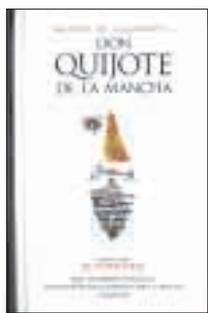


La resistencia silenciosa. Cultura y fascismo en España, de Jordi Gracia ♦ Foe, de J.M. Coetzee ♦ Confesiones de un burgués, de Sándor Márai ♦ Rosas negras, de Ana García Bergua ♦ Poemas reunidos, de Hugo Gola ♦ Recuerdos de Rainer Maria Rilke, de Marie von Thurn und Taxis ♦ Del arte a la política / Octavio Paz y la búsqueda de la libertad, de Yvon Grenier ♦

# LIBROS

## NOVELA

### Hace cuatrocientos años...



Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, México, 2004, 1,249 pp.

No falta quien piense que del *Quijote* ya se ha dicho todo;\* sin embargo también hay quien piensa que sobre esa famosa obra queda casi todo por decirse, tal es su grandeza de contenido y su perfección literaria. Esta tarde, sobre la inmortal novela, ha hablado ya uno de nuestros más ilustres cervantistas, miembro de El Colegio Nacional y miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua, don Fernando del Paso, gran conocedor de ese texto clásico. Yo me referiré en particular a la hermosa edición que hoy se presenta. Primero que nada, debo recordar a ustedes que la Real Academia

Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, instituciones editoras, pretenden, con ella, sumarse a los cientos de publicaciones y actos conmemorativos del cuarto centenario de la edición príncipe de la primera parte del *Quijote* (Juan de la Cuesta, Madrid, 1605). No se ha escatimado esfuerzo alguno. Además de una impecable y, diría yo, perfecta fijación del texto cervantino, ejemplar trabajo filológico al que me referiré en seguida, a la novela preceden, en esta edición, el prólogo “Una novela para el siglo XXI” de Mario Vargas Llosa y la reimpresión de dos ensayos imprescindibles: “La invención del *Quijote*”, de Francisco Ayala, y “Cervantes y el *Quijote*” de Martín de Riquer. A la elegante impresión de las dos partes del *Quijote*, en esta edición, siguen cinco formidables ensayos, en los que se analiza “La lengua de Cervantes y el *Quijote*”. Son los siguientes: “El *Quijote* en la historia de la lengua española” (José Manuel Bleca), “Cervantes como modelo lingüístico” (Guillermo Rojo), “Los registros lingüísticos del *Quijote*: la distancia irónica de la realidad” (José Antonio Pascual), “Oralidad, escritura, lectura” (Margit Frenk) y “Cauces de la novela cervantina: perspectivas y diálogos” (Claudio Guillén). Los ocho importantes escritores que acabo de mencionar son, todos ellos, académicos. Termina la obra con la bibliografía utilizada y con un impor-

tantísimo glosario, del que también diré algo más adelante. A lo ya explicado hay que añadir que Alfaguara y el Grupo Santillana han hecho el verdadero milagro de formar con perfección, imprimir con inusitada limpieza y encuadernar elegantemente el volumen que hoy se presenta y, además, haciendo todos los participantes –editores, autores, impresores, distribuidores...– su mayor esfuerzo, puede ofrecerse a muy bajo precio.

Lo más importante de la obra es, obviamente, el texto de Cervantes. De establecerlo se encargó el que es, quizá, el mejor especialista, don Francisco Rico. Hay en nuestra edición una extensa explicación –“Nota al texto”, se titula– de los criterios y de los lineamientos que se siguieron y hay, sobre todo, muy convincentes justificaciones. Suele pensarse que un trabajo de edición tanto mejor será cuanto más se apegue al texto de la edición príncipe. Esto no siempre resulta cierto. Téngase en cuenta, para empezar, que las imprentas a principios del siglo XVII trabajaban, no con el autógrafo del escritor sino casi siempre con una copia en limpio preparada por amanuenses profesionales. A esa copia se le llamaba “el original” que, en su caso, sería aprobado por el Consejo de Castilla y rubricado folio a folio. Como es fácil de imaginar, el autógrafo y el original tenían errores, algunos graves. Los hay, abundantes, en la edición príncipe (de debe por debe, deste este por desde este, que

\* Palabras pronunciadas en el Salón Adolfo López Mateos de la residencia oficial de Los Pinos, el pasado 23 de noviembre, durante la presentación de la edición académica de *El Quijote*.

trata donde por donde...). El filólogo editor debe corregirlos. Así lo hace Rico en la presente entrega. Considérese, además, que Juan de la Cuesta imprimió el cuerpo de la obra, sin preliminares (1,500 o 1,600 ejemplares) en dos o tres meses, lapso brevísimo. Esta prisa explica una enorme cantidad de erratas, que deben corregirse por el filólogo. En 1615 el mismo editor publica la segunda parte del *Quijote*, tampoco exenta de problemas. En ésta, como en la primera, Cervantes modificó párrafos con adiciones y cambios de lugar, además de todos los accidentes tipográficos y editoriales habituales en su época.

Ante todo ello, ¿qué debe hacer el filólogo, qué hizo nuestro erudito editor? Hace algunos años, Francisco Rico escribió al respecto:

Por un lado, a partir de un estudio y una valoración hasta la fecha no realizados de las ediciones impresas por Juan de la Cuesta y de un escrutinio metódico del resto de la tradición. Por otro, examinar cada lección y cada variante a la luz de las normas básicas de la crítica textual, y decidirse por la mejor fundada de acuerdo con ellas, y, por ahí, de conformidad con todos los elementos de juicio rastreables, en vez de atenerse a la panacea del *codex unicus*...

Eso ha hecho el editor filólogo. Algo muy diferente de aquello en que consistían las ediciones del *Quijote* del pasado siglo XX, cuando se consideraba que editar el *Quijote* era copiar a pie juntillas la edición príncipe, respetando como si fueran del propio Cervantes las evidentes erratas y errores de copistas y cajistas. Aunque también de aquél los hay y, en ocasiones, fenomenales, como cuando Cervantes, seguramente al revisar el original de la segunda edición (también de 1605), intercaló la adición del episodio de la pérdida del asno antes de que correspondiera, resultando que durante nada menos que dos capítulos Sancho cabalga sobre el borrico desaparecido. Éstas y otras peripecias hubieron de llevar a Cervantes, en la segunda parte del *Quijote* (1615), a descalifi-

car esta segunda edición de la primera parte. Bien hace, por tanto, Francisco Rico al considerar la primera, cuyo cuarto centenario estamos celebrando (un poco anticipadamente), como la versión del *Quijote* que quiso asumir el autor, y es ésta la que debe publicarse y es ésta precisamente la que hoy se presenta, con la sapientísima edición de Rico, quien sigue la edición príncipe (1605) —y, para la segunda parte, la de 1615— pero sin incluir los aditamentos de la segunda edición. El texto se fijó tras la consulta de poco menos de cien ediciones antiguas y modernas, aplicando además los métodos de la mejor filología.

Son innumerables las aportaciones de la obra—aludo específicamente al aspecto de edición crítica— que hoy se presenta. Resumen, a manera de simples ejemplos, algunas de ellas. Se han modernizado las grafías y la puntuación. Recuérdese que, hasta el siglo XVIII, éstos eran asuntos que resolvía el impresor, nunca el autor. La ortografía (y la caligrafía) eran casi totalmente libres. El propio Cervantes unas veces escribe *tuue* y otras *tube*, *asi* y *asi*, *mesmo* y *mismo*... y un larguísimo *etcétera*. Por otra parte, en los autógrafos de Cervantes que se conservan, no hay signos de puntuación: ni una coma, ni un punto y coma, ni dos puntos, ni acentos... Nada de esto interesaba al escritor, todo ello lo juzgaba asunto de los impresores. Como era de esperar, las grafías y puntuación del impresor Juan de la Cuesta eran bastante más sistemáticas que las de Cervantes, pero aun así el texto de la edición príncipe está muy lejos de la uniformidad que se habría de lograr después con la ortografía de la Real Academia Española. Nuestro editor ha suprimido, modernizado las grafías, las vacilaciones del tipo de *escrebir/escibir*, *búmido/búmedo*, *efeto/efecto*, *esaminador/examinador*, *agora/ahora*, *deste/de este*... Ha ajustado las grafías de las consonantes de acuerdo con las modificaciones fonológicas de fines del XV: *s/ss*, *ç/z*, *j/x*... Como es lógico, Rico no moderniza aquellas voces o pasajes en los que, de forma deliberada, el autor recurre a un lenguaje arcaico o rústico, ya sea en la *fabla* de don *Quijote*, ya sea en la *parla* de Sancho. Esta modernización del texto

de ninguna manera debe verse como un simple y fácil acomodado a los antojos del lector moderno, aunque evidentemente tenga que apoyarse en sus hábitos y preferencias. La explicación última de estas adaptaciones no es otra cosa sino el que con ellas se está acatando a plenitud “la intención última del autor”.

