia como grupo. De hecho es perceptible en todas ellas la necesidad de tomar partido, de alzar la voz. Gloria Fuertes dedicaría el poema "No perdamos el tiempo" a reivindicar cuál debía ser el papel del poeta en estos años:

"Debemos inquietarnos por curar las
[simientes,
por vendar corazones y escribir el poema
que a todos nos contagie.
Y crear esa frase que abrace todo el
[mundo,
los poetas debiéramos arrancar las espadas,
inventar más colores y escribir
[padrenuestros.
...
Poetas, no perdamos el tiempo, trabajemos,
que al corazón le llega poca sangre."

Muchas veces el sentimiento de impotencia, la desolación espiritual ante lo vivido día tras día se apodera de ellas y llega la desesperanza. Julia Uceda le daría nombre a este sentimiento en uno de sus poemarios: *Sin mucha esperanza.*

Haciendo una breve parada en la temática conjunta encontramos algunos temas que se repiten constantemente en todas ellas. Por ejemplo la religiosidad como vía de escape es planteada constantemente:

"¿Qué puedo yo crear; quién hace lirios,
de no ser Dios potente, de este cieno?
¿Quién puede remediar mi incertidumbre,
de no ser Dios eterno, en esta charca?"

Carmen Conde

Pero otras veces es el Dios que no se acuerda de sus hijos, que, de existir, combatiría tanta injusticia. Surge la duda, el reclamo ante tanta pasividad:

"Y tú, con esa dulce señal de Cristo
[humano
-la tierra es tu materia y tu sentido-
dices amarnos...
Tal vez lo demostraras desclavando
esas manos heridas
y agregaras su furia a nuestra furia
para luchar por todo..."

Angelina Gatell

Constante es también el tema de la infancia perdida:

"Nuestra niñez no ha sido protegida
por canciones de nácar,
ni símbolos de azúcar inefable
o guirnaldas de estaño.
Nuestra infancia sabía a hierba amarga,
a guerra fratricida,
sin fábulas azules ni leyendas."

María Beneyto

Y, como fuerza común que nos ha caracterizado siempre como ser femenino, poetas o no, renacer cada día con ganas de seguir luchando. Esta intensidad es manifiesta en unas autoras más que en otras. Ángela Figuera manifiesta tremenda fuerza en este sentido:

"Los días duros se abren a mi quilla.
He de marchar por ellos renovada.
No mataré mi risa ni mis sueños.
No dejaré mis besos olvidados.
No perderé mi amor entre las ruinas.
Pero no puedo desmayarme blanda."

De *Los días duros*

"Porque nací y parí con sangre y llanto;
porque de sangre y llanto soy y somos,
porque entre sangre y llanto canto
[y canta,
creo en el hombre."

De *Creo en el hombre.*

Al igual que Acacia Uceta:

"Apagaría todos los luceros
por devolver a un ciego la mirada,
a un triste la esperanza,
o simplemente
por llevar un minuto de alegría
al ser más humillado de la tierra."

De *Por el hombre.*

Y Gloria Fuertes:

"En los diarios vienen circulares,
papeles hay pegados en la esquina
que prohíben comer pájaros fritos;
¡y no prohíben comer hombres asados,
con dientes de metralla comer hombres
[desnudos!"

La denuncia de la situación social: el hambre, la explotación laboral, la orfandad, los vagabundos, la dura vida de los campesinos, la soledad de los ancianos... todo aquello que minaba las calles de España era captado por ellas y llevado a poemas arremetedores, unas veces, narrativos otras, pero siempre sinceros y veraces.

A pesar de esta unidad temática que da forma a una única voz, es evidente que hay diferencias considerables entre ellas. Hay voces sutiles y discretas, quienes prefieren decir a voz en grito, las que prefieren buscar momentos plácidos para escapar de tanta miseria frente a retratistas fieles de la realidad cotidiana... hay, incluso quien se permite cantar a la palabra escrita:

"Yo te quiero sencilla. Acaso pobre.
A veces, vas a brotarme de organdí
[vestida...
Con amor te desnudo.
Quedas como mi carne.
Como mi corazón y sus latidos."
María Elvira Lacaci.

Algo que también da unidad a las poetas recogidas en esta antología es la reconocida y premiada calidad de su trayectoria poética en todos los casos. Todas han sido traducidas para ediciones en el extranjero, premiadas, incluidas en antologías a nivel nacional e internacional.

