JUAN ANTONIO GONZÁLEZ FUENTES

EL PULSO DE LA BRUMA

CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑESES

Juan Antonio González Fuentes (Santander, 1964).

Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Cantabria, donde creó y dirigió el Aula de Letras (1997-2004). Desde hace casi diez años trabaja en el Centro de Estudios Montañeses como bibliotecario y archivero.
Es autor de los libros de poesía *Además del final* (Endymion, 1998), *La luz todavía* (DVD, 2003) y *Atlas de perplejidad* (Icaria, 2004). Ha editado *Los muertos* (Universidad de Cantabria, 1997) y las *Poesías completas* de José Luis Hidalgo (DVD, 2000). Es coeditor literario de los volúmenes *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro* (II, vols., Fundación Botín y Universidad de Cantabria, 2001), y *María Zambrano, la visión más transparente* (Editorial Trotta y Fundación Carolina, 2004). En la actualidad es miembro del consejo científico de la revista *Trasdós* del Museo de Bellas Artes de Santander, ejerce la crítica literaria en *Revista de Libros* y es asesor literario de la colección Icaria poesía.

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ FUENTES

EL PULSO DE LA BRUMA

ARTÍCULOS
(1991-2005)

CEM

SANTANDER

2005

Ilustración Cubierta:
Luis Polo del Campo. *Niebla en el puerto* (1946).
©Museo de Bellas Artes de Santander. (Colección Particular, Cantabria).

Autor: © Juan Antonio González Fuentes.
Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
o procedimiento sin la autorización expresa de los titulares.

Edita: Centro de Estudios Montañeses.
c/ Gómez Oreña 5, 3°, 39003, Santander.

Impresión:

ISBN: 84-933708-6-X
Depósito Legal: SA. 1346-2005

Impreso en Gráficas J. Martínez S.L.

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ FUENTES

EL PULSO DE LA BRUMA

(ARTÍCULOS)

CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑESES

Santander

2005

A la muy feliz memoria
de María Jesús Cuevas Gómez,
que creyó siempre.

NOTA PREVIA

"No he querido hacer una descripción, sino un espejo".
Alexis de Tocqueville

Bajo el título "El Pulso de la Bruma", publiqué durante más de una década, en el periódico *El Diario Montañés,* una columna en la que por regla general trataba sobre algunos de los temas que más interés, curiosidad y fascinación han despertado siempre en mí desde que estoy en tratos convencionales con eso que algunos llaman "uso de la razón", a saber, la historia, el cine, la literatura y la música.

Tal vez ha llegado el momento de confesar que siempre me gustó el título que daba cobijo a aquella colaboración más o menos periódica en *El Diario Montañés*, pues indicaba, creo que con alguna fortuna no desdeñable del todo, lo que yo trataba de hacer entonces por medio de la letra impresa de vida tan efímera: tomarle el pulso con los dedos de mi entendimiento a la densa y nutritiva bruma que en mí ha hecho nido tras el contacto con determinados libros, películas, músicas, y por qué no decirlo, también con algunos de sus autores. Una bruma generalmente de efectos que podríamos definir como caleidoscópicos, y entre los que tienen cabida, a veces bajo el grato paraguas de la paradoja, lo balsámico, la perplejidad, la agitación de la memoria, la construcción de un tiempo personal, la reflexión crítica, la toma de conciencia histórica y ciudadana, lo lúdico y gozosamente festivo...

Este libro está construido mediante la poco discriminada suma de mediciones de pulso a las brumas ya aludidas poco más arriba, aunque sí creo imprescindible aclarar que todos menos dos de los textos que a continuación tendrá el lector opción de apropiarse, no aparecieron a la vida impresa en las páginas de *El Diario Montañés* (donde hasta la fecha he publicado decenas y decenas de artículos), sino en libros y revistas de muy

diversa índole y condición. En otras palabras, queda aquí recogida una pequeña selección de "Pulsos de la Bruma" que lo son por su naturaleza y por el principal sentido con el que fueron concebidos, y no por el lugar o circunstancias concretas en las que surgieron a la vida en letras de molde. No se han tenido en cuenta para esta selección los textos que he publicado cuya temática no tuviera que ver de algún modo con la literatura o "lo literario".

Los criterios de selección de los artículos y reseñas literarias que en estas páginas han hallado refugio, vienen determinados en esencia por la unión de dos circunstancias imposibles de regatear: la inexorable urgencia con la que había que resolver el encargo, y la naturaleza de la institución que realizaba el mismo.

Por lo que se refiere a la primera circunstancia, estas páginas han tenido que juntarse, amoldarse, corregirse y resolverse en apenas dos semanas, desde finales de noviembre a la segunda semana de diciembre del año 2005. El origen de semejante prisa tiene que ver directamente con cuestiones en principio tan poco gaseosas como el encaje presupuestario, los gastos justificables, o los compromisos editoriales. De ahí que en apenas dos o tres días haya tenido que recopilar textos que descansaban ya en las buhardillas de varios discos duros de ordenadores personales, o en bibliotecas y hemerotecas resguardadas en lugares dibujados por lo heterogéneo.

En cuanto a la presurosa institución que ahora señalo por haberme tenido dos semanas con la lengua fuera, se trata del Centro de Estudios Montañeses, una de mis principales escuelas de educación sentimental, vetusta asamblea que lleva ya más de setenta años dedicada al estudio de cuanto tenga que ver con nuestra región, y muy especialmente con su historia y sus letras. Dado el carácter del demandante del libro, en la selección de trabajos realizada era imprescindible incorporar algunos que presentasen, de un modo u otro, algún tipo de relación con estas tierras cántabras que, no sin que de vez en cuando cunda un aparatoso desánimo, de momento ven mi deambular cotidiano, y creo que va para largo, quizá para muy largo.

Todos estos factores juntos creo que imprimen a este libro un cierto carácter de circunstancias, un tono de prisa y ligereza, y también, por qué no decirlo, un aroma doméstico que sin duda aspira a hacerse confortable como un viejo butacón, o como el tibio fruto nacido de una tertulia en torno a una

mesa camilla en la que se sirve café con pastas y se escucha al fondo el sonido sucio pero cálido de una antigua orquesta. Otra cuestión que quiero dejar aquí clara es que los textos aparecen en este libro tal y como fueron publicados en su día (incluidas en su caso las notas o las referencias bibliográficas), corrigiéndose tan sólo las posibles erratas detectadas en las horas de relectura.

Llegada la grata hora de los agradecimientos, no tengo ningún inconveniente en manifestar mi alegría por la extensa lista que me toca elaborar a continuación.

Daré comienzo por el muñidor directo de este trabajo recopilatorio, *Leandro Valle González-Torre*, presidente del Centro de Estudios Montañeses, quien lleva casi una década dándome lecciones diarias de honradez, responsabilidad, trabajo, generosidad y esfuerzo; lecciones a las que me temo respondo siempre dejando las asignaturas para la repesca de septiembre.

A *Leandro Valle* le siguen todos mis compañeros del CEM, pilares de paciencia y de entrega a una causa, el mejor conocimiento de lo que ha sido la vida en estas tierras, que nadie les va a agradecer jamás lo suficiente, ni ellos, seguro, lo esperan.

La extensión de mi agradecimiento tiene que alcanzar necesariamente a dos mujeres esenciales en mi vida: *Soledad Fuentes Cuevas*, a quien le debo casi todo en esta aventura en la que llevo ya más de cuarenta años embarcado; y *Mónica San José Roca*, que hoy lo es completamente todo en dicha aventura, llevando consigo un espacio cuyo aire le hace crecer felizmente a uno, y además mirar en torno con la luz especial de la alegría.

No puedo dejar tampoco de pensar con gratitud en las editoriales, instituciones, revistas y periódicos que hasta la fecha han acogido con generosidad proverbial mis distintos escritos. Me refiero muy especialmente a la Universidad de Cantabria, *El Diario Montañés,* Caja Cantabria, Fundación Marcelino Botín, Fundación Carolina, Museo de Bellas Artes de Santander; a las revistas *Clarín, Ojos de papel, Lateral, Trasdós* y *Revista de Libros*; y a las editoriales DVD, Icaria y Trotta.

Y por último, y como soy un tipo bastante afortunado, a continuación debería llenar el espacio de varias páginas con los nombres de un verdadero cónclave de amigos y gentes de letras a los que les debo, entre otras muchas

cosas, verdaderos momentos de fe en la vida y en la escritura, y eso que no puedo presumir de ser hombre de mucha fe en casi nada.

Pero como el empeño ocuparía una extensión difícil de justificar ante el editor, dejaré descansar la representación de los amigos y compañeros letraheridos en unos pocos nombres a cuyo añejo empeño, aliento y generosidad, debo fundamentalmente el que aún siga por estos pagos en el afán inaudito de convertirme algún día en un aceptable escritor. En ellos declino cobarde la responsabilidad de tal sueño, en ellos quiero que recaiga el peso de mi gratitud inmensa para que la repartan entre el resto de todos quienes siempre, de mil maneras distintas, han estado ahí:

Dámaso López García, Juana Victoria Gallego, Salvador Carretero Rebés, Suleyma Campo, Juan Antonio González Iglesias, Luis Alberto Salcines, Manuel Arce, Eduardo Moga, Sergio Gaspar, Amalia Iglesias, Eva Fernández, Nicanor Gómez Villegas, Jose María Lassalle, Rogelio López Blanco, Gustavo Martín Garzo, Gloria Ruiz, Julio Díaz, Hugo Mújica, Fernando Gómez Aguilera, Marcos Canteli, Luis García Jambrina, Jesús Pardo, Antonio Gamoneda, Juan Carlos Gago, García Martín, Leopoldo Rodríguez Alcalde, Julia Piera, Alberto Santamaría, Jorge Riechmann, Concha García, Antonio Montesino, Bernardo Riego, Juan Muñiz, Luis Antonio de Villena, José Hierro, Jordi Virallonga, Jesús Cabezón, Guillermo Balbona, David Castillo, Maira Herrero, Javier Lostalé, Paulino Viota, Clara Janés, Enrique Bolado, Antonio Tornel, Julio Neira, Javier Díaz López, Fernando Abascal Cobo, Ramón Maruri, Julio Maruri, Jesús Ortiz Pérez del Molino...

Juan Antonio González Fuentes
Santander, 14 de diciembre de 2005.

ARTÍCULOS
(1991-2005)

LA APUESTA POR EL PASADO, O A MODO DE PREÁMBULO*

Y así vamos adelante, botes que reman contra la corriente, incesantemente arrastrados hacia el pasado.

(F. Scott Fitzgerald. *El gran Gatsby*).

En una noche de 1904, en Dublín, Joyce se acercó a una mujer que estaba acompañada, sin que el escritor lo advirtiese, por un soldado. El militar golpeó con dureza a Joyce dejándolo tendido en el suelo, de donde fue ayudado a levantarse y a irse hacia su casa por un judío conocido en toda la ciudad gracias a las continuas infidelidades de su mujer. Joyce, al reflexionar más tarde sobre el episodio, descubrió en él una mezcla grotesca de dos mitos de la cultura clásica: Ulises retorna al hogar ayudado por el Judío errante, esposo de una desleal Penélope.

La idea comenzó a desarrollarse en 1906 como otro de los trabajos destinados a formar parte del libro *Dublineses*, pero una vez enfrascado Joyce en la tarea, el relato tomó unas proporciones mucho mayores y más ambiciosas de las que en un principio había esperado, encontrándose así ante lo que con el tiempo se convertiría en su *opus magnum*, el *Ulises*.

Joyce terminó la novela en 1920 en París, ciudad a la que había viajado desde Trieste, una vez finalizada la Primera Guerra Mundial, aceptando una invitación de Ezra Pound, a quien conocía desde 1912, cuando éste, además de solicitarle unos poemas para incluirlos en su antología

Des imagistes, había conseguido que se comenzase a publicar en la revista *The Egoist*, la parte ya conclusa del *A portrait of the artist as a young man.* También fue en París donde por primera vez se publicó la obra, aunque con dos años de retraso respecto a su finalización, debido, principalmente, a las constantes correcciones y añadidos que sobre el original un Joyce medio ciego realizaba sin descanso. El primer ejemplar impreso de su *Ulises* lo recibió Joyce como regalo el día en que cumplió los cuarenta años.

Un año antes, en 1921, Thomas Stearns Eliot, después de ser psicoanalizado en Lausanne, y siguiendo el ejemplo de Joyce, marchó a París para encontrarse con Pound, al que había conocido en Londres en circunstancias nunca bien precisadas.

En París Eliot hizo entrega de un número no muy elevado de folios manuscritos a Pound, quien efectuó sobre ellos una importante serie de correcciones y cortes, y colaboró en la reelaboración conceptual de la obra. En 1922 apareció en la revista *The Criterion*, fundada con anterioridad por el propio Eliot, *The waste land* (*Tierra baldía*), considerado hoy por buena parte de la crítica, y por muchos poetas e intelectuales, como el más decisivo e influyente poema del siglo XX.

Ese mismo año, curiosamente, Ludwig Wittgenstein lograba publicar en Inglaterra, presentado por Bertrand Russell, el *Tractatus logico-philosophicus*, en cuyo prólogo el autor confesaba: "La verdad de los pensamientos aquí comunicados me parece, en cambio, intocable y definitiva. Soy, pues, de la opinión de haber solucionado definitivamente, en lo esencial, los problemas".

Que el *Ulises*, *The waste land* y el *Tractatus logico-philosophicus*, son las tres piedras angulares de la más importante e influyente escritura de vanguardia de nuestro siglo, cada uno dentro de su ámbito particular, es algo que parece no ofrecer ningún lugar a la duda. Sería por tanto muy interesante, en mi opinión, el llevar a cabo una reflexión que abordase, desde la mayor diversidad de aspectos posible, las concomitancias que se dan cita en los tres trabajos y en sus respectivos autores, empezando con la sublime y asombrosa coincidencia del año de publicación de las obras, 1922 (1). Pero el espacio del que aquí dispongo es muy limitado y la tarea

requeriría, además, de unos conocimientos y habilidades de los que reconozco por el momento no disponer. Así todo, no puedo resistirme a señalar al menos algunos de los puntos de interés coincidentes, cuya existencia aporta determinadas claves para el desarrollo de futuras y más ambiciosas reflexiones: por ejemplo, el que las tres obras apareciesen y se difundiesen en la Europa cenital de entreguerras; el haber influido en sus respectivas génesis la labor y presencia de intelectuales como Pound o Russell; el haber visto la luz las tres en el mismo idioma (2); el haber sido escritas por universitarios de sólida formación que renegaron del papel que les parecía en un principio asignado, por empedernidos excéntricos capaces por sus hechos de figurar en cualquier manual al uso del género, por exiliados de sí mismos y de sus respectivos entornos sociales y culturales.

Pero dejemos a un lado estas disquisiciones de carácter literario e histórico, aunque sólo será por un momento, y pasemos a intentar explicar su razón de ser y la de este preámbulo en el que van incluidas; razón que se encuentra implícita en el reconocimiento de algunos aspectos de la realidad literaria cuyo conocimiento juzgo de indudable interés e importancia, no sólo para quienes pretendan acercarse a una mejor comprensión del hecho literario en nuestros días, sino también para quienes se aproximen al trabajo que en las siguientes páginas presento, y cuyo mejor entendimiento, créanme, requería de lo escrito hasta ahora.

Los reconocimientos en sí son cuatro. Primero, que desde el año 1922 el mundo de la creación escrita se encuentra huérfano de una vanguardia decisiva e influyente en todos los términos. Segundo, que ello se debe, entre otras muchas razones, a que, a partir sobre todo de la Segunda guerra mundial, los grandes escritores han ido dejando su espacio a otros de todo punto no tan grandes. Tercero, que en consecuencia, hoy en día la creación literaria aún se desenvuelve bajo los presupuestos estéticos establecidos por el *arte poética* de la última *Gran Vanguardia*, o lo que es lo mismo, en los espacios que alumbran fundamentalmente la obra de Joyce y T. S. Eliot. Y, cuarto y último, que los textos que aquí se presentan bajo el título *Del tránsito y su pérdida**, parten en consecuencia, de alguna manera al menos, y para bien o para mal, de tales presupuestos.

El principio básico del arte poética al que me estoy refiriendo, aplicado primero por Joyce en el *Ulises* y luego por T. S. Eliot en *The waste land*, quedó perfectamente definido y perfilado por este último en su trabajo "Ulysses, order and myth", publicado en la revista *The Dial* en noviembre de 1923: "Utilizar mitos y formas del pasado para dar estructura al caos del presente, preparando así la superación de éste, de cambio a algún orden o creencia vagamente soñados o añorados". En su ensayo, Eliot venía a afirmar que la aplicación del mito clásico al caos moderno era un modo de procurar forma y significación al inmenso panorama de futilidad y anarquía que era la historia contemporánea; además, aseguraba que la implantación en el campo de la literatura de este principio básico era tan importante como el de la relatividad de Einstein en el de la Física.

Pues bien, en mi opinión, toda la producción literaria posterior a 1922, queda, repito, en alguna forma, supeditada a dicha propuesta.

Tal afirmación nos ha de llevar, necesariamente, a reflexionar sobre un hecho que se hace a la luz de tales razonamientos evidente: llevamos vivido más de medio siglo sin que aún nadie –individuo, grupo o generación– haya sido capaz de aglutinar bajo un *nuevo proyecto* las posibles direcciones que señalen al hombre de nuestros días *un camino distinto* al marcado por la *vanguardia* de 1922, una nueva tarea a desarrollar. Esta clara situación de parálisis vital quizá sea debida a la imposibilidad de tal propósito y destino que la misma esencia de la vida en nuestro tiempo parece guardar congelada en sus genes. Puede que también se deba a que hoy nos sentimos míseros y demasiado conscientes de nuestra pequeñez, y sepamos ya con entera certeza que los dioses nos han desposeído de la suficiente arrogancia como para llevar a cabo tan singular empresa. De todas formas las causas del fenómeno responderán, que duda cabe, no a la presencia de un sólo elemento o circunstancia, sino a la suma y coalición de múltiples y complejos factores. Pero lo cierto es que hoy la gran literatura y el gran pensamiento, entendiendo por éstos los que presentan la capacidad de arrogarse en esencia misma de su tiempo –precisa e inteligible–, no existen, han muerto como tales. Y es en el reconocimiento de nuestra incapacidad, en nuestra propia falta de grandeza, en la palpable

consciencia de la imposibilidad vital de ser grandes, donde radica una de las razones fundamentales por las que en la actualidad se continúa requiriendo, incluso con mayor exigencia que en tiempos de Eliot, la presencia del pasado.

Uno de los escasos matices que hoy nos distancia en algo con respecto al *arte poética* vanguardista de 1922, es, sin duda, la propia conciencia de nuestra limitación; conciencia que hace que visitemos *los mitos y las formas del pasado* no ya con un deseo de superación bajo el brazo que esperamos nos ponga en camino hacia lo soñado como predicaba Eliot, sino que más bien hacemos el viaje cargando con una distanciada y lúcida ironía esperando tan sólo un alejamiento momentáneo de la sordidez y vulgaridad cotidianas. Y es que en poco tiempo todos nos hemos hecho más sabios, más tristes y peores, y sabemos mucho de lo inútil de los sueños.

Es en este contexto de irónica contemplación donde el poeta ha pasado a constituirse, paradójicamente, en un ser más preciso y configurado, más hedonista y conservador –que no reaccionario–. El poeta es hoy culto, civilizado y ordenado, escribe con la cabeza fría y los cinco sentidos puestos en su trabajo (3); es menos mago y figurante, menos ingenuo y decisorio, menos Dios y salvaguardia. El poeta ha optado por la distinción, la elegancia, la reserva y el sutil distanciamiento; guarda sus tensiones interiores para revelarlas con calma y exactitud en una obra cada vez más reflexiva y deudora de las circunstancias; no es un histrión de esfuerzos, sino un hombre que sabedor de sus profundas limitaciones no aspira soberbio a encabezar destinos, más bien se centra en su propio apocalipsis, modesto y personal.

Y de nuevo debemos recurrir a T. S. Eliot para ilustrar y entender la nueva realidad del poeta, hoy extremada. Debemos volver la vista hacia su timidez, su reserva, su tolerancia, su vida retirada y profundamente atormentada, su impecable presencia, su rechazo sistemático a todo aquello que represente la barbarie, su exquisito acento, su sólida formación en Harvard, su seguro trabajo de Lloyd's, su incansable búsqueda de un nuevo clasicismo sobre el que erigir un nuevo camino conducente al mañana...

Una búsqueda que en nuestros días aún continúa, aunque impregnada por la ironía y el sentimiento de imposibilidad. Hoy, como ayer, como en 1922, se busca el retorno. Pero hoy los caminos –y aquí topamos con otro matiz diferenciador con respecto a antaño– son varios, son prácticamente todos. Yo aquí presento el mío, un camino que ha encontrado un designio consciente (apurado al máximo) por contemplar la realidad y expresarla en palabras, por aprehenderla y engullirla con voracidad para luego regurgitarla en forma de sustrato poético. La labor se concentra en la observación (4), en mirar cara a cara las diferentes realidades que se nos presentan y reinterpretarlas en un análisis que procura ser preciso en su imposibilidad de precisión, de tal manera que la realidad y el deseo se conjugan en un ejercicio de inteligencias que es de difícil valoración desde un posicionamiento estrictamente literario.

Santander, 7 de marzo de 1991

Notas:

(1) Abundando en el tema se puede señalar que en el Año 1922 se constituye en el punto álgido de lo que en 1931 Scott Fitzgerald denominó la "Era del jazz".

(2) Con respecto a este dato hay que aclarar un extremo. Fueron varias las editoriales del entorno germano que rechazaron la publicación del *Tractatus*, y Wittgenstein, muy molesto, decidió abandonar completamente el asunto. Tal fue así que, el 8 de julio de 1920, mientras Wittgenstein trabajaba como ayudante de jardinero en un convento próximo a Viena, escribió a Russell para anunciarle que podía hacer con su *Tractatus* lo que quisiera.

Bertrand Russell aceptó el encargo y ofreció la obra a la Cambridge University Press, que lo rechazó el 14 de enero de 1921. Sin embargo, la editorial Kegan Paul se decidió a publicarlo y así, bajo su sello, salió a la calle en edición bilingüe y con la introducción de Russell. De la versión inglesa se encargó C. K. Ogden, ayudado por F. P. Ramsey. Pero Wittgenstein nunca se sintió satisfecho de la traducción, que fue sustituida en la edición de Routledge and Kegan Paul de 1961, por una bastante mejor a cargo de D. F. Pears y B. F. McGuinnes.

(3) Así define al nuevo poeta Pere Gimferrer, santo y seña de la generación poética que mejor ha entendido en Espana el papel que el poeta está llamado a desempeñar en estos tiempos.

(4) Goethe, en sus versos del Vigía de *Fausto*, escribe, *Zum Sehen geroben/ Zum Schauen gestellt*. (Nacido para ver, puesto para mirar).

*(Estas páginas vieron la luz como preámbulo o introducción a los poemas en prosa que con el título "Del tránsito y su pérdida" fueron publicados en la obra colectiva *Et in Arcadia Ego*, libro editado en Santander en la primavera de 1991 por la Consejería de Cultura, Educación, Juventud y Deporte del Gobierno de Cantabria.

La mayor parte de dichos poemas, algunos de ellos reconstruidos, integran la sección "Del tránsito y su pérdida" de mi libro *Atlas de perplejidad* (Icaria, Barcelona, 2004), donde han quedado recogidos todos los poemas en prosa escritos y publicados por mí durante el periodo que va de 1989 a 1995, es decir, desde mis veinticuatro años de edad a los treinta).

EJERCITARSE EN EL MORIR

Carlos Salomón, *La brevedad del plazo*, Árgoma, Santander, 1995.

Si es cierto que las composiciones finales de los grandes músicos parecen señaladas a fuego por una clara marca de género, exactamente lo mismo podríamos decir de los últimos versos de aquellos poetas a los que en plena juventud les tocó bailar con la muerte, grupo numeroso que sin duda alguna tiene en el romántico inglés John Keats a uno de sus más sólidos y genuinos representantes.

Desconozco si ya existe en nuestro mercado editorial, pero de no ser así, considero una buena idea, que con sumo gusto cedo a los editores inteligentes y sensibles, la publicación de una antología que recoja repertorio poético tan nutritivo por su profunda hondura y clarividencia: hipotética y soñada antología en la que tendría, sin discusión posible, un espacio reservado Carlos Salomón (Madrid, 1923-Santander, 1955), poeta santanderino por vocación y vida, fundador del Grupo Proel, del que, póstumo, acaba de ver la luz su poemario *La brevedad del plazo*, título que Gerardo Diego no duda en calificar como "verdaderamente impresionante" en el texto que sirve de prólogo a la publicación.

De Carlos Salomón yo conocía sólo los poemas que publicó Manuel Arce allá por el lejano año 1969 en su colección "La isla de los ratones". Se trata de una selección de los versos que más gustaban al joven poeta y que éste dejó preparada cuando ya era perfecto sabedor de su irremediable y pronto final. Entre aquel puñado de poemas figuraban

ya algunos muy hermosos que ahora aparecen en *La brevedad del plazo*, y cuya primera lectura consiguió hacer de mí un entusiasta defensor del hoy olvidado poeta, vocación que con fuerza se ha visto revitalizada tras este nuevo y sabroso encuentro.

No estoy del todo seguro, pero creo que fue Joseph Brodsky quien en alguno de sus libros dejó dicho que escribir poesía es ejercitarse en el morir. Ninguna otra definición encaja de forma más acertada con lo que ofrece Salomón en sus últimos poemas: un sobrio ejercicio poético de cerco a la muerte que es a la vez deseo, acercamiento y rechazo, personal profecía marcada por un crudo acento de renuncia desesperanzada. En el plano de la fatalidad, donde quedan definitivamente instalados los concisos poemas de *La brevedad del plazo*, punto de partida desde el que el poeta plantea con gran unidad y crudeza un emocionante estado de la cuestión, no siendo otra la cuestión tratada que la del propio poeta enfrentado al supremo instante del adiós, es decir, a la inevitable renuncia cuya esencia dramática empero se revela al aparecer aún cuajada de fiebre y deseo.

Fruto de dicho planteamiento resultan unos versos de rabiosa sinceridad en los que se medita el dolor de vivir, la eterna fugacidad del tiempo, la dura fragilidad del hombre... El último libro de Carlos Salomón es una dolorosa construcción de palabras estremecidas que como toda poesía verdadera acaba transfigurada en lúcida y solitaria alternativa a la muerte y sus presagios, única brasa final de esta inmensa y triste hoguera que es la vida.

(*Clarín, Revista de Nueva Literatura,* nº 2, Oviedo, 1996).

LA MÁS DISCRETA DE LAS ARTES

Eugenio Montale. *De la poesía*. Edición y traducción de Francisca Perujo, Pre-Textos, Valencia, 1995.

Cuanto más pienso en este libro, cada vez lo entiendo mejor como un inteligente cúmulo de asombros cuya lectura dejará perplejo al lector más torpe, aquél que espera obtener respuestas rotundas a preguntas tan gruesas como el por qué, el cuándo, el cómo y el dónde de la poesía: la más discreta de las artes, en palabras del propio Montale.

Y a propósito de la discreción, creo que es en esta cualidad donde descansa buena parte del asombro general que se recoge en *De la poesía*. Una discreción que Eugenio Montale mezcla con una dilatada cultura y un escepticismo irreductible, para conformar un conjunto de textos que deberían ser lectura obligatoria para todos aquellos que hoy aspiran a manejar algunas ideas certeras sobre el sombrío fondo que acoge nuestra llamada civilización del bienestar, y sobre el papel que en esta funesta representación les toca desempeñar al arte en general y a la poesía muy en particular.

De la poesía recoge dieciocho trabajos que prácticamente abarcan todo el periodo creativo de su autor (1931-1975), y que aparecen divididos en tres grandes apartados: entrevistas a Eugenio Montale (aquí se incluye una portentosa entrevista a sí mismo), artículos publicados en diversos medios periodísticos italianos (*Corriere della Sera*, *Il Mondo* y *La Gazzetta del Popolo* entre otros), y por último, dos discursos de muy

desigual extensión: el primero, destinado a clausurar un congreso en el séptimo centenario del nacimiento de Dante, y el segundo, el discurso ante la Academia sueca con motivo de la entrega de los premios Nobel del año 1975.