La edición de don Francisco Rico incluye asimismo una enorme cantidad de notas a pie de página. No vaya a pensarse que se trata de esas farragosas informaciones crípticas que suelen acompañar las ediciones críticas o eruditas. Lo notable es que, sin dejar de ser producto de una abrumadora erudición, están redactadas con elegante sencillez. Son un verdadero, eficaz auxilio para el lector que, en determinado momento, tropieza con un obstáculo que le impide el gozo cabal del texto. Son siempre aclaraciones sucintas, precisas. Basta que el lector baje un poco la vista, resuelva su duda y, de inmediato, reanude con fruición el disfrute del texto de Cervantes. Valga el siguiente, simple ejemplo. En el primer párrafo del primer capítulo, se nos dice que las comidas de don *Quijote* consistían en: “una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados [...]”. Todo mundo sabe qué es una vaca y un carnero e imagina lo que es el salpicón pero, ¿qué son los “duelos y quebrantos”? En la nota se nos informa que “eran un plato que no rompía la abstinencia de carnes selectas que en el reino de Castilla se observaba *los sábados*: podría tratarse de “huevos con tocinos”. Son miles las notas que acompañan el texto: son miles de deliciosas informaciones, redactadas siempre con elegante simplicidad.

Espero que lo hasta aquí expuesto, apretadamente resumido, en algo ayude a confirmarnos en la idea de que tenemos delante, si no la mejor, sin duda una de las mejores ediciones del *Quijote* de todos los tiempos, al menos desde un punto de vista estrictamente filológico. Me falta empero por señalar, ya para terminar, otra excelente aportación de esta obra. Me refiero al glosario que aparece, a dos columnas, de la página 1157 a la 1235. Muchos libros cuentan con un vocabulario, con un

lexicón, con definiciones más o menos precisas de algunos términos y con explicaciones, más o menos satisfactorias, de frases, sintagmas, refranes, dichos y proverbios. Nuestro glosario sin embargo tiene una peculiar característica. La explicación de los vocablos se da siempre en relación con el contexto en el que aparecen. Más aún: en cada entrada o artículo se anota la página en la que aparece el pasaje en el que tal o cual palabra adquiere el determinado y particular significado que en ese artículo se explica. Permítaseme, nuevamente, dar algún ejemplo ilustrativo. En el artículo *abad* se nos explica que en la página 103 vale por 'cura', que en la 232 alude a 'Elisabat, personaje del *Amadís*', que en la 1016 forma parte del refrán "el *abad* de lo que canta yanta" ("cada uno vive y se sustenta de su trabajo") y que en la 743, *abad* es elemento de otro refrán ("si bien canta el abad, no le va en zaga el monacillo", que denota igualdad de condiciones, valía o circunstancias entre personas de distinta índole o jerarquía). Este utilísimo glosario cuenta con más de 3,000 artículos y con más de 60,000 acepciones.

Habrà quien, con más conocimientos que yo, se refiera al cuidadoso, amoroso —diría yo— trabajo editorial de Alfaguara. Yo me limito a señalar que el resultado es un objeto hermoso por su tipografía, por su papel, por su limpiísima impresión, por su bella encuadernación. Estamos entonces ante una obra clásica, con perfecta edición filológica, acompañada de estudios profundos y luminosos así como de también un utilísimo y raro glosario, y todo ello en un libro que es, en sí mismo, un objeto apetecible. En la nota explicativa de la edición, Francisco Rico nos narra que el gran cervantista Martín de Riquer —de quien, como dijimos, hay también en esta edición académica un estudio celeberrimo— suele decir: "¡Qué suerte, no haber leído nunca el *Quijote* y poder hacerlo por primera vez!" Aclaro sin embargo que es fácil pillar a don Martín relejendo el *Quijote* y entonces confiesa: "Cada día me divierte más." Pues bien, ojalá todos los que aún no leen el *Quijote*, lo hagan en esta edición, que

es popular (por su precio) y que es de lujo (por todo lo dicho) y, asimismo, que todos los que seguimos leyendo con decidida persistencia la novela de Cervantes, usemos este volumen, donde encontraremos el texto mejor fijado, excelentes estudios introductorios y la más refinada calidad de impresión. Debo decir —y con ello termino— que, con esta obra, tanto la Real Academia Española cuanto la Asociación de Academias de la Lengua Española, así como, obviamente, Alfaguara, comienzan de manera brillante pero, sobre todo, útil y servicial, la celebración del cuarto centenario del *Quijote*, la gran novela de Cervantes. —

— JOSÉ G. MORENO DE ALBA

## ENSAYO

### DERROTA EN LA VICTORIA



Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Cultura y fascismo en España*, Anagrama, 2004, 404 pp.

Jordi Gracia forma parte de una escuela de pensamiento que, nacida en el epicentro de las turbulencias seculares, persiste en la creencia de que el siglo XX fue el siglo de la traición de los clérigos. Esta convicción hace del examen de las relaciones entre el intelectual y el terror una fuente inagotable de perplejidad crítica y moral. El clérigo como antihéroe (y a veces héroe) es una figura dramática que apela, como pocas, a practicar aquella combinación, popularizada por Gramsci, entre el pesimismo de la inteligencia y el optimismo de la voluntad. Hay —y yo me incluyo— quienes, no sé si por fortuna, aún se sienten solidarios con ese mundo no tan lejano que habitaron aquellos hombres

que, como Azorín, José Ortega y Gasset o Pío Baroja, en España, comprometieron gravemente a esa tradición liberal a la que pertenecían. Por ello he leído *La resistencia silenciosa* —XXXII Premio Anagrama de Ensayo— con esa emoción particular, casi egoísta, que provoca escuchar las modulaciones de un tono (y de un estilo) a la vez desconocido y familiar.

Gracia postula como tesis inicial al fascismo como un virus y a quienes lo secundaron en diversas formas y grados como víctimas infectadas de una enfermedad terrible aunque no necesariamente mortal. Yo mismo he utilizado esa analogía al hablar de aquellos intelectuales mexicanos que resistieron la infección, como Jorge Cuesta, José Revueltas u Octavio Paz. Pero leyendo *La resistencia silenciosa* me doy cuenta de que la metáfora, tan fácil de enunciar, es poco terapéutica y conlleva ciertos riesgos, pues de alguna manera honra al pensamiento totalitario que combate, al postular la ideología (cualquiera que ésta sea) como una degeneración biológica y moral. No en balde Lenin llamó *enfermos* a quienes se le oponían desde la izquierda en *La enfermedad infantil del izquierdismo*, otrora célebre panfleto. Al enemigo de cualquier signo se le acusó, durante el siglo XX, de encarnar la contranaturaleza en tanto que agente patógeno llamado a inficionar a la España eterna, al Tercer Reich o a la patria del socialismo.

Pero a Julien Benda, el autor de *La traición de los clérigos* (1927) y primero en emitir el diagnóstico, no le habría disgustado el punto de vista clínico con el que arranca *La resistencia silenciosa*. En opinión de Benda, la salud del intelectual está en la defensa de los valores de la Ilustración y admirables atletas de la tolerancia lo fueron —antes de la pandemia nacionalista y romántica— Erasmo, Voltaire y Goethe. Y evadiendo esa mirada humoral, los profesores de la Anglófera que estudian con curiosidad de entomólogos a los intelectuales latinos consideran que ni Neruda, en la izquierda, ni Pound, en la derecha, se *enfermaron* de estalinismo o de fascismo. Lo que les ocurrió fue otra cosa. Desde la infortunada excursión de Platón a Sira-

cosa, en todo intelectual late un mecanismo estructural que lo lleva, sistemáticamente, a colaborar con el tirano en el diseño de una sociedad perfecta. El siglo XX tan sólo proyectó esa estructura mental en la pantalla mundial del exterminio técnico de millones de personas.

La tiranofilia de los intelectuales, sostenida por analistas tan distintos como Paul Johnson o Mark Lilla, incurre en un incómodo defecto determinista, como suele ocurrirle al pensamiento que privilegia la estructura contra la historia. Si la complicidad con el terror está en la naturaleza y no en la voluntad del ser, de nada sirve pedirle a los clérigos el cumplimiento de sus deberes morales con la libertad, la igualdad y la fraternidad. El tiranofílico, como el “intelectual orgánico”, se ve obligado fatalmente, ya sea por un imperativo categórico o por su conciencia de clase, a cumplir con su misión. Siempre que el clérigo tope con tirano, traicionará y lo hará con mayor eficacia ante una historia que le ofrece endriagos como Hitler o Stalin. En este sentido, al suplicarle a las sociedades democráticas que tomen medidas para confinar a sus intelectuales en los claustros académicos, los profesores anglosajones son consecuentes, no vaya a ser que un nuevo Jean-Paul Sartre deshonre otra vez a los derechos humanos en nombre de alguna filosofía insuperable.

No le tocará a nuestra generación resolver si la traición de los clérigos es un mecanismo sociológico o una enfermedad del alma, si es que esa clase de dilemas se resuelven. Yo mismo oscilo entre ambos puntos de vista y dado que crecí en el siglo XX tiendo a creer –como Gracia– que la enfermedad totalitaria de los escritores es, en algunos casos, reversible, y que el liberalismo sobrevive gracias a las curaciones homeopáticas –veneno mata veneno– del fascista Dionisio Ridruejo, del comunista José Revueltas, del católico Georges Bernanos.