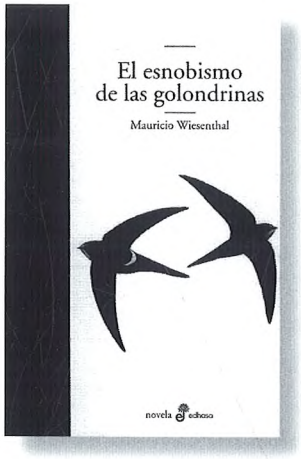
Este grupo, nacido de las miserias de la posguerra ha ejercido, y sigue ejerciendo, una fuerte influencia en la prolífera producción femenina de nuestros días que arrancó en la década de los 80. Fueron estas autoras que comenzaron a escribir tras la caída de la Dictadura de Franco a quienes numerosos estudiosos han atribuido una mayor influencia en la poesía femenina actual. Es evidente que las autoras de los años 50 dejaron en la Generación del 80 una clara herencia. Reparar, quizás, este injusto olvido haya sido la causa de la recopilación de Gatell. Muchas de ellas han brillado y brillan con luz propia: Gloria Fuertes, Carmen Conde, Julia Uceda. Pero hay otras que han sido condenadas a la ignorancia a pesar de la evidente calidad de su producción: María Elvira Lacaci, Acacia Uceta, Ángela Figuera. Acercarnos a sus obras nos permitirá conocer el eslabón perdido de una evolución poética femenina que necesita ya de estudios históricos y críticos. Y han de ser para la poesía femenina estos estudios porque la voz literaria de la mujer cuenta con rasgos que la hacen única, ya que nuestro ser en sí mismo nos diferencia del modo de sentir masculino y así lo reflejamos en todo lo que hacemos y vivimos.

Gatell al respecto recuerda las acertadas y prematuras palabras de Rainer María Rilke en *Cartas a una joven poeta:* "Un día será la mujer, y su nombre no significará más lo mero contrario al hombre, sino algo de por sí, algo por lo cual no se piense en ningún complemento o límite, sino nada más que vida y ser: el ser humano femenino."

RAQUEL LÓPEZ CEPERO

Mauricio Wiesenthal
El esnobismo de las golondrinas.

Edhasa, Barcelona, 2007



Entre el humor y el retruécano, el poeta Rafael Guillén dice no sin razón que quien asegura estar de vuelta de todo es que no ha estado en ninguna parte. No es el caso de Mauricio Wiesenthal (Barcelona, 1943), que viene de vuelta de todo como es el viaje –ya largo, ya corto– de la vida, según nos conceda la luz de los dioses y el suero ambarino de la dicha. "Los viejos perdemos antes la memoria de nuestros pecados que la imaginación para inventarlos", escribe Wiesenthal en lo que suena como a epitafio de rosas de mármol de Carrara.

El esnobismo de las golondrinas es un libro errabundo de ciudades y lugares, de albergues sentimentales y cafés con encanto en cuyos posos queda la remembranza de los mundos extintos. Es, como digo, un libro de mucho vagabundeo, de errancia y pereza sacramental que, como es bien sabido, es una de las más bellas artes de la vida. Pero es éste también un libro errabundo en cuanto a falta de género literario fijo. Es mayormente, sí, un libro de viajes, hermosamente desbaratado: pero en el fondo viene a ser una suma apabullante de esto y lo otro a lo largo de sus 1.160 páginas del ala (ala de golondrina). Es así la obra de Wiesenthal una suma toda, un retablo catedralicio donde hay crónica cultural + memorias + biografía + ensayo + poesía de nenúfares...

No comparto demasiado la poética ornitológica que da título al libro: *El esnobismo de las golondrinas*, como ya se ha dicho. Uno le habría puesto otro título más sugerente con las cosas propias del errabundeo entre trotamundos. Pero hay que ser indulgentes con los caprichos de los estetas, de los esnobs que siguen llevando, contra los tiempos inclementes de hoy día, la flor de loto del olvido prendida del ojal. Quizá el lirismo de las golondrinas sea –como se sugiere en el libro– un homenaje a Chateaubriand, quien en sus *Memorias de ultratumba* relata cómo las golondrinas le brindaron su amistad desde su infancia en el castillo de Combourg. Le acompañaron luego a lo largo de su larga vida errante, y el mismo día que cesó como ministro con diploma de Exteriores, encontró una golondrina muerta que había caído por la chimenea de su despacho. Señal tal vez de que al

final la vida de uno acaba siendo eso mismo, una golondrina muerta, con párpados de alas cansadas.