Pues bien, por las anchas venas de estos dieciocho textos discurre una misma conciencia: la de pertenecer a unos tiempos veloces y agrestes que impiden la soledad y la reflexión; tiempos en los que el hombre se muestra desconfiado consigo mismo y con la existencia; tiempos en los que todas las artes sin excepción se han democratizado "en el peor sentido de la palabra", y aparecen dedicadas a la producción de objetos de consumo, a "espectáculos, puestas en escena y exhibiciones" para los que incluso se ha hecho necesario inventar una intención. Y dentro de este contexto en el que el arte no interesa ya a nadie si no es susceptible de comercialización y producción en serie, ¿qué ocurre con la poesía?

A este respecto Montale mantiene el pulso firme en el timón y no cede terreno alguno ni a la complacencia ni a la conmiseración, mostrándose además consciente de que la poesía en ningún caso puede encarnarse en "hipótesis de sociedad futura mejor". Y así queda claro en sus escritos, como no podía ser de otra manera, que la poesía presenta un estado clínico muy semejante al del mundo en el que nace, es decir, para Eugenio Montale la poesía hoy es entendida (o sería mejor decir malentendida), desde la más charlatana impostura, como una mercancía sujeta a las reglas, fórmulas y exigencias del mercado; realidad incuestionable que tiene ante sí un sinnúmero de caminos abiertos, tantos como le permite esta nuestra sociedad en expansión, aunque eso sí, presenta un único pero muy claro límite: el vacío absoluto.

Con todo, y a pesar de su irónico escepticismo militante, Montale guarda un recodo del jardín para cultivar la creencia ciega en esa poesía que, escasa, lenta y abierta a otros campos y experiencias, nace casi por milagro alejada de las fórmulas de producción comercial, logrando establecer un vínculo de mutua aprehensión con su época y, en definitiva, con el único argumento de toda poesía posible: la condición humana en sí misma; espacio poético en el que tienen su cabida y lugar poetas de muy diferentes tendencias y presupuestos, desde Hölderlin y Brecht, pasando

por Unamuno y García Lorca, hasta llegar a Andrés Trapiello y Antonio Gamoneda.

Quedan en el tintero para otra ocasión muchas de las cuestiones sobre las que Eugenio Montale reflexiona en *De la poesía*: la prosa y el lenguaje poético, la metafísica y la poesía, el hermetismo, la poesía como arte de lo individual, el desenvolvimiento de la poesía como un medio más próximo al conocimiento que a la representación..., son algunos ejemplos. Sin embargo, espero que con lo que hasta aquí ya se ha comentado o insinuado habrá sido más de un interés el que se haya desperezado del letargo al que parecemos condenados. Un interés al que puedo asegurar que estas lecturas no se vera en ningun caso defraudado, al menos si más que respuestas y certezas lo buscado en esta preciosa edición (estupenda me ha parecido la traducción de Francisca Perujo) son inteligentes y sólidas plataformas de reflexión, misteriosos caminos abiertos a la personal exploración, espacios en los que uno puede detenerse durante un buen rato para echar una mirada interior y exterior a su individualidad, a la sociedad en la que le ha tocado en suerte vivir, y a eso que con tanta frecuencia se muestra esquivo y denominamos poesía: un sueño que tiene lugar en presencia de la razón y para el que, de momento, no parece haberse inventado una muerte posible.

(*Clarín, Revista de Nueva Literatura*, nº 3, Oviedo, 1996).

DE LA MEMORIA, EL AZAR Y LAS INTUICIONES

Seamus Heaney, *De la emoción a las palabras*. Edición y traducción de Francesc Parcerisas, Anagrama, Barcelona, 1996.

Cuando redacto estas líneas el proceso de paz en Irlanda del Norte parece haber experimentado un serio y tal vez irreversible paso atrás. De nuevo el ruido, la sangre y la furia han vuelto a hacer acto de presencia en las calles de Belfast y otras ciudades del norte de Irlanda e imagino la pesadumbre que debe haberse adueñado por completo del ánimo del poeta Seamus Heaney –nacido en el condado de Derry, Irlanda del Norte, en 1939–, allá donde quiera que éste se encuentre. Mi recuerdo se dirige directamente hacia Heaney porque acabo de leer su libro *De la emoción a las palabras*, título en el que están recogidos trece ensayos literarios de muy diversa índole, algunos dedicados, al menos en parte, al "conflicto irlandés", asunto como sabemos repleto de aristas y espinas, al que el poeta se enfrenta desde la nada fácil posición de quien apuesta con claridad por el individuo, la tolerancia, la comprensión y el diálogo, como únicas vías para buscar soluciones a los conflictos o, cuando menos, para convivir pacíficamente con ellos en espera de una solución.

Pero como ya se ha insinuado más arriba, el "conflicto irlandés" no es el asunto principal de los ensayos convocados en *De la emoción a las palabras*. El tema clave, como no podía ser de otra manera, es la poesía, y junto a ella, dos de los compañeros que le son más propios. Por un lado

los poetas, y por otro, aquellos elementos que, a juicio de Seamus Heaney, ayudan fuertemente a caracterizar la obra poética de éstos: la infancia, las relaciones con un determinado paisaje, el sentido de pertenencia a un espacio geográfico, o la importancia que dicha pertenencia puede llegar a alcanzar en la aparición de una voz poética personal.

Comencemos diciendo que para Seamus Heaney uno de los conflictos permanentes de la poesía radica en que presenta una naturaleza secreta y natural que paradójicamente debe desarrollarse en un ámbito público que además, con frecuencia, es salvaje y abiertamente hostil. Pues bien, es en la base de esta compleja relación entre lo que podríamos llamar *la realidad lírica y la realidad de las circunstancias*, donde según Heaney habita esa singular conciencia que en última instancia genera el proceso poético.

Es decir, Heaney nos refiere la poesía como un juego en el que participan la memoria, el azar y las intuiciones. La memoria de la propia vida, de los escenarios en los que nos hemos desenvuelto, de nuestros antepasados, de la cultura a la que pertenecemos, en definitiva, de todo aquello que de forma consciente o inconsciente somos y hemos sido. El papel del azar y la intuición queda perfectamente expresado con estas palabras del poeta que pertenecen a su ensayo autobiográfico *Belfast*: "Siempre me he mantenido a la escucha de posibles poemas, a veces aparecen como aparecen los cuerpos en los pantanos, casi intactos, como si alguien los hubiese enterrado allí hace mucho tiempo y reapareciesen envueltos en un halo de misterio".

La poesía entonces, según Heaney, brota de una acción "pre-verbal" –lo que podríamos llamar la sangre del poema–, de un "estado poético" no conformado aún en palabras, partiendo del cual el poeta llega a construir un poema valiéndose de las diferentes herramientas que le proporciona la técnica; elemento este último garante de que el estado pre-verbal pueda desarrollarse en toda su amplitud y resplandor.

Pues bien, estos son en mi opinión los andamiajes conceptuales que recorren de forma más o menos evidente las páginas de *De la emoción a las palabras*: memoria, azar, intulción y técnica. En este sentido, podríamos establecer con bastante claridad al menos tres tipos de ensayo entre los que figuran en este libro. Para ello atenderemos al objeto principal

que en cada trabajo mayor atención merece a la reflexiva mirada de Seamus Heaney. Así, hay ensayos en los que el peso de los recuerdos de la propia infancia y juventud, y de los paisajes que éstas habitaron descansa sobre párrafos con definitiva vocación autobiográfica. Los hay en los que la atención se enfoca hacia algunos poetas –entre ellos Sylvia Plath, Wordsworth, Yeats, W. H. Auden o Lowell– y los meandros que presentan sus obras. Y, por último, hay ensayos en los que la narración se dirige resueltamente hacia los procesos de creación poética, sus problemas, la técnica, el nacimiento de una voz personal...

Pero una vez establecida esta división –artificial como todas las divisiones–, uno se percata de que los ensayos dedicados a los poetas en alguna medida también son autobiográficos, y también hablan de las problemáticas derivadas del quehacer poético. Y algo muy semejante, pero al revés, puede rastrearse en los ensayos autobiográficos y en los que tratan, por ejemplo, de técnica y artificios poéticos. Porque en *De la emoción a las palabras* Heaney quiere hablar exclusivamente de poesía, y al hacerlo, escribe sobre el universo entero, empezando por sí mismo, y continuando por los poetas que le gustan o le disgustan, o sobre lo que le gusta o disgusta de los poetas que le gustan o disgustan.

Precisamente son los ensayos dedicados a determinados poetas los que menos me han interesado –aunque el dedicado a W. H. Auden, por ejemplo, me parece estupendo–. Y es que prefiero que el poeta me explique su comprensión del fenómeno poético sin que para ello se vea en la obligación de recurrir a figuras interpuestas.

En todo caso el libro es de un evidente interés, no sólo para los entusiastas de Heaney –un poeta que no es desde luego el más interesante entre los que hoy escriben en inglés–, sino, y fundamentalmente, para quienes tengan intereses en el conocimiento de la poesía anglosajona. Sin embargo, y a pesar del interés apuntado, siempre me quedará la duda de si hubiésemos podido disfrutar en castellano este volumen de ensayos de no haber mediado en el asunto cierta academia del norte de Europa. ¿Me entienden, no?

(*Clarín, Revista de Nueva Literatura,* nº 6, Oviedo, 1996).

HIDALGO, LA BÚSQUEDA CONSTANTE, EL PAISAJE DE UN FINAL

Introducción

Tal y como yo lo veo el asunto se muestra transparente: tengo que inventarme a José Luis Hidalgo, construir como buenamente pueda mi propia versión del poeta. A nadie puede escapársele que todo acercamiento a la vida y obra de cualquier personaje termina siendo una interesada recreación. Las tintas se cargan aquí y allá, se aplican veladuras donde más conviene, los colores se distribuyen siguiendo estrategias predeterminadas, se emiten juicios casi siempre impostados por el peso de una tradición crítica difícil de obviar..., y el resultado final nunca deja de ser, en el mejor de los casos, un juego sutil, una erudita y documentada recreación, una invención más o menos afortunada, más o menos exquisita, más o menos hermosa y atinada.

Lo cierto es que cuando en estas fechas conmemoramos los cincuenta años de la muerte de José Luis Hidalgo y de la aparición de su mejor libro, *Los muertos*, es tanto lo que ya se ha dicho sobre su vida y su poesía, es tanto lo que aún queda por escribir (¡y sin duda desde perspectivas tan diferentes!), que no resulta nada fácil sumar las fuerzas necesarias para iniciar la tarea, para desbrozar al menos una parte de tan intrincado territorio, e intentar luego cultivar en él algún fruto cuyo sabor no se corresponda, necesariamente, con el de la amarga decepción.

Quizá no sea del todo ocioso comenzar señalando una de las peculiaridades que, a mi juicio, fundamenta de principio a fin la obra poética de José Luis Hidalgo a lo largo de sus escasas pero variadas entregas. Me

refiero al extremo convencimiento de que sólo puede hacerse poesía desde el ejercicio personal de una apasionada transformación: la de la emoción en palabras. "La poesía no es ni puede ser lógica... La raíz misma de la poesía estriba precisamente en el absurdo. La poesía es metáfora y emoción...", "por más vueltas que se le dé, la poesía se hace con pasión, más o menos contenida, pero pasión al fin...", nos dejó dicho por escrito Hidalgo en algunos de sus aforismos y cartas (1). Es decir, el poeta debe hacerse con emoción en las palabras, asemejándose de esa manera al cantero de una catedral que se transmuda tercamente en la indiferencia de una piedra, como explica Rilke en unos hermosísimos versos de su *Requiem al conde Wolf de Kalckreuth*.

La decidida apuesta hidalguiana por la emoción y la pasión –planteamiento en el que está enraizada la dimensión neorromántica y prometeica de su obra–, creo que no debemos entenderla dentro de una estrategia conducente a acallar la angustia que la existencia provoca en el poeta, como por ejemplo señala con acierto Elias Canetti para el caso de Robert Walser, si no por el contrario, como el incontenible deseo de expresar esa angustia de la forma más sincera y convincente posible. Así, el estremecimiento que provoca la fragilidad de todo lo humano se torna en exclamación y canto, en estricta posibilidad de diálogo con uno mismo y con las realidades ajenas, con el siempre cercano *lo otro* que nos dibuja con sus formas, que nos sitúa en su propio espacio y en su propio tiempo.

Pero si la emoción poética de Hidalgo cincela en palabras su angustia, también establece –a lo largo de un proceso permanentemente abierto y univoco–, cauces de contacto entre la realidad y la imaginación, entre intentos expresivos de índole diversa y la constante indagación interior, y, por encima de otras relaciones, entre el dolor que genera la vida y el que otorga el fuerte instinto de la muerte, ese instinto que en Hidalgo consiguió hacerse principio y fin de su memoria.

Sí, memoria de la muerte y, por tanto, de la unión con el mundo, del infinito que sólo se muestra al alcance del arrebatado, como señala desde su platónico y atildado arrebato Stefan Zweig refiriéndose a von Kleist. Memoria que obligó a Hidalgo en su último y mejor libro, como obligó en su momento también a Rilke o al inconmensurable Beethoven de los últimos cuartetos, a pensar la idea de la propia muerte en un duro esfuer-

zo contra sí mismo, contra esa voluntad de vivir de la que habla Schopenhauer en su estetización romántica de la metafísica. En definitiva, un esfuerzo conducente a poder leer el mundo desde el privilegiado paisaje de la aniquilación, allí donde nace el único espacio decididamente abierto, inconsolable, a todo entendimiento.

Apuntes de vida y libros

Es muy habitual que los primeros veintisiete años de vida de una persona no ofrezcan abundantes elementos de interés. En este sentido, el caso de José Luis Hidalgo no se asemeja mucho al del común de las personas, aunque también debamos reconocer que su vivir estuvo alejado de ser una empresa de esas que podríamos calificar de primer orden.

A lo largo de su breve existencia Hidalgo vivió en cuatro ciudades distintas, luchó en la guerra civil española, concluyó estudios de Bellas Artes, colaboró con sus artículos y poemas en un buen número de importantes revistas literarias hispanas de la época, ilustró con dibujos y viñetas varias publicaciones, dejó escritos los primeros capítulos de una novela inacabada –cuyo titulo era *La escalera*–, consiguió una mención honorifica en el primer premio de poesía Adonais, realizó varias exposiciones pictóricas, trabajó en el desarrollo y consolidación de dos de las revistas más destacadas de nuestra posguerra (la valenciana *Corcel* y la santanderina *Proel*), fue profesor de dibujo en varias instituciones, publicó tres libros de poesía..., y además obtuvo la amistad y el aprecio intelectual de personajes del mundo de la cultura española tan significativos en esos momentos (o tan sólo algunos años después), como Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, Pancho Cossío, José Hierro o José Gutiérrez Solana.

Son éstos algunos de los hitos que señalan el devenir por un espacio biográfico sometido a la concisión que impuso una muerte temprana. Una trabajada y presurosa biografía que en sus rasgos esenciales, tanto en el aspecto creativo como en el vital, aparece señalada por los condicionamientos de una búsqueda constante en un entorno pródigamente desfavorable: el de una España miserable, pobre y mezquina, quebrada por las terribles heridas de una guerra fraticida, y a la que la dictadura franquista mantuvo alejada, durante décadas, de un mundo en rápida transforma-

ción, lleno de cambios y replanteamientos: un mundo que modelaba una nueva mentalidad y se abría a nacientes experiencias en todos los campos de la actividad humana.

I

José Luis Hidalgo nació en Torres, localidad perteneciente al municipio de Torrelavega (Cantabria) (2) el diez de octubre de 1919, siendo el segundo hijo de César Hidalgo Ceballos y Josefa Iglesias González. Casi diez años después, en el mes de abril de 1929, fallecía su madre, doloroso suceso que años más tarde el poeta evocará en un poema de tonos marcadamente nostálgicos y quejosos (3). A raíz de ese acontecimiento Hidalgo comenzó a pasar largas temporadas en Santander, en casa de su tío Casimiro Iglesias, consolidándose a partir de entonces una estrecha relación entre ambos que fue de importancia decisiva en la vida de José Luis, ya que en la figura de su tío encontró la comprensión afectiva y el apoyo económico necesarios, que le facilitaron la mínima autonomía y seguridad para poder estudiar Bellas Artes y dedicarse también a la escritura.

Sobre la infancia de Hidalgo quedan tan sólo unos escasos testimonios recogidos, en su mayor parte, por Aurelio García Cantalapiedra en las páginas de la hasta ahora única biografía publicada del poeta (4). Pero en mi opinión ninguno de esos testimonios es tan significativo como el que el propio Hidalgo dejó escrito en unas notas que, según apunta su descubridora, Julia Uceda, podrían constituir el esbozo de unas posibles memorias o, en cualquier caso, de algún otro trabajo de marcado carácter autobiográfico, José Luis Hidalgo ofreció esta versión en colores bastante oscuros de sus años intantiles: "Yo fui un niño triste y dolorosamente sensible. Entre las tinieblas de mis recuerdos de infancia, todas las sensaciones que logro vislumbrar, son pequeñas heridas producidas en mi alma, las más de las veces por sucesos nimios y sin importancia aparente. Por el contrario, los grandes hechos verdaderamente dolorosos que sufrí pasaron inadvertidos para mí. Vivía un mundo concentrado, intenso: estaba siempre metido en mí mismo, sólo algunas aristas de la realidad lograban rozarme, pero siempre de una manera dolorosa" (5).

Este autorretrato parece encontrar su perfecta confirmación en una de las escasas imágenes fotográficas que nos quedan de la infancia de

Hidalgo (6). La foto, que ofrece a la vista unos blancos/negros/grises claramente amañados ya por el tiempo, nos muestra a un niño de unos diez años que, endomingado con un modesto traje de marinero, posa ante la cámara ausente y concentrado, con gesto serio, casi de mal disimulado disgusto. El niño aparece en primer término de cuerpo entero, y tras él se levanta un escenario urbano, burgués, que enseña un arbolado público regular y bien cuidado, y unos edificios señoriales que hablan de seguridades, vidas ordenadas y de apariencias intachables. Arriba el cielo figura de un gris indiferente. El niño mantiene los ojos fijos en el objetivo, dejando asomar en el dibujo difuso de los labios y en la firmeza de la mano que se apoya en la rodilla, una sensación de sólido y directo desafío. A un lado de la foto, justo delante del portal de uno de los nobles edificios, ajeno aparentemente a la atención del niño, un coche fúnebre de color blanco espera para recoger su carga.

II

La formación intelectual básica de José Luis Hidalgo tuvo lugar en dos centros torrelaveguenses: la Escuela Nacional del Oeste y la Biblioteca Popular. En esta última institución, que durante la década 1927–1937 fue uno de los foros culturales e intelectuales más destacados de toda la región (7), es donde el poeta tomó contacto personal y directo con el mundo de la cultura. Allí hizo duradera amistad con algunos conocidos intelectuales y artistas de la ciudad, como Ricardo Bernardo, Eduardo López Pisano, Mauro Muriedas, Jesús Otero... Allí asistió a sus primeras conferencias y exposiciones, llegando incluso él mismo a impartir una charla en mayo de 1936 sobre la poesía de vanguardia (8), en la que, muy probablemente, habló en torno a lo que había aprendido en los tomos de Cansinos-Assens dedicados a *La nueva Literatura* y en el trabajo de Azorín, *El Surrealismo*. Pero, por encima de otras posibles consideraciones, en la Biblioteca Popular leyó Hidalgo, entre los años 1934 y 1937, a los ya mencionados Azorín y Cansinos Assens, a buena parte de los poetas del veintisiete, a Croce, Erasmo, Gómez de la Serna, Góngora, Kant, Leibnitz, G. E. Moore, Nietzsche, Ortega, Pirandello, Bertrand Russell, Schopenhauer, Spengler o Valle-Inclán, entre otros muchos autores (9). Lecturas que, síntoma inequívoco de una formación

literaria similar, no eran muy diferentes, salvo en lo referente al evidente interés de Hidalgo por la filosofía y el ensayo, a las que en en esos mismos años, 1936, realizaba en Santander el que sería el otro gran "poeta cántabro" de la posguerra, José Hierro, quien además de leer a los poetas del veintisiete, a Dickens o Dostolevski, frecuentaba también a Baudelaire en su lengua original, y algún tiempo después, al Marcel Proust de *En busca del tiempo perdido* (10).

Estas primeras lecturas fueron (junto a sus estudios de Bellas Artes en Valencia y el constante acercamiento a los libros) (11), la base principal sobre la que Hidalgo fue edificando una formación intelectual caracterizada por su autodidactismo, su particular inclinación hacia la filosofía y el ensayo, su significativo eclecticismo, y una notoria ausencia de contacto con la obra literaria y, en general, creativa, más influyente aparecida algunos años antes en el entorno cultural europeo y americano (12). En definitiva, fue la de Hidalgo una formación intelectual con características bastante comunes a las de buena parte de la juventud creadora española de aquel entonces. Una juventud que vivió el triunfo de una dictadura que "truncó de un cedazo los avances de la Edad de Plata" (13), y que quedó definitivamente al margen de los avances que se estaban produciendo, o en breve plazo iban a producirse, en el mundo del pensamiento, la ciencia y la creación internacionales (14).

Con catorce años de edad José Luis Hidalgo comenzó a publicar sus primeros escritos en el semanario torrelaveguense *El Impulsor*; actividad literaria que en el tiempo se extendió desde agosto de 1934 hasta los meses finales del año 36, una vez iniciada ya la contienda civil. Estas colaboraciones pueden agruparse en cuatro tipos diferentes. Artículos, en los que se detecta el influjo del Azorín de *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Cuentos, de muy corto aliento y profusos en elementos edulcorantes. Poemas circunstanciales y de aprendizaje, en los que se dejan entrever las influencias creacionistas de Gerardo Diego, la evolución albertiana desde el neopopulismo a los tanteos vanguardistas y surrealistas de *Cal y Canto* y *Sobre los ángeles*, además de otros influjos "modernos" del veintisiete que Hidalgo conoció, fundamentalmente, gracias a la célebre *Poesía española* de Gerardo Diego (15). Y, por último, las treinta y cinco greguerías que publicó distribuidas en tres colecciones, la

segunda de ellas dedicada al creador del género, Ramón Gómez de la Serna, y en las que el poeta procuró seguir los caminos marcados por el maestro a la hora de contemplar y comentar el mundo.

Lo más interesante de estos inicios literarios son sin duda esas tres colecciones de greguerías, en las que Hidalgo, aunque impostando desde muy lejos el universo caótico/genial de Gómez de la Serna y su inconcreta e inefable modernidad, entendida ésta como "la tendencia más adelantada de la vanguardia de los años veinte" (16), ofrece muestras de imaginación, cierto humorismo no exento de ironía, dotes de observación y una destacable capacidad para crear imágenes sugestivas (17).

Fue también en *El Impulsor*, y en el transcurso de esos mismos años, donde Hidalgo ofreció las primeras muestras públicas de su creciente interés por la pintura, a través de la elaboración de grabados en madera que ilustraban las páginas del semanario. Ese interés alcanzó una mayor significación en enero de 1916, con la realización de su primera exposición individual de carteles y dibujos en los salones de la Biblioteca Popular, y con la confección de un cartel propagandístico, motivado por las elecciones a Cortes del mes de febrero, encargado por el Frente Popular de Santander.

Algunos meses más tarde, en julio, Hidalgo y otros compañeros fueron invitados a asistir a la Olimpiada Popular de Barcelona como representantes de los atletas y artistas de Torrelavega (18). Esta olimpiada, promovida por la asociación antifascista Internacional Deportiva, pretendía ser una respuesta en toda regla a los Juegos Olímpicos que la Alemania nazi iba a organizar en Berlín durante el mes de agosto del 36, y con tal motivo se convocó en Barcelona a los atletas antifascistas de todo el mundo. Junto a las pruebas deportivas también se organizaron diversas actividades culturales, entre ellas una exposición de arte internacional a la que Hidalgo fue llamado a participar tras ser seleccionado previamente en una muestra celebrada en la Casa del Pueblo de Torrelavega. En la capital catalana la sublevación militar del general Franco sorprendió a los artistas y deportistas convocados, y la exposición en la que José Luis iba a participar no llegó siquiera a inaugurarse. Tras un azaroso y muy largo viaje de regreso, que incluyó una visita a los her-

manos Gutiérrez Solana en Madrid y una breve estancia en el sur de Francia, la expedición torrelaveguense regresó a su ciudad.

De nuevo en la capital del Besaya, Hidalgo comenzó a trabajar como profesor de dibujo en una escuela de primera enseñanza santanderina, pasando a sustituir por enfermedad durante los meses finales del curso 1936-1937 a su amigo de los tiempos de la Biblioteca Popular, el pintor Ricardo Bernardo, en la cátedra de dibujo del Instituto de Segunda Enseñanza de Torrelavega. Cuando las por entonces llamadas "tropas nacionales", llegaron a esta ciudad, Hidalgo y su familia se trasladaron a casa de Casimiro Iglesias en Santander, lugar en el que el poeta permaneció hasta su movilización a finales de abril de 1938.

Ese intervalo de tiempo en Santander fue de gran actividad para el poeta. En esa época escribió sus siete *Canciones para niños (Nanas)* (19) y algunos de los poemas que más tarde formarían parte de su primer libro, *Raíz*. Conoció al que probablemente fue su más grande amigo, el poeta José Hierro, con el que formó una tertulia literaria en el taller-estudio del popular fotógrafo Pablo Duomarco, espacio en el que Hidalgo montó también un pequeño estudio de pintor donde ensayó diversas técnicas compositivas y la escritura automática (20). Y, además, en compañía de José Hierro, se produjeron los decisivos contactos con el prosista Manuel Llano, y con uno de los poetas del veintisiete por entonces más influyentes, Gerardo Diego, cuyo creacionismo tanta repercusión estaba teniendo en el trabajo poético de los dos jóvenes, quienes por aquel entonces vivían momentos muy cercanos a la exaltación surrealista (21).

III

A comienzos de marzo de 1936 José Luis fue movilizado y destinado a servir en Pamplona. De esa época datan los poemas de *Ciudad, Mensaje hasta el aire* y *10 poemas junto al mar*, que junto a la serie *El caballo de humo* (concebida entre 1936 y 1939) y las poesías escritas con anterioridad a esas fechas, conformaron el conjunto sobre el que el poeta finalmente abordó la selección de la que nació *Raíz*. Al año siguiente, en 1939, fue enviado a los frentes de Extremadura y Andalucía, concretamente a distintos lugares de la provincia de Córdoba, donde esperó sin mayores sobresaltos el final de la guerra. Durante un breve permiso

regresó a Santander y confeccionó. junto con José Hierro, el ejemplar único de un libro que incluía trece poemas de cada autor y algunos de sus dibujos. El libro, hoy perdido, se lo regalaron los dos jóvenes poetas a su maestro Gerardo Diego, gesto que sirvió para que los tres escritores estrecharan un poco más sus vínculos literarios y de amistad (22).

En el verano de 1939 llegó Hidalgo a Valencia para cumplir el periodo final de su servicio militar. Allí simultaneó la vida en el cuartel con los estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Aquellos fueron momentos ciertamente difíciles, plagados de serios problemas económicos que a duras penas se solventaban gracias a las constantes ayudas de Casimiro Iglesias y a los diversos premios y trabajos que José Luis obtenía como dibujante.

Ya en la primavera-verano de 1942 se produjeron dos hechos de especial relevancia en su vida: el deseado licenciamiento del ejército, y el contacto con la tertulia del bar Galicia que formaban, entre otros, los escritores Jorge Campos, Pedro Caba, Juan Cots, Pedro Sanjurjo y Ricardo Juan Blasco. De esas primeras reuniones pronto surgió la amistad y también la necesidad de señalarse y mostrarse como generación literaria, como la conocida Quinta del 42, "la generación que estuvo a punto de salvarse por la acción, durante la guerra, pero se quedó con su soledad, su alma desbordante de una amargura que su cuerpo no había experimentado. Dolor de algo físico que nos azotó. Pero la carne no estaba herida y era como padecer un latigazo que recibieron otros" (23).

Los miembros de la tertulia enseguida pensaron en publicar una revista que debía "...oponerse al criterio de una única concepción de la poesía: al neoclasicismo retórico reinante, al vanal ejercicio del verso considerado como juego, pasatiempo u oficio y no como vocación profunda..." (24). En definitiva, una revista que tenía que ser la reacción frente al ya "avasallador incremento de un 'neoclasicismo' poético" (25), que había alcanzado su más clara materialización en la revista de ideología falangista *Garcilaso*, publicación dirigida por José García Nieto en la que, "a la luz de ciertas afirmaciones de José Antonio Primo de Rivera sobre la poesía y sobre el 'estilo militar' de vida, la llamada 'juventud creadora' –término acuñado por uno de los fundadores de la revista,

Pedro de Lorenzo–", convirtió a Garcilaso de la Vega "en paradigma de creación poética y existencia" (26).