*La resistencia silenciosa* –mal título, pues el libro trata más bien de una convalecencia aparatosa– es la historia de cómo la frágil salud moral de Ortega, de Azorín, del doctor Marañón y de Baroja los pos-

tró ante el Caudillo, a diferencia de aquellos hermanos suyos que, teniendo similar predisposición genética, sacaron fuerzas de flaqueza y desarrollaron los anticuerpos éticos para salvarse (y salvarnos con su ejemplo). Éstos clérigos ejemplares –como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Américo Castro, Pedro Salinas o la providente Clara Campoamor, tan lúcida– se aferraron a la fragilidad y de ella desarrollaron los matices indispensables para oponerse a la hecatombe antiliberal. Y lo hicieron sin caer de bruces en el comunismo, el totalitarismo simétrico. Esta última característica es lamentablemente desatendida por Gracia, quien en cambio no olvida que en la raya vacilaron algunos otros escritores, como Jorge Guillén en los primeros días del alzamiento militar de 1936 o Benjamín Jarnés, desesperado por escapar de la guerra, más tarde.

No, no “bastaba con haber leído *Mi Lucha*”, como dijo Juan Ramón Jiménez, para oponerse frontalmente al fascismo. La frase es hermosa pero sólo honra a Juan Ramón, rodeado de clérigos arrastrados, fascinados o ateridos por la rebelión de las masas. Las razones por las cuales los viejos maestros liberales abandonaron a la República son bien conocidas y Gracia las enumera en orden: ante la aparente soviétización del gobierno de Largo Caballero, precedida por la rebelión asturiana, Ortega y los hombres del 98 optaron, como las alarmadas democracias liberales, por el mal menor, el fascismo. Ninguno de ellos había sido fascista ni llegó a serlo, pero sus convicciones liberales habían sido minadas por pensadores como Spengler y Schmitt desde los años veinte. Junto al comprensible horror por el comunismo (no era un mal tan menor Stalin en 1936 ni estaba tan lejos, como se sabe, de la retaguardia republicana), esos liberales claudicantes leyeron mal la Guerra Civil, como si fuese uno más de los *Episodios nacionales* galdosianos que culminaría, tras algún tiempo de algardas militares, en una agridulce Restauración monárquica.

Estaba en la lógica de ese liberalismo –como Gracia lo sostiene– la resignada

colaboración con el régimen victorioso en 1939, de la misma manera en que el franquismo se legitimó intelectualmente, en la pobre medida en que podía hacerlo una vez derrotado el Eje, recurriendo al ominoso silencio de Ortega, a la anciana cobardía de Azorín, a la extraña libertad de expresión concedida a Baroja, al arrepentimiento republicano de Gregorio Marañón. Lo extraordinario, lo que no estaba en el guión, fue la confianza de algunos pocos poetas, que no eran anarquistas, comunistas o siquiera socialistas, en la vigencia del liberalismo, la misma fe que permitió a Roosevelt y a Churchill ganar la Guerra Mundial y salvar a la sociedad abierta.

“La historia”, dice Gracia en un párrafo memorable, “no reconoce el mecanismo de la amputación o de la ruptura sino que se mueve con una suerte de plasticidad regeneradora propia del sistema neurológico: reconstruye por sí misma las zonas atrofiadas tras la tormenta”. *La resistencia silenciosa* muestra, con piedad, a los viejos maestros liberales regresando a España con la cabeza gacha. Pese a su vejez, a sus achaques culposos y a su nostalgia por el paraíso que ellos mismos habían contribuido a clausurar, los cola-



boracionistas reconstruyeron trabajosamente las pocas células vivas que le quedaban al liberalismo. Ello permitió a la siguiente generación, aquella que Gracia ve compuesta más por “fascistas presumidos” que por falangistas liberales, encontrar el hilo que les permitiría cruzar el llamado *quindenio negro* (1939-1956). Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, José Luis L. Aranguren, Antonio Tovar o José Antonio Maravall marcharon hacia la recuperación —que comenzaba por la higiene estilística, por la abominación del lirismo joseantoniano, por el regreso al tono menor de Josep Pla— de la tradición liberal. Ajeno al espíritu de inquisición pero con gravedad de moralista, Gracia recorre el mundillo de la posguerra española y de sus jóvenes clérigos bien avenidos con el régimen, sin omitir sus vilezas, que las cometieron, pero subrayando la ignorancia, el miedo y la vanidad que suele paralizar al intelectual bajo el poder autoritario.

El caso del poeta Dionisio Ridruejo (1912-1975) ocupa un capítulo singularísimo en la historia mundial de la traición de los clérigos. Jefe de la propaganda franquista durante la Guerra Civil, Ridruejo, fascista puro y “fascista honesto” como lo llama Gracia, se decepcionó pronto y de manera profunda del régimen. Este nacionalbolchevique consideraba que el franquismo era escasamente fascista, una coalición conservadora y clerical que se limitaba a rehabilitar artificialmente el Antiguo Régimen, cancelando las esperanzas revolucionarias del falangismo. Creía Ridruejo —como lo creyeron, en la otra trinchera, quienes se alistaron en las Brigadas Internacionales— que en su causa se jugaba el destino de la humanidad. El poeta actuó en consecuencia y se presentó voluntario en la División Azul para combatir al comunismo. A su regreso de Rusia, en 1942 plantó cara a Franco y fue condenado al confinamiento. En el exilio interior, sometido a ese rigor ascético tan legible en su poesía, Ridruejo puso a examen sus mitologías para transformarse en un liberal confeso que murió bendecido por una naciente España democrática que le agradeció esa larga y

honrada confrontación consigo mismo.

Ridruejo aparece en *La resistencia silenciosa* como prueba de la curación completa de un fascista, al grado de que el poeta se convirtió en una suerte de taumaturgo ciudadano, como lo fueron tantos antiguos comunistas que acabaron por rechazar el totalitarismo. Ridruejo, a diferencia de los maestros, nunca había sido liberal y su odisea no fue un regreso a casa sino el descubrimiento de un continente: “El efecto profundo y lento de ese descubrimiento fue, también, secreto y apenas visible en ningún rincón de la actualidad de la posguerra española. Ridruejo aprendió la solidaridad entre una estética literaria y un modo de pensamiento de estirpe clásica, humanística, ilustrada.”

El punto más débil de *La resistencia silenciosa* está en el escaso aseo y poco rigor usados por Gracia a la hora de definir al régimen de Franco. Lo llama franquismo, fascismo, nacionalcatolicismo y totalitarismo, intercambiando uno y otro términos de manera indistinta en cada página. No voy a ser yo quien caracterice a este régimen: el propio Gracia acaba por resolver su enredo conceptual al probar que lo mucho o poco que había de fascismo en 1939 se fue disolviendo en España a raíz de la derrota alemana de 1945, como lo vio, contrastado, Ridruejo.

Paradójicamente —y por las peores razones—, fue Ortega y Gasset quien tuvo la razón. En 1937-1938, en su “Prólogo” a los franceses y en su “Epílogo” a los ingleses, Ortega proyectó la barroca aspiración de lograr la coexistencia pacífica entre el totalitarismo y el liberalismo, apostando cobardemente a que el totalitarismo se tiñese de liberalismo. Tras el linchamiento de Mussolini por una turba, el suicidio de Hitler en el búnker y la aplastante victoria de Stalin, esa mala profecía acabó por cumplirse solamente en la España franquista. Tolerado por los aliados en su calidad de gambito anticomunista, Franco sobrevivió y tocó a la conjunción entre los viejos liberales y los jóvenes fascistas el largo proceso de desteñimiento del “totalitarismo”. Gracia ve con generosidad que antes de 1956 los propios

intelectuales habían sentado las bases para la exitosa transición ocurrida un cuarto de siglo después, promoviendo el diálogo con el exilio y tomando iniciativas culturales que presentan una posguerra española bien distinta a ese erial, el de la leyenda negra, dibujado por Gregorio Morán en *El maestro y el erial* (1998), su polémico estudio sobre Ortega y el franquismo.

En este contexto, plasmado por el propio Gracia, es conceptualmente irritante su insistencia en clasificar como totalitaria a la España del *quindenio negro*, país donde no existía “ni la sombra de la pluralidad de la vida en Occidente”. Si el culmen de la experiencia totalitaria está representado por el nazismo y el comunismo soviético (al que Gracia llama con extraña imprecisión un “aberrante estatalismo”), es evidente que, por más cruel y vesánico que haya sido el régimen, no debe ser calificado de totalitario. Antes al contrario, la propia descripción de aquella sociedad que leemos en *La resistencia silenciosa* desmiente a Gracia.

En los verdaderos Estados totalitarios, en plena guerra, habría sido inconcebible la existencia de focos públicos de oposición intelectual como los hubo a principios de los años cuarenta, según la narración de Gracia, en España. ¿Alguien habría podido, en la URSS, reivindicar a Mandelstam o a Babel, como reivindicó Ridruejo a Antonio Machado en la revista *Escorial*, en 1942? ¿Sería posible pensar, en la Alemania nazi, en un símil de *Escorial*, donde se publicara a artistas condenados por degenerados, como lo hizo *Escorial* con Valéry y Rilke? ¿O habría podido regresar Thomas Mann a Alemania, como lo hizo Pío Baroja al volver a España, tras condenar, en *La Nación* de Buenos Aires, a todas las dictaduras (incluida la de Franco)? Ocurre que, al inscribirse dentro de la recuperación de la memoria antifascista, la asignatura pendiente de la institucionalidad democrática española, *La resistencia silenciosa* destaca y exagera la naturaleza totalitaria de un obsolecente y patibulario régimen nacional-católico.