El libro de Wiesenthal (autor también del bellísimo *Libro de Réquiems*: este título sí nos gusta más) tiene mucho de itinerancia en el tiempo sin tiempo, de erudición a salvo de toda pedantería. Tampoco le falta humor cuando se reflexiona contra el turismo predatorio de hoy día, con esos turistas en calzón corto por todas partes y esas diversiones gregarias diseñadas para los viajes en masa (la multitud no sólo ha invadido la novela, como se quejó Camus en su día, también la ética misional del viaje, que es como otra forma de novela escrita con las huellas descalzas del desprendimiento y la huida). Si antaño había viajeros en busca de las fuentes misteriosas de un río o de indómitas tierras desconocidas (caso de Heródoto o Ibn Batuta), también los hubo viajeros que como hordas aniquiladoras se movían de aquí para allá devastándolo todo a su paso. Por eso Atila, Gengis Khan o Almanzor –sugiere el divertido Wiesenthal– son los precursores de los modernos *tour operators*. Se comprenden así las malas costumbres del turista-masa actual: la Capilla Sixtina huele a sudor de pies, y los maleducados nipones se apretujan como sea en los atestados ascensores que suben al Empire State Building en Nueva York (una vez arriba, a uno le entran ganas de arrojarlos desde lo alto).

Sin perder su humor de viajero esnob, Wiesenthal denuncia cómo se confunde hoy día el sentido del viaje con el divertimento pueril, igual que se confunde neciamente entre ocio y cultura (¿hay ya diferencia para el turista-masa entre la congoja de una atracción de feria en Port Aventura a prueba de marcapasos y las telúricas pinturas de Valdés Leal en la Caridad sevillana?). Viajar con sentido errabundo, con indolencia de paseante suspendido, claro que produce divertimento; pero un divertimento manso, de relajo y recogimiento en el más íntimo albergue del gozo interior. Otra cosa es la obligación por decreto, como en la odiable Nochevieja, de viajar para divertirnos porque sí, estropeando los placeres exquisitos del vagabundaje de los que habla Wiesenthal con romanticismo de vino y rosas: ese fastidio fabuloso, ese *spleen* de opio y retardo que sólo pueden causarnos los paisajes avasallantes, los hoteles lujosos, los libros clásicos, las estatuas griegas, el olor a sello de lacre de los anticuarios...

Son muchos los lugares que el lector recorre en este libro digamos que cartográfico. No faltan los paisajes arabizantes, como los recuerdos datileros de Marrakech o las largas y hermosas divagaciones sobre los alminares de los cielos estambulíes. Sin embargo, después de haber leído el reciente *Estambul* de Pamuk, se le hace a uno difícil congraciarse con nuevas y bellas lecturas sobre la decadente ciudad asomada a esas brumas de lágrima del Mar de Mármara.

Los devotos de Stefan Zweig, el Mesías

de esa biblia llamada *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, están de enhorabuena si leen el libro de Wiesenthal. La sombra acogedora de Zweig preside buena parte de los lugares por los que el autor va haciendo crónica y semblanza del tiempo en las ciudades de la vieja y cansadiza Europa. En Viena es posible sentir el contrapunto del vals triste y alegre de la ciudad. Por un lado los vieneses son animosos de carácter, pero es en sus cafés donde se puede pulsar su silencio místico, su ahogo de melancolía que les lleva al suicidio con pistolas de duelo a la antigua. Le gusta pasear a nuestro autor por esta Viena dual de plenitud y tristura serena, vestido con corbata de Jungmann & Neffe y sombrero Oberwalder, comprado inexcusablemente en la sastrería de Albertina Platz. Es así como conviene poner pie en los cafés de Viena, como el Central o el mítico Geinsteidl, allí donde Karl Kraus, en los tiempos del moribundo imperio austro-húngaro, decía que eran el mejor laboratorio posible para la destrucción del mundo. El mundo no se destruyó: el imperio de Francisco José sí.