Así, en noviembre de 1942, apareció en Valencia, fundada y dirigida por Ricardo Juan Blasco, el primer número de *Corcel*, que si bien no colmó las expectativas de algunos de sus impulsores (fundamentalmente las del propio José Luis Hidalgo) (27), por no alcanzarse el clima combativo que en un principio se deseaba, sí abrió en el panorama poético español una brecha que fue consolidándose en las siguientes comparecencias de la revista (28); un total de dieciséis números hasta el año 1940, en los que llegaron a publicarse, entre otras colaboraciones, textos inéditos en España de T. S. Eliot, Whitman o Hölderlin.

Al año siguiente, en junio de 1943, José Luis Hidalgo, después de realizar un viaje de fin de carrera por Toledo, Madrid, Valladolid y Santiago de Compostela, terminó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. A partir de ese momento la inquietud ante el inminente futuro consumió muchas de las energías del poeta, quien para complementar su economía (que seguía sostenida en gran medida por su tío), comenzó a realizar dibujos y viñetas para ilustrar libros, a retocar fotografías de modo rudimentario en el cuarto de la pensión que ocupaba, y a intentar encontrar un puesto de profesor de dibujo en algún instituto o escuela de Artes y Oficios. Por esas fechas envió una carta a José Hierro en la que comentaba algunos de sus problemas económicos, y las dudas que le creaba la decisión sobre el camino que debía tomar, pero también le explicaba con esperanza que había hecho "gran amistad con Vicente Aleixandre, con quien me carteo. Le gustan mis poemas..., y los tuyos. Le he hablado repetidas veces de ti y tiene ganas de conocerte. Es un hombre cordialísimo" (29).

En octubre de 1943 José Luis obtuvo con *Raíz* una mención honorifica, junto a Carlos Bousoño, Blas de Otero y José María Valverde, en la primera convocatoria del premio Adonais. *Raíz* fue el primer libro publicado por Hidalgo, y en él se recogen, como ya hemos mencionado anteriormente, una selección de los poemas pertenecientes a las colecciones *Poesías, Las luces asesinadas y otros poemas, Mensaje hasta el aire, Ciudad y 10 poemas* junto al mar o, como escribe García de la Concha, "un suficiente muestrario de los diversos tipos de escritura ensa-

yados" entre 1935 y 1943 (30). El libro estaba ya listo para la imprenta en 1942, pero las indecisiones del editor valenciano Bernés, retrasaron su salida hasta 1944. En ese amplio intervalo de tiempo, Hidalgo corrigió y ordenó el original en varias ocasiones, jugó con el título del libro –que en un principio iba a ser *Raíz del hombre*–, se presentó con él al premio Adonais ya con el título definitivo de *Raíz* y finalmente cansado de la espera, decidió publicarlo por su cuenta en la misma imprenta en la que se imprimía *Corcel*, con uno de sus dibujos en la portada (31).

El poemario está estructurado en cuatro secciones, "predomina en la primera de ellas –la mas extensa, integrada por trece composiciones– el surrealismo de raíz neorromántica, que continúa en la segunda –tres poemas amorosos– matizado por influencias aleixandrinas; sigue, en cambio, la tercera –cinco piezas centradas en el tema de la ciudad– la pauta creacionista, todavía perceptible, aunque más desvaída, en las cuatro "marinas" de la sección cuarta, mientras que en la quinta y última se reúnen tres sonetos que recuerdan el modo de Gerardo Diego y diez décimas de corte claramente guilleniano, cinco de ellas dedicadas a otras tantas tierras donde el poeta ha vivido, y las cinco últimas a su mar, el Cantábrico. En definitiva, pues, una antología de líneas de escritura" (32).

El libro, en opinión de Gerardo Diego, es "rico, revuelto, desigual, divergente, como corresponde a siete años de tanteos, cargados ya de experiencia y de dolor propio y reflejado ajeno, español y cósmico" (33). Buena prueba de esos tanteos es la variedad de registros utilizados, pues se hace uso de la versificación tradicional (sonetos y décimas), de imágenes de inspiración creacionista (en las que es evidente el poderoso influjo de Gerardo Diego), y de formas y maneras aprehendidas en las continuas lecturas de poetas del veintisiete como Guillén, Lorca, Alberti y Aleixandre. *Raíz* es sin duda un libro imperfecto, pero en él se deja sentir con rotundidad la presencia, la potencia de un auténtico poeta que contempla desde su adolescencia el "nacimiento del mundo y se atreve a denunciar el desorden imperante" (34).

Sin embargo, a José Luis Hidalgo este libro no le satisfacía en absoluto, aunque juzgaba necesaria su publicación como un paso más en el afianzamiento de su carrera literaria. En este sentido escribió a su amigo

Ricardo Juan Blasco: "En confianza, y ahora que nadie nos escucha, a mi toda esa *Raíz* no me gusta nada y me parece muy malo todo. Si lo publico es por eliminarlo de una vez de mi 'pasado poético'. O eso o romperlo. De todas formas cabe siempre un poco de tolerancia y alguno de los poemas quizá se pueda soportar... Yo pensaba suprimir (poemas), sobre todo de la parte central del libro, que es la peor me parece" (35).

A comienzos de 1944 mandó Hidalgo un telegrama a José Hierro proponiéndole que dejase Santander y fuese a vivir con él a Valencia. Incluso le prometía un inexistente trabajo, dado su enorme interés porque Hierro respirase aires distintos a los santanderinos, después de varias detenciones por razones políticas y una dilalada estancia en diversas cárceles franquistas desde septiembre de 1939 hasta los primeros meses de 1944 (36). Aceptó Hierro el riesgo y marchó hacia Valencia, alojándose en la misma pensión que Hidalgo y haciendo rápida amistad con el grupo que publicaba *Corcel*.

IV

En el verano de 1944 Hidalgo y Hierro regresaron a Santander para pasar unas semanas de vacaciones. García Cantalapiedra indica que José Luis "traía ya entre sus papeles los poemas que iban a integrar el libro *Los animales* y algunos de los que pasarían después a *Los muertos*. Los dos libros estaban surgiendo al mismo tiempo". Y en una entrevista que por entonces le hizo a Hidalgo para un periódico local, éste ofrece una idea aproximativa bastante clara acerca de cómo era su método de escritura: "Vengo trabajando en dos libros: *Los Muertos* y *Los animales*. Siempre sin proponérmelo y dejando que sea la gracia quien decida si han de llegar a verse terminados" (37).

En Santander se encontraron con el primer número de una revista poética, *Proel*, que había aparecido en el mes de abril apoyada por Joaquín Reguera Sevilla, Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento, y dirigida por Pedro Gómez Cantolla, Subjefe Provincial del Movimiento (38). En opinión de Díaz López, *Proel* constituye "...en un país devastado, culturalmente desertizado..., un ejemplo periférico..., de la rehabilitación cultural que el régimen tolera y auspicia durante su periodo más ideologizado" (39). La revista, según anunciaban sus res-

ponsables, no venía a romper moldes ni a dogmatizar en materia poética, tan sólo a servir a la poesía, y en ella tendrían cabida todos los que tuvieran mano firme y voz sincera. Palabras cargadas de "retórica oficial" que debemos saber situar en su necesario contexto. Con todo, García de la Concha reconoce que "salvo para algunas colaboraciones –las primeras de Hierro, por ejemplo–, el patrocinio semioficial no recortó las posibilidades de apertura", aunque no quepa olvidar "lo que podríamos llamar la 'precensura ambiental', no por difusa menos coercitiva e inhibidora de cualquier desenfado expresivo, sobre todo en los sospechosos con el bando republicano" (40).

Proel tuvo dos épocas, la primera, desde la primavera de 1944 hasta el número dieciocho, un especial dedicado a Francisco de Quevedo, publicado en septiembre de 1945. La segunda abarcó desde el número de primavera de 1946, hasta el que hizo el seis, primavera–verano de 1950, un extraordinario dedicado a pintura y arte con motivo de la Primera Semana de Arte organizada en Santillana del Mar (Cantabria) por la Escuela de Altamira (41). En total fueron veintitrés entregas que, por lo general, siguieron una línea ecléctica, abierta por ejemplo al grupo de garcilasistas liderado por García Nieto, aunque el perfil rehumanizador y "marcadamente expresionista", reivindicado por buena parte de los miembros de la Quinta del 42 (sobre todo por los tres cántabros, Hidalgo, José Hierro y Julio Maruri), sí puede seguirse en muchas de sus páginas, como subraya con acierto García de la Concha (42). A partir del número trece, Ricardo Gullón e Hidalgo participaron más directamente en la toma de decisiones, dotando a la publicación de una mayor solidez y consiguiendo la colaboración, entre otros, de poetas como Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso o Guillén.

Ese verano José Luis comenzó también a preparar una exposición de su obra pictórica (retratos al óleo y paisajes a la acuarela) que, tuvo lugar en el mes de octubre en un destartalado local que el Ateneo de Santander ocupaba desde el terrible incendio que devastó la ciudad en el año 1941. Un mes antes de inaugurarse la exposición, en septiembre, aparecieron en el número cuarenta y nueve de la revista *Escorial* diez poemas de la serie *Los muertos*.

A principios de 1945 Hidalgo decidió trasladarse a Madrid, donde continuaron los serios problemas económicos, mitigados por algunos giros de su tío Casimiro y por el encargo de algún que otro retrato, como el que realizó a Vicente Aleixandre en su casa de la calle Velintonia. Es precisamente al poeta sevillano a quien debemos la mejor descripción física del José Luis Hidalgo juvenil: "Me parece que le estoy viendo, oyendo su voz en aquellas soleadas mañanas madrileñas, cuando venía a continuar mi retrato, éste que ahora está aquí, al lado de donde escribo. Colocaba su caballete junto a la ventana; y, posando yo para él, mirando su rostro bañado en la luz transparente, ¡qué claramente vi cómo era y a lo que se asemejaba! Rostro cenceño, ardido, consunto. Como si todo él hubiese pasado por una llama. Una frente desguarnecida se remataba por un ramalazo de pelo que la llama hubiese dejado después de su paso. Y del arrasamiento lo que quedaba eran dos ojos aún llameantes, negros: tizones que desde el fuego te contemplaran. La pulpa ya no existía. Delineado el hueso, esculpido, la única perduración mortal allí se mostraba. El pómulo emergía, casi como nudo poroso, dificultosamente velado por la insuficiente piel de la vida. Todavía materia, un unto de pelo, desigual coronaba la boca partida. Una boca grande, con carne, con la sola carne en aquel rostro puro. Una boca con dos labios no rojos, dos labios patéticamente agolpados con toda la expresión de la vida: labios rosas, como si su rojo inicial estuviese empalidecido con un paso leve, suave, triste de sapiente ceniza..." (43).

En Madrid, José Luis se hizo asiduo aficionado al cine y frecuentó diversas tertulias literarias, como las que dirigían José María Cossío o Julio Gómez de la Serna, y en las que coincidió con Julio Maruri, José Luis Cano, Vicente Gaos, Francisco Vighi o Elena Soriano. Además, durante ese periodo, realizó ilustraciones para la revista *Fantasía*, y publicó diversos poemas y artículos en publicaciones como *La Estafeta Literaria, Leonardo, Pilar, El Español, Corcel, Proel* o *Garcilaso*.

Con la llegada del verano regresó a Santander, esperando se resolviese a su favor el encargo de realizar los murales de la taberna del Poblado Pesquero que en esas fechas construía el conocido arquitecto Javier González Riancho. En la ejecución de ese encargo y en el prestigio que con él pensaba alcanzar, cifró Hidalgo muchas de sus esperanzas

de abandonar las penurias económicas por las que atravesaba; pero, las pinturas jamás llegaron a realizarse (44). El verano santanderino de 1945 fue el último vivido por el poeta, quien durante aquellas semanas, además de disfrutar de largos paseos y charlas con sus amigos José Hierro y Julio Maruri (a los que se unió Carlos Bousoño ya en los primeros días de septiembre) (45), prosiguió trabajando en su libro *Los muertos*, pintando y escribiendo artículos que publicaría luego en la prensa local y en algunas revistas nacionales. Fruto del trabajo de ese verano resultaron unos cuadros (trece entre paisajes y retratos) (46) que expuso a finales de noviembre en el llamado Saloncillo del diario *Alerta*, una pequeña estancia situada en la prirnera planta del popular periódico santanderino en la que desde 1945 hasta 1950 tuvieron lugar, primero, tertulias literarias y, posteriormente, también lecturas y exposiciones (47).

Ya en el mes de diciembre publicó Hidalgo en la colección Proel su segundo libro, *Los animales,* que dedicó a Gerardo Diego. Como recuerda Ricardo Juan Blasco, los poemas empezaron a escribirse dos años antes, a finales de 1941, y en torno a los primeros meses de 1944 puede decirse que el libro estaba concluido. Hidalgo envió a Blasco, con destino a *Corcel*, alrededor de quince poemas para que le ayudase en la selección. Después de algunas correcciones y de recharzar algunos poemas, la serie quedó reducida a los once que acabaron conformando el librito. Al poco los poemas se dieron a la imprenta y se imprimió "un pliego de *Corcel* que nunca vio la luz y que iba a llevar el número nueve y a aparecer en 1945" (48). Un censor juzgó que en uno de los versos del poema "Caballo" había una clara irreverencia y prohibió la publicación. La revista no salió a la calle hasta meses más tarde y, lógicamente, sin *Los animales*. Finalmente, como ya se ha señalado, el libro apareció publicado en el último mes de 1945 haciendo el número dos de la colección Proel.

Para Gerardo Diego *Los animales* fue "uno de los libros más breves, pero también de los más intensos y originales de la joven poesía contemporánea" (49). Cada uno de los animales representados por el poeta lo hace "...en breves e intensas pinceladas...", "...en una estrofa con una forma y vocabulario diferente, ajustado a una especie de etopeya en la que se une la majestuosidad, la rapidez, su relación con el hombre..." (50).

Varias son las características que a mi modo de ver hacen destacar este libro dentro del panorama poético de la posguerra: la riqueza de sus imágenes, a veces afiliadas a un surrealismo de corte aleixandrino, a veces al creacionismo heredado de Gerardo Diego y ajeno por completo a los más rancios tópicos al uso; la voluntad de trabajo poético que se fuerza sobre un tema tomado del exterior, en concreto, de la personal observación de la naturaleza; el completo alejamiento de la grandilocuente, vacua y fría retórica tan cultivada en ese momento por buena parte de los, llamémosles, poetas "oficiales"; y por último, el permanente esfuerzo por "expresar la radical extrañeza de lo humano", como señala atinadamente Miguel Ibáñez (51).

VI

A finales del invierno de 1946 Hidalgo estaba de nuevo en Valencia, y desde allí, ya en los primeros meses de la primavera, escribió a Cantalapiedra y a Ricardo Juan Blasco comunicándoles que se encontraba bastante enfermo. El poeta hablaba en sus cartas de "tifus" y "fiebres malignas", quizá contraídas cuando, acompañado por el pintor Ricardo Zamorano y por José Hierro, salía a pintar a primeras horas de la mañana los paisajes del río Turia más próximos a la ciudad de Valencia (52). La situación era cada vez más alarmante, y dada la gravedad que parecía revestir el asunto, la familia (con el imprescindible apoyo económico de Casimiro Igiesias) decidió en el mes de mayo trasladarlo a un centro adecuado, el sanatorio madrileño de Chamartín de la Rosa. En Madrid los médicos le diagnosticaron una enfermedad pulmonar, "neumonía caseosa con toxemia", e iniciaron un tratamiento con penicilina.

En el mes de julio tanto José Hierro como Ricardo Juan Blasco estuvieron con Hidalgo en el sanatorio, y entre los tres pusieron algunos títulos y ordenaron de forma definitiva la colección de poemas que compone *Los muertos* (53). Como ya se dijo anteriormente la referencia más antigua que podemos señalar acerca del que iba a ser el último libro del poeta es de comienzos del año 1944. Se trata de una carta de Hidalgo a Blasco fechada el treinta de abril de ese año. y en la que comentaba: "Acabo de terminar un poema: 'El hombre y el mar' prólogo o epílogo

para *Los muertos*. Es muy largo y no tengo ninguna copia, ya te enviaré en la próxima" (54). Según explica el propio Blasco, la primera intención de Hidalgo era la de escribir un libro sobre las víctimas de la guerra civil, un libro que iba a llevar por título *La llanura de los muertos*. Sin embargo, con el paso del tiempo la orientación temática de lo poemas experimentó un giro considerable. Su autor abandonó "lo particular, por lo esencial", y se volcó obsesivamente en la muerte como incógnita, en su tiempo y en su espacio, en las innumerables interrogantes que deja planteadas.

Durante el periodo de composición de *Los muertos* Hidalgo parece que se encontraba en un estado de ánimo muy especial: "no sé muy bien qué es, pues cada vez escribo de una manera más sonambúlica (sic)", comentó por carta a Blasco (55); y por esas mismas fechas escribió también: "Me adentro cada vez más en la médula de las cosas y cuando escribo, siento que lo hago de una manera inconsciente, 'en profundidad'. No me interesa el presente, sino en función de una acumulación de pasados o como siembra de nuevos brotes. Yo no sé si esto será bueno o malo, pero, desde luego es así. Siento todo esto con una gran lucidez..." (56).

El material poético que finalmente formó el libro tal y como fue publicado en su primera edición, es decir, preparado bajo la supervisión del poeta, está compuesto por cincuenta y seis poemas estructurados en cuatro partes que contienen dieciséis, dieciséis, once y trece poemas respectivamente. Para González Herrán cada una de estas partes "es lo suficientemente compleja como para impedir cualquier esquematismo caracterizador" (57), lo que tampoco es un gran obstáculo para que el mismo autor juzgue como bastante válida la interpretación que de ellas realizó en su día Fernández Quiñones: "La primera parte viene a representar propiamente el encuentro del poeta con la muerte. La segunda, el encuentro con Dios. En la tercera, el poeta acepta, doliente y resignado, su destino. En la última se vuelve, solitario, hacia la vida, y en ella se debate en su tristeza" (58).

En opinión de Carlos Bousoño, de los cincuenta y seis poemas del libro al menos quince o veinte son de máximo valor, "pero, contrariamente a lo que antes hemos afirmado, al terminar la lectura del volumen, tenemos la impresión de que los poemas menos concentrados del libro no

están exactamente enriqueciendo a los demás, densos y fulgurantes, sino al revés, restándoles una parte de su eficacia". A pesar de lo cual, el poeta y crítico termina afirmando que "la lírica de *Los muertos* es evidentemente una de las más altas" de nuestra posguerra (59). Una lírica, para concluir, metafísica, aunque no "desde un ángulo desnudamente intelectual, de geniales concepciones abstractas" (60), sino desde una capacidad imaginativa de gran potencia que se adhiere a las cosas, que las hace suyas en un juego poético cuya clave última reside en la sensibilidad, el sentimiento y la emoción.

Sin entrar en un minucioso análisis de los elementos formales de la expresión poética hidalguiana que encontramos en *Los muertos*, y sobre los que ampliamente ya se han pronunciado diversos especialistas (61), sí puede afirmarse que su escritura se caracteriza por la naturalidad, la gran fuerza expresiva, y una sencillez y sobriedad estilística que coherentemente se adapta a los contenidos del poemario: una reflexión discursiva en torno a los "problemas trascendentales del existir humano: la Muerte, Dios, el Hombre mismo" (62); y en torno también a los sentimientos que esa reflexión provoca, es decir, la soledad, la tristeza, la desesperanza..., en definitiva, la angustia del existir. Para lograr su objetivo el poeta "se ciñe a lo tangible", y focaliza su atención hacia el esfuerzo de unas imágenes poéticas que suelen tener su origen en elementos muy concretos, con frecuencia pertenecientes al mundo natural del que el hombre acaba formando parte tras su muerte, y que simbolizan un espacio de convivencia –fin y destino– para lo muerto y lo vivo. De ahí nace "la abundancia de términos referentes a la tierra y a sus frutos..., así se funde el temor (a la muerte y las incognitas que ésta plantea) con las rocas, las raíces, los árboles... Esta esencialidad resalta la angustia del hombre en un mundo sin esperanza, con un tiempo que corre hacia la muerte..." (63).

Pero regresemos al mes de julio de 1946 y retomemos la narración de los últimos días de José Luis Hidalgo. Durante esas fechas el original de *Los muertos* quedó preparado y a la espera de su publicación en la colección Proel. Mientras, el enfermo apenas trabajaba y pasaba la mayor parte del tiempo leyendo y recibiendo las visitas de sus amigos: Aleixandre, Bousoño, Garciasol, José Luis Cano o Vicente Gaos, entre otros (64). Finalmente Proel no llevó adelante el proyecto de editar el

libro, y José Luis Cano decidió incluirlo en la colección Adonais. Rápidamente se pusieron manos a la obra con la intención de que Hidalgo pudiera ver el libro en sus manos antes de morir. Vicente Aleixandre y Ramón de Garciasol fueron los encargados de corregir las pruebas... Pero el esfuerzo resultó inútil. El tres de febrero de 1947 José Luis Hidalgo moría en su habitación del sanatorio de Chamartín de la Rosa (65). Escasos días después salía de la imprenta *Los muertos*.

Los Muertos o la culminación de una poética

"el fin de todo esto (la poesía) es la Filosofía; ésa es mi meta".

"Presiento en mí una poesía hecha de cosas elementales y últimas y trascendida de metafísica".

(José Luis Hidalgo)

"Te insisto en que la impresión que me produce Los muertos *es profunda y que creo yo también firmemente, con Gullón, que se volverá a este libro"*

(José Hierro))

Ningún poeta puede abandonarse a la atracción de los conceptos quebrando así el principio de la sugerencia. El definitivo peso de los sentidos es, desde Baudelaire, el eje central en torno al que se constituye la poesía moderna: una poesía–universo que, como tal, se configura tras una voluntad radical de esencia propia, de ser por sí sola (66). Este planteamiento, del que es partícipe José Luis Hidalgo como "poeta moderno", mantiene asentadas algunas de sus raíces en zonas muy determinadas de la reflexión estética romántica, aquella que, gracias a las aportaciones de Schopenhauer, entre otros muchos, aparece claramente enmarcada dentro de una dimensión metafísica.

Entre los rasgos provenientes de esa corriente de pensamiento que pueden rastrearse con facilidad en gran parte de la poesía más cercana a nuestro tiempo (incluida, por supuesto, la de Hidalgo), quisiera subrayar algunos tan explicitamente definitorios como son la importancia concedida a la intuición, el subjetivismo, la conexión del yo con el todo, la

necesidad de que la obra de arte deje tras sí algo que no pueda ser reducido a la precisión de un concepto, la voluntad de vivir como impulso aciago y provocador de sufrimento, el sentimiento trágico de la existencia y la angustia que, en definitiva, ésta produce (67).

Pues bien, lo que podríamos llamar el vértigo existencial, es una presencia constante que recorre la práctica totalidad de las diferentes corrientes que configuran lo que llamamos poesía moderna. Un vertigo que, a partir de las décadas centrales del siglo XIX, se vio crecientemente acentuado por fenómenos tales como las revoluciones liberales y sus consecuencias sociales, políticas, económicas..., la industrialización, la aparición del fenómeno urbano a gran escala, el creciente automatismo de la vida del que en su día habló Mondrian (68), la física postnewtoniana, el psicoanálisis, las nuevas y más complejas relaciones humanas... El creador–poeta vive esta nueva situación, la realidad en constante y permanente cambio, la transformación de los valores, como un evidente caos ante el que tienen cabida planteamientos tan distintos como son, por ejemplo, contribuir a la general confusión, o bien intentar describirla, o tal vez definirla, y también, cómo no, la puesta en duda del sentido general de la propia existencia, y en lógica consecuencia, de la muerte.

Desde esta última posición es desde donde debemos procurar la aproximación al Hidalgo de *Los muertos*; un Hidalgo entregado al convencimiento bergsoniano de que se es para morir, y que por tanto, plantea su reflexión acerca del sentido de la vida dirigiéndose primero a desentrañar la esencia y sentido de la muerte (69). Para conseguirlo, entabla un diálogo con Dios y los muertos en busca de unas respuestas que no llegan, que no pueden llegar, que coherentemente condenan a un silencio contrario a la evidencia de los términos. Y es que –he aquí la más hermosa paradoja hidalguiana–, es en la propia naturaleza retórica e imposible de ese diálogo, donde nacen conjuntamente el mayor fracaso del hombre (con el tenaz silencio a sus preguntas), y el mayor, el más importante acierto del poeta, que creador y perfecto sabedor del artificio, logra desde el sincero esfuerzo contra sí mismo en la distancia de las palabras, ser uno y ser a la vez todos: yo, Dios, cuestión y muertos.

Situándose muy cerca de Unamuno, Hidalgo forzó sin inocencia el sueño inútil de un Dios a quien poder formular preguntas en un diálogo

impostado desde la tristeza y la rabiosa necesidad (70). Logró también hacerse con la visión del muerto, para así, Prometeo a la inversa, conseguir del mundo de los vivos la perspectiva de las sombras. Y luego, mediante un permanente aprendizaje de epifanías y exilios que con acierto fue añadiendo a su naturaleza, Hidalgo se entregó a la muerte que le era propia (71), y en ella construyó un espacio interior (paisaje entre los reinos rilkenianos de la vida y la muerte) (72), donde encontró su última individualidad, el rasgo que más humaniza junto a las formas invisibles de lo extraño: "dulce terror de fría nieve". Y desde esa situación vital y reflexiva, sólida entraña de una realidad que siempre se anuncia final, ofreció con indudable vigor poético la compleja desnudez de quien, por fin, se sabe ya signo herido y memoria toda de su propio tiempo, de su propia vida, de su propia muerte.

...Moriré como todos y mi vida
será oscura memoria en otras almas.

Santander, finales de abril de 1997.

Notas:

(1) Citado por V. García de la Concha. *De la preguerra a los años oscuros (1935-1944). La poesía española de 1935 a 1975*, vol. I, Madrid, 1999, pp. 436 y 441.

(2) Consúltese J. A. González Fuentes. "La Torrelavega que Hidalgo conoció", en *La Ortiga*, 5, (1997), pp. 9-12.

(3) "A mi madre muerta" es un poema que Hidalgo publicó en la revista *Proel* 7-8, (1944). Véase también J. L. Hidalgo, *Obra poética completa* (Edición y Prólogo de Mª de Gracia Ifach), Santander, 1976, pp.118-119.

(4) A. García Cantalapiedra, *Tiempo y Vida de José Luis Hidalgo*, Madrid, 1975. pp. 31-37.

(5) J. Uceda (Ed.), *José Luis Hidalgo. Antología poética*, Madrid, 1970.

(6) Éste y otros documentos gráficos relativos a José Luis Hidalgo pueden consultarse en A. García Cantalapiedra, *José Luis Hidalgo. Biografía en imágenes*, Santander, 1997, p. 13.

(7) Consúltese A. García Cantalapiedra, *La Biblioteca Popular de Torrelavega, 1927-1937: Diez años de actividad intelectual*, Santander, 1988.

(8) F. Ruiz Soriano, *José Luis Hidalgo. Poeta surrealista (1935-1944)*, Barcelona, 1996, p. 9.

(9) Consúltese A. García Cantalapiedra, *Tiempo y Vida...* pp. 221-223. Y del mismo autor "Rectificación a la biografía de Hidalgo", en *Alerta*, 3-2-1967.

(10) A. de Albomoz, *José Hierro*. Colección Los poetas, Madrid, 1981, p.12.

(11) En las cartas de José Luis Hidalgo las referencias a sus lecturas son bastante numerosas. Algunos de los autores que menciona a partir de 1939-1940 hasta su muerte son Pérez de Ayala, Maurois, Eugenio D'Ors, Bergson, Taine, Lessing, Worringer, D. H. Lawrene, Huxley... Véase A. García Cantalapiedra, *Tiempo y Vida...*, pp.102, 113, 137, 171.

(12) No podemos pasar por alto que sólo en el campo de la creación literaria, y ateniéndonos a la década de los años veinte, aparecieron publicados en sus respectivos idiomas algunos de los libros más importantes de, por ejemplo, César Vallejo, Proust, Ungaretti, Thomas Mann, Faulkner, Ezra Pound, Karl Kraus, Mandelstam, T S. Eliot, Virginia Woolf, Saint-John Perse, Valéry, Bertolt Brecht, Wittgenstein o Borges, autores a los que Hidalgo no parece mencionar nunca, ni entre sus lecturas ni entre sus influencias.

(13) Díaz López, "Y el tiempo se volverá contra ti si mientes", en *La Ortiga*, 5, (1997), p. 20.