Ese totalitarismo, lo explica Gracia, es-

tuvo lejos de ser total y en la propia conducta de los escritores franquistas es notoria esa derrota en la victoria. Ni siquiera el esperpéntico Eugenio d'Ors exhuma ese cinismo, ese amor al equívoco tan propio de fascistas franceses y rumanos como Drieu la Rochelle o Mircea Eliade. Los españoles, desde Azorín hasta los más jóvenes, pasando por Ridruejo, se comportan como tristes y mohíños hidalgos a quienes les duele España. Vencieron, como lo había previsto Unamuno, pero no convencieron.

Esa ambigüedad moral y ese desamparo intelectual abonaron en la progresiva liberalización de la cultura española, que en los años sesenta, los del franquismo “puro” dominado por el Opus Dei, había relajado considerablemente la censura literaria. A la siguiente generación estudiada por Gracia —la de José María Valverde, Manuel Sacristán, J.M. Castellet, José Ángel Valente— ya le tocará una creciente comunicación con el exilio y entrar a librerías donde se venden libros de Sartre, Joyce, Henry Miller. Este tercer lapso de *La resistencia silenciosa* es el menos atractivo, acaso por el peso sentimental que el pasado inmediato coloca en las alforjas de un viajero —Gracia nació en Barcelona en 1965— comprometido con el paisaje.

No es necesario atender a sus discretas y puntuales confidencias de autor —esas que transforman un correctísimo trabajo académico en una notable faena ensayística— para asumir que Gracia se define como un hombre de izquierda. Ello da a la reivindicación del liberalismo político que leemos en *La resistencia silenciosa* una enorme densidad moral, tomando en cuenta que las últimas municiones de la ruinoso izquierda revolucionaria en Occidente se utilizan —con un enorme éxito mediático garantizado por la propia sociedad que condenan— en la difamación sin taxativas de la tradición liberal entera.

Al reclamarle a los viejos maestros españoles su “desconfianza en las herramientas del liberal para enderezar los entuertos y civilizar a sus propios ciudadanos”, Gracia parece situarse en nues-

tros días, cuando los liberales (en la vieja y originaria acepción gaditana, hispánica e hispanoamericana del término) enfrentamos delicados desafíos para distinguir a nuestra tradición del neoservadurismo.

“Por fuerza”, advierte Gracia, “el liberalismo saldrá malparado en este libro. Las sacudidas históricas le sientan de mil demonios porque sólo tiene recursos para prevenir o mitigar las catástrofes con una educación civil y ética largamente perfeccionada”. En *La resistencia silenciosa* ese itinerario moral e intelectual vive, justificándose, a través de Jordi Gracia, un inesperado intérprete, por agónico y sofisticado, de ese temperamento, el temperamento liberal. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

## NOVELA

# FIELES ENEMIGOS



J.M. Coetzee, *Foe*, trad. Alejandro García Reyes, Barcelona, Mondadori, 2004, 153 pp.

*¡Crusoe! ¡Estás ahí! Y tu rostro se ofrece a los signos de la noche como una invertida palma de la mano.*  
— SAINT-JOHN PERSE, *Elogios*.

Una mujer deja de remar: tiene ampollas en las manos, la espalda ardida por el sol, todo el cuerpo adolorido. Se desliza por la borda hacia el agua. En silencio, con brazadas lentas, lucha contra la corriente. Observa su propia cabellera larga flotando como una medusa. Divisa una isla. Se deja llevar por las olas, que la depositan en la arena. Ante ella aparece una silueta con un halo que deslumbra. Es un hombre llamado Viernes. La isla a

la que ha llegado es la de Robinson Crusoe, en este caso escrito Crusoe. Y ella se llama Susan Barton:

Náufraga —dije con mi lengua seca y pastosa. Soy naufraga. Estoy completamente sola. —Y le enseñé mis manos llagadas...

Quizás porque en las jerarquías de la supervivencia estricta se relativizan tiranías y crueldades, a pesar de contener pasajes donde ocurren mutilaciones, vejaciones, violaciones morales y sexuales, manifestaciones diversas de violencia, interna y externa, *Foe* es, dentro de la carrera novelística de J.M. Coetzee, el libro que contiene mayor carga lírica, con todo y que nunca abandona su tono austero y contrario al sentimentalismo. Me atrevería a decir que incluso existe una dulzura que envuelve la narración. No sabría en qué medida sea esto un resultado formal, emanado de la prosa tributaria de los orígenes de la novela inglesa, o si salga de la ternura desesperada de los personajes envueltos en una lucha común por sobrevivir, en esta serie de relaciones terribles y extremas que consigna la novela: la de Crusoe con Viernes, la de Susan Barton con Foe, la de Viernes con Susan, la de Susan con Crusoe.

La vitalidad de la narración, el brío y el brillo los aporta sin duda alguna Susan Barton, personaje que está tomado, hasta cierto punto, de la heroína *Roxana* (1724) de Daniel Defoe. El estudioso Dominic Head ha señalado: “*Roxana* bien puede leerse como un texto contradictorio que castiga a su protagonista femenina por incorporar paradójicos deseos masculinos de libertad sexual combinados con éxito material y estabilidad social.” Susan Barton, en cambio, se salva a través de la duda. Cuestiona todo lo que le ocurre y va adquiriendo así un perfil propio.

Si damos un repaso a los caracteres del libro, nos percatamos de que el Crusoe de Coetzee no es un *homo faber*, recursivo e ingenioso, como el Crusoe de Defoe. Éste más bien se limita a sobrevivir. Ni siquiera tiene sueños de salvación o grandes anhelos. Es un hombre achaco-

so y viejo, casi derrotado.

Por su lado, el personaje Foe, que es el escritor Daniel Defoe, escrito el apellido a la usanza original, es casi un tipo de la picaresca, buscado por deudas monetarias, con altibajos financieros, sin hogar estable, y sin un alma transparente: es sagaz y se ha construido un oficio sólido como narrador, pero no se sabe qué encontrar en el fondo de su mirada.

Finalmente, Viernes es una presencia inquietante y conserva esa condición a lo largo del libro. Según han señalado algunos críticos (destacan Gayatri Spivak y Hena Maes-Jelinek), en su denuncia del colonialismo, Coetzee se niega a otorgarle voz propia (o, para el caso, mundo interior inteligible) a su Viernes. El mutismo de este esclavo (consecuencia de su lengua cercenada) queda como una herida abierta, un recordatorio de las atrocidades cometidas por el hombre blanco al ocupar tierras marginadas de su civilización. En la perspectiva de Coetzee respecto a este juego de equilibrios entre la opresión y la sumisión, parecería asomarse la sentencia de Eckhart Tolle: “el poder sobre los demás es debilidad disfrazada de fuerza”.

Foe se inicia como una revisión crítica, una reescritura de *Robinson Crusoe* que pone al día algunos de sus elementos básicos. A diferencia de ese hermoso libro que es *Viernes o los limbos del Pacífico*, donde Michel Tournier desarrolla una variante de la historia de *Crusoe* poseedora de un encanto amable y una ligereza natural, en la novela de Coetzee la alegoría primera se anuda en un juego más complejo de valores y una ramificación inacabable de sus implicaciones: donde imperaban los viejos postulados de la civilización occidental entra una aciaga visión postcolonialista donde se apuntalaban los dogmas de la fe cristiana, entran las dudas de la identidad, la otredad, del sentido de la existencia. En lugar de la presencia masculina, patriarcal, que imponía su dominio y sus reglas, surge la voluntad femenina, el poder de la rebeldía y el cuestionamiento.

Hacia la segunda parte, al entrar a escena el personaje de Daniel Foe, tras

morir Crusoe en el barco que lo rescata junto con Susan y Viernes, el libro abraza un nuevo renglón principal: aprovechando que la de Defoe es una obra considerada canónica, esta paráfrasis toma soterradamente la forma de una discusión sobre las funciones de la novela, sus licencias lícitas, sus posibilidades expresivas, los lineamientos de una estética en cierto modo fiel a la realidad de la que se nutre.

En este aspecto, la discusión teórica que abre *Foe* antecede aquella que se ahonda y complica en *Elizabeth Costello* (publicada en el 2003, diecisiete años después de la aparición de *Foe* en su versión inglesa).

Tras buscarlo y por fin encontrarlo, Susan Barton le refiere a Foe las aventuras de Crusoe en la isla, y las suyas propias. Pretende que él las novelice. Pero respinga ante la tendencia del escritor profesional hacia los artificios, los acentos de efecto dramático. Foe intenta condimentar la narración con peripecias y amenazas continuas.

Como si fuese una lejana abuela de Elizabeth Costello, Susan Barton se niega a agregarle al relato de Crusoe caníbales o piratas que nunca existieron:

¡Dios mío! ¿Cuándo llegará el día en que se pueda contar una historia desprovista de extrañas circunstancias?