Ciudades como Praga o Brujas corren el peligro de convertirse en maquetitas de chocolate para el turismo de souvenir. Pero nos queda la esperanza, al menos en los libros. El viaje sentimental de Wiesenthal por Brujas nos lleva a tomarle el pulso hermoso y lánguido a una ciudad donde suenan los carillones de los relojes como anuncio de lo que allí se lleva celebrando a lo largo de los siglos: el entierro del tiempo. "Brujas la muerta", la llamó Rodenbach. Y el inefable Zweig, quizá atenazado por los espantajos de un mundo que empezaba a serle ajeno, dijo de Brujas que era una de las ciudades donde con mayor fuerza podía simbolizarse la tragedia de la muerte o algo incluso peor: la agonía. Entre crónicas y brillantísimas semblanzas de época (Luis Vives, Van Eyck, Carlos V...), el lector va leyendo con placer uno de los más bellos pasajes del libro, sintiendo el aire de Todos los Difuntos que tienen los días en Brujas, como escribiera también el mismo Rodenbach.

"Hay que sentir las ciudades para amarlas como sólo pueden amarse las cosas que no poseeremos nunca", anota el autor en una de las muchas frases que bien podrían llenar nuestros cuadernos de citas. Roma es quizá una de esas ciudades que nunca poseeremos porque su única dueña es la Eternidad, ese paraíso del que siempre, tarde o temprano, acabaremos siendo expulsados sin remedio. En las notas sobre Roma es donde el libro adquiere esa simbiosis entre la belleza lírica, sin almíbar (salvo algunos desmayos algo disculpables), y la erudición del diletante simpático que no nos ahoga demostrando sus dotes de molesto sabelotodo. Ya sea a pie, ya en una Vespa pedorrera, Roma es una ciudad para perderse con agrado si uno logra salvar dos peligros difícilmente esquivables: la epidemia del turismo-masa, y el cólico nefrítico de Bernini (con tanta piedra de

Bernini por todas partes, dice el autor, el paseante acaba "berninizado", con piedras barrocas en el riñón).

Nos gustan también las latitudes nórdicas por donde discurre *El esnobismo de las golondrinas*. Son golondrinas de luces gélidas las que nos llevan a Estocolmo, ayudados por el ensueño de esa bola de cristal nevado donde Borges vislumbraba el gran fiordo de su biblioteca: "En el destino escandinavo –escribió el vate– todo ocurre como en un sueño, en una bola de cristal". Recordando cuentos populares de infancia, Wiesenthal nos contagia el olor de velas de sebo en el país donde la comodidad de los hogares alcanza la geometría perfecta del confort. A los que no podamos visitar Suecia, siempre nos quedará la fantasía precaria de poder recorrer las plantas de Ikea.

Ciudades y más ciudades: Sevilla becqueriana, de jardines húmedos y alcazabas de Dama de Noche; Dublín beodo y oscuro de Joyce; la Venecia viciosa de "las tentaciones oscuras, las horas de contrición, los paseos malditos y los pensamientos amargos"; o esa Barcelona añorada de mercaderes, de afanosos artesanos de antaño que tan poco nos recuerdan hoy las camisas y corbatas de matones sicilianos de los chicos de Esquerra Republicana de Cataluña.

No hay viaje sentimental ni travesía en el tiempo sin el ferrocarril de la melancolía. El tren siempre ha sido un trasunto literario y el mítico *Orient Express*, homenajeado en estas páginas, es como una especie de AVE a la inversa: el tren de la lentitud hacia la acordanza por los tiempos perdidos. Wiesenthal nos dibuja la crónica ferroviaria del tren en las novelas, sin olvido tampoco de las otras grandes travesías en barco por los océanos de la memoria personal y los bancos de arena de los libros leídos: el paso de ballenas en Islandia, los temporales hermosamente apocalípticos en las Azores, noches de niebla en Terranova...

Un buen viaje, como la vida misma, ha de acabar en los cementerios, que son esos hoteles góticos donde uno acaba pernoctando en habitaciones con paredes de tierra húmeda. Al añorado Luis Carandell, cronista excelso de las ciudades de muertos, le habría encantado leer los pasajes dedicados a los cementerios parisinos de Père Lachaise (tumbas de Colette, Proust, Wilde...), de Montparnasse (Beckett, Baudelaire...) o Montmatre (Heine, Proust, Zola...). Uno está de acuerdo con lo dicho por el autor: "Los cementerios son un estilo tranquilo de vida, como votar siempre a los conservadores".

JAVIER GONZÁLEZ