(14) Por ejemplo,M. Tuñón de Lara, "Cultura e ideología", en M. Tuñón de Lara (Dir.), *España bajo la dictadura franquista (1939-1975). Historia de España, tomo, X*, Barcelona, 1987, pp. 435-526. A. Blanco, C. Aguinaga, R. Puértolas, I. Zabala, *Historia social de la literatura española, vol. III*, Madrid, 1979. J. C. Mainer, "1975-1985: Los poderes del pasado", en S. Amell y S. García Castañeda (Ed.), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Madrid, 1988, pp. 11-26. Th. F. Glick, *Einstein y los españoles. Ciencia y sociedad en la España de entreguerras*, Madrid, 1986.

(15) F. Ruiz Soriano. *José Luis Hidalgo...*, pp.23-56. En estas páginas Ruiz Soriano estudia la influencia de los poetas del veintisiete en la poesía surrealista hidalguiana. En este mismo sentido, para Guillermo Carnero "el irracionalismo de estirpe surrealista fue una constante" a lo largo de toda la actividad poética de Hidalgo. Véase G. Carnero, "Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía española de la alta posguerra", en V. García de la Concha (Ed.), *El surrealismo*, Madrid, 1982.

(16) A. A. Gómez Yerba, "Edición, introducción y notas" a Gómez de la Serna, *Greguerías*, Madrid, 1994, p. 21.

(17) Buena parte de las greguerías hidalguianas pueden encontrarse en A. García Cantalapiedra, *Tiempo y Vida...*, pp. 229-232.

(18) Véase Enric Jordi, "La Olimpiada Popular de 1936", en *Historia y Vida*, 28, (1970). Y A. García Cantalapiedra, *Tiempo y Vida...*, pp. 74-83.

(19) *Canciones para niños (Nanas)*. Edición de A. García Cantalapiedra, Santander, 1951. Sobre este libro consúltese J. Gutiérrez Martínez-Conde, "José Luis Hidalgo: Canciones para niños o el retorno al origen", en *La Ortiga*, 5, (1997), pp. 35-39.

(20) Léase, por ejemplo, A. de Albornoz, *José Hierro...*, p. 12. A. García Cantalapiedra, *Tiempo y Vida...*, pp 87-88. V. García de la. Concha, *De la preguerra...*, p. 436.

(21) F. Ruiz Soriano, *José Luis Hidalgo...*, p. 18. A. de Albornoz, *José Hierro...*, p. 13. V. García de la Concha, *De la preguerra...*, p. 437.

(22) G. Diego, "Diez años ya", en *Alerta*, 3-2-1957. A. García Cantalapiedra, *Tiempo y Vida...*, pp. 101-102.

(23). J. Hierro, "Fracaso", en *Corcel*, 13-14-15, (1947). Acerca de la Quinta del 42 véase, J. R. Blasco, "José Luis Hidalgo y la Quinta del 42", en *Escritos sobre José Luis Hidalgo*, Santander, 1956. Véase también, V. García de la Concha, *De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950). La poesía española de 1935 a 1975*, vol. II, Madrid, 1987, pp. 609-632.

(24) J. R. Blasco, "He aquí a la literatura de mañana", en *Peña Labra*, 6, (1972/1973), pp. 5-6.

(25) V García de la Concha, *De la preguerra...*, p. 436.

(26) Consúltese M. García-Posada, *40 años de poesía española. Antología 1939-1979*, Madrid, 1988. p. 10.

(27) En una carta de Hidalgo a Ricardo Juan Blasco fechada el 9 de abril de 1944, puede leerse: "...Hora iba siendo de que te decidises a hacer de *Corcel* lo que debió ser desde el primer momento. La ocasión más propicia era hace dos años, pero creo que aún es tiempo.¡Ánimo, a demostrar que somos jóvenes!

¿Ideas?... Suprimiría por completo las firmas de los *consagrados*, anunciaría en el primer número que no se publicaría nunca ni una décima ni un soneto, aunque fuesen una maravilla. Seleccionaría entre las colaboraciones, no las mejores, sino las más personales, directas o nuevas, aunque tuviesen muchos defectos. Unas páginas de crí-

tica de libros a fondo y tajante, mejor la de un libro solo que la de varios, con tal que se vapulee y sacuda hasta sacar de él lo bueno y lo malo. Pegarle a Vivanco, a Ridruejo, Rosales, y si él estuviera aquí y no se prestase a un equívoco, al mismísimo Juan Ramón a quien tanto amamos... Desde luego, como tú dices, sin manifiesto...". El contenido completo de la carta puede verse en J. R. Blasco, "He aquí a la literatura...", pp. 12-14. El texto aquí reproducido lo está también en V. García de la Concha, *De la preguerra...*, p. 440.

(28) F. Rubio, *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Madrid, 1976, p. 430. V. García de la Concha, *De la preguerra...*, p. 441.

(29) Citado por A. García Cantalapiedra, *Tiempo y Vida...*, p. 135.

(30) V. García de la Concha, *De la poesía...*, p. 611.

(31) *Raíz* apareció en Ediciones Cosmos, de Valencia, en el año 1944. Véase J. R. Blasco, "Pequeña historia de sus libros", recogido en A. García Cantalapiedra, *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, 1971, p. 149. Julia Uceda ofrece en su antología comentarios sobre las modificaciones que aparecen en algunos poemas de *Raíz*, desde su primera redacción o publicación en revistas, hasta su versión definitiva en libro. Véase J. Uceda (Ed.), *José Luis Hidalgo...*, pp. 42-67. A. del Villar, "La *Raíz* de *Los Muertos* de José Luis Hidalgo", en *Poesía Española*, 203 (II época), (1969). Fidel de Mier, "Raíz", en *La Ortiga...*, pp. 40-42. J. L. Hidalgo, *Obra poética completa..., Raíz*, pp. 23-54.

(32) V. García de la Concha, *De la poesía existencial...*, pp. 611-612.

(33) G. Diego, "La poesía de José Luis Hidalgo: *Raíz* y *Los animales*", en *Alerta*, 6-4-1947.

(34) J. Lázaro Serrano, *Historia y antología de escritores de Cantabria*, Santander, 1985, p. 256.

(35) Parte de una carta fechada el 11 de noviembre de 1942. Véase J. R. Blasco, "Pequeña historia...", p. 150.

(36) A. de Albornoz, *José Hierro...*, p. 15.

(37) A. García Cantalapiedra, *Tiempo y Vida...*, p. 155.

(38) Entre los fundadores de *Proel* también estaban Carlos Nieto, Carlos Salomón, Enrique Sordo, Luis-Jesús Reina, Marino Sánchez y Guillermo Ortiz. Pronto otros nombres se vincularon de una forma u otra a la revista y las colecciones de libros. Entre ellos los de Cossío, Rodríguez Alcalde, Julio Maruri, José Hierro, José Luis Hidalgo, Pablo Beltrán de Heredia o Ricardo Gullón. Con respecto a *Proel* y al mundo de la cultura en el Santander de posguerra véanse, entre otros, los trabajos de E. de

Torre Gracia, *Proel (Santander 1944-1950). Revista de poesía/Revista de compromiso*, Madrid, 1994. A. García Cantalapiedra, *Desde el borde de la memoria,* Santander, 1991. J. M. Pérez Carrera, "Historia de *Proel*, cuaderno de poesía (Santander 1944-1950)", en *Archivum*, XVIII, (1968). J. Díaz López, "Sociedad, arte y cultura en Cantabria (1940-1995)", en A. Moure Romanillo y M. Suárez Cortina (Eds.), *De La Montaña a Cantabria. La construcción de una comunidad autónoma*, Santander, 1995, pp. 374-383. J. Díaz López, "Qué significa esa cosa de Atenas del Norte", en *El Diario Montañés*, 23-9-1995. V. García de la Concha, *De la preguerra...*, pp. 441-444. J. Maruri, "Carta a J. A. González Fuentes", en *Clarín*, 5, (1996), pp. 83-84. Sobre el fenómeno de la evolución de la poesía española en la posguerra y su relación con la política cultural e ideológica del falangismo, consúltese, por ejemplo, F. Rubio, *Las revistas...* J. C. Mainer, *Falange y literatura*, Barcelona, 1971.

(39) J. Díaz López, "Sociedad...", p. 374.

(40) V. García de la Concha, *De la preguerra...*, p. 442.

(41) A partir de esa fecha, y coincidiendo con el inicio de la segunda etapa de la revista, comenzó la colección de libros Proel, un proyecto que llegaría hasta agosto de 1951 y en el que aparecieron libros como *Las aves y los niños* de Julio Maruri, *Los animales* de Hidalgo, *Tierra sin nosotros* y *Con las piedras, con el viento...* de José Hierro, la *Antología de la poesía francesa contemporánea* de Rodríguez Alcalde, *La orilla* de Carlos Salomón, o *El humanismo y la moral de Juan Pablo Sartre*, obra de Eugenio Frutos. Fuera de colección, en marzo de 1950, se publicó una edición especial de un libro destinado como regalo de boda para la hija del general Franco, una antología con poemas amorosos de Manuel Arce, José Hierro, Julio Maruri, Gerardo Diego..., entre otros. Véase A. García Cantalapiedra, *Desde el borde...*, p. 51. Sobre la Escuela de Altamira puede consultarse la obra del mismo autor, pp. 123-146. Y J. Díaz López, "Sociedad...", pp. 374-383. F. Calvo Serraller, *Movimientos artísticos en la postguerra española de los años cuarenta*. Catálogo de la exposición Escuela de Altamira, Madrid, 1981.

(42) V. García de la Concha, *De la preguerra...*, p. 443.

(43) V. Aleixandre, "José Luis", en *Corcel*, 13-14-15, (1947), pp. 335-336.

(44) Los tres bocetos realizados por Hidalgo pueden contemplarse en A. García Cantalapiedra, *José Luis Hidalgo...*, pp. 58-59.

(45) Se conserva una foto de los cuatro poetas tomada en la playa de El Sardinero de Santander el día 2 de septiembre de 1945. Véase A. García Cantalapiedra, *José Luis Hidalgo...*, p. 62.

(46) A. García Cantalapiedra, *Tiempo y Vida...*, p. 193.

(47) A la tertulia acudían personajes del mundo de la cultura santanderina como Ricardo Gullón, Pablo Beltrán de Heredia, Cantalapiedra, Simón Cabarga o Fernando Barreda. Ver A. García Cantalapiedra, *Desde el borde...*, pp. 81-90. J. Simón Cabarga, *Historia de la prensa santanderina*, Santander, 1982, pp. 376-379.

(48) J. R. Blasco, "Pequeña historia...", p. 153. Los títulos de los once poemas de *Los animales* son: *Caballo, Tigre, Gato, Tortuga, Vaca, Gallo, Conejo, Araña, Hormiga, Víbora* y *Pez*. Léase J. L. Hidalgo, *Obra poética completa... Los animales*, pp. 55-61. Entre los más recientes análisis del segundo poemario de Hidalgo, probablemente sea uno de los más ricos e interesantes el de M. Ibáñez Cuesta, "El horizonte humano de *Los animales*", en *La Ortiga*, 5, (1997), pp. 43-45.

(49) G. Diego, "La poesía de José Luis Hidalgo: *Raíz* y *Los animales...*".

(50) J. Lázaro Serrano, *Historia y antología...*, p. 258.

(51) M. Ibáñez Cuesta, "El horizonte humano...", pp. 43-44.

(52) A. García Cantalapiedra, *Tiempo y Vida...*, pp. 202-203.

(53) Dos fotos realizadas durante la visita de José Hierro pueden verse en A. García Cantalapiedra, *José Luis Hidalgo...*, p. 71. En una de ellas aparece José Luis con la muerte claramente dibujada en su rostro, en la terrible delgadez de su mano. La larga lista de los poemas a los que se les puso título puede consultarse en R. J. Blasco, "Pequeña historia...", p. 159. Blasco cuanta también que se suprimió un poema, el titulado "Están todos, Dios mío", que a continuación reproducimos:

Están todos, Dios mío/ como un solo racimo, entre tus manos./ Están todos, ninguno/ a la cita ha faltado./

Los alegres y puros, que tocaban/ los frutos de la carne y se quemaron./ Y los tristes y turbios que ocultaban/ su triste corazón ensimismado./

Pasaban por el mundo y una noche/ les llamaste a todos a tu lado./ Pasaban por el mundo... Tú sabías/ que la sangre manaba en sus costados./

Y ahoran están ya contigo, nadie oye/ el lejano rumor de aquellos pasos./ Pasaron por el mundo, de sus huellas/ sólo queda el camino ensangrentado.

(54) R. J. Blaco, "Pequeña historia...", p. 156. Ninguno de los poemas de *Los muertos* responde a ese título, y ninguno de ellos "es muy largo", por lo que debemos pensar que el poema al que se refiere Hidalgo en la carta o fue finalmente desechado o acabó transformándose en otro u otros poemas.

(55) Idem.

(56) O. Guerrero, *José Luis Hidalgo*, Madrid, 1971, pp. 63-64.

(57) J. M. González Herrán, "Contenido y temas en *Los muertos* de José Luis Hidalgo", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVIII, (1972), p. 412.

(58) L. Fernández Quiñones, "José Luis Hidalgo: su poesía de la muerte", en *Revista de Literatura*, XIII, (1958), pp. 79-120.

(59) C. Bousoño, "La poesía de José Luis Hidalgo", en Índice, 60, (1953). En este último sentido también se expresa José Hierro cuando dice: "Te insisto en que la impresión que me producen *Los muertos* es profunda y creo yo también firmemente, con Gullón, que se volverá a este libro". A. García Cantalapiedra, *Tiempo y Vida...*, p. 143.

(60) V. García de la Concha, *De la poesía existencial...*, p. 624.

(61) A. Fernández Quiñones, Susinos Ruiz, Raimundo Fernández y González Herrán es, sin duda, a quienes más debemos en el conocimiento de los elementos formales (métrica, categorías gramáticas, sintáxis, etimología y significación morfológica...) de la expresión poética hidalguiana en *Los muertos*. Véase L. Fernández Quiñones, "José Luis Hidalgo; su poesía...", pp. 79-120; F. Susinos Ruiz y A. R. Fernández, "José Luis Hidalgo", en *Archivum*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, XI, (1962), pp. 231-322; J. M. González Herrán, "Contenido...", p. 407-447; J. M. González Herrán, *La poesía de José Luis Hidalgo. Introducción a su estudio*. Tesis de Licenciatura inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Santiago de Compostela, 1970.

(62) J. M. González Herrán, "Contenido...", p. 407.

(63) J. Lázaro Serrano, *Historia y antología...*, p. 259. En lo relativo a la creación de imágenes sugeridas por el mundo natural en Hidalgo y Rilke, consúltese F. Ruiz Soriano, "Rainer Maria Rilke y José Luis Hidalgo. El tema de la muerte", en *Altazor*, 2, (1993), pp. 88-89.

(64) Al parecer, durante su estancia en el sanatorio, Hidalgo tan sólo terminó un poema de *Los muertos*. Vicente Gaos recuerda que, cuando visitó al enfermo, éste leía los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de R. M. Rilke. Ver A García Cantalapiedra, *Tiempo y Vida...*, p. 211. Los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge,* es una novela-diario autobiográfico publicada en 1910 que, para parte de la crítica, es la documentación artística y revolucionaria de una atormentada visión del mundo, la del poeta que interroga a su interioridad. Consúltese, por ejemplo, E. Sordo, "Rilke, entre el dolor y la muerte", en R. M. Rilke, *Antología*, Barcelona, 1982, pp. 9-10. Y del mismo autor "El amor, la vida y la muerte en la poesía de Rilke", en *Cuadernos de Literatura*, 6, (1947), pp. 510-511. Sobre la influencia de la obra de Rilke en los poetas españoles de pos-

guerra véanse: F. Bermúdez Cañete, "Influencia de Rilke en al poesía española de post-guerra", en *Nueva Estafeta*, 42, (1982); G. Corona Marzol, "La presencia de Rainer Maria Rilke en José Hierro", en *Turia*, 15, (1990); F. Ruiz Soriano, "Rainer Maria Rilke...", pp. 83-91.

(65) Hidalgo fue enterrado en el cementerio municipal de Chamartín de la Rosa. En febrero de 1958 sus restos fueron trasladados al cementerio de Torres (Torrelavega).

(66) P. Valèry, *Teoría poética y estética*, Madrid, 1990, pp. 12-13. F. de Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona, 1992, p. 33.

(67) D. Castrillo y J. F. Martínez, "La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche", en V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísitcas contemporáneas*, vol. I, Madrid, 1996, pp. 356-358.

(68) X. Rubert de Ventós, *El arte ensimismado*, Barcelona, 1997, p. 25.

(69) J. M. González Herrán, "Contenido...", p. 423.

(70) F. Susinos Ruiz y A. R. Fernández, "José Luis Hidalgo...", p. 261. V. García de la Concha, *De la poesía existencial...*, pp. 626-627. Sánchez Romeralo llega a escribir "Dios es también la expresión del ansia de Dios... Hidalgo ve en Dios la ausencia de Dios, el sueño de Dios". Véase A. Sánchez Romeralo, "Insistencia y contraste en la poesía de José Luis Hidalgo", en *Papeles de Son Armadans*, CXXX, (1967), pp. 51-80. En este mismo sentido es interesante la clasificación de tipos diversos de fenómenos mentales realizada por T. S. Eliot, y en la que sitúa a Dios en posición privilegiada. Véase L. Gordon, *El joven T. S. Eliot*, México, 1989, p. 105.

(71) Sobre la idea de la "muerte propia" en la poesía de Hidalgo véase F. Ruiz Soriano, "Rainer Maria Rilke...", p. 86.

(72) "Los ángeles (se dice) a menudo no saben si andan/ entre los vivos o los muertos. La eterna corriente/ arrastra siempre por los dos reinos todas las edades/ y en uno y otro su rumor las supera". Versos 82-85 de la Primera elegía. R. M. Rilke, *Requiem. Elegías de Duino*, Barcelona, 1992, p. 115.

(Introducción al libro de José Luis Hidalgo, *Los Muertos*,
Santander, Universidad de Cantabria, 1997.

UNA APUESTA POR LA MEMORIA

... no nos queda otra posibilidad que esperar en el pensamiento y en la poesía un espacio para la aparición de Dios.

Martin Heidegger

En primer término está la memoria, esa consciente verbalización de nuestro tránsito, de nuestro discurrir vital por un tiempo que fluye acercándonos a un final inexorable y del que nada sabemos. Sin memoria no hay posibilidad alguna de iniciación a la muerte, y tampoco poesía. Poseer memoria es pensar en la muerte, y en consecuencia, nacer a la angustia vertiginosa de la existencia, a la razón de que se es para morir.

Pues bien, planteadas las cosas en estos términos, creo que una de las mejores formas de acercarnos al Hidalgo de *Los Muertos*, es hacerlo, al menos en lo que podríamos llamar un "primer plano" de lectura, teniendo muy en cuenta su conciencia extremada de que somos-para-la muerte, y por supuesto, teniendo también presente el profundo sufrimiento y las numerosas cuestiones que, ante perspectiva tan determinada y unívoca, debieron brotar a la vida en el interior del poeta.

Fue Kierkegaard, una de las lecturas esenciales del joven José Luis Hidalgo, quien escribió en su trabajo *El Concepto de la Angustia*, que fundamentalmente el hombre puede responder a la aflicción existencial de dos maneras distintas: o bien a través del suicidio, es decir, negando cualquier posibilidad, o bien, mediante el recurso de la fe, acudiendo así a la esencia misma de toda posibilidad. Es evidente que, en un principio, nuestro poeta escogió el camino "religioso" (1) trabajando así un espacio

para la aparición de Dios; pero no lo hizo desde la fe inquebrantable, sino desde la duda más ardiente y dolorosa.

En *Los Muertos*, Hidalgo inquiere el sentido de la vida preguntando por el de la muerte, y en busca de posibles respuestas, apela directamente a Dios y a todos los que un día en este mundo fueron. Para subrayar la única posibilidad existente de diálogo, el poeta vuelve todos sus sentidos y entendimiento, como en su día hizo por ejemplo el Rilke del *Libro de Horas* y de las *Elegías de Duino*, hacia ese espacio interior donde, con el transcurrir del tiempo, va afianzándose el particular final de cada uno de nosotros. Es decir, y en mi opinión aquí radica parte importante de la dimensión neorromántica de nuestro autor, Hidalgo tomó primero conciencia sincera de su muerte, visitó los paisajes que ésta habitaba en él, y después, ya perfecto sabedor de su nueva condición, dio comienzo a la tarea: hallar un cumplido final a su amplio catálogo de dudas sobre la vida, la muerte, la inmortalidad, el yo, el caos, el propio Dios... Por eso, el último libro de Hidalgo también puede y debe leerse como la crónica de un aprendizaje, como el inestimable y privilegiado relato de quien se sabe ya memoria de su propio tiempo, de su propia vida y de su muerte.

Pero el caso es que en *Los Muertos* nadie toma la palabra para contestar a las cuestiones planteadas. Desde el inicio mismo del poemario hasta su final, todo aparece marcado por el denso y significativo aroma del silencio. La razón estriba, como ya dejé escrito en otra parte, en la misma naturaleza retórica e imposible del intento hidalguiano. Desde la más acuciante necesidad, el poeta invoca a un Dios que resulta por completo inútil, pues tan sólo es un sueño forzado, fruto de la nostalgia, la rabia y la tristeza.

Aunque, ahora me pregunto, ¿no nos estaremos equivocando?, ¿acaso el silencio de Dios, señalado reiteradamente en sus versos por el poeta, no ofrece en sí mismo la evidencia de una respuesta? Creo que esta posibilidad es más que probable, y que finalmente Hidalgo supo encontrar en su inabarcable entorno de silencio, algunas de las más importantes réplicas que con tanta ansiedad buscaba, empezando por el hecho mismo de que no, no hay ninguna alternativa a la condición humana de ser-para-la-muerte.

En este sentido, Hidalgo se muestra en su poemario cercano a la postura heideggeriana de aceptación del propio destino, a pesar de que nunca termina por hacer de ello, como sí hizo el filósofo alemán, una elección positiva, un ejercicio de libertad. Incluso, al final, Hidalgo no renuncia, muestra de un irreductible afán de supervivencia, a ejercer el derecho a realizar una esperanzada apuesta en favor de la memoria ajena (de la nuestra), y cómo no, también de la poesía, de su poesía. Una apuesta que aparece explicitada en los últimos versos del poema "Lo fatal":

"Moriré como todos y mi vida
será oscura memoria en otras almas".

En definitiva, una apuesta que a juzgar por las circunstancias, y transcurridos desde su realización más de cincuenta años, pocas dudas pueden cabernos hoy, ha ganado el poeta.

Nota:

(1) Para Hidalgo, todo poeta entrañable y verdadero es fundamentalmente religioso. Así lo enuncia en su artículo "El sentido religioso en la obra de Gabrial Mistal", publicado en el santanderino diario *Alerta* el 18-11-1945.

(Introducción al libro *Los muertos,* en *Poesía Completa* de José Luis Hidalgo, Centro de Estudios Montañeses, Santander, 1997).

DESDE LONDRES
CON IRONÍA

Doris Lessing, *Historias de Londres*. Traducción de María Faidella, Destino, Barcelona, 1996.

Como sucede en la mayor parte de su obra desde que a finales de los años sesenta Doris Lessing publicara su novela *La ciudad de los cuatro pórticos* (1969), título en el que, si no recuerdo mal del todo, por vez primera abandonaba las historias y paisajes africanos de su adolescencia y primera juventud, la escritora británica escoge de nuevo el tumultuoso, variopinto y multirracial Londres contemporáneo como marco geográfico referencial en el cual ambienta las dieciocho historias que conforman este nuevo volumen de relatos.

Como es también ya habitual, en *Historias de Londres* Doris Lessing incide en uno de sus temas predilectos, el retrato crítico de la burguesía inglesa, asunto que goza de gran tradición en la literatura de las islas (Jane Austen y Charlotte Brontë son dos magníficos ejemplos). Para la ocasión, la mirada de la escritora se detiene con apasionada atención en las dificultades, experiencias y múltiples sorpresas que encierran las relaciones familiares y las relaciones amorosas, tras el gris decorado de las convencionales apariencias que oferta la cotidianeidad. Lessing utiliza además su mirada con la ternura y la fina inteligencia que suelen serle propias sólo a la delicada ironía, una facultad que no ha sido precisa-

mente característica definitoria de la literatura llevada al papel por esa destacable generación de escritoras británicas formada, entre otras, por Iris Murdoch, Muriel Spark, o la propia Lessing, quienes dotadas de innegables inquietudes no siempre han acertado a la hora de obtener logros narrativos.

(Revista *Lateral*, Barcelona, número de abril de 1997).

LA IRONÍA EJEMPLAR DE MAX AUB

(Max Aub, *Crímenes ejemplares*. Calambur, Madrid, 1997. Prólogo de Eduardo Haro Tecglen).

Si exhibiendo un mal gusto ejemplar, cayésemos en la absurda tentación de realizar una encuesta en la que se preguntase por los nombres de algunos prosistas españoles que no perteneciesen a las más recientes hornadas, y tampoco estuvieran orillados en las ya lejanas estanterías del XIX, seguro que los nombres citados por la mayoría serían los de Baroja, Azorín, Delibes, Umbral, Muñoz Molina, Marías y, cómo no, don Camilo. Estoy seguro también de que casi nadie mencionaría ni por mera casualidad el nombre de Max Aub. Casi todos caerían en el descuido por completo desconocimiento, y otros muchos, por juzgarlo sin duda un oscuro juntaletras compatriota de Kubala, o tal vez un metafísico poeta oriundo de la remota Transilvania.

Y es que, preguntémonos, ¿cuántos españoles han leído alguna página de Max Aub? ¿Tan pocos? Pues sólo queda decir que no saben qué gran placer se han vedado sin recato. Así que les animo a que con rapidez se acerquen a la librería más próxima y mejor dotada y adquieran alguna obra de este español de nombre tan poco hispano; por ejemplo, estos muy esperados *Crímenes ejemplares* ahora reeditados, libro sorprendente y divertido cuyo título es ya una provocadora invitación a la lectura y que, sin duda, supondrá todo un descubrimiento, especialmente para los amantes del relato breve/brevísimo, cultivado con fortuna en nuestra lengua por talentos como los de Monterroso, Galeano, Cortázar. Gómez de la Serna, Arreola o Torri.

Si examináramos por completo la copiosa obra literaria de Max Aub (en la que destacan los seis volúmenes que conforman *El laberinto mági-*

co, su renovadora producción teatral, o el terrorífico testimonio del reencuentro personal con España plasmado en *La gallina ciega*), tendríamos que *Crímenes ejemplares* ocupa un lugar en principio secundario. Y esta apreciación la estableceríamos probablemente al prejuzgar, con muy escaso sentido literario, que los cuentos muy breves (*Lo maté por no darle un disgusto* es una muestra significativa), no pueden aspirar a ocupar otra distinta situación en la globalidad de las obras completas de nuestro autor.

Sin embargo, la escritura de Max Aub, original artífice de una palabra ágil, sutil, inteligente y corrosiva, hace de lo que en un primer momento pudiera parecernos una "simple y singular ocurrencia", todo un ejercicio de certera pulsación literaria en el que las diversas incursiones terminan adoptando el aire y la solidez de una obra maestra.

En *Crímenes ejemplares* Max Aub ofrece un medido recital interpretativo con una sola partitura en el atril: la intolerancia. Una partitura que posibilita visiones muy variopintas de sí misma. Me estoy refiriendo, por no ir demasiado lejos en las apreciaciones, a la desmesurada capacidad de violencia y agresividad gratuita que oferta el género humano, o a la sinrazón global que posibilita que una persona busque o precipite el final físico de otra regalándose al menos la artimaña de un por qué ("La hendí de abajo a arriba, como si fuese una res, porque miraba indiferente al techo mientras hacía el amor").

Pero con toda su carga de tristezas, desilusiones y pesares, *Crímenes ejemplares* es, ante todo, un libro inteligente, dinámico, sutil y muy divertido, escrito con una carga tal de ironía y causticidad como para hacerlo recomendable sin ningún reparo a los jóvenes y avispados lectores, y muy especialmente a todos aquellos que nunca antes se hayan acercado a la saludable y hermosa prosa de este español con nombre de personaje de comedia de Lubitsch. Él se llamó Max Aub, nació en París, vivió en España, fue republicano, murió en el exilio mexicano, y hoy su obra permanece casi olvidada por los suyos, víctima de un crimen literario que ciertamente, bajo ningún concepto, podríamos calificar como ejemplar.