Quizás de este enfrentamiento entre los criterios de Susan Barton y Daniel Foe es que nace el título del libro, ya que *foe* en inglés significa enemigo. Como creadores de un relato, Susan y Daniel Foe son enemigos fieles, inseparables, mitades de una misma dualidad. Foe es el reputado novelista, Susan es una cría desobediente e indócil, poseída por el ímpetu de narrar una historia: por algo, mientras naufraga, se da el tiempo para observar cómo su cabellera, suspendida en el agua, se asemeja a una medusa.

“Nadie —nos dice Coetzee en su ensayo sobre Defoe en *Stranger Shores*— quiere leer sobre hijas dóciles.” Y, sí, Crusoe somete a Viernes, pero no logra someter a Susan Barton, cosa que tampoco logra Foe. En algún momento del libro, Susan

se acuesta con Crusoe; en otro se acuesta con Foe. Pero nunca se convierte, verídicamente, en su pareja, nunca pierde su voluntad de autonomía, su condición individual. Desde luego, *Foe* no está concebido como un alegato feminista, pero termina brindándonos a esta formidable figura emancipada (si bien contradictoria: ya en otro escrito he apuntado cómo Susan es, en ocasiones, también, abnegada y prejuiciosa y terca). En términos de una aseveración contestataria dentro de la presente novela, que es tan política como literaria, Susan Barton podría llegar a representar el comienzo del fin de las opresiones.

En el clima inclemente de la ficción coetzeeana esto es un hecho raro. Pero resulta pertinente, ya que al final de esta pequeña joya, esta obra maestra que apenas rebasa las ciento cincuenta páginas, se recobra la riqueza de la alegoría y de lo mítico, y se impone el potencial más poético: el párrafo con que cierra *Foe* nos trae a la mente esa tónica del Perse cuyos versos he tomado como epígrafe: de pronto el ensueño y el lirismo se adueñan de las páginas y la severidad se disuelve en un vaivén gentil de ritmo acuático. —

— CLAUDIO ISAAC

## NOVELA

### CONFESIONES DE UN CLÁSICO

Sándor Márai, *Confesiones de un burgués*, trad. Judit Xantus Szarvas, Barcelona, Salamandra, 2004, 478 pp.

Basta una obra maestra para desdeñar cualquier teoría. La teoría afirma: la novela tradicional ha muerto, su cadáver sobrevive como mercancía. Después de Flaubert, el género explota, sus costuras revientan. Éstas, reventadas, se vuelven el asunto protagónico: la literatura reflexiona sobre sí misma. Hay un afán destructivo, todo es arrastrado hasta el extremo: el lenguaje y el silencio, la reflexión y el absurdo, la escritura y la lectura. La tesis es tan atractiva que uno ignora las excepciones obvias. Están Joyce y Faulk-

ner, Kafka y Beckett, el Nouveau Roman y el Oulipo para confirmar ilustremente nuestra teoría. Entonces leemos a un genio intuitivo (Conrad, por ejemplo) y toda certeza se desploma. La novela tradicional no ha muerto. Nada la vence, nada la rebasa. Hay en sus autores capitales una grandeza imperecedera, insuperable. No fueron derrotados, desaparecieron. El genio clásico se eclipsó y, en su lugar, irrumpieron los formalistas. De pronto, en algún autor, despunta de nuevo ese genio y nosotros, avergonzados, lo extrañamos. Nuestro experimentalismo deviene, apenas puede, un sincero lamento reaccionario.

Nunca somos más reaccionarios que cuando leemos a Sándor Márai. Nunca ser reaccionario ha sido más gratificante. Disfrutamos una de sus novelas y ya extrañamos otro tiempo. Un mundo de honor y lealtades, secretos y traiciones, seres en suspenso y destinos ineluctables, se construye, moroso, ante nosotros. Arrobadados, creemos pasado ese mundo y lo añoramos. Márai (1900-1989) escribe en el siglo XX con un temperamento decimonónico. Son tradicionales sus formas y sus obsesiones. Trabaja la novela como si no hubiera sido abollada, como si los géneros sobrevivieran saludables. No le cuesta convencernos: cerramos una de sus obras y ya nada entendemos de la crisis de la novela. No hay cansancio en sus formas ni vejez en sus pretensiones. Es tradicional porque es clásico y es clásico porque es luminoso. No importa que sus tramas ocurran a media luz, alumbradas por candelabros: tienen esa grandeza clásica que es luz y es salud.

*Confesiones de un burgués* es esa rareza, una obra maestra. Lo es a su manera anacrónica: nada innova, nada experimenta. Escritas doce años después que el *Ulises*, son unas memorias tradicionales y noveladas, noveladas y precoces. Márai tiene treinta y cuatro años y ya recuerda. Ha vivido lo suficiente para entender lo básico: no importa tanto la experiencia como su sentido. Eso y esto otro: "La literatura es una forma de vida." Son confesiones literarias, relato de formación que concluye en el encuentro con la palabra. Son,

también, un punto de inflexión: inmediatamente después, sus novelas maestras, *Divorcio en Buda* (36), *La berencia de Eszter* (39), *El último encuentro* (42) y *La amante de Bolzano* (42). Las memorias empiezan de un modo clásico, con la niñez húngara y mimada de Márai. Uno supondría que una infancia feliz es inenarrable y Márai la narra envidiablemente. Después, su adolescencia *dandy*, el itinerario europeo, las mujeres, el periodismo, la vuelta a Hungría y, en todo momento, la literatura. Las confesiones concluyen cuando la tragedia principia: guerra y comunismo, exilio, obra casi secreta, suicidio en California.

¿Qué hace de Márai un temperamento clásico? Todo, absolutamente todo. Sus memorias contienen aquello que uno exige a la grandeza decimonónica. Comienzan, como las novelas de Balzac, con una minuciosa descripción del ambiente y nunca cesan de describir los escenarios. Sus retratos de París y Londres son un portento y ni siquiera su obsesión tradicional por descubrir el genio de los pueblos los lastra. Tan importante como el ambiente es la herencia. Márai, como Austen, cree en la primacía de las familias y dibuja la suya lenta, amorosamente. Padres, tíos, abuelos, hermanos, amigos, criadas: los personajes secundarios, a menudo extravagantes, pululan, como en Hugo. La vida tiene tanto valor que cualquiera es digno de atravesar una página literaria. Se es también, y a veces sobre todo, un psicólogo. El psicoanálisis es ya una influencia pero Márai escribe a la manera del novelista clásico, confiado en sus intuiciones personales. Triunfa siempre: sus intuiciones son tan brillantes e inexplicables como las de, digamos, Stendhal. Están, también, la fascinación por la infancia, el asombro ante la modernidad, la nostalgia de aquellos tiempos honorables. Pero es otra cosa, indefinible, la que confirma su tamaño clásico: esa sospecha de estar leyendo una obra original, anterior a la teoría, fruto del mero genio.

Las memorias son tradicionales por sus atributos y también por sus carencias. Hay un aliento decimonónico y ni som-

bra de las vanguardias. La vida de Márai transcurre a la hora de los ismos y ninguno lo seduce. Es, acaso, el único artista que habita el París de los veinte sin ser tocado por la demencia. Prefiere el salón del Ritz que los cafés de Montparnasse, los aristócratas decadentes sobre los vagos violentos. Cuando el dinero se agota, va donde los artistas pobres y sospecha que algo se gesta. Algo, cualquier cosa, nunca comprende. El siglo no lo roza. No podía hacerlo. En el centro de su canon descansa, inamovible, Goethe. Y Goethe no es un viejo sagrado: es el joven por excelencia. En él la civilización alcanza su hora más vital, su grado máximo de vigor y salud. Después, invencible, el envejecimiento. Márai, clásico, sabe lo que nosotros, modernos, ignoramos: el mundo no se vuelve día a día más joven sino más viejo. Las vanguardias son síntomas de decrepitud, no de adolescencia.

Huir del siglo. En eso se resume buena parte del genio de Márai. Escapa de la furia vanguardista y, un segundo después, de ese mal del siglo XX, la pasión política. Atraviesa la centuria sin ser contaminado. No ignora la política, a menudo escribe sobre ella, pero no le rinde culto. Ninguna ideología lo contiene. Está tan lejos del socialismo como del liberalismo. Lo suyo es, acaso, una aristocracia del espíritu, fina y humanista. Una aristocracia, no obstante, burguesa. Márai no huye del siglo abismándose en una fantasía romántica sino insertándose, orgulloso, en su clase social. Se sabe parte de la burguesía ilustrada de Hungría y en ella se sostiene. Es una burguesía joven, apenas ascendida, que cree en el trabajo, la lectura y los hábitos nobles. Una clase tan buena para vivir en ella como para confiarle el gobierno de los otros. El deseo de Márai: un mundo a imagen de su padre, trabajador y humilde, elegante y culto, tan fino que no muere hasta concluir los trámites de su entierro. Un mundo honorable, al revés del siglo.

¿Por qué escribir unas memorias a los treinta y cuatro años? Por eso. Porque el siglo es el mal y todo lo avasalla. Porque la historia es una enfermedad y Europa

convalece. Hay prisa. Es necesario escribir contra el tiempo antes de que todo se desplome. Las clases explotarán. El honor será una noción incomprensible. La elegancia perderá ante la violencia. Europa arrojará a sus hijos hacia la periferia o se los tragará en una guerra. No quedará nada del espíritu, sólo la nada. Es por eso que Márai escribe con apremio. Es por eso que se escribe.