(*Clarín, Revista de Nueva Literatura*, nº 11, Oviedo, 1997).

LA CREACIÓN LITERARIA DE LAS ÉLITES EN EL SANTANDER DE FINALES DEL XIX, O LA RESISTENCIA ESTÉTICA COMO REACCIÓN: ALGUNOS RASGOS CARACTERIZADORES

musa del septentrión, melancolía...
Amós de Escalante

...los santanderinos imitarán a los barceloneses, sabrán todos que las Musas, el coro de Apolo, allá andaban por el Olimpo con Vulcano, el primer industrial, y Mercurio, el dios del comercio; se olvidará del todo la politiquilla, se estrechará el regionalismo, no se confiará en ningún extraño...

José María Quintanilla

A la hora de plantearse un acercamiento –desde postulados no filológicos–, a la vida literaria de las élites "ilustradas" santanderinas durante las últimas décadas del siglo XIX y primera de XX (etapa que los especialistas califican como de gran complejidad dentro de la literatura española), el historiador de la cultura puede constatar enseguida una serie de realidades que van, desde una elocuente escasez de estudios monográficos, hasta la ausencia de un análisis exhaustivo de la variopinta producción literaria de la época (poesía, novela, teatro, artículos periodísticos,

cartas, etc...), pasando por el hecho de que la mayor parte de los esfuerzos realizados en este terreno han estado tradicionalmente dirigidos al conocimiento, difusión, y en no pocas ocasiones, directa y simple exaltación, de la vida, obra e iniciativas culturales de los tres escritores cántabros más significativos del periodo, es decir, Amós de Escalante, José María de Pereda y Marcelino Menéndez Pelayo.

Además hay una amplia coincidencia en la práctica totalidad de los estudios existentes, pues señalan la extensa etapa que va de 1840 a 1912 como la que albergó la edad de oro de la cultura en Cantabria, basándose para ello en la aparición y presencia durante ese intervalo temporal de los considerados principales hitos y héroes culturales de la historia regional. Sin embargo, aún está por realizar el trabajo de investigación que, desde un análisis profundo y variado de la realidad, confirme o modifique tan generalizada hipótesis, y sobre todo, que ayude a enriquecer y ampliar los conocimientos en torno a la aparición y desarrollo de la vida cultural y literaria en nuestra región.

Teniendo en cuenta la evidencia insoslayable de estos factores, no se presenta como una empresa de fácil solución el establecer, a lo largo de un trabajo necesariamente breve y de carácter aproximativo como éste, conclusiones definitivas con respecto al objeto de estudio más arriba indicado, razón por la que nos contentaremos con dejar apuntados algunos elementos básicos que puedan ayudarnos a comprender mejor las claves caracterizadoras del acontecer literario en el Santander del último cambio de siglo.

Burguesía y vida literaria en Cantabria: un desarrollo *cuasi* paralelo

Ya desde mediados del XVIII, pero de forma más dinámica y significativa desde las primeras décadas del XIX, la estructura económica de Santander experimentó una profunda transformación al ir adquiriendo las actividades mercantiles, financieras e industriales, un peso y una preponderancia cada vez mayores frente a las actividades enmarcadas dentro del sector primario. Estos cambios, determinantes para entender el primer gran impulso hacia el crecimiento económico y urbano santanderino, nos sitúan también en el origen de importantes alteraciones en la propia

estructura social de la comunidad, y, por supuesto, en las relaciones sociales tal y como se habían venido desarrollando hasta entonces.

Principal impulsora de las transformaciones en el entramado social santanderino fue la burguesía mercantil y financiera, cuya etapa básica de desarrollo y consolidación tuvo lugar entre 1750 y 1850 (véase Maruri Villanueva, 1990 y Hoyo Aparicio, 1993). Esta burguesía fue la que ejerció, durante a primera mitad del siglo XIX, y en clara confluencia de intereses con la nobleza, el felizmente denominado por Suárez Cortina "liberalismo instrumental", un férreo dominio político y económico sobre la ciudad, sustentado en la forma en que consiguieron armonizarse los principios del liberalismo económico y los del armazón social preliberal (Suárez Cortina,1994:25-28).

Sin embargo, este orden de cosas vino a alterarse a lo largo de la decada de los sesenta y primeros años setenta, en abierta coincidencia con la grave crisis comercial que afectó a todas las más importantes plazas de España (Hoyo Aaparicio, 1988 y Tortella Casares, 1987:122-124), y también, con el marco sociopolítico del Sexenio Democrático, fase en la que tomaron carta de naturaleza elementos determinantes en la posterior evolución histórica española. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a la aparición de regionalismos y nacionalismos abiertamente opuestos a lo que consideraban uniformidad y autoritarismo centralista de Madrid, a la plena irrupción en la vida sociopolítica del naciente proletariado; y para terminar, al cambio negativo de la coyuntura económica que azotó y transformó el espacio socioeconómico referencial de la mayor parte de la burguesía financiera y mercantil del país.

Fue durante esta etapa cuando se "resquebrajaron las pautas del dominio social que durante un siglo habla establecido la burguesía mercantil" santanderina, quedando "al descubierto de forma clara las distintas –y muy divergentes– opciones sociopolíticas que incubó el desarrollo económico, la aparición e incremento de las distintas clases sociales y, de forma especial, el alcance que el nuevo orden socioeconómico tuvo para la emergencia de las aspiraciones populares a un nuevo orden social... La crisis, primero, golpeando con fuerza a los sectores populares, y el efecto político de la revolución alteraron la 'idilica' convivencia entre nego-

cios mercantiles, orden social tradicional y afirmación de los principios del liberalismo en la economía" (Suárez Cortina, 1994:25-26).

Al igual que otras muchas burguesías españolas, la santanderina se vio obligada a redefinir como colectivo su propia mentalidad –además de distintas estrategias políticas y económicas–, con objeto de dar una respuesta a la nueva coyuntura "y, con ella, a nuevos modos de percepción y representación de su universo social y cultural (Suárez Cortina, 1994:27). Ante la ruptura del modelo en el que había logrado consolidarse a lo largo de las últimas décadas, y el consecuente nacimiento de un trascendente sentido de pérdida, la burguesía santanderina reaccionó (desde la resistencia a las consecuencias sociales y políticas generadas por el cambio), "desarrollando una nueva estrategia que llevó a una diversificación inversora" en lo económico, a una reacomodación al orden restauracionista en lo sociopolítico (Suárez Cortina, 1994:29), y en lo tocante a la mentalidad, valores y cultura, a la melancólica necesidad de mirar hacia atrás, de inventar-descubrir un plácido pasado común, modelo de orden y estabilidad social, que fue sometido a un proceso previo de idealización consistente en su marginación de la realidad, en la ausencia de auténticas bases argumentales para entenderlo tal y como se quería entender (algo semejante ocurrió en otros lugares de España, por ejemplo en el País Vasco, véase Juaristi, 1997: 55-63).

Un pasado recreado dentro de los límites de un paisaje/escenario que encajaban, por supuesto, con los de Cantabria, y más explícitamente, con los del espacio interior regional. "En el ámbito de lo simbólico e imaginario, el interior (de Cantabria) dejo de ser (para la burguesía santanderina) el portador de valores arcaicos, para convertirse en el 'claustro' de las esencias regionales" (Suárez Cortina, 1994:27). Idealizadas esencias regionales en las que la burguesía rebuscaba pretendiendo encontrar el consuelo de glorias extintas, el ejemplo de un orden político y social estable y fructífero para ellos, y una bandera en torno a la que agruparse frente a los "otros" y sus planteamientos (el centralismo madrileño y el liberalismo político, principalmente), esos "extraños" en los que no debía confiarse (Quintanilla, 1890:33), y que eran los culpables últimos de los problemas y olvido a los que estaba sometida la tierra montañesa.

La pérdida progresiva del que había sido su adecuado universo incitó a la clase privilegiada santanderina a poner en escena otro universo que sirviese, a la vez, como elemento reflector y transmisor de su melancolía por lo perdido. Se trataba de rechazar el mundo moderno y sus resultados (la ciudad, el liberalismo, los derechos de las clases populares, el parlamentarismo, los partidos políticos, la opinión pública...), enfrentándolo a un "modélico" mundo anterior (rural, estamental, patriarcal, hidalgo, aislado y elemental) ajeno a los conflictos y propicio al orden y la estabilidad. En este sentido, toda la cultura española de finales del siglo XIX está afectada por la búsqueda de unas raíces, de un antiguo orden no contaminado por los "males" de la modernidad; búsqueda que experimentó uno de sus puntos álgidos en 1898, con la crisis global desencadenada por la guerra de Cuba y Filipinas (ver Juaristi, 1997:18-33; 95-98).

Si parece demostrado que es en a reacción/resistencia de los sectores privilegiados a los cambios sociales, acelerados en España fundamentalmente a partir de la decada de los sesenta, donde de manera más consciente nació una nueva y aceptada forma de concebir la región en su globalidad, ninguna duda cabe con respecto a que la principal responsabilidad en esa concepción (fundada, insisto, en la recreación/invención de un idílico pasado regional, fue asumida por gran parte de los intelectuales santanderinos surgidos durante la segunda mitad del XIX, y más concretamente, por los integrantes de la denominada Escuela Montañesa (Amós de Escalante, Enrique Menénez Pelayo, Gumersindo Laverde, Alejandro Nieto, Evaristo Silió, Luis Barreda, Ramón de Solano, etc...), y por algunos otros escritores afines a ella, destacando por su categoría literaria tanto José María de Pereda como Marcelino Menéndez Pelayo (véase al respecto Lázaro Serrano, 1985a:83-103 y 1985b:233-235). Escritores, hay que recordarlo, que en determinados casos, como el de Pereda, armonizaban sin aparente dificultad la nostálgica apología de un mundo extinto, con la suscripción de acciones y la dirección de importantes empresas financieras e industriales.

Claro que, aunque menos numerosa si la comparamos con la anterior, y en conjunto menos brillante y destacada, es inelubible subrayar la aparición, también en el seno de la intelectualidad cántabra, de una literatura temática e ideológicamente distinta a la producida por la Escuela

Montañesa y sus seguidores; una literatura fruto de un pensamiento progresista y de un posicionamiento político señaladamente republicano, favorable a los procesos modernizadores impulsados por las corrientes ideológicas del liberalismo y el socialismo. Si dejamos a un lado a Ernesto García Ladevese y a Ricardo Macías Picavea (pues los dos escritores desarrollaron su labor fuera de Cantabria; ver Rodríguez Alcalde, 1978:91-98), merecen destacarse entre los representantes de este grupo de "intelectuales cántabros progresistas", a Augusto González de Linares, Ramón Sanchez Díaz, Enrique Diego-Madrazo, o Matilde de la Torre.

En definitiva, dejando apuntado el riesgo de reduccionismo que toda simplificación conlleva, y sin que se haga imprescindible remarcar las evidentes diferencias de estilo dadas (realismo, prosa social, modernismo...), con cierta facilidad puede rastrearse en la vida literaria del Santander finisecular, dos formas y dos sentidos de hacer, y por tanto de entender la literatura. Una que apostó por el tradicionalismo, por "una inequívoca y declarada nostalgia de los viejos valores y de las antiguas tradiciones" (Varios, 1986:117), y otra que lo hizo, con "mirada progresista", por la modernización social y política. Dos maneras de hacer y entender la literatura que en ambos casos surgieron, salvo contadas excepciones, de la pluma de escritores pertenecientes a la burguesía santanderina, o a la pequeña nobleza rural, sectores que, como ya se ha señalado anteriormente, llevaban conviviendo de forma armónica más de un siglo. Pues bien, literatos modernos y antimodernos, unos y otros, de una u otra manera, fueron quienes protagonizaron la vida cultural de aquel Santander que hoy estudiamos.

Con estas últimas palabras pretendo resaltar un hecho incontestable: lo que aquí quiero entender por vida literaria, es decir, la sistemática publicación de textos literarios en libros o en prensa periódica, y la existencia de una vida pública (reuniones, tertulias, conferencias...) participada por escritores y hombres de letras, es un fenómeno que, en Santander, apareció directamente ligado al desarrollo de la burguesía mercantil y comercial, y al de las crecientes necesidades de ésta en torno a materias tales como, por ejemplo, el desarrollo tecnológico o la educación. En este sentido, no estará de más recordar que fueron instituciones claramente vinculadas al fomento de los intereses de la burguesía san-

tanderina, como el Real Consulado de Mar y Tierra, y años más tarde, la Sociedad Cantábrica, quienes impulsaron, respectivamente, la puesta en marcha de las Escuelas de Náutica y Dibujo (1790), la de la primera imprenta (1792), y la del Instituto Cántabro (1838) (cfr. Maruri Villanueva, 1990:211-258 y 1994:23-35), acontecimientos todos ellos decisivos en el impulso de la vida intelectual de la ciudad y, por extensión, de la región. Sencillamente, no es posible establecer un acercamiento riguroso a la historia literaria de Santander y Cantabria sin contar con un importante conocimiento de la historia de su burguesía y de algunas de las instituciones por ella creadas.

La aparición de "vida literaria" en Santander

¿Cuándo puede hablarse con verdadero sentido de la existencia de vida literaria en Santander? Para contestar a esta pregunta hay que remontarse hasta el comienzo de la década de los cuarenta del siglo XIX. Fue entonces cuando comenzaron a dejarse notar los primeros síntomas de ciertas inquietudes literarias y artísticas entre las nuevas generaciones de la burguesía santanderina y regional, buena parte de cuyos miembros ya para entonces se habían formado académicamente en las aulas del Instituto Cántabro (B. Madariaga y C. Valbuena, 1970), e incluso algunos de ellos poseían títulos universitarios en materias relacionadas con las letras, y no con otras que los habilitasen, como había sido tradicional, para el mejor ejercicio de los negocios y el comercio.

Los síntomas a los que más arriba me he referido fueron esencialmente dos. Por un lado la creación del Liceo Artístico y Literario (1841), primera institución promotora de lo literario en Santander, cuya trayectoria de casi una década facilitó la posterior aparición, por ejemplo, del Ateneo Literario, Mercantil y Recreativo (1865), y del Casino Montañés (1880) (Simón Cabarga,1963:4-10). Y por otro lado, la proliferación de publicaciones (*La Sílfida, El Barquero, El Buzón de la Botica, El Despertador Montañés, El Tambo, El Capricho...*, todas nacidas entre 1843 y 1849) que ya especificaban en su cabecera la presencia de un espacio consagrado a la literatura (Simón Cabarga, 1982b). La aparición de estas publicaciones, continuada por otras de mucha mayor importancia como *La Abeja Montañesa* (1856) o la perediana *El tío Cayetano*

(1858) (Simón Cabarga, 1982b:103-114), fue decisiva para el inmediato desarrollo de la vida literaria santanderina, pues en ellas los escritores que vivían en la ciudad encontraron un medio que, de forma rápida y barata, les permitía dar a conocer con asiduidad sus trabajos entre sus conciudadanos lectores. Así comenzaron a publicar escritores como Luis de la Sierra, Pío de la Sota, Blas Quintana, José María de la Revilla, o algunos integrantes de lo que podríamos denominar la "primera hornada de la Escuela Montañesa", destacando entre ellos Calixto Fernández Camporredondo o Francisco Pérez-Marañón y Bayo (ver M. Menéndez Pelayo, 1942:217-242 y Rodríguez Alcalde, 1978:61-64).

Sin embargo, habrá que esperar hasta el último tercio del XIX, y muy especialmente a las dos décadas finales de aquel siglo, para que la vida literaria santanderina alcanzase su despegue y, a la vez, el que según la bibliografía manejada ha sido sin duda uno de sus momentos culminantes, dado el importante número y la variedad de los escritores y publicaciones existentes, y la entidad de algunas de las figuras que entonces hicieron su aparición en el panorama literario local y nacional, José María de Pereda y Marcelino Menéndez Pelayo, principalmente. El nivel general de abundancia y calidad de la literatura escrita alcanzado en Santander durante el periodo mencionado, logró mantenerse con diferentes grados de intensidad a lo largo de los primeros años del siglo XX, prolongándose hasta llegar al traumático corte que supuso el estallido de la Guerra Civil.

"Exceptuada la especial actividad romántica de Fernando Valverde y de Telesforo de Trueba (Rodríguez Alcalde, 1954 y García Castañeda, 1978) en la creación literaria, puede afirmarse que el resto de los escritores surgidos en Cantabria durante la segunda mitad de XIX, tanto en prosa como en verso poseen una serie de características comunes que los constituyen como una escuela...". Con estas palabras, Lázaro Serrano (1985a:83) hace referencia a la denominada Escuela Montañesa, y aunque como ya he dejado escrito en anteriores párrafos, la obra de notables escritores e intelectuales como el doctor Madrazo, Ramón Sánchez Díaz o Augusto González de Linares, no encaja perfectamente en los parámetros tradicionalistas que ofrecen las claves de lo que fue la Escuela, y sí en los de una literatura inspirada por corrientes de pensamiento moderni-

zadoras, no cabe sin embargo la menor duda de que la creación literaria en el Santander del cambio de siglo está mayoritariamente definida por unos rasgos determinados que posibilitan el que pueda hablarse de una Escuela Montañesa; rasgos –y este hecho es sin duda de notable interés– cuya presencia o influencia puede rastrearse en buena parte de la producción literaria cántabra a lo largo de todo el siglo XX.

Rasgos caracterizadores de la creación literaria en el Santander del cambio de siglo.

¿Cuáles son esas características que comparten la mayor parte de los escritores surgidos en Cantabria durante la segunda mitad del XIX, y que, por tanto, aunque no de manera privativa, definen también la literatura santanderina del cambio de siglo?

Empezaré subrayando la idealización del pasado regional, cuyo origen y motivos ya he expuesto al comienzo de este trabajo. Consecuencia directa de ese proceso idealizador, de esa melancólica mirada hacia atrás, fue el desarrollo de la conciencia regional (Lázaro Serrano, 1985a:83) y del interés por el regionalismo. En lo más específicamente literario e interes por el entorno inmediato se plasmó en el descubrimiento del paisaje (lo que afectó de igual modo a la pintura), un paisaje que con frecuencia es "brumoso, no sólo por ser el peculiar de la provincia, sino también porque se convierte en el escenario más adecuado al sentimiento de melancolía" (Lázaro Serrano, 1985a:83).

De la lógica impuesta por el cultivo del tradicionalismo brotan otras dos características de la Escuela Montañesa: la religiosidad y el orgullo de hidalguía (Lázaro Serrano, 1985b:233-234). Con respecto a la primera escribió M. Menéndez Pelayo (1942:246), "La Escuela de Norte (aquí incluye el autor a los poetas de Cantabria, Asturias, Galicia y tierras de León) es creyente como todas las escuelas peninsulares, pero la expresión del sentimiento religioso no toma en sus cantos el vuelo místico..., sino que propende a abstracciones y es siempre subjetiva, gustando sobre todo de cantar la triste peregrinación del hombre por este valle de lágrimas, las agitaciones y tormentos de la conciencia, el dolor y la resignación que expían y llegan a borrar el pecado. Las vagas inquietudes del alma, el anhelo y la sed de lo infinito suelen ser, así mismo, asunto de esta poesía

que da, no obstante, a tales aspiraciones un tono muy diverso del vebemente, arrebatado y encendido de nuestros místicos". En cuanto a la segunda, el orgullo de hidalguía, debemos emparentarla directamente con asuntos tales como la limpieza de sangre, el ser cristiano viejo, o la fidelidad al solar y la tierra de los antepasados, cuestiones todas ellas útiles en el sostenimiento de rancias tradiciones, y en el cultivo y desarrollo del amor a lo propio, a lo que siempre ha sido de uno: el terruño, y por extensión, la región. "Apegado al solar como la idea al cerebro en que nace; pagado del alto linaje de que viene, no para otra cosa que para no oscurecerle y para probar con obras y pensamientos cómo se fundan en algo el respeto de las gentes a un apellido, a un escudo, a una casa; prendado de su tierra, no con amor irreflexivo y ciego, sino avivador del alma y los ojos, que no lleva a escarnecer la ajena, sino sólo a elogiar la propia y poner en su servicio lo mejor del pensamiento y del corazón...", escribió Enrique Menénez Pelayo (1890:16) refiriéndose a Amós de Escalante.

Concluiré esta rápida enumeracion especificando un rasgo cuya importancia es de primer orden. Me refiero a la trabajada y nítida autoconciencia de pertenecer a una particular escuela literaria, diferenciada de otras presentes en el resto de España. Los escritores santanderinos de finales de siglo eran muy conscientes de su intento de conformar una realidad cultural específica, con marcada vocación regionalista, y sobre todo eran conscientes de su permanente anhelo del general reconocimiento de su particularismo literario y cultural, querían señalarse a sí mismos como un fenómeno diferencial dentro del conjunto de la literatura española, de la que en modo alguno se despojaban, sino muy por el contrario, de la que soñaban formar en primera fila.

Quizá una de las más elocuentes verbalizaciones de esta autoconciencia la encontramos en un artículo firmado por "Pedro Sánchez" (Quintanilla, 1890:33), en el que se nos ofrece un valioso compendio de todos los rasgos señalados hasta ahora. El texto de Quintanilla es de suma importancia, dado que su autor era entonces uno de los más populares y leídos en Santander, y porque se publicó en el album *De Cantabria*, empresa editorial llevada a cabo por *El Atlántico* (Simón Cabarga, 1982b:204-210) con la colaboración de algunos de los más destacados impulsores de la vida cultural santanderina de aquel momento, cuyo obje-

tivo principal fue el ofrecer un compendio de la realidad artística, histórica y cultural de Cantabria a finales de XIX.

La cita es extensa, pero opino que merece la pena reproducirla completa: "Escuela literaria montañesa la hay hoy, y dicen que también escuela de pintura; hay propia, legítima, característica literatura montoñesa, hecha aquí, en la tierra, lejos de Madrid, de la política y de las redacciones de los grandes periódicos, hija de la contemplación de la Naturaleza; canto del campo, del mar y de la flora, nacida de la observación del alma de los montañeses, compendio de sus sentimientos y costumbres, aficionada a lo popular, lo patriarcal y lo histórico; jamás pesimista ni blasfema, creyente como ninguna otra; enemiga de lo urbano y académico, en el sentido viciado de estas palabras, enérgica, varonil e independiente; herida de penas pero nunca de llagas gangrenosas, triste sí, como nuestro cielo y como él fuente de esperanzas, llena de serena melancolía como todas las literaturas septentrionales; libre como los montes que nos puso Dios en barreras y el Océano que tendió a nuestras plantas al mismo objeto que los montes...".

Pero a lo largo de su artículo, José María Quintanilla realiza otras interesantes aportaciones que arrojan mucha más luz en torno a cómo determinaban ellos mismos –los escritores santanderinos y montañeses de 1890– su propia crónica, su evolución, el olvido y el silencio sufridos, y, por último, el brillante futuro que aguardaba a su literatura, y por ende, a la region. Futuro sobre el que tiempo después, haciendo gala de una evidente estrechez de miras y un concepto anticuadamente patrimonial de la literatura, el mismo autor se mostraba bastante más pesimista, debido a la progresiva desaparición de sus compañeros de generación (Simón Cabarga, 1964:10-11).

Así, perfila el autor un conciso apunte de historia literaria e intelectual montañesa, aunque sin establecer claras señalizaciones temporales y sin aventurar tampoco ninguna hipótesis sobre las causas o razones que motivaron los cambios apuntados. En este último sentido todo parece quedar abandonado a la providencia (Marañón, 1947:86-87), al abandono en manos de misteriosos designios, o como había escrito el Duque de Rivas desde postulados románticos, a la fuerza del sino.

Primero reconoce Quintanilla (1890:31) la existencia de un pasado montañés por completo ajeno a la vida cultural: "hemos vivido alejados siglos y siglos de todo progreso y de la ciencia; los libros no venían a nuestras montañas, ni de éstas iban muchos a buscarlos; el de las letras era aquí oficio desconocido; otros eran los trabajos de nuestros abuelos; a las viejas Universidades asistían pocos montañeses; por regla general, de nuestras fronteras no pasaba el comercio de las ideas".

A continuación pasa a señalar el final de esta etapa y el comienzo de otra muy distinta, pero insisto, sin llegar a establecer ninguna causa o explicación al respecto: "...un día –¡dichoso aquel día!– un día le he dicho a usted siempre, por causas que no he de investigar, por una o más causas misteriosas..., soplaron otros vientos bonancibles, nacieron uno y dos y tres escogidos..., Se publicaron libros, se exhibieron lienzos; la vida montañesa animó a aquéllos y a los lienzos iluminó la luz montañesa; la patria inspiró a todos sus artistas, les dictó las palabras y les combinó los colores; historia y costumbres fueron apuntadas en papeles..." (Quintanilla, 1890:31-32).

Prosigue recordando el olvido al que estos esfuerzos se vieron sometidos, y busca un culpable, encontrándolo en el "otro" que más convenía a los intereses ya indicados en otros puntos de este trabajo, es decir, el centralismo madrileño y lo que éste simbolizaba política y culturalmente. Sabemos que las quejas contra el centralismo ni mucho menos fueron un hecho exclusivo de Santander, y en cuanto a lo concerniente a la literatura fomentaron en casi toda España un "renacimiento de la región, del país natal, con libros de un discreto nacionalismo literario" (Trapiello, 1998:225).

En este sentido podemos leer en el artículo de Quintanilla (1890:31-32): "No obstante, según usted sabe muy bien, por culpa de esa centralización absorbente (sic) que subyuga a las provincias españolas, a causa de ese desprecio inexplicable que sentían los gacetilleros madrileños por los literatos provincianos, nuestras letras eran casi desconocidas fuera de los lindes montañeses, de nuestros escritores, mal juzgados, apenas sabían más de mil españoles de otras regiones; nuestro progreso intelectual pasaba inadvertido hasta para los mismos que alborotaban y aplaudían rabiosamente en la corte un drama disparatado de Cano o ver-

sos infelices de Grilo, y necesitóse que otro día –día bendito también– nuestros grandes maestros hicieran el último esfuerzo, probarán de una vez o *los extraños* (la cursiva es mía) toda la fuerza de su inspiración y los grandes recursos de su arte maravilloso".

Entre los referidos maestros, Quintanilla destaca por encima de todos a Marcelino Menéndez Pelayo, "el sabio español por antonomasia", y a José María de Pereda, "el padre de nuestra literatura regional". Y como consecuencia de la labor desarrollada por éstos y por otros escritores finiseculares (Amós de Escalante, Enrique Menéndez Pelayo, Adolfo de Aguirre, Adolfo de la Fuente, Demetrio Duque, Ricardo Olarán, son algunos de los mencionados en el artículo), nuestro autor acaba su discurso expresando un deseo: "Dentro de poco –¿por qué no?–, si no de aquí a diez años, de hoy a veinte, dentro de poco, al paso que vamos, aumentará sin duda ese desarrollo intelectual y artístico; aumentará rico y vigoroso, seguirá protegido, y llegará a donde debe llegar, a formar en la primera fila de los de la patria española; los santanderinos imitarán a los barceloneses, sabrán todos que las Musas, el coro de Apolo, allá andaban por el Olimpo con Vulcano, el primer industrial, y Mercurio, el dios del comercio; se olvidará del todo la politiquilla, se estrechará el regionalismo, no se confiará en ningún extraño" (Quintanilla, 1890:33).

Despues de la lectura de todos estos fragmentos podemos extraer algunas interesantes conclusiones. Nos encontramos ante un texto de una evidente complejidad, abundante en ideas y cargado de una notable intención descriptiva, pedagógica y aleccionadora. José María Quintanilla establece con bastante claridad su línea argumentativa; línea que, como ya he explicado, y dadas además las circunstancias en las que se expresó, creo que en gran medida podemos considerarla como aceptada y compartida por el resto de sus colegas santanderinos, siendo difundida entre el resto de la población mediante el empleo de tres vías fundamentales: los libros (aquí destacaré la trilogía perediana *Peñas arriba, Nubes de estío* y *Sotileza*), la prensa (para conocer los periódicos y revistas del periodo consúltese Simón Cabarga, 1982b), y las diferentes modalidades de reunión social o tertulia decimonónica existentes en Santander: doméstica, comercial, y de café (cfr. Vallejo y del Campo, 1984; Simón

Cabarga, 1964:42-43 y 48-49; E. Menéndez Pelayo, 1922; Cossío, 1960: 286-290).

El amor a la tierra, a los paisajes de Cantabria, en definitiva, la conciencia regional, es presentada como el más efectivo camino para conseguir un notable progreso intelectual y artístico, y este progreso, sustentado en la concienciación regional y el apego a la tierra, es a su vez considerado la mejor apuesta para disponer de una voz propia (defensora de la tradición y las esencias de Cantabria), única posibilidad de desbaratar las pretensiones del centralismo madrileño y la política liberal: la desaparicion de los modos tradicionales de vida, del patriarcado feudal y de la estabilidad social..., elementos todos ellos sobre los que durante más de un siglo se había desarrollado el control social y económico de la burguesía y la nobleza santanderinas. En otras palabras, a lo largo de su artículo José María Quintanilla viene a instituir una especie de lema o consigna: Del amor a la tierra nacen el arte y las letras, y éstas son el mejor arma en la defensa de la esencias de la tierra, de la tradición, de lo que es nuestro. Claramente estamos ante un buen ejemplo de lo que Javier Arnaldo (1996:203-204) denomina resistencia estética como reacción, concepto nacido en el seno del movimiento romántico.

Y es que muchas de las ideas conformadoras del pensamiento de los miembros y seguidores de la Escuela Montañesa debemos buscarlas en el Romanticismo, o mejor dicho, en el primero de los dos romanticismos que según Francisco Pi y Margall habían dejado huella en la cultura española del XIX: "el uno, eco de lo pasado, el otro, voz del siglo; el uno, creyente, el otro escéptico; el uno, patriota, el otro, humano..." (ver Arnaldo, 1996:199).

El romanticismo de los literatos santanderinos de finales del XIX es herencia de aquel otro europeo que con la mirada puesta en el pasado buscó la evasión o huida del presente; del que vio en el arte un refugio frente al laicismo y el utilitarismo de la modernidad; del que con entusiasmo creía en la necesidad de ejercer un activismo estético; del que encontró en la religiosidad y el nacionalismo sus temas predilectos y facilitó la restauración de las monarquías europeas tras la revolución francesa; del que se entusiasmaba frente a las muestras del arte confesional medieval y renacentista; del que buscaba a inspiracion en los paisajes de

su tierra natal y en el contacto con las clases populares, a las que se juzgaba dotadas de una innata sabiduría...

Con la forma de sencillo apunte, los traídos hasta aquí son en resumen los más destacados rasgos que otorgan personalidad a la obra literaria (novela, poesía, erudición, artículos) escrita en Santander y Cantabria durante la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX. Reseñarlos dentro de un adecuado contexto social es lo que he pretendido al escribir estas páginas. Las biografías de la mayoría de sus protagonistas, la consideración estilística y literaria de sus trabajos, el carácter de las revistas y periódicos santanderinos en los que colaboraron, el signo cambiante de sus relaciones personales, su actividad en tertulias y otros foros culturales, etc..., son temas sobre los que ya ha abundado con distinta suerte la erudición en el transcurso del último siglo. A pesar de lo cual, como ya dejé apuntado al comienzo de estas páginas, no contamos todavía con una investigación científica de conjunto sobre la vida literaria y artística santanderina, y tampoco sobre la notable influencia que han ejercido la Escuela Montañesa y sus planteamientos ideológicos en la literatura, la historiografía y la política cántabras que llegan hasta nuestros días. Es de esperar que no pase mucho más tiempo para que esta imprescindible aportación sea al fin una fructífera realidad.

Bibliografía:

ARNALDO, JAVIER. "El movimiento romántico", Bozal, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol I, Madrid, Visor, 1996, págs. 195-205.

BONET, LAUREANO. "Pereda, entre el regionalismo y la lucha de clases: crónica de un viaje a Cataluña", *Literatura, regiorialismo y lucha de clases*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, págs 117-218.

CALABUIG LÓPEZ, MARÍA EUGENIA. *El regeneracionismo en Santander: Doctor Madrazo*. Santander, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Santander, 1992.

CLARKE, A. H. *Pereda paisajista. (El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX)*, Santander, ICC, 1969.

COSSÍO, JOSÉ MARÍA. *Rutas literarias de La Montaña*, Santander, Diputación Provincial de Santander, 1960.

DIEGO, GERARDO. Estudio preliminar a *E. Menéndez Pelayo, vol. X de la Antología de escritores y artistas montañeses*, Santander, Diputación Provincial, 1951.

ESCALANTE, AMÓS. *Costas y montañas*, Madrid, Renacimiento, 1921.

ESPINA, ANTONIO. *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

GARCÍA CASTAÑEDA, SALVADOR. *Don Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1835). Su tiempo, su vida y su obra*, Santander, ICC, 1978.

GONZÁLEZ HERRÁN, JOSÉ MANUEL. "Pereda y el fin de siglo. (Entre modernismo y noventa y ocho)", en Varios, *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, ICC, 1985, págs. 223-259.

GULLÓN, RICARDO. Estudio preliminar en *Ramón de Solano, vol. VII de la Antología de escritores y artistas montañeses*, Santander, Diputación Provincial, 1950.

GUTIÉRREZ COLOMER, RAFAEL. *Santander 1875-1899*, Santander, ICC, 1973.

HOYO APARICIO, ANDRÉS. *Ferrocarriles y banca. (La crisis de la década de 1860 en Santander)*, Santander, Cámara de Comercio, 1988.

HOYO APARICIO, ANDRÉS. *Todo mudó de repente. El horizonte económico de la burguesía mercantil en Santander, 1820-1874*, Santander, Universidad de Cantabria/Asamblea Regional de Cantabria, 1993.

JUARISTI, JON. *El bucle meloncólico*. Madrid, Espasa Calpe, 1997.

LÁZARO SERRANO, JESÚS. *Historia y Antología de escritores de Cantabria*, Santander, Ayto. de Santander y Librería Estudio, 1985a.

LÁZARO SERRANO, JESÚS. "Escuela Montañesa", *Gran Enciclopedia de Cantabria, vol. III*, Santander, Editorial Cantabria, 1985b, pp. 233-235.

LEÓN, RICARDO. "Prólogo" al libro de Luis Barreda *Valle del Norte*, Madrid, 1911.

MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO; VALBUENA, CELIA. *El Instituto de Santander (Estudio y Documentos)*, Santander, ICC, 1970.

MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO. *Pérez Galdós. Biografía santanderina*, Santander, ICC, 1979.

MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO. *José María de Pereda. Biografía de un novelista*, Santander, Librería Estudio, 1991.

MARAÑÓN, GREGORIO. *Tiempo viejo y tiempo nuevo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.

MARURI VILLANUEVA, RAMÓN. *La burguesía mercantil santanderina, 1750-1850. Cambio social y de mentalidad*, Santander, Universidad de Cantabria, 1990.

MARURI VILLANUEVA, RAMÓN. "La imprenta en Cantabria: una tardía implantación (1792)", en Varios, *La imprenta en Cantabria. Dos siglos de Historia*, Santander, DOC y Fundación Marcelino Botín,1994.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO. *Estudios sobre escritores montañeses. Estudios y discursos de crítica literaria, vol. VI*, CSIC, Santander, 1942.

MENÉNDEZ PELAYO, ENRIQUE. "Amós de Escalante (Juan García)", en Varios, *De Cantabria. Letras. Artes. Historia. Su vida actual*, Santander, El Atlántico, 1890.

MENÉNDEZ PELAYO, ENRIQUE. *Memorias de uno a quien no sucedió nada*, Madrid, Librería Nacional y Extranjera, 1922.

PEREDA, JOSÉ MARÍA DE. *Nubes de estío*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1891.

QUINTANILLA, JOSÉ MARÍA DE, "PEDRO SÁNCHEZ". "De Artes y Letras. Carta larga dirigida a un crítico extranjero", en *De Cantabria. Letras. Artes. Historia. Su vida actual*, Santander, El Atlántico, 1890.

RODRÍGUEZ ALCALDE, LEOPOLDO. Estudio preliminar en *Fernando Valverde, vol. XXXVII de la Antología de escritores y artistas montañeses*, Santander, Diputación Provincial, 1954.

RODRÍGUEZ ALCALDE, LEOPOLDO. *Retablo biográfico de montañeses ilustres, tomo I*, Santander, Librería Estudio, 1978.

SALAÜN, SERGE; SERRANO, CARLOS (Eds.). *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, FERMÍN. *La vida en Santander*, Santander, Aldus, 1950.

SÁNCHEZ MAZA, TOMÁS. "Santander. Centro de una Escuela literaria, según Menéndez Pelayo", *La Montaña*, nº 20, agosto, 1956, México, págs. 22-23.

SANTOVEÑA SETIÉN, ANTONIO. *Marcelino Menéndez Pelayo. Revisión crítico-biográfica de un pensador católico*, Santander, Universidad de Cantabria/Asamblea regional, 1994.

SANTOVEÑA SETIÉN, ANTONIO. *Menéndez Pelayo y las derechas en España*, Santander, Ayuntamiento de Santander, 1994.

SIMÓN CABARGA, JOSÉ. "Un glorioso Triunvirato santanderino", *La Montaña*, nº 20, agosto, México, 1956, págs. 10-13.

SIMÓN CABARGA, JOSÉ. *Historia del Ateneo de Santander*, Madrid, Editora Nacional, 1963.

SIMÓN CABARGA, JOSÉ. *Retablo santanderino (3ª parte de Biografía de una ciudad)*, Santander, 1964.

SIMÓN CABARGA, JOSÉ. *Santander en la historia de sus calles*, Santander, ICC/Diputación Provincial de Santander, 1980.

SIMÓN CABARGA, JOSÉ. *Evocación de la Puebla Vieja. Estampas santanderinas del siglo XIX.*, Santander, Librería Estudio, 1982a.

SIMÓN CABARGA, JOSÉ. *Historia de la prensa santanderina*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1982b.

SUÁREZ CORTINA, MANUEL. *Casonas, hidalgos y linajes. La invención de la tradición en Cantabria*, Santander, Universidad de Cantabria/Editorial Límite, 1994.

TORTELLA CASARES, GABRIEL. "La economía española, 1830-1900", en Tuñón de Lara, Manuel (Dir.), *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1923). Historia de España, tomo VIII*, Barcelona, Labor, 1987.

TRAPIELLO, ANDRÉS. *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*, Madrid, Planeta, 1997.

VALLEJO Y DEL CAMPO, JOSÉ ALBERTO. *El Santander de la Restauración en sus tertulias*, Santander, el autor, 1984.

VARIOS. *De Cantabria. Letras. Artes. Historia. Su vida actual*, Santander, El Atlántico, 1890.

VARIOS. "La cultura de élites", en Sánchez Gómez, M. A., *Cantabria en los siglos XVIII y XIX. Sociedad, Cultura y Política*, Santander, Tantín, 1986, págs. 112-145.

(Xavier Agenjo Bullón y Manuel Suárez Cortina (Eds.):
Santander fin de siglo, Universidad de Cantabria
Ayto de Santander, Caja Cantabria, Santander, 1998).

EL GOMBRICH MÁS IMPRESCINDIBLE

Puede que sólo sea una percepción personal, pero creo no decir ninguna tontería si escribo que cada vez van siendo menos los sabios merecedores de tal nombre. Uno de estos pocos sabios que nos quedan es Ernst Gombrich, autor reconocido como imprescindible para entender la moderna historia y psicología del arte. Nacido en 1909 en la Viena de Freud y Mahler, Gombrich primero se formó en su ciudad natal y más tarde en el Warburg Institute de Londres, ciudad a la que emigró debido al creciente antisemitismo austriaco de los años treinta. Desde 1959 hasta su retiro de la vida académica en 1976, fue director del Warburg Institute y profesor de historia de la tradición clásica en la Universidad de Londres.

Podemos señalar a Gombrich como uno de los autores que mayor número de aportaciones han realizado a los estudios modernos del arte, contribuyendo decisivamente a desmontar las ingenuas teorías sobre la percepción visual y el arte naturalista, sin caer nunca en ramplones convencionalismos ni en groseros absolutos. Partiendo de un temprano interés por los problemas derivados de la percepción, Gombrich supo trasladar ese interés al análisis interpretativo de la pintura y de las representaciones visuales en general, asentando así los fundamentos de las teorías modernas de la interpretación visual. Ahora están de enhorabuena quienes nunca han tenido la oportunidad de acercarse a la luminosa sabiduría de este estudioso, pues Debate ha publicado dos libros que se me antojan perfectos para iniciarse en la aventura: *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y el arte*, y *Gombrich esecial.*

El primero de los títulos ofrece una recopilación de muy asequibles ensayos que tratan de cuestiones tan candentes como el problema de las humanidades en la educación actual, el relativismo en la apreciación del arte, la conservación de las ciudades, las relaciones entre la imagen y la palabra en el arte del siglo XX, o también del trabajo de artistas como Cartier-Bresson, Saul Steinberg o Kokoschka. En *Gombrich esencial*, Richard Woodfield selecciona algunos de los textos "gombrichinianos" más alumbradores, en lo que supone un inteligente recorrido por las que han supuesto las grandes preocupaciones del maestro: la Historia General del Arte, la inconografía del Renacimiento y la psicología de la representación visual. Evidencia del interés que tiene este libro es la inclusión en sus páginas del polémico artículo "Meditaciones sobre un caballo de juguete", en el que Gombrich pone los puntos sobre las íes de la moderna interpretación visual del arte. Sencillamente: dos muestras antológicas de un sabio.

(Revista *Lateral*, Barcelona, número de mayo de 1998).

AZAÑA, UN ESCRITOR METIDO A PRESIDENTE DE GOBIERNO

Manuel Azaña, *Diario, 1932-1933. Los cuadernos robados*, Crítica, Barcelona, 1997.

Fue Juan Pablo Fusi quien, hace ya algún tiempo, nos aseguró a un grupo de estudiantes que cualquier español con cierto interés por la historia tenía por delante al menos tres lecturas obligadas: Cánovas del Castillo, Manuel Azaña y Ortega y Gasset. Pues bien, estamos de enhorabuena quienes, llevados por el empeño, hemos procurado seguir el consejo de Fusi. Felicitación que hay que hacer extensible a todos aquellos lectores dotados de gusto literario. Y es que muy pocos van a discutir que la publicación de los diarios que Manuel Azaña escribió entre julio de 1932 y agosto de 1933 es todo un acontecimiento historiográfico-literario.

Nos encontramos ante un texto que va a servir de inestimable ayuda para comprender mejor algunos de los principales problemas planteados durante la Segunda República. Las anotaciones y reflexiones del entonces presidente del Gobierno se constituyen en fuente de primer orden para subrayar las tensiones dentro del régimen republicano, y para delinear los resortes del poder público en instantes de crisis, o en el planteamiento de asuntos de Estado la discusión del Estatuto de Cataluña, la aplicación de la reforma agraria, la reforma del ejército, la sublevación del general Sanjurjo o los sucesos de Casas Viejas son algunos ejemplos. A todos estos valores hay que añadir otro que no es precisamente de cali-

bre menor: la calidad literaria de una narración que posibilita al lector un más acertado y placentero acercamiento tanto a los protagonistas de los acontecimientos narrados, como a la esencia de los llamados "problemas de España". Logro al alcance tan sólo de una inteligencia capaz de conjugar con habilidad y sabiduría dos oficios en principio tan distintos entre sí como son los de político y escritor, y que poco va a sorprender al conocedor del Azaña de *El jardín de los frailes*.

Azaña empezó a redactar sus diarios en julio de 1931, interrumpiendo la tarea en agosto del 33, cuando dimitió como presidente del Gobierno. Los cuadernos escritos fueron nueve en total; cuadernos que una vez iniciada la guerra civil en julio del 36, el autor confió a su cuñado Rivas Cheriff, cuando éste fue nombrado cónsul general de España en Ginebra. A partir de entonces, los diarios de Azaña sufrieron una serie de peripecias, a consecuencia de las cuales pasaron a estar impregnados de una cierta aureola mítica, secreta y tremebunda.

Tres de los nueve cuadernos fueron robados por un funcionario del consulado ginebrino, que cuando se pasó al bando franquista, los utilizó a modo de "salvoconducto" que sirviese para hacer pasar por alto sus pasadas "veleidades republicanas". Una vez que en 1937 los diarios estuvieron en manos del aparato de propaganda franquista, fueron parcialmente publicados tras verse sometidos a convenientes procesos de mutilación y descontextualización. El objeto perseguido no era otro que el de apuntalar el creciente desprestigio de Azaña y el del resto de los dirigentes republicanos. Una vez acabada la guerra, la totalidad de los cuadernos acabaron formando parte de la biblioteca personal del general Franco, hasta que, recientemente, la ministra de Educación y Cultura, Esperanza Aguirre, los recibió de manos de la hija del dictador, Carmen Franco. En ese momento los diarios pasaron a manos del presidente Aznar (¿?), procediéndose ahora a su publicación, con el aval de un estupendo trabajo introductorio del profesor Santos Juliá.

Hay que decirlo con rotundidad, es este un libro de obligada lectura. El lector no se va a topar con el consabido texto autojustificativo, sino con unas notas rebosantes de lucidez, perspicacia e inteligencia, redactadas con pulso firme y un exceso de frialdad en medio del fragor y la vertiginosa inmediatez de los acontecimientos. Vamos a encontrar en esta

lectura reflexiones de hondo calado político y humano, sabrosas descripciones de personas y paisajes, irónicos o amables apuntes referidos a los políticos que asumieron distintos papeles sobre el escenario de la Segunda República. Pero por encima de otras consideraciones, el lector atento va a tener acceso a las apasionantes experiencias que en torno al poder vivió Manuel Azaña, una de las escasas y verdaderas personalidades políticas y literarias de nuestro país en este siglo que ya termina.

Como muestra de la agudeza, la ironía, el talante y la precisión literaria que rezuman las páginas de estos diarios robados de Azaña, puede servirnos esta reflexión del escritor fechada el día de Navidad del año 32: "No puede llegarse normalmente a la cumbre del poder político y conservar la integridad y entereza del propio ser, con la vitalidad de los veinte años, si ha ido uno sufriendo las mutilaciones de una larga 'carrera'. Yo no he hecho carrera, y estoy interiormente tan recio y tan en mi ser como hace veinte años".

Si hubiera que poner un pero a estos diarios, yo lo haría en torno a la constante frialdad y dureza que el autor impone en su juicio a los demás, y a los a menudo irritantes destellos con los que ilumina y subraya sus propias actuaciones. Con todo, este es un libro que desde la atalaya de la calidad literaria nos ofrece las reflexiones, la lucidez y las vivencias de un hombre/nombre esencial para la mejor comprensión y aceptación de nuestra historia más reciente, y cada vez más lejana.

(*Clarín, Revista de Nueva Literatura*, nº 14, Oviedo, 1998).

EL RETRATADOR RETRATADO

Frederic Prokosch, *Voces*. Traducción de Andrés Bosch, Mondadori, Barcelona, 1997.

¿Cuántas formas distintas hay de escribir unas memorias? Muchas, no cabe la menor duda. Sin embargo, pocas me han parecido tan estimulantes y apegadas al buen sentido de lo literario, como la que en *Voces* emplea el escritor norteamericano Frederick Prokosch (1908-1989), para ofrecer un nítido perfil de su existencia.

Prokosch se retrata retratando. Primero prepara con suma habilidad sugestivos escenarios con forma, por ejemplo, de paseo por las "destripadas" calles de Roma, tertulia de jóvenes literatos en un pub de Cambridge, encuentro fortuito en una calle de un Estocolmo nevado, fiesta amenizada por sofisticados y cosmopolitas aristócratas, evocadora y atenta comtemplación de un viejo atlas con olor a musgo en una veraniega tarde de New Haven... Luego, hace entrar en escena al destacado personaje en cuestión; se aproxima a él llevado por la fascinación, lo presenta, lo deja hablar y lo escucha, propiciando una breve conversación en la que la distancia establecida y la explícita timidez de Prokosch juegan, casi siempre, enteramente a su favor.

Tres son los principales motivos que asegura el escritor le llevaron a querer dejar por escrito sus encuentros con "otras voces". Primero, adquirir una cierta habilidad para captar los matices de una conversación. Segundo, conservar el recuerdo de lo dicho por aquellos personajes con

los que compartió algunos momentos. Y tercero, "celebrar cierta especie de rito, conservar un fragmento de vida, esconder una reliquia humana, como si fuera la uña de un santo".

Así, *Voces* es una maravillosa y estudiada colección de fragmentos de la rica e interesante vida de Frederick Prokosch; una vida que es perfilada, matizada y coloreada por la peculiaridad de las voces de artistas y escritores como Thomas Mann, Malraux, Nabokov, Isak Dinesen, Eliot, o Thomas Beecham. Unas voces que también dejan en el lector complejas imágenes de sí mismas, estampas de geografías dispersas, formas de ser occidentales incrustadas en diversos momentos del siglo XX..., pero que ante todo le regalan el recuerdo amable e imperecedero de un buen escritor, Frederic Prokosch.

(Revista *Lateral*, Barcelona, número de octubre de 1998).

JORGE RIECHMANN, LA VIDA CABAL DE UN POETA

Ocurrió hace sólo unos días, cuando el poeta Juan Carlos Mestre y yo caminábamos de madrugada por el paseo marítimo de Gijón, y conversábamos en torno a las indisociables relaciones existentes entre ética y estética. Entonces, y de manera casi automática, surgió el nombre de Jorge Riechmann.

Dentro del actual panorama literario español quizá sea la obra poética de Riechmann la formulación más ejemplificadora de una lúcida consciencia referida a lo que debe entrañar, desde un pensamiento de izquierda, el binomio ética-estética. En este sentido es en el que podemos hablar de Riechmann como de un poeta social en positivo, es decir, que no omite en su obra el contexto sociopolítico en el que ésta se enuncia, no rehuyendo en modo alguno los conflictos existentes en nuestra sociedad.

Sin embargo no debemos confundirnos y lanzarnos sin más a pensar que Riechmann hace de su poesía un instrumento al servicio de alguna causa determinada. En el texto "Una poética de la vinculación", perteneciente a su último libro, *Canciones allende lo humano*, es el poeta quien se explica con absoluta claridad:

"En cuanto a la poesía que aborda cuestiones específicamente sociales o políticas, creo que hace muchos años que viene siendo valorada negativamente *a priori*. Me parece bastante claro que una de las conquistas irrenunciables de la poesía moderna es la de la autonomía del arte, y creo que la poesía no debe ponerse al servicio de nada: no debe ser ins-

trumental. Pero insisto siempre en que no hay que confundir autonomía con autarquía o libertad de espíritu con narcisismo; la idea de que la poesía puede quedar contaminada cuando aborda ciertos temas o ciertas áreas de la realidad me repugna. Este tipo de exclusiones no deberían imponerse a la poesía: no existen áreas de la realidad por donde no pudiera aventurarse la poesía".

Riechmann es un poeta comprometido con la realidad que le circunda, y ese compromiso encuentra su primera justificación precisamente en el rechazo de toda servidumbre. Así, entiendo que para Riechmann el compromiso del poeta radica esencialmente en su inexcusable y personal responsabilidad ante el lenguaje, dado que es en la capacidad poética de éste donde habita la memoria de uno de los caminos que llevan al ser humano a incidir y profundizar en su condición.

Jorge Riechmann concibe la poesía como la memoria de un camino que puede acercarnos hasta la misma sustancia de ser hombre. De ahí que su compromiso con el lenguaje, con la poesía, lo sea también con el hombre y con las circunstancias (políticas, sociales, ecológicas...) que lo contextualizan. Riechmann sabe que la única patria del ser humano son los demás seres humanos. Buscar esa patria e indagar sobre sus misterios a través de la poesía, esa es la tarea del poeta, su única posibilidad de "vida cabal" y honesta, su sentido de la vida.

(Revista *Lateral*, Barcelona, nº de marzo de 1999).

EL TRÁNSITO INTELECTUAL DE UN FILÓSOFO

Norberto Bobbio, *Autobiografía*. Traducción de Esther Benítez, Taurus, Madrid, 1998.

El título de este libro puede llevar a engaño a aquellos lectores que reducen el género autobiográfico a un relato, más o menos detallado, de los "acontecimientos externos" que jalonan la vida de un autor. Creo que esta advertencia preliminar es necesaria para evitar malos entendidos y posibles decepciones entre los menos informados lectores españoles de memorias y biografías. Y digo esto porque el último trabajo que el profesor Norberto Bobbio (Turín, 1909) ha dejado en nuestras librerías es, fundamentalmente, una detallada crónica de su tránsito intelectual, y si bien los hitos más ineludibles de su trayectoria vital sí aparecen consignados en estos párrafos, no obstante lo hacen en forma de meras señales cartográficas que ayudan a situar lo que al autor de verdad le importa: dejar constancia de la evolución de su pensamiento filosófico y político a lo largo de la práctica totalidad del siglo XX, y todo ello con Italia como imprescindible escenario.

No puedo sin embargo continuar estas líneas sin hacer un alto para recomendar a los interesados en lo que podríamos denominar una "verdadera autobiografía" de Norberto Bobbio, la lectura de su libro *De senectude* (Taurus, 1997), un ramillete de muy hermosas páginas dédicadas a reflexionar sobre el cada vez más frecuentado tema de la vejez.

Una vez hecho este pequeño inciso, volvamos a concentrarnos en ofrecer algunas noticias más sobre la que su autor denomina *Autobiografía*. Por ejemplo, que vio la luz en su idioma original en el año 1997, y que cuenta con la presencia de Alberto Papuzzi como editor literario. La labor desarrollada por Papuzzi es la de intentar precisar a Bobbio. Me explico; Papuzzi enriquece determinadas zonas del relato del filósofo a través de ajustados comentarios aclaratorios o. sencillamente, ofreciendo a las palabras de Bobbio un marco más preciso facilitando así al lector una mejor comprensión de la narración.

Quizá la más rotunda de las impresiones que yo ne sacado de la lectura de este libro es que el tipo de figura intelectual que presenta Norberto Bobbio está en nuestros días en evidente peligro de extinción. Una tipología en la que podemos encuadrar a intelectuales como George Steiner, Isaiah Berlin, E. H. Gombrich o Mario Praz, y que se define por el saber enciclopédico, el amor por la cultura en su sentido más amplio y globalizador, el interés por el pasado, y el conocimiento de lo que podríamos llamar el *canon* clásico del saber y la estética. Es decir, nos hallamos ante un tipo de hombres cuya vida en buena medida se explica por su directísima y estrecha relación con los estudios, y por su personal lectura del presente desde la visión y experiencia que proporcionan la decidida entrega a los mismos.

Y de las consecuencias o derivaciones de su dedicación al estudio es de lo que –insisto–, nos acaba hablando Norberto Bobbio en las casi trescientas páginas de su *Autobiografía*. Así, en ésta queda recogida la evolución intelectual y personal del pensador italiano desde sus imberbes contactos con el fascismo, hasta su definitiva acomodación al socialismo democrático, incluyendo claro está sus diversas relaciones con distinguidos intelectuales comunistas y, por supuesto, con la omnipresente Democracia Cristiana. También realiza el profesor un somero repaso a sus publicaciones; trabajos que podemos dividir en tres grandes grupos: los dedicados a la teoría general del Derecho; los que tienen por columna vertebral asuntos tan diversos como la guerra y su ocasional necesidad –Bobbio, por ejemplo, defendió la intervención aliada en Irak–, o la reflexión sobre los distintos elementos que integran la democracia...; y, por último, los textos periodísticos –muchos de ellos aparecidos a lo largo de

los últimos años en *La Stampa* turinesa–, escritos con un carácter claramente divulgativo y, en no pocas ocasiones, polémico y combativo.

Evolución política y conciso repaso a sus obras, este es el superficial resumen que puede hacerse del último trabajo de Norberto Bobbio. Pero recalco lo del calificativo superficial de ese hipotético resumen o comentario, puesto que el libro también ofrece –si bien en un aparente segundo plano del discurso–, dos aspectos más que lo dotan de un mayor interés general, al margen del que en un principio pudiera despertar entre los numerosos seguidores que, al parecer, tiene el filósoto italiano en nuestro país, y entre los que en primera línea se sitúa a sí mismo el Rector de la madrileña Universidad Carlos III, Gregorio Peces Barba, autor de un muy discretito prólogo al libro.

Los dos focos de interés añadido que tiene la *Autobiografía* son, por un lado, la historia de Italia a lo largo de prácticamente todo este siglo, y por otro, la plasmación de una especie de manual para el perfecto demócrata europeo. En cuanto al primer aspecto hay que decir que a Bobbio le ha nacido de la pluma un sugestivo y didáctico compendio de historia política italiana del siglo XX y, por añadidura, un acercamiento a las grandes corrientes políticas europeas cuyo trato puede serle muy provechoso a cualquier lector.