Quien hoy escribe pretende dar testimonio de las cosas para la posteridad. Testimonio de que el siglo en que nacimos celebraba, en otros tiempos, la victoria de la razón. Yo quiero dar fe de ello mientras pueda, mientras me dejen escribir. Quiero dar fe de una época en la que vivía una generación que deseaba celebrar el triunfo de la razón por encima de los instintos y que creía en la fuerza y en la resistencia de la inteligencia y del espíritu, capaces de detener el avance de las hordas ansiosas de sangre y muerte. Como programa vital no es mucho, pero no conozco otro. Lo único que sé es que quiero permanecer fiel a ese mensaje, aunque sea a mi estilo, con mi cinismo y mi infidelidad.

Eso es el genio, batirse contra el tiempo. —

— RAFAEL LEMUS

## NOVELA

### **PENAS DE UN FANTASMA PROVINCIANO**

Ana García Bergua, *Rosas negras*, México, Plaza y Janés, 2004, 191 pp.

Nada tan imaginable como el pasado. Es tierra conocida de la que a la vez ignoramos sus rincones, lo que ha quedado oculto bajo las líneas grandes de la historia. Tierra nuestra que no pudo pertenecernos y que hace despertar esa extraña y poderosa nostalgia por lo que no vivimos y tercamente y suavemente se nos presenta como un tesoro personal y compartido. A aquel territorio ha acudido la imaginación de Ana García Bergua con inteligente sensibilidad. La au-

tora trama una historia imposible con paciencia y con una sonrisa que no pierde nunca. Se mueve a distancia de sus personajes para mirarlos con maliciosa piedad, comprenderlos en sus minúsculas miserias y vislumbrar alguna probable grandeza. La vida de Sibila y un puñado de paisanos suyos, habitantes del pueblo imaginario y verosímil llamado San Cipriano, en los años de esplendor del gobierno de Porfirio Díaz, aparece como un entramado de creencias y guiños y pliegues culturales dominados por el signo de la contradicción. ¿No es paradójico que sea en una hermosa lámpara eléctrica donde llega a alojarse un espíritu? El avizorado progreso choca con la vieja creencia, y la vieja creencia tiene a su vez un correlato auténtico. ¿No es extraño, y no poco chusco, un tanto cómico, que aquel espíritu, aquella alma, en vez de estar penando ambulatoriamente esté varada en aquel artefacto tan lujoso y prestigiado como caprichosamente útil o inservible? Hace reír, con intención y con fortuna, la suerte de aquella alma: un alma que sufre porque sin cuerpo no puede enderezar las torceduras que en su presunta ausencia puede percibir. Su cuerpo ha terminado, por propia y expresa voluntad, hecho cenizas y ella, sin más fuerza expresiva que la que le presta la energía eléctrica, ha quedado confinada en los límites de su impotencia.

Desde las primeras líneas de la novela es posible dar con su aire ibargüengoitaño, presente en virtud de aquella distancia abierta entre la autora y los personajes, mantenidos siempre a raya, es decir, en el cumplimiento de sus papeles (en la realidad creada y en la propia creación) pero siempre a la vez dueños de una libertad latente. Los personajes actúan del modo más normal, como los de Ibargüengoita, en su mundo cerrado en el que cuentan tanto la moral, las buenas costumbres, los prestigios bien o mal ganados, las preferencias gastronómicas (como el pan de dulce) y alcohólicas. Pero claramente Ana García Bergua ha ido más allá de aquel influjo. Su novela es un juguete puesto a vivir en la vieja e irrecuperable provincia mexicana, no se de-

tiene con eficiente sutileza ante el ridículo en el que incurren sus probables habitantes, pero al mismo tiempo incorpora un elemento que abre una dimensión diferente.

En la literatura, como en la vida real, los fantasmas suelen dar miedo. Los espíritus se vuelven elementos buenos para asustar a los otros, a los que inesperadamente los reciben sin saber bien a bien de qué o de quién se trata. Aquí ha habido un vuelco: aquí es el propio fantasma el que es víctima de los otros. En vez de hallar dolor ante su ausencia el muerto encuentra ahora, como tenía que ser, voracidad. Los otros quieren apoderarse de todo lo suyo: sus bienes y su mujer, aquella Sibila, que es un gran personaje. Una mujer común: empujada muy joven por la inercia al matrimonio con un hombre mucho mayor que ella, inexperta y por tanto dependiente en todo, dócil y con sentido común, amable, educada. Una mujer apta en la sociedad de aquel pueblo tan parecido a tantos otros al menos en la imaginación. Pero es mucho más: en un pueblo cruzado por la religiosidad y la práctica del espiritismo, es leal a un cuerpo que uno tiene que adivinar macizo y hermoso, anguloso y curvo en los lugares precisos, rematado por una cabellera larga y bella. Es una mujer fuerte a la que la natural sujeción previa no arredró ni venció y que es capaz de entregarse con curiosidad y brío a empresas impropias de su condición. Ante las cenizas de su marido aprovecha la ocasión para destapar cierta cachondearía; ante los embates de conquistadores más bien ruinosos y sin falta torpes, se escabulle o, de plano, en la escena central de la novela, parece reunir las fuerzas del espíritu al fin y pasajeramente liberado del marido (de las que se apropia) con las de la energía eléctrica, símbolo de progreso ahora sí, en cuanto que son fuentes de liberación. Por lo demás, Sibila no pierde una porción de misterio, espléndidamente planteada a lo largo de toda la historia: su fascinación al ser espía. Si la excita la “mirada” del marido hecho cenizas, ¿qué será lo que suscitará en ella la mirada de un enamo-

rado anónimo? García Bergua se las arregla para que las fascinaciones de ambos, la mirada y el que mira, discurren en la trama con toda fortuna.

La novela alterna planos, momentos de los diversos personajes, en un montaje efectivo y siempre fluente. Quedan al descubierto uno a uno los apetitos dormidos y poco a poco exaltados de los personajes: la codicia, la lujuria, la sed alcohólica, la recurrencia al láudano. Falsa ciencia, charlatanería, superstición, locura cierta, un fantasma vivo, invocaciones de resultados concretos e imprecisos: todo esto queda detrás de la figura de Sibila en esta novela entretenidísima y escrita con la mejor prosa de narrador alguno de la generación de la autora. —

— JUAN JOSÉ REYES

## POESÍA

# DETENER EL VÉRTIGO Y RECOMENZAR

Hugo Gola, *Poemas reunidos*, pról. Juan José Saer, México, Fondo de Cultura Económica (Col. Tierra Firme), 2004, 360 pp.

Entre *Jugar con fuego* / *Poemas 1956-1984* (Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral) y este *Poemas reunidos* mediaron diecisiete años sin que Hugo Gola (1927) publicara más que un solo libro en México: *Filtraciones* —Universidad Iberoamericana— Artes de México (Col. Poesía y Poética). A esta parquedad en la publicación corresponde, como acto integral inusitado, una sobriedad de dicción más que expresiva. El de Gola es un trabajo de meditación lírica desde el interior hacia la exterioridad. *Meditación* sugiere el siguiente alcance: no la autocrítica evidente, la autopsia crítica precisada contra el propio cuerpo del poema para decir “aquí estoy”, objeto poético que se sacrifica a la hora criticoterminal de la vanguardia para dar cumplimiento o pasaje a lo que sigue, una posvanguardia epigonal. *Meditación* supone una contención ante el acto de escritura que resguar-

da al lenguaje poético de ese envío contra sí mismo que suele confundirse con su especificidad como acto poético de lenguaje. Una cosa es decirse como reconocimiento de lo que se es; otra cosa es atender contra sí mismo para dar mayor alcance significativo al autorreconocimiento. En el primer gesto hay una preservación del lenguaje aun bajo apercebimiento de que se trata de un ente en situación de crisis histórica. El gesto supone también una actitud de imaginación lingüística anterior al lenguaje. El poema es la coincidencia, el encuentro entre la imaginación lingüística y el lenguaje *abi*. Eso señala la distinción de la escritura de Gola respecto de la herencia de la vanguardia poética latinoamericana, si bien es muy cercano a ella: sentar plaza diferencial con ciertos procedimientos o recursos lingüísticos ya canónicos (suposición del poema como creación *ex nihilo*, uso indiscriminado del arsenal fonocográfico del lenguaje, reiterado recurso a la inmanencia de la escritura como si la escritura poética no tuviera una memoria histórica o no existiera el gasto de la palabra), la negativa a presentar un objeto de lenguaje desencarnado o el poema en carne viva, metáforas de la evidencia de una descomposición de la materia lingüísticopoética que sólo en algunos casos célebres logró, gesto de fénix, renacer. Gola evita la literalización de los procesos de escritura. Su trabajo es con la letra pero también con el espíritu de la letra.

El trabajo de Gola está enraizado en una vertiente de la poesía latinoamericana que hereda lo verdaderamente perdurable de las vanguardias esteticohistóricas de principios del siglo XX: la actitud reflexiva ante el lenguaje poético y el vislumbre de la creación como un acto de rebeldía frente a las formas estereotipadas. Recibe la visión de la historicidad de las formas artísticas, concepción clave para el romanticismo alemán. Así, cada época posee un conjunto de formas (*The age demanded an image* decía Ezra Pound, heredero a su vez de la poesía como “visión total” propia del romanticismo y cara a cierta vanguardia) que le son propias. Al poeta le toca descubrirlas y revelarlas.