Por lo que respecta al segundo aspecto, Bobbio aporta unas pinceladas de lo que para él son los elementos fundamentales que configuran la esencia del buen demócrata occidental: tolerancia, respeto a las leyes, defensa del sistema de libertades, confianza plena en las reglas democráticas..., y sobre todo, el convencimiento de habitar en un "espacio" sociopolítico-económico-cultural que, a pesar de sus múltiples deficiencias, se ha mostrado hasta ahora como aquel que ha permitido alcanzar las más altas cotas de bienestar, dignidad y desarrollo humano.

Terminaré casi como empecé, subrayando que esta *Autobiografía* sin duda decepcionará a los asiduos al género más tradicionales, y que por contra, sorprenderá gratamente a quienes a ella se acerquen con la mente más abierta.

(*Clarín, Revista de Nueva Literatura*, nº 19, Oviedo, 1999).

MENÉNDEZ PELAYO, HISTORIADOR

José Alberto Vallejo del Campo. *Menéndez Pelayo, historiador. Su formación y su concepción de la disciplina*, Fundación Marcelino Botín, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1998.

Después de que tras los años cuarenta y cincuenta del siglo XX la cultura española viviese una euforia menendezpelayista, y de que durante las tres décadas siguientes cayese sobre la obra del autor santanderino un manto de frialdad, cuando no de abierto repudio y desdén, son ahora varios los historiadores empeñados en revisitar la obra y la figura de Menéndez Pelayo con la evidente intención de redefinir y resituar el papel y las aportaciones del polígrafo cántabro dentro de la historia intelectual española contemporánea.

En mi opinión, es en el interior de esta corriente revisitadora donde se impone situar el último trabajo del historiador José Alberto Vallelo del Campo, síntesis de una reciente tesis doctoral defendida en la Universidad de Navarra.

Antes que ningún otro, el empeño de Vallejo del Campo a lo largo de este trabajo ha sido el de definirnos a Menéndez Pelayo como un historiador moderno; un historiador, además, de formación y profesión, uno de los valuartes de lo que fue la historiografía universitaria española del siglo XIX. Una vez establecida esta premisa básica, y sin agotar ni muchos menos las posibilidades que ofrece el asunto, Vallejo del Campo ha estudiado el perfil formativo y las influencias intelectuales del Menéndez Pelayo historiador. En este último sentido, no estará de más

dejar aquí apuntada una de las principales dificultades a las que tuvo que enfrentarse el autor, según él mismo declara. Me refiero al carácter plural y contradictorio de la propia personalidad científica de Menéndez Pelayo, de la cuál deja Vallejo alguna idea por medio de unas pinceladas: "participación de la concepción histórica hegeliana a pesar de su confeso antihegelianismo; utilización del método positivista frente a su antipositivismo; admiración de la ciencia germana por el Menéndez Pelayo matizadamente antigermanista de la primera época; convivencia de su estética clásica-pagana con su catolicismo 'a machamartillo'; armonización de la concepción clásica de quien fue definido como 'espíritu del Renacimiento' con la concepción romántica del discípulo de Llorens, Milá y Amador de los Ríos, que ve en las instituciones históricas el resultado de una elaboración espiritual colectiva...".

Más adelante sistematiza el autor la formación de Menéndez Pelayo como historiador (1868-1878) por medio de tres caminos principales: la universidad, las lecturas formativas y los viajes por Europa. En cuanto a la primera, Vallejo destaca la familiarización de Menéndez Pelayo en la Universidad de Barcelona con el concepto romántico-alemán *Volksgeist*, y con la que Vallejo denomina escuela filosófica escocesa del sentido común. También muestra cómo fue en la universidad barcelonesa donde Menéndez Pelayo hizo sus primeros contactos con la historiografía europea y norteamericana, leyendo en inglés, francés, italiano, portugués, y mucho más tarde, en alemán. Sin embargo, en opinión de Vallejo, fue la Universidad de Madrid la que situó a Menéndez Pelayo "ante el complejo panorama de las corrientes del pensamiento español contemporáneo", gracias al contacto directo con quienes entonces estaban llevando a cabo el proceso de renovación de los estudios históricos en España, es decir, Cánovas, Castelar, Varela, Amador de los Ríos o Gumersindo Laverde.

Entre 1876 y 1878 viajó el historiador santanderino por Europa, poniéndose así en contacto directo con la historiografía desarrollada en nuestro Continente, sumergida entonces en la corriente historicista: edición crítica de fuentes, el recurso a la síntesis histórica, etc... Es en la experiencia de estos viajes donde el propio Menéndez Pelayo radica su auténtico aprendizaje del método histórico-crítico.

Estos cauces formativos aquí esbozados son los que para Vallejo del Campo determinan la adopción por parte de Menéndez Pelayo de un preciso concepto de historia, de un método de investigación histórica y de una problemática científica concreta.

Vallejo establece en estas páginas que el concepto de Historia de Menéndez Pelayo es el resultado de una síntesis de concepciones (a veces opuestas) del acontecer histórico: concepción clásica, romántica, cristiana, más la aportación de la escuela estética representada por Renan o Burckhardt. En la visión de la historia menendezpelayista, el cristianismo se sitúa en el centro mismo, renunciando, según Vallejo, a los extremismos providencialistas que marginan la razón. Ya hablamos más arriba de la metodología, es decir, del positivismo historiográfico al que el cántabro incorporó el valor testimonial de los solos hechos. Por lo que respecta a la problemática, Menéndez Pelayo puso en España las bases sobre las que hoy se levanta buena parte de lo que aquí conocemos como historia intelectual o de las ideas.

Estamos, ya para terminar, ante una muy trabajada obra que busca sentar las bases para el conocimiento del Menéndez Pelayo historiador, y que viene a subrayar la necesidad/obligación formativa que tenemos los historiadores y los intelectuales españoles en general, de frecuentar sin prejuicios, con una posición crítica abierta y serena, la inmensa y rica obra del poligrafo montañés.

(*Revista de historia, Edades*,
vol. 5, 1º semestre, Santander, 1999).

ALEIXANDRE, LA VÍA INAGOTABLE

No, no preguntes; calla.
La ciudad, sus espejos,
su voz blanca, su fría
crueldad sin sepulcro,
desconoce esas alas.

Tú preguntas, preguntas...

(Vicente Aleixandre. *Sombra del paraíso*).

No será muy complicado el que todos nos pongamos de acuerdo con respecto a que este fin de siglo y milenio ofrece un ambiente cultural dominado por lo crítico y lo explicativo. En este mismo sentido, creo que tampoco habrá muchos reparos en caracterizar nuestro tiempo con los epítetos bizantino o alejandrino. "La humanidad instruida –escribe George Steiner (1991: 37-38), al que recurriré en bastantes ocasiones de ahora en adelante– se ve desbordada a diario por millones de palabras, impresas, emitidas por radio o televisión, que aluden a libros que nunca se abrirán, música que nunca se escuchará, obras de arte sobre las que nunca se posará mirada alguna. Un perpetuo murmullo de comentarios estéticos, juicios improvisados y pontificaciones enlatadas inunda el aire".

Algunas de las más rotundas evidencias que vienen a dotar de color y dimensión a esta realidad, las he encontrado enunciadas en los textos

de autores tan diversos (por procedencia, formación e intereses) como el propio Steiner, Fernando Savater, PaulValéry, Josep Fontana o E. H. Gombrich.

Pondré unos cuantos ejemplos que ayuden a situarnos: sólo por lo que respecta a la literatura moderna, las universidades de los países más desarrollados producen, aproximadamente, treinta mil tesis doctorales al año; el repertorio bibliográfico consagrado a dilucidar los "verdaderos significados" del *Hamlet* de Shakespea sobrepasa a día de hoy los veinticinco mil títulos; antes de que Faulkner tuviera un periódico y varios boletines informativos dedicados exclusivamente a su vida y obra, había sido ya objeto de cerca de un millar de tesis y trabajos de investigación (Steiner, 1991: 39-40); más de la mitad de los artículos publicados por las revistas científicas más prestigiosas del mundo no son citados, ni una sola vez, en los cinco años posteriores a su publicación, y esta cantidad debe incrementarse hasta casi su totalidad si nos referimos a trabajos de orden historiográfico (Fontana, 1992: 123-124).

Los ejemplos aquí expuestos, como ya quedó dicho, sólo son gruesos trazos que procuran dar alguna idea de un paisaje cultural dominado por los discursos de segunda y tercera mano. Unos discursos cuyo interés y autoridad, además, generalmente se revelan marcados a fuego (y esto es quizá lo más significativo e inquietante del caso) por la inmediatez de su caducidad, por lo prescindible de su íntimo sentido.

Si nos preguntamos por las causas que han llevado a esta situación, es muy probable que no demos con ninguna que nos deje satisfechos por entero. George Steiner sí apunta algunas en su magnífico ensayo *Presencias reales*. Incluso llega a manifestar que nuestro bizantinismo encuentra dos de sus mejores expresiones en el periodismo y en la Universidad. Con respecto a esta última concreta aún más su afirmación, aportando una reflexión (no ajena por supuesto a la ironía) referida al campo de las letras modernas, aunque perfectamente aplicable al resto de las artes y las ciencias: "la noción misma de investigación –escribe Steiner (1991: 51)– está viciada por el postulado a todas luces falso según el cual decenas de miles de jóvenes tendrán algo nuevo y acertado que decir sobre Shakespeare, Keats o Flaubert".

Como puede comprobarse, la complejidad de la cuestión no es poca, y desde luego no seré yo quien se adentre por sus estrechas sendas.

Lo que he pretendido al iniciar así este trabajo ha sido plantearme en voz alta, con sinceridad y buscando la prudente sombra de algún rigor, si tengo algo nuevo y acertado que decir sobre *La Isla de los Ratones*, Vicente Aleixandre, la poesía española del medio siglo, la España de postguerra..., es decir, si con mi discurso voy a ser capaz de no contribuir al plomizo bizantinismo de nuestra época. Pues bien, me adelantaré a decir que en modo alguno he resuelto el acertijo, y que, sabiéndome además un buen hijo de mi tiempo y sospechando por tanto lo peor, ya desde este mismo momento entono un muy consciente *mea culpa*, con el que prosigo sin más demora esta andadura.

Todo intento serio de acercamiento a una realidad constituye un ejercicio de crítica. Si la realidad que despierta nuestro interés es de índole artística, musical o literaria, el acercamiento crítico más autorizado, en palabras de George Steiner (1991: 24), es el que nace de la propia creación. Así, la labor crítica, con lo que ésta debe tener siempre de lectura asimiladora, de lectura capaz de hacer de la obra criticada una "presencia real y presente", encuentra su brillo más ajustado y fructífero cuando brota de la responsabilidad creativa. "Esta vitalizante valoración del carácter presente de lo pasado, junto con la previsión crítica de sus apelaciones a la futuridad (ahora, dice Borges, *Ulises* es anterior y prefigura la *Odisea*) es lo que define la justa lucidez. Cuando el poeta critica al poeta desde el interior del poema, la hermenéutica lee el texto viviente que Hermes, el mensajero, ha traído del reino de los muertos inmortales" (Steiner, 1991: 25).

Tal vez me explique mucho mejor haciendo uso de algunos discursos entresacados de las páginas del libro ya citado, P*resencias reales*. no hay juicio más útil del *Otelo* de Shakespeare que el libreto de Arrigo Boito para la ópera de Verdi; las investigaciones de Manet sobre Goya son valoraciones críticas incomparables; casi la totalidad de los "recursos proteicos" utilizados por Picasso puede ser vista como una serie o cadena de revaloraciones críticas de la historia del arte occidental; James Joyce logra con su *Ulises* un ejercicio crítico de primer orden con res-

pecto a los instrumentos narrativos y estructura general de la *Odisea* homérica (Steiner, 1991: 25-31).

Es decir, si para la cuestión que ahora nos ocupa seguimos los planteamientos de Steiner (que en mi opinión se revelan muy acertados), deberíamos buscar el más provechoso acercamiento crítico a la obra de Vicente Aleixandre en algunas creaciones de poetas tan distintos entre sí como Bousoño, José Luis Hidalgo, Martínez Sarrión, Carlos Barral, Villena, Claudio Rodríguez, Caballero Bonald, Gil de Biedma, Vázquez Montalbán, José Ángel Valente, Gimferrer o Guillermo Carnero, pongo por caso, y dar así por zanjada la cuestión. Esto sería sin duda lo más sensato y productivo.

Sin embargo, llegados a este punto, quiero recordar que mi interés principal a la hora de plantear estas líneas, no radicaba en aventurar ningún tipo de personal juicio crítico sobre la poesía de Vicente Aleixandre, ni tampoco en someterme a escribir de su obra clasificándola esquemáticamente en etapas (las dos que muchos estudiosos han hecho tradicionales), procedimientos, recursos, influencias, etc..., sino más bien en realizar una mera aproximación al contexto histórico en el que tuvieron lugar las relaciones entre el poeta y *La Isla de los Ratones*, para después, pasar a subrayar la permanente –aunque discreta– presencia del premio Nobel sevillano en la poesía española e hispanoamericana de las últimas décadas, gracias a lo que he venido en denominar su "vía inagotable". Así que, sin más preámbulos, voy a intentar ceñirme al concepto orteguiano de la elegancia y decir, de una vez por todas, lo que he venido a decir.

La revista *La Isla de los Ratones* nació y murió en Santander entre 1948 y 1955 (en torno a todo lo relativo a la revista debe consultarse el reciente libro homenaje *La Isla de los Ratones. Poesía española del medio siglo*). Por aquel entonces Santander era una ciudad que en lo literario aún permanecía entregada con estática fidelidad a la influencia de Pereda, Amós de Escalante y Menéndez Pelayo, mientras contemplaba aburrida y con escaso entusiasmo cómo surgía una nueva generación de escritores y poetas cuya lista de nombres muy bien podría ir encabezada por los de Hidalgo, Hierro, Maruri, Salomón, Rodríguez Alcalde, Arce o Gago. No está entre mis propósitos, sin embargo, el tratar con algún detenimiento la realidad cultural del Santander en aquellos años, por lo que

quienes tengan algún interés al respecto pueden acudir a algunas de las fuentes que especifico en la bibliografía, aunque mi principal recomendación es la de estudiar y contrastar los trabajos de Aurelio García Cantalapiedra (1991) y de Javier Díaz López, quien ha enfocado buena parte de su más reciente actividad investigadora profesional hacia ese tema (J. Díaz, 1995a y 1995b).

Los veintiséis números de vida de la revista transcurrieron, como ya se ha señalado, dentro del periodo cronológico que va desde el final de nuestra guerra civil hasta el primer lustro de los años cincuenta. Una etapa que constituyó para nuestro país un significativo paso atrás con respecto a los avances logrados en los años de la llamada Edad de Plata (véase al respecto, por ejemplo, J. C. Mainer, 1981; Th. F. Glick, 1986; o A. Trapiello, 1997), y el comienzo también de un nuevo y radical proceso de marginalidad con respecto a las importantes innovaciones científicas, técnicas y artísticas que estaban teniendo lugar en el entorno europeo y norteamericano. Razones por las que debemos considerar esta etapa como la más aciaga y devastadora para España en el siglo que ahora termina.

Baste la contundencia de unos cuantos datos, en mi opinión muy alumbradores, para sopesar el verdadero alcance de lo afirmado: en 1947, Carrero Blanco obtenía el Premio Nacional de Literatura por su obra *El Cristo de Lepanto*, mientras el arzobispo de Toledo recordaba, por medio de un artículo publicado en buena parte de la prensa nacional, que estaba totalmente prohibida por orden del Santo Oficio la lectura de todas las obras de Anatole France y de Stendhal; en 1951 el influyente sacerdote Federico Sopeña declaraba que la principal misión de la inteligencia española era convertir a Ortega y Gasset al catolicismo; ese mismo año, todos los miembros de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid realizaban ejercicios espirituales pidiendo la conversión del filósofo; y ya para terminar, en 1953, el ideólogo y dirigente falangista Antonio Tovar, Rector de la misma Universidad de Salamanca que un año más tarde iba a nombrar Doctor Honoris Causa al general y dictador Francisco Franco, decía sentirse muy orgulloso de que para poder viajar a los EE. UU. se exigiese el juramento de no pertenecer a la Falange (G. Morán, 1998: 217, 290, 387, 461-462).

La España en la que ocurrían estas cosas, era la misma en la que un jovencísimo Manuel Arce escribía poemas e intentaba sacar adelante su *Isla de los Ratones*. Una España mísera, aislada, un tanto desconcertada por el triunfo de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, y que desde un punto de vista cultural se caracterizaba principalmente por su autarquía y autodidactismo, por la pobreza ideológica de su clase dirigente, por la fuerza incontestable de la Iglesia Católica, y por la acuciante necesidad de instaurar una dinámica cultural y artística que ayudase a encubrir (en la medida de lo posible) los efectos devastadores producidos por el exilio.

Hay que decir, sin embargo, que el periodo 1951-1955 (etapa de desarrollo y consolidación de *La Isla de los Ratones*) trajo consigo tres hechos política y culturalmente reseñables: primero, el final del poder hegemónico de Falange en la cultura oficial española; segundo, la irrupción en este terreno del *Opus Dei* apoyado de forma explícita por la jerarquía eclesiástica; y tercero, la primera fase de liberalización cultural llevada a término por el régimen franquista. A partir de la paulatina sucesión de estos acontecimientos, nada volvió a ser como antes.

El final de 1955 vio la prohibición del Congreso de Jóvenes Escritores y la clausura de la revista *Alcalá* debido a su número homenaje a Ortega y Gasset. Durante los primeros meses del conflictivo 1956, tuvo lugar la primera elección libre de delegados universitarios y una manifestación pública estudiantil antifalangista en abierta oposición al régimen de Franco. Las consecuencias no se hicieron esperar, entrando en funcionamiento los aparatos represores: se detuvo y encarceló, entre otros muchos, a Ramón Tamames, Javier Pradera, Enrique Múgica, José M. Ruiz Gallardón, Gabriel Elorriaga y a significados falangistas "convertidos al liberalismo" (hablamos de Dionisio Ridruejo o Miguel Sánchez Mazas); se clausuró la Universidad de Madrid y se cesó a su Rector, Pedro Laín Entralgo, y también a Antonio Tovar (Rector en Salamanca), al ministro de Educación, Joaquín Ruiz-Giménez, y al secretario general del Movimiento, Raimundo Fernández Cuesta (M. Tuñón de Lara, 1987: 286-287, y G. Morán, 1998: 523-524).

Esta fue, desde el final de la guerra civil, la primera ocasión en que la unidad de los vencedores ofrecía abiertamente importantes fisuras; la

primera vez que el llamado "hombre de la calle" tenía noticia fehaciente de la importante oposición interna con la que contaba el franquismo. Como señala Gregorio Morán (1998: 524), a partir del año 1956 el nacionalcatolicismo dejó de ser el pensamiento único del país, emergiendo de esa forma a la superficie una España oficial y otra real.

Pero volvamos en el relato a finales de los años 40, concretamente a 1948, cuando el escritor y poeta Manuel Arce lanzó a la calle el primer número de su revista y estaba aún lejos en el tiempo cualquier atisbo de liberalización cultural en España. En esos momentos, una joven generación de aspirantes a artistas e intelectuales no quería dejar por imposible el empeño de reconstruir el edificio de un mundo cultural que se encontraba en estado de ruina por una guerra civil ganada, en la gran mayoría de los casos, por sus propios padres y abuelos. Además, deseaban enfrentarse a la aventura creadora desde "una cierta independencia", y por tanto, al margen de los intentos oficialistas que en los primeros años cuarenta tuvieron una de sus más fidedignas expresiones en la proliferación de publicaciones literarias y culturales como *Escorial, Garcilaso, Proel* o *Arbor*, y cuya influencia e importancia han sido ya convenientemente analizadas, entre otros estudiosos, por Víctor García de la Concha o Fanny Rubio.

El empeño de esta nueva generación tuvo mucho de ejercicio voluntarioso y autodidacta, topándose además con la dificultad impuesta por las circunstancias (diáspora de la mejor inteligencia, férrea autarquía cultural...), de no encontrar en su entorno más inmediato referentes válidos a los que recurrir en busca del necesario impulso y aliento. Vicente Aleixandre fue uno de los pocos que sí pudo y quiso, con generosidad, servir de guía, apoyo, mentor y referencia, a las nuevas generaciones de escritores y poetas que fueron naciéndole a España a partir del año 40. Su figura es ineludible, desde cualquier punto de vista, a la hora de analizar el fenómeno de la reconstrucción poética de la postguerra española, y el de su posterior desarrollo durante las tres décadas siguientes (en este sentido, *Los cuadernos de Velintonia*, de José Luis Cano, es un trabajo que juzgo suficientemente ilustrativo, a pesar de los maquillajes que presenta).

La cuestión que quizá deba plantearse ahora es ¿y por qué Vicente Aleixandre? Creo que como respuesta pueden darse al menos hasta tres claves de lectura bastante significativas.

Aduciré en primer lugar lo que a fin de cuentas tal vez sea lo más decisivo y determinante: la sabiduría y el encanto personal, el trato cortés y educado, el talante liberal, la energía intelectual, el interés y la sincera atención que prodigaba el poeta entre los que a él acudían en busca de aliento, amistad y consejo. Cualidades todas ellas cuya suma favoreció el que actuara de perfecto interlocutor para los más jóvenes, y lograra además eso tan sumamente difícil que es saber tener discípulos (P. Gimferrer, 1998: 23). Características personales y literarias sobre las que, con afectuosa y rara unanimidad, tantas y tantas páginas se han escrito, viniéndome ahora a la memoria, por ejemplo, las que le han dedicado Carlos Barral, Bousoño, Gil de Biedma, Javier Marías, Luis Antonio de Villena, o Pere Gimferrer, quien hace tan sólo unos meses publicaba este párrafo tan alumbrador y concluyente: "el mero hecho de que adoptase (Aleixandre) ante el lenguaje, y ante el ser de la poesía, la actitud que adoptaba, sin bajar nunca la guardia, bastaba para delimitar el terreno en el que el verdadero poeta debía producirse" (P. Gimferrer, 1998: 23).

En segundo lugar, el poeta sevillano era uno de los pocos y más destacados miembros de la intelectualidad anterior a la guerra civil que residía aún en España, y lo hacía además sin mantener con el régimen franquista una actitud abiertamente sumisa, dependiente o entregada. Y por último, frente a los convencionalismos garcilasistas que dominaban la época, Vicente Aleixandre con *Sombra del paraíso* y Dámaso Alonso con *Hijos de la ira* (los dos libros publicados en el año 1944), se convirtieron a sus casi cincuenta años, paradójicamente, en los impulsores de la primera renovación poética de postguerra, desbrozando Aleixandre un camino personal marcado por rasgos surrealistas y neorrománticos que tantísima influencia estaba llamado a ejercer sobre la poesía emergente. La aparición de *Sombra del paraíso* fue entendida por buena parte de la nueva generación poética española, incluso por sus elementos políticamente más comprometidos con las complicadas circunstancias sociales, como "un viento huracanado que barría todas las convenciones líricas de enton-

ces, y que urgía a enfrentarse a la vida tal como era, tan sombría" (V. García de la Concha, 1998).

Como ha quedado más arriba esbozado, existían fundadas y cuantiosas razones para que un poeta de la nueva hornada, como lo era en 1948 Manuel Arce, quisiera contar con el significativo saludo del ya veterano maestro para abrir el primer número de su revista. El objetivo se logró; la colaboración prosiguió en dos números más, el doce (con el poema "El alma") y el veintitrés (con "Junto a Miguel"); aunque la relación afectiva y personal entre los dos escritores, como documenta exhaustivamente Julio Neira (J. Neira, 1998: 217-244), ya no cesó a lo largo de los sucesivos años hasta la muerte de Vicente Aleixandre en el mes de diciembre de 1984.

Pero si hasta aquí hemos aportado algunas cuantas razones que pueden ayudarnos a explicar a Aleixandre como un referente para las nuevas generaciones poéticas y culturales de la postguerra, muy poco hemos dicho, sin embargo, acerca de qué hace única su voz, en dónde radica la auténtica importancia de la experiencia poética por él desarrollada y su consiguiente influencia en la poesía española e hispanoamericana del último medio siglo.

Esa importancia está asentada en la firmeza de al menos cinco presencias ineludibles. Primera, el significativo conocimiento del contexto cultural y poético que le tocó vivir (lecturas de Freud, Neruda, Aragon, Lorca, Joyce, Breton, Cernuda...). Segunda, la enérgica y elevada condición lírica de sus trabajos. Tercera, la concepción de la poesía como pasión y problema, "como pugna hacia la luz y como esperanza" (L. de Luis, 1990). Cuarta, una vasta variedad temática y estilística que siempre aparece recorrida por un sólido y muy visible hilo de unidad; y es que, con el correr de los años, "la poesía de Aleixandre se modifica hondamente, y no obstante, es siempre reconocible una suculenta unidad que preside todas las transformaciones" (C. Bousoño, 1998b: 19). Y quinta, una paradoja (C. Bousoño, 1998a: 11-12) consistente en haber logrado romper los hábitos mentales del racionalismo –siguiendo la estela del mayor logro creativo de la modernidad, el asentimiento dado por los superrealistas a lo irracional (G. Carnero, 1998: 12)–, pero no para formular un discurso abandonado a la ingenua confianza en la comunicabilidad de los modos de

escritura surreal, sino muy por el contrario, para significar/verbalizar la experiencia de un mundo racionalmente inteligible.

En esta aventura (que esencialmente es de rango lingüístico), Aleixandre no concentra su principal interés en la narración de un "mensaje poético" situado dentro de los parámetros de lo que podríamos denominar el "sistema lógico", sino que plasma en realidad semántica sus concepciones imaginativas mediante el uso y examen de un lenguaje dinámico e indagatorio que es fruto/reflejo de la representación del mundo impresa en su *psique*. No hay pretensión de explicar el mundo en la poesía de Aleixandre; hay una búsqueda crítica del conocimiento de sí mismo para aprehender en su condición los elementos radicales de la existencia. El yo personal se revela interiorizado en lo demás, y lo demás, a su vez, en el yo. "De esto se desprende la peculiaridad de su escritura, que no consiste en registrar pasivamente el dictado de la intuición poética, sino que quiere provocarlo a través de una exploración verbal que elimina el *impasse* entre forma y fondo, entre lengua y referente poético. Todo lo contrario de la ortodoxia bretoniana que impone un abandono absoluto a la recepción de la imagen onírica", (G. Morelli, 1998).

Siguiendo los mismos planteamientos de esta última reflexión, Guillermo Carnero señala que la primera gran enseñanza de la poesía de Aleixandre se fundamenta en "la superación del superrealismo fundamentalista..., para alcanzar un discurso simbólico y visionario comunicable"; se trata, en definitiva, de haber dado un meditado y significativo paso atrás con respecto a las concepciones surrealistas plasmadas por André Breton (G. Carnero, 1998: 12) en obras como *Los campos magnéticos* o el *Manifiesto del surrealismo*.

Estando en perfecto acuerdo con la apreciación, yo añadiría que la lección aleixandrina asienta también parte de su esencia en la crítica asimilación de determinados rasgos de la creatividad poética romántica, fundamentalmente de la francesa y alemana. Una asimilación sin duda facilitada por la lectura de Hölderlin (L. Cernuda, 1970) y por la del original francés de *Los Cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont (J. A. Valente, 1994: 144-154 y 233-242), un poeta que partiendo del sólido influjo –corregido por la esperanza– de Musset, Hugo o Byron, tornó el sentimiento en instinto, y consiguió labrar una poesía

basada en el hacerse mismo de la escritura y en el poder expresivo de las imágenes y los símbolos, buscando siempre ensanchar así la innata y ambivalente capacidad de proyección que presenta el lenguaje. Entre otras experiencias y lecturas, la de los *Cantos* mostró a Aleixandre la fundamental posibilidad de un lenguaje "capaz de producirse como un torbellino de autodestrucción y creación sin término" (J. A. Valente, 1994: 233)

Cuando hablo de rasgos románticos en la poesía de Vicente Aleixandre, de su neorromanticismo, deseo referirme, muy concretamente, a la preocupación por el destino, la inmutabilidad de la muerte, la libertad del hombre y el amor como constante intento de comunicación con lo absoluto, y también, a la confabulación estratégica de unos recursos y de un lenguaje que, junto a una sutil depuración de la memoria, el poeta emplea –en un juego de mecanismo consciente– para abordar las emociones humanas, y de esa manera, perfilar una poesía universalista que es tanto aliento y encarnadura de verdad intelectual, como de verdad moral, entendiendo por ésta el reconocimiento solidario de lo otro, de los demás. Una poesía, en definitiva, que presenta situado en el tiempo su lenguaje y que alienta y recoge un mundo en permanente estado de transformación, llevando consigo la vida y la multiplicidad de sus formas, una concreta aspiración a la luz que no desfallece.