El enclave genealógico argentino de Gola parte de Oliverio Girondo y sus radiaciones que han sido la felicidad para toda aquella poesía argentina que tenga en la búsqueda formal del poema uno de sus ejes. La generación de Gola ha sido extraordinariamente prolífica en poetas de rara calidad: Francisco Madariaga, Edgar Bayley, Hugo Padeletti, Aldo Oliva, entre otros.

Pero hay que buscar el particular linaje de la escritura de *Filtraciones* en algo que proviene de una tradición lírica de desamparo, de lírica a la intemperie, motivos poéticos caros a una modernidad: la de la palabra entre dos aguas, un agua de la certidumbre realmente existente de la poesía, aunque sea una certidumbre conflictiva (tradicción del barroco, del romanticismo alemán, de cierto simbolismo —Mallarmé— que no permiten, en conjunto, mentir) y esa otra agua de la evidencia de una palabra hecha pedazos. De esa encrucijada que define a la modernidad poética fuertemente existencializada en Gola como trabajo interior surge el recurso entrecortado, espacializado de su poema. Y desde esos intersticios creados en el lenguaje por la disposición verbal brotan los interrogantes sobre el tiempo, el sentido de la vida, la resistencia al desencanto que el mundo arroja cotidianamente sobre quienes quieren un mundo mejor, formulados desde una posición que no oculta su fragilidad, una fragilidad dada por la conciencia irreversible de saberse “afuera”. La poesía de Gola es una poesía del exilio que no necesita decir su condición. Gola no saca partido de esa determinante vital. Alguna mención metafórica, alguna alusión de pasada: “El cuerpo acostumbrado por años / al tibio aire de septiembre / descubre / sorprendido / que septiembre es el comienzo del otoño.” O en forma más directa y dura: “Y Mishael / allá en el Sur / enterrado en un pozo de cal / antes de los veinte / por el inocente pecado de / querer cambiar / el mundo.”

Ese efecto de contención, la no desembocadura de ese fluir de verso entrecortado, respirado espacialmente, le otorga al objeto poético una dimensión que lo

trasciende, indica un más allá del lenguaje sostenido por un aquí que sí es visible: el de la precariedad. La precariedad se alimenta de inocencia y juega todo su potencial a no perderla para así poder interrogar. De ese lugar cuya resonancia es interior es posible preguntarse por el qué, el dónde, el quién, el cuándo y, por qué no, el quizás. Es a partir de *Siete poemas (1982-1984)* que el signo remitirá, articulado desde un pliegue que parece doblar en dos la poesía de Gola, al interlocutor dialógico de la poesía anterior de Gola, la naturaleza física (árboles, caballos, pasto, pájaros, etc.), a una memoria de la naturaleza que desde ahí se aleja en el tiempo y se acerca en el signo. A partir de ese libro el signo poético refiere a lo que en otro tiempo fue presente y tuvo alguna similitud con el cobijo. El envío de la naturaleza, interlocutora válida, a un lugar en la memoria produjo ese cambio notorio: la ausencia de la naturaleza en el cuerpo simbólico del poema y su necesidad de presencia en la textualidad. El lenguaje entonces debe admitir su condición de artificio que busca entre su juego hacer un lugar para la ausencia, *presentar la ausencia*.

Sin embargo, insisto: hay un no a la estridencia lingüística como eco siempre posible de la desolación. Y un sí a la meditación sobre la condición poética, el lugar del poeta y del poema. Característica de la poesía de Hugo Gola es concebirse como el re-curso que se lleva todo—no por delante—lo que hay de tiempo disponible como un deseo más de estar, de detener el vértigo para un posible recomienzo.

Un trabajo ejemplar. —

— EDUARDO MILÁN

## TESTIMONIO

### LOS FANTASMAS DE DUINO

Marie von Thurn und Taxis, *Recuerdos de Rainer Maria Rilke*, Barcelona, Paidós, 2004, 141 pp.

Quizá no pueda hoy decirse nada nuevo acerca del poeta austriaco Rainer María Rilke (Praga, 1875-Suiza, 1926), pe-

ro algunos versos suyos, como, por ejemplo, los que coronan su tumba, tampoco pueden repetirse sin un estremecimiento: “Oh, rosa, pura contradicción / Deseo de no ser sueño de nadie / Bajo tantos párpados.” Ese pequeño hombrecillo solitario y menudo, que se pasó la vida haciendo gala de un encanto melancólico para conseguir la protección de familias nobles, compuso versos que siempre parecen indescifrables y, al mismo tiempo, siempre se abren luminosos. Él mismo decía que cada una de las palabras que escribió “le fueron dictadas”, de ahí su contundente verdad y su oscuridad. Es por eso que cualquier pista encaminada a complementar la comprensión de poemas como *Las elegías de Duino* (1923) será bienvenida.

La aportación de un libro como *Recuerdos de Rainer Maria Rilke* es mostrar, como un diminuto ojo de la cerradura, desde una perspectiva caprichosa, un aspecto de la cotidianeidad del poeta. No dice cosas que no se hayan dicho antes. Las *Cartas a una amiga veneciana* (1930) que Rilke dirigiera a su mentora Marie von Thurn und Taxis (a quien están dedicadas las elegías) y que aquí se citan profusamente fueron publicadas en su momento. Sin embargo, las evocaciones de la princesa Thurn und Taxis en torno a las situaciones que mencionan las cartas y la charla amena sobre lo que ocurrió antes y después de haber sido escritas por el gran poeta de la lengua alemana moderna hacen que las comprendamos en su justa medida por vez primera. (Si bien la edición original de este libro fue publicada en 1966, y la primera versión en español data de 1991, es hasta ahora que este libro circula de manera masiva en español.)

Entre las muchas familias que acogieron al poeta en sus mansiones o que le facilitaron la estancia en espléndidos lugares con el simple propósito de que gozara de tranquilidad para escribir, saltan apellidos como Dobrzensky, Burckhardt y Reinhart, pero quienes se llevan las palmas son los Thurn und Taxis tan sólo por haberle mostrado a Rilke una pequeña y oscura fortificación triestina de su propiedad en la cuenca del Adriático conocida

como el Castillo de Duino. Gracias a la princesa Thurn und Taxis allí pasaría Rilke largas temporadas de retiro en 1910, 1911 y 1912, y allí escribiría, entre otros poemas como los que dieron forma a *La vida de María* (1913), la primera redacción de las famosas elegías tras haber escuchado—según refiere el propio poeta—en uno de sus paseos por el borde del acantilado una voz proveniente del bosque que clamaba: “¿Quién, si yo gritara, me escucharía entre las legiones de ángeles?”

Tras su participación en la guerra y su precario estado de salud y de ánimo, después de la escritura de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), novela en la que el poeta había agotado por completo su inspiración (“nada tengo ya por decir”, se quejaba con la princesa Thurn und Taxis), Rilke halló en Duino un espacio fértil para retomar el hilo de sus visiones. Además dio con un tesoro invaluable: las historias de tres jóvenes muertas tiempo atrás y, quizá, sus fantasmas.

En un baúl, perdido entre una serie de objetos atesorados por la familia Von Thurn und Taxis, se hallaba un pequeño diario con caracteres chinos en la portada y una pequeña cadenilla con la cual se sujetaba, a la usanza de la primera mitad del siglo XIX, al dedo de su dueña. Ahí la joven Theresina R., quien había hecho compañía a la madre de la princesa Von Thurn und Taxis, y había pasado la vida en esta familia, daba cuenta, con minúscula y apretada caligrafía, de una historia inocente y a la vez desgarradora cuyo triste final la había lanzado a la más absoluta soledad. Rilke gustaba también de la compañía que le ofrecían las fotografías desgastadas de Raymondine y Polyxène, dos parientas lejanas de la princesa, que habían muerto veinte años antes de que ella naciera. A estas dos muchachas había que “prestar constante atención”, como explica la princesa Thurn und Taxis:

Y efectivamente, se me figura que, en Duino, [Rilke] vivió entre sombras. No sólo sentía la presencia de Theresina, sino que otras dos figuras—hermanas de mi madre—le eran tan pre-

sentos como si el tiempo se hubiera detenido. Se trataba de Raymondine, que había muerto a los veinte años, al poco de casarse, y Polyxène, que no había pasado de los quince. Poseíamos imágenes de las dos muchachas; de Raymondine un busto muy hermoso y unas encantadoras miniaturas, a la más bella de las cuales *dottore Serafico* [nombre con el que la princesa llamaba a Rilke casi desde que le conoció] había concedido un lugar de honor en su vitrina. Al poeta le gustaba especialmente la cara pálida, con la nariz de suave curvatura, los grandes ojos azules y las espléndidas trenzas negras.

Durante ese invierno de 1912 que Rilke pasó solo en Duino, sus únicas acompañantes eran estas “presencias tenues”. Las cuales, como era de esperarse en un hombre de su tiempo y condición, curioso con las cuestiones del espiritismo (la propia princesa Thurn und Taxis relata varias de las sesiones espíritas a las que se sometieron) y los abismos de la mente (se negaba conscientemente al entonces novedoso psicoanálisis), eran completamente reales. Rilke experimentaría entonces el primero de los “impulsos creativos”, como los llama J.M. Coetzee, que lo llevarían a escribir *Las elegías de Duino*. Las cuales fueron explicadas en 1925, en una carta a su traductor polaco Wietold Hulewicz: “Somos las abejas de lo invisible. Trémulamente recolectamos en la miel de lo visible lo que extraemos de la enorme colmena dorada de lo invisible.”

Incluso en la parte final de la composición de las elegías, ya en 1922, durante una estancia en un castillo de Muzot sur Sierre en el Valais suizo (propiciada, por cierto, por una de sus últimas protectoras y amante: la pintora Baladine Klossowska, madre de Pierre Klossowski y Balthus), en el segundo arrebatado creativo, que el propio Rilke describe como “una tormenta inenarrable, un huracán en el espíritu”, el poeta seguía prestando atención y respeto por los espíritus. Le impresionó sobremedida, por ejemplo, la historia de Isabelle de Chevron, una mu-

chacha que había perdido a su marido en la batalla de Marignano, razón por la cual dos pretendientes comenzaron a rondarla y terminaron por matarse el uno al otro en un duelo.

Isabelle —apunta la princesa—, que parecía soportar con dignidad la pérdida del esposo, no superó aquel desastre y enloqueció. Según relata la crónica, noche tras noche podía vérselo deambular “muy ligera de ropa” hasta la tumba de sus pretendientes. Por fin una noche de invierno la encontraron muerta en el cementerio. Corría el rumor de que su desconsolada sombra vagaba a veces por la casa abandonada. *Dottore Serafico* añadía: “Habría que hacerse a la idea de encontrar a esa Isabelle o a los Montheys muertos, siempre de vuelta en Marignano, como un péndulo, y no dejarse sorprender por nada.”

Quizá sea notoria en la obra de Rilke esta valoración por todas las fuerzas que nos rodean en el mundo, sin importar que sean o no visibles y que estén muertas o vivas. Su palpitación le parecía fundamental. En la última línea del “Requiem por un poeta” que Rilke dedicara a su colega Wolf Graf von Kalckreuth, quien se suicidara en 1908, se lee: “¿Quién habría de vencer? Quedar es todo.” Aquí recomiendo al amigo lo que debe hacer en su actual condición, cómo convivir con sus nuevos congéneres: los muertos. En el poema habla de las miradas que debe cruzar con ellos y de cómo las palabras serán inútiles ahora. Lo único que queda es “permanecer”. —

— JUAN MANUEL GÓMEZ

## ENSAYO

# AL LIBERALISMO POR EL ARTE

Yvon Grenier, *Del arte a la política / Octavio Paz y la búsqueda de la libertad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 207 pp.

Por su naturaleza, propósitos e instrumentos, el arte y la política son dos

esferas muy distintas, cuya interrelación resulta compleja y conflictiva. Tanto la politización del arte (el realismo socialista, por ejemplo) como la estetización de la política (el nazismo) han sido experimentos ominosos, y la participación del artista en la vida pública requiere de una serie de cuidadosas mediaciones. Octavio Paz fue uno de los artistas del siglo pasado que, de manera más decidida, intentó reivindicar y ejercer las facultades de la crítica y la imaginación literaria en el ámbito social. Precisamente, el libro del politólogo canadiense Yvon Grenier *Del arte a la política / Octavio Paz y la búsqueda de la libertad* es una documentada disquisición sobre el pensamiento político de Paz y las herencias que encarna. Grenier se propone explorar el “sincretismo” y las tensiones del pensamiento político de Paz y, con ello, sustraer la discusión de la querrela de coyuntura y encontrar una raíz que contribuya a entender la lógica y consistencia de una trayectoria. Para ello Grenier traza un fresco de historia de las ideas, informado y animado a la vez, que aborda la función del artista en la vida moderna; las principales tradiciones y arquetipos que han marcado sus actitudes públicas y, por supuesto, las circunstancias y posiciones de Paz.

Según Grenier, Paz abreva de dos fuentes que en ocasiones se cruzan, pero que a menudo fluyen separadas y a veces en direcciones contrarias: el romanticismo y el liberalismo. Estas dos inspiraciones generan, en Paz, un temperamento intelectual complejo en el que se superponen la pasión y la razón, el idealismo y el pragmatismo, el ánimo de cambio social y el respeto a la tradición, la imaginación poética y la prudencia política. Como señala Grenier, si el liberalismo es una tendencia multiforme que, sin embargo, confluye en el respeto a un conjunto de libertades y garantías legales y democráticas, el romanticismo es un ideario expansivo y vitalista, que surge como una respuesta a la Ilustración y lucha contra los constreñimientos de la razón, la fragmentación social y la alienación del individuo. En particular, el romanticismo eleva la esfera del arte sobre el resto de

las actividades humanas y concibe lo artístico como el medio de reintegración de la totalidad del hombre, escindido por la sociedad moderna. El artista, en consecuencia, constituye una especie de profeta que, por sus cualidades de percepción visionaria, afán de absoluto y desinterés por lo material, es dueño de una visión más aguda que el resto de los individuos. Ya sea en la vanguardia estética, ya sea al servicio de la revolución, el artista interpreta y orienta las aspiraciones de la sociedad y puede ejercer una misión pública de primera importancia.

En opinión de Grenier, tanto por la circunstancia histórica (una etapa pos-revolucionaria de forja de la nación, el concepto en boga de un cambio social encabezado por la avanzada intelectual) como por su filiación estética (el romanticismo inglés y alemán, las vanguardias), Paz responde en muchos momentos de su periplo intelectual a esta visión del artista. Para Grenier, Paz fue un romántico

que se orientó paulatinamente al liberalismo. Sin embargo, si Paz abandonó su deslumbramiento juvenil por la revolución política, conservó siempre el ideal de una revolución estética y moral y, por eso, acepta la sociedad liberal con un sentimiento de escepticismo que, aunque la admite como el modo menos malo de convivencia, advierte sus trampas y su vacío ontológico. De este modo, si en los temperamentos románticos, sugiere Grenier, han germinado muchos de los adversarios del liberalismo y la democracia, el instinto libertario de Paz contribuyó a que su crítica de la modernidad fuera constructiva, como puede observarse en su rechazo a la violencia, su apuesta por la gradualidad y su reticencia ante las modas nihilistas. Tal vez, sugiere Grenier, la clave de esta índole de crítica consiste en que Paz no llega al liberalismo por la política, sino por el arte, y es ese afán o instinto libertario del artista el que, más allá de lo controvertido que hayan resultado

algunas de sus decisiones y posiciones, se revela en el conjunto de su itinerario. Porque el romanticismo es una nostalgia de la totalidad, pero también una exaltación de la libertad, imposible de entenderse sin el individualismo democrático.

Tan sólido como emocionante, el retrato intelectual de Grenier denota seriedad, minucia y capacidad de síntesis; aunque tal vez su rasgo más destacado sea ese tono conciliatorio entre disciplinas donde suelen privar los malentendidos y desconfianza mutua. Así, Grenier aborda un ideario de origen artístico desde un enfoque sistemático de las ciencias sociales para compaginar dos formas muy distintas de discurso y, con una mezcla de reserva profesional y admiración crítica, explora, en una trayectoria paradigmática de las vicisitudes intelectuales del siglo XX, los límites y posibilidades de diálogo entre la imaginación literaria y la esfera política. —

— ARMANDO GONZÁLEZ TORRES



**IEDF**  
INSTITUTO DE INFORMACIÓN PÚBLICA DEL DISTRITO FEDERAL

## TRANSPARENCIA Y ACCESO A LA INFORMACIÓN PÚBLICA

La Ley de Transparencia y Acceso a la Información Pública del Distrito Federal tiene por objeto transparentar el ejercicio de la función pública y garantizar el efectivo acceso de toda persona a la información pública en posesión de los órganos locales, estatales, federales, el Instituto Electoral del Distrito Federal (IEDF).

Es por ello que el IEDF ofrece información de carácter público a través de su sitio en Internet y en la Oficina de Información Pública (OIP), a cargo del Centro de Documentación del Instituto.

En su sitio de Internet el IEDF mantiene a disposición del público diversas convocatorias, resoluciones, meritos, procedimientos, licitaciones y normatividad así como el apartado por el Consejo General del Instituto, así como los datos que regulan los procesos electorales y de participación ciudadana en el Distrito Federal y la Ley de Transparencia y Acceso a la Información Pública del Distrito Federal.

Además, la OIP recibe, tramita y responde las peticiones ciudadanas de información, previa solicitud por escrito del interesado, presentada personalmente.

La consulta de la información pública es gratuita, en cambio, en caso de que se soliciten copias simples o certificadas se cobrará el derecho establecido en el Código Financiero del Distrito Federal. De solicitar en cualquier otro medio deberá cubrirse la cuota de recuperación respectiva.

No es necesario ser mayor de edad para solicitar información, basta con presentar una identificación que demuestre la identidad del interesado.

Los formularios para solicitar información se encuentran a disposición de los interesados en el sitio [www.iedf.org.mx](http://www.iedf.org.mx) o directamente en la OIP.

El IEDF es una institución pública que opera en el ámbito de la información pública y el acceso a la información pública. Su sede se encuentra en el Centro de Documentación del Instituto, en la calle de...