Sin negar la importancia de la participación de otros elementos constituyentes, creo que los que hasta aquí han quedado débilmente bosquejados, sí ayudan a señalizar con algún acierto el camino emprendido por Aleixandre a partir de los años treinta, con *La destrucción o el amor* (1935), y que con un grado de mayor o menor fidelidad continuó hasta esos dos estremecedores, metafísicos y afilados libros con los que ya en la vejez se abandonó al silencio poético: *Poemas de la consumación* (1968) y *Diálogos del conocimiento* (1974). Una búsqueda abierta siempre a la posibilidad, un camino el de Vicente Aleixandre que hoy es su más valioso legado, su original y decisiva contribución al desarrollo de la poesía en castellano de este siglo que ahora agoniza: una vía inagotable, coherente y de esencial riqueza, por la que muchos todavía transitamos con el exigente calor de su luz.

Bibliografía consultada:

BOUSOÑO, Carlos. (1977): *La poesía de Vicente Aleixandre. Imagen. Estilo. Mundo poético*, Gredos, Madrid.

BOUSOÑO, Carlos. (1998a): "La Originalidad Personal de Aleixandre", en Babelia suplemento cultural de *El País*, 3-1-1998, pp. 11-12.

BOUSOÑO, Carlos. (1998b): "Aleixandre, cien años", en *ABC* literario, 24-4-1998, p. 19.

BOZAL, Valeriano (ed.). (1996): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Visor, Madrid.

CANO, José Luis. (1981): *Vicente Aleixandre*, Ministerio de Cultura. Madrid.

CANO, José Luis. (1986): *Los cuadernos de Velintonia*, Seix Barral, Barcelona.

CARNERO, Guillermo. (1998): "El Desafío de amar y conocer", en Babelia suplemento cultural de *El País*, 3-1-1998, p. 12.

CERNUDA, Luis. (1970): *Crítica, Ensayos y Evocaciones*, Seix Barral, Barcelona.

COLINAS, Antonio. (1977): *Conocer a Aleixandre*, Dopesa, Barcelona.

DÍAZ LÓPEZ, Javier. (1995a): "Qué significa esa cosa de Atenas del Norte", en *El Diario Montañés*, 23-9-1995.

DÍAZ LÓPEZ, Javier. (1995b): "Sociedad, arte y cultura en Cantabria (19401995)", en Moure Romanillo, Alfonso y Suárez Cortina, Manuel (Ed.), *De "La Montaña" a Cantabria. La construcción de una Comunidad Autónoma*, Universidad de Cantabria, Santander, pp. 371-401.

FONTANA, Josep. (1992): *La historia después del fin de la historia*, Crítica, Barcelona.

GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio. (1991): *Desde el borde de la memoria*, Estudio, Santander.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (1973): *La poesía española de postguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Prensa Española, Madrid.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (1992): *La poesía española de 1935 a 1975 II. De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950*, Cátedra, Madrid.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (1998): "Una voz profética", en *ABC* literario, 24-4-98, p. 22.

GIMFERRER, Pere. (1998): "El poeta joven", en *ABC* literario, 24-4-1998, p. 23.

GLICK. Th. F. (1986). *Einstein y los españoles. Ciencia y sociedad en la España de entreguerras*, Madrid.

GRANADOS, Vicente. (1977): *La poesía de Vicente Aleixandre (Formación y evolución)*, Planeta-Cupsa, Madrid.

JIMÉNEZ, José Olivio. (1982): *Vicente Aleixandre*, Júcar, Madrid-Gijón.

LÁZARO SERRANO, Jesús. (1985): *Historia y Antología de escritores de Cantabria*, Ayuntamiento de Santander y Librería Estudio. Santander.

LUIS, Leopoldo de. (1970): *Vicente Aleixandre (Biografía y estudio)*, EPESA, Madrid.

LUIS, Leopoldo de. (1978): *Vida y obra de Vicente Aleixandre*, Espasa-Calpe, Madrid.

LUIS, Leopoldo de. (1990): "Introducción" a la edición crítica de *Sombra del paraíso*, Castalia, Madrid, tercera edición, pp. 13-14.

MAINER, J. C. (1971): *Falange y literatura*, Labor, Barcelona.

MAINER, J. C. (1981): *La Edad de Plata 1902-1939*, Cátedra, Madrid, 2 ed.

MORÁN, Gregorio. (1998): *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Tusquets, Barcelona.

MORELLI, Gabriele. (1998): "Empieza la aventura surrealista", en *ABC* literario, 24-4-1998, p. 24.

NEIRA, Julio. (1998): "Vicente Aleixandre, faro en la postguerra: *La Isla de los Ratones*", en Varios, *La Isla de los Ratones. Poesía española del medio siglo*, Caja Cantabria, Santander, pp. 217-244.

NOVO VILLAVERDE, Yolanda. (1980): *Vicente Aleixandre, poeta surrealista*, Universidad de Santiago de Compostela.

RODRÍGUEZ, Claudio. (1998): "La verdad de la vida", en *ABC* literario, 24-4-98, p.25.

RUBIO, Fanny. (1976): *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Madrid.

STEINER, George. (1991): *Presencias reales*, Destino, Barcelona.

TRAPIELLO, Andrés. (1997): *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*, Planeta, Barcelona.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. (1987): "Fin de la autarquía y cimentación internacional del franquismo. Primeras fisuras internas en el bloque franquista, 1951-1956",

en Tuñón de Lara, M. (Dir.): *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, vol. X, Historia de España, Labor, Barcelona, pp. 259-295.

VALENTE, José Ángel. (1994): *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona.

VARIOS. (1977): *Vicente Aleixandre. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid.

VARIOS. (1998): *La Isla de los Ratones. Poesía española del medio siglo*, Caja Cantabria, Santander.

(Varios. *Poesía española del medio siglo. La Isla de los Ratones*. Caja Cantabria, Santander, 1999).

LAS RAÍCES DEL ROMANTICISMO

Isaiah Berlin: *Las raíces del Romanticismo*. Henry Hardy (Ed.). Traducción de Silvina Mari, Taurus, Madrid, 2000.

En varias ocasiones recoge Michael Ignatieff a lo largo de las páginas de su libro sobre la vida y obra de Isaiah Berlin (Taurus, 1999), el constante anhelo de éste por plasmar en un ambicioso trabajo sus ideas en torno al Romanticismo. Dicho proyecto nunca se llevó a efecto, y los lectores debemos conformarnos con la publicación de las transcripciones de las conferencias que sobre dicho asunto pronunció Berlin en el año 1965 en la National Gallery of Art de Washington, textos que ven ahora la luz bajo la cuidadosa supervisión de Henry Hardy, uno de los albaceas del legado literario dejado por el ensayista y profesor británico.

Tres son a mi juicio los planteamientos principales que Berlin defiende en este libro. Primero señala con mucha precisión un marco cronológico para el Romanticismo que va desde las tres últimas décadas del siglo XVIII hasta la primera mitad del XIX. Después otorga el protagonismo del movimiento a Alemania y los alemanes (desde Kant y Herder hasta Novalis, pasando por Goethe, Hölderlin o Schiller), subrayando la vital importancia que para el desarrollo del Romanticismo tuvo la imperiosa necesidad de los germanos de construirse una particular identidad cultural y política a través de la ruptura y el abierto enfrentamiento con las ideas de la ilustración y el clasicismo, o lo que viene a ser lo mismo, la necesidad germana de singularizarse con rebeldía frente al resto de Europa. Finalmente Berlin esboza el hilo conductor filosófico que establece un fuerte vínculo entre el irracionalismo de ciertos pensadores y

creadores adscritos al romanticismo alemán y el nacionalsocialismo de los años treinta y cuarenta del siglo XX.

En un artículo publicado recientemente, Rafael Argullol saluda la frescura propia del lenguaje oral que destilan estas transcripciones de conferencias, aunque también advierte de las inevitables flaquezas que se observan en la construcción y desarrollo del discurso. La cuestión es que leyendo *Las raíces del Romanticismo* se tiene la frecuente impresión de estar ante la exposición de una batería de ideas en exceso tajantes y poco matizadas. Parece claro que esta impresión nace del espíritu didáctico y esquemático con el que un habilidoso conferenciante necesariamente debe envolver sus intervenciones. No se me ocurre otra razón mejor que ayude si no a explicar cómo un intelectual de la dimensión de Isaiah Berlin concede la exclusiva paternidad del Romanticismo a los germanos, obviando bagajes románticos tan determinantes como los de Inglaterra (Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Byron, Keats...), Francia (Nodier, Hugo, Musset, Gautier, Stendhal, Nerval...) o Italia (Leopardi). Tampoco encuentro otra explicación a la poco sofisticada y muy rotunda contraposición entre Clasicismo Ilustrado y Romanticismo, pasando por alto al hacerlo los muchísimos matices que al respecto ofrecen las obras de autores tan distintos como Leopardi, Goethe, Rousseau o Kant. De igual forma no es fácil entender lo rotundo que se muestra Berlin al encontrar entre los intelectuales románticos alemanes claras responsabilidades en la inspiración ideológica del nazismo, una idea que requiere la construcción de toda una montaña de cuidadosas y fundadas matizaciones, como las que aparecen esbozadas en el reciente y estupendo trabajo sobre Hitler del profesor Ian Kershaw (Circulo de Lectores, Barcelona, 1999).

Pero con todas las salvedades aquí planteadas, *Las raíces del Romanticismo* se constituye en una nueva prueba de la erudición y la agudeza intelectual de Isaiah Berlin, un ensayista cuyas reflexiones son cada vez más imprescindibles para conocer los procesos de nacimiento y evolución de la modernidad occidental.

(*Clarín, Revista de Nueva Literatura*, nº 27, Oviedo, 2000).

OSCARIADA

En uno de sus textos (no puedo precisar ahora mismo en cual), el incisivo Karl Kraus asegura que es un pedante o un esteta el escritor que exige a su lector algo más que el percatarse de su pensamiento. Esta satírica definición de esteta puede aplicarse muy bien a Oscar Wilde (Dublín, 1854-París, 1900), un artista que por encima de otras consideraciones siempre aspiró a que sus palabras y su propia vida fueran una perfecta encarnación de la Belleza con mayúsculas.

Quizá en esta íntima aspiración, como ha insinuado alguna vez Luis Antonio de Villena, se encuentre la razón principal que explica el por qué Wilde fue perseguido y castigado por la sociedad de su época durante el tramo final de su vida, e incluso después de su temprana y tristísima muerte, suceso rodeado por unas circunstancias de todos conocidas y cuyo centenario estamos conmemorando en nuestro país de una de las mejores maneras que pueden ocurrírseme, es decir, con la publicación de diversos libros de o sobre el autor irlandés.

De entre todos los trabajos que han ido apareciendo en nuestras librerías a lo largo de los últimos meses, voy a fijar mi atención tan sólo en tres por evidentes razones de espacio: las *Poesías completas*, traducidas y prologadas por Mª Ángeles Cabré (DVD), la reedición de la biografía escrita por Luis Antonio de Villena (Biblioteca Nueva), y la muy reciente biografía novelada escrita por Miguel Dalmau, *La balada de Oscar Wilde* (Planeta).

Me parece imprescindible comenzar estas líneas señalando la trascendencia que en la conformación de las ideas estéticas de Wilde, y por tanto, en su forma de vivir y hacer literatura, tuvo su entusiasta y aplica-

do estudio de las culturas clásicas y del medievo y renacimiento italiano durante sus años de estudiante universitario en Dublín y Oxford. Años en los que fueron decisivos tanto los viajes a Italia realizados junto a su antiguo profesor, el helenista J. P. Mahaffy, como el contacto personal y con la obra de los teóricos John Ruskin y Walter Pater, cuyas enseñanzas, a veces mezcladas por Wilde en llana confusión (cuando no en abierta contradicción), ayudaron a conformar algunos de los conceptos éticos y estéticos presentes en su obra: el rechazo del arte académico y de los valores de la nueva burguesía surgida de las modernas vías de desarrollo económico; el ideal de una vida consagrada a la belleza y a sus realizaciones y trabajos; entrega intensa a las pasiones que se presentan en el momento; el arte como un instrumento moral de caridad y compasión que conlleva una preocupación por los problemas de raíz social (tan presentes éstos en varios de sus cuentos y en *La balada de la cárcel de Reading*, por ejemplo).

Sí, Wilde hizo todo lo posible (y en no pocas ocasiones casi lo imposible) porque su tamizado ideal renacentista impregnase buena parte de su vida y de su variopinto trabajo literario.

En este sentido, muy bien puede decirse que la obra poética de Wilde se presenta como eficaz paradigma de sus concepciones estéticas juveniles, aquellas desarrolladas en su primera etapa de escritor –nada más finalizados sus estudios en Oxford y recién instalado en Londres–, puesto que la mayor parte de los poemas que configuran las *Poesías completas* que aquí comentamos, aparecieron en junio del año 1881, cuando el poeta contaba veintisiete años de edad, conformando el volumen titulado *Poems*, publicación que corrió a cargo del autor, alcanzando en el transcurso de un año las cinco ediciones, aunque la tirada global llegó tan sólo a los 750 ejemplares.

Estos poemas, que quiero denominar "de juventud", pueden leerse también como un fidedigno compendio de las propuestas del esteticismo británico del momento, dejando sus versos entrever rasgos simbolistas y prerrafaelisas, y la influencia de autores tales como Shakespeare, Lord Byron, Keats, Donne, Browning, o los coetáneos, Swinburne, Dante Gabriel Rossetti o Morris.

Cuando en 1881 apareció *Poems*, buena parte de la crítica británica (*Punch* o *Athenaeum*, por ejemplo) lo recibió como la obra de un apreciable poeta menor. Hoy, más de cien años después, no veo suficientes razones para variar dicho juicio. Aunque perfecto conocedor de la estética que abraza y le ampara, Wilde no logró plasmar en sus primeros versos un mundo poético propio, de verdadera encarnadura personal. Cierto es que a menudo se muestra como un poeta de brillante sensibilidad, capaz de regalarnos versos casi cegadores, pero en mi opinión el conjunto adolece de un exceso de pompa y circunstancia y de subrayados sentimentales, de una inclinación artificiosa, forzada y fingida por la "mascara". Sin embargo, y a pesar de lo señalado, sería ocioso por completo el discutir ahora la importancia histórico–literaria de estos poemas, una obra –resumen de la lírica de su época, según Arthur Ransome– que sitúa a Wilde en un significativo lugar dentro de las corrientes del esteticismo inglés de finales del siglo XIX.

Quizá porque la crítica no recibió con entusiasmo su primer libro de poemas, o porque descubrió que el camino del dinero, la fama y el éxito no coincide precisamente con el de la poesía, lo cierto es que Wilde dejó que pasara más de una década antes de publicar, en el número del mes de julio de 1894 de la revista *The Spirit Lamp*, su largo poema *La esfinge*, en el que había estado trabajando desde los lejanos tiempos de la universidad.

Símbolo inequívoco de un *spleen* mucho más cercano a una línea *snob* y estetizante que a una baulelaireriana (condición existencial de un hombre asido con angustia a la vida), y a la vez símbolo de la lujuriosa, pagana e insatisfecha pasión carnal, en *La esfinge* –un ser mitad leopardo y mitad mujer– Oscar Wilde consiguió, por fin, una ambiciosa, madurada y personal pieza poética en la que el manejo de recursos (ritmo, rima, vocabulario...) alcanza cimas de puro virtuosismo, a pesar de la incontinencia del autor a la hora de adornar su poema de exotismos cientos. Para Luis Antonio de Villena *La esfinge* supone la definitiva consagración de Wilde como poeta simbolista, y no seré yo quien se muestre en desacuerdo.

Si la "carrera" literaria de Oscar Wilde dio comienzo con la poesía, también finalizó con ésta. Después del sensacionalista proceso que le condenó a dos años de trabajos forzados, y ya en el "exilio" francés, en 1897

Wilde inició la redacción de su más logrado poema, *La balada de la cárcel de Reading*, que fue editado al año siguiente en Londres con bastante éxito de público, alcanzando siete ediciones en pocos meses.

El poema está dividido en seis partes y estructurado en estrofas de seis versos. El asunto del poema es la descripción de los sufrimientos experimentados por el propio Wilde en la prisión de Reading, pero utilizando como motivo narrativo la historia de los días anteriores a la ejecución, muerte y posterior enterramiento de Charles Thomas Wooldridge, antiguo soldado de la Guardia Real de Caballería, quien sufrió castigo en la cárcel de Reading en 1896.

Dentro de un explícito marco simbolista, Wilde construyó un alegato de arrolladora potencia poética contra la situación de tortura física y moral a la que estaban sometidos los presos en las cárceles británicas durante los años finales de la época victoriana, y por extensión, contra los valores sobre los que sustentaba la sociedad de aquella etapa histórica.

Partiendo de su terrible experiencia personal en Reading, Oscar Wilde logró trascender la misma para ofrecer un testimonio único por su emoción, perfección técnica y planteamiento ético (en este punto puede muy bien vislumbrase la sombra de Ruskin) sobre la final dignidad del ser humano sometido al escarnio, la tortura, el sometimiento y la desesperanza. *La balada de la cárcel de Reading* supone el punto más alto de la poética wildeniana, una poética aquí personal, plena de madurez y sinceridad, desnuda de los afeites simbolistas más superficiales que habían inundado, hasta casi ahogarla, buena parte de su poesía anterior. *La balada* supone, además, el último y conmovedor testimonio literario de un hombre que, después de abandonar la cárcel tras experimentar la tortura física y espiritual, se supo ya definitivamente destruido para continuar con su obra y, en consecuencia, para continuar con su vida.

Estas *Poesías completas* que nos llegan ahora gracias al importantísimo esfuerzo de Mª Ángeles Cabré y la editorial barcelonesa DVD, vienen a posibilitar entre los jóvenes lectores de poesía en español el nacimiento del interés por la obra poética de Wilde, una obra que, salvo *La balada*, muy bien puede asegurarse era desconocida por las nuevas generaciones lectoras, dado que las traducciones más completas databan ya de

hace casi medio siglo. He aquí un argumento más, y no de poco peso, para subrayar la importancia que tiene esta edición.

Si preguntásemos en nuestro país qué escritor es el que asociamos con mayor inmediatez a Oscar Wilde, muy pocos dudarían en pronunciar en primer lugar el nombre de Luis Antonio de Villena. Esta presumible unanimidad no es desde luego casual, siendo muchas las razones que ayudan a llegar a tal consenso, destacando entre ellas los distintos trabajos que relacionados de una u otra forma con el escritor irlandés nos ha ido entregando Villena con el discurrir de los años. De entre todos ellos destaca la biografía que publicó en 1978, y que este año se ha reeditado abriendo una colección dirigida por él mismo y dedicada al autor de *Salomé*.

A la hora de acercarnos a esta obra creo que hay dos cosas que son necesarias poner por delante. Primera: no estamos, ni mucho menos, ante una biografía definitiva y monumental, como pretende serlo, por poner un ejemplo, la magnífica de Richard Ellmann. Segundo: es este un trabajo de juventud, y según me confesó no hace mucho el propio Luis Antonio, ahora lo abordaría de muy distinto modo.

Una vez hechas estas dos precisiones, sólo resta decir que el *Oscar Wilde* de Villena es una herramienta perfecta de divulgación literaria, siendo en este sentido, un esfuerzo difícil de superar y bastante infrecuente por estos pagos. En menos de un centenar de páginas consigue el autor narrarnos y explicarnos las principales claves que favorecen y posibilitan una estupenda aproximación al célebre escritor: su etapa de formación, el contexto cultural y social en el que se desenvolvió, sus principales influencias, su concepción ética y estética del mundo, sus principales obras, sus éxitos y fracasos, sus relaciones familiares y afectivas, su ascenso y caída, la cárcel, los últimos meses de vida... Todo contado de un modo sencillo, claro, ameno y profundamente documentado, aunque sin traspasar los límites de la especializada erudición; un libro que parece estar escrito de un sólo tirón para ser leído de una gustosa sentada. En definitiva, impagable síntesis para quien desee acercarse por primera vez a Oscar Wilde.

Miguel Dalmau es el autor de la más reciente biografía de Wilde en español, aunque la presenta envuelta con los ropajes de una novela.

Dalmau construye su trabajo partiendo de una curiosa anécdota narrativa: Morrissey, cantante de un famoso grupo de rock, *The Smiths*, visita la tumba del célebre escritor en el cementerio de Pére-Lachaise, solicitando su ayuda, puesto que está preparando una gran ópera basada en sus peripecias. Wilde acepta no sin cierta ironía el envite, dando comienzo así un ágil diálogo a una sola voz (la de Wilde) mediante el cual el poeta muerto narra y explica su propia vida.

El recurso literario utilizado por Dalmau no es desde luego novedoso y encierra bastantes peligros, no siendo el menor el de no llegar a cuajar, finalmente, ni una novela ni una biografía. Sin embargo, Miguel Dalmau resuelve con acierto los problemas y logra ofrecer un sencillo, eficaz y muy entretenido recorrido por la vida de uno de los escritores-personajes más interesantes del siglo XIX.

(*Revista de Libros*, nº 48, Madrid, 2000).

ANTE EL ABISMO DESDE EL ABISMO

...lo mejor que puede decir el poeta está siempre en su poesía.
Roberto Juarroz

En uno de sus cuadernos dejó escrito E. M. Cioran que la cosa más difícil del mundo es hablar de uno mismo sin exasperar a los demás. Una confesión, subraya Cioran, sólo es tolerable si el autor se disfraza de pobre diablo.

Mostrando un acuerdo casi perfecto con estos planteamientos, y situándome ante el reto que en estas páginas se me propone, parto del convencimiento de que expresar una poética equivale a una confesión en toda regla, pero una confesión a la que además no le sienta nada bien el disfraz de "pobre diablo", y a la que, por contra, para salir con cierto aire del envite, sí le convienen los ropajes del esfuerzo intelectual riguroso, amén de algún que otro abalorio erudito, prendas estas que no parecen ayudar precisamente a mitigar el malestar de quien somete su paciencia a la confesión ajena.

Sí, no hay que darle más vueltas al asunto, voy a hablar de mí mismo, o en otras palabras, voy a plasmar algunas de mis ideas e intuiciones sobre la poesía tal y como la entiendo hoy en día. Voy a confesarme por tanto, y lo haré procurando exasperar al lector lo menos posible, amparándome en la brevedad y evitando la prosa académica o la especialización fuera de lugar.

Empezaré mostrando mi incondicional acuerdo con quienes piensan que apenas sabemos nada de lo que *es* la poesía. A este respecto, sin embargo, mantengo al menos una íntima y viva convicción: la buena poe-

sía debe llevarnos a la reflexión, al pensamiento que es su materia natural; la poesía no hace efectivo el mundo (no alienta la acción), pero sí su carácter y destino.

Una vez establecida esta esencial premisa de mi pensar poético, quiero hacer entrar en escena algunas evidencias que, a mi juicio, delimitan y afectan (¿explican?) muy claramente a la poesía española actual, y a la mía –de alguna manera– por lógica extensión.

A lo largo de las dos últimas décadas la opinión pública ha dejado de conceptuar a la literatura como un provechoso instrumento de lucha social, para considerarla sólo un ámbito de esparcimiento, una mercancía, como todas las demás, susceptible de consumo. La consecuencia inmediata de esta realidad, como ha subrayado Félix de Azúa, es que la poesía ha perdido su lugar de privilegio dentro de la jerarquía literaria, desapareciendo a la vez de la vida pública y quedando puesta completamente en duda su trascendencia. Como cualquiera puede suponer, la suerte de los poetas no ha corrido una suerte distinta.

A este fenómeno debe sumársele otro no menos decisivo. Me refiero al hecho de que con los Novísimos llegara la posmodernidad a España, una tendencia que según Azúa no nos ha sentado del todo mal, dado que en un país como el nuestro, dueño de una peculiar perseverancia en convertir cualquier ideología en teología, siempre es preferible inclinarse por un conjunto de principios que en sí conllevan la apuesta por el eclecticismo y la renuncia a cualquier esquema grandioso, sea este del orden que sea.

Ausencia de un papel público y definido dentro de la sociedad en la que se manifiesta; pérdida radical de preponderancia en el contexto cultural que la acoge; eclecticismo en sus propuestas éticas y estéticas; marcada tendencia a regresar a "lo sentimental", buscando así alguna competitividad en el mercado de productos culturales y la consiguiente aceptación de la opinión pública... Resumidos con tosquedad, estos son algunos de los elementos que creo confluyen para caracterizar el momento actual de la poesía española. Haber establecido, aunque sea con los cuatro brochazos ya denunciados, este marco poético de referencia general, me parece cuando menos interesante y quizá enriquecedor –bien por activa o

bien por pasiva– para quien hasta aquí haya llegado queriendo saber algo de mis ideas poéticas, de mi manera de entender qué es la poesía.

Ya he escrito más arriba que apenas sabemos nada de lo que en realidad es la poesía, pero se me olvidó recalcar que tal desconocimiento poco debe importarnos. Hablar de poesía es hacerlo de algo que no se comprende. Donde mejor he sentido expresada esta idea es en la parábola protagonizada por el poeta japonés Basho y que recoge Roberto Juarroz en su trabajo *Poesía y realidad*. La narración es la siguiente: "He estado explicando Zen toda mi vida –confesó una vez Basho– y sin embargo nunca he podido comprenderlo. Pero –dijo su interlocutor– ¿cómo puedes explicar algo que tú mismo no entiendes? ¡Oh! –exclamó Basho–. ¿También tengo que explicarte eso?".

No, no puede explicarse qué es la poesía, y la razón última de esta imposibilidad sospecho radica en que denominamos poesía a los caminos emprendidos por el hombre para procurar penetrar en los términos de aquello que no es decible y que, en consecuencia, se hace imposible.

Juarroz lo explica de manera muy precisa y hermosa en su ya aludido trabajo: se trata, nos dice, de "hablar ante el abismo en el que estamos con el abismo que somos", y ese hablar (en no pocas ocasiones balbuceo, precisa Juarroz) requiere "una meditación trascendental del lenguaje o sobre el lenguaje", una meditación que conduzca a que cada palabra empleada haya surgido de una ineludible necesidad expresiva, de una transfiguración inducida por la necesidad.

Significar la geometría de lo indecible, ése, me parece, es el asunto de la poesía más plena. De ahí que esta sea la luz propicia que posibilita nuestra percepción de los espacios situados más allá; que persigue lo inverso, el otro lado de las cosas; que ensancha, abre la realidad sumándole realidad, localizando aquello presente tras los márgenes de nuestros conocimientos sistematizados y que, como lo indecible de la muerte, por ejemplo, exige otras presencias, otras precisiones.

Todo acceso al mundo conlleva una autocomprensión de la existencia, pero a menudo esa comprensión no se expresa. En el uso de la palabra poética, viene a decirnos Juarroz, el poeta no busca sólo un modo de expresarse, sino un modo de participar en la realidad misma, en una realidad, añado yo, exponenciada, es decir, elevada a una potencia cuyo

exponente no está precisado. Por eso el verdadero poeta necesariamente se desenvuelve en la marginalidad, porque para su propósito debe someter los preceptos y normas del lenguaje recibido, de la realidad que le ha sido dada, a su propia videncia o iluminación imaginativa y experiencial, en un proceso de revelación fundadora. Así, el mundo de la poesía, como nos recuerda Unamuno, es el de la más pura heterodoxia, el de la herejía, siendo el poeta el heterodoxo por antonomasia, dado que "se atiene a postceptos y no a preceptos, a resultados y no a premisas, a creaciones, a poemas, y no a decretos, a dogmas".

El poeta cree sinceramente en la infinitud de lo que no consigue decir y que, por esa misma circunstancia, encuentra eco en los otros. Tal vez, aventura Hans-Georg Gadamer, esta íntima sabiduría del balbucir y enmudecer sea la herencia que nuestra cultura espiritual deba transmitir a las generaciones próximas. Balbucir y enmudecer sustentan nuestro incesante abrirnos a la existencia. En ese esfuerzo sitúo mi poesía, en él me cuento.

(Julio Neira (Ed.). *Norte y Sur de la poesía contemporánea. Santander-Málaga*, Caja Cantabria, Santander, 2000).

HISTORIA Y POESÍA

No puedo recordar ahora cuándo y dónde leí por vez primera que "el pasado es un país en el que todos somos extranjeros", aunque sí guardo nítido el recuerdo de la sensación de vaga tristeza y cierto desamparo a la que me condujo la íntima comprensión de la frase; sensación que surgió justo en el momento en el que tuve la plena certeza de que al menos existía un país, un mundo, irremediablemente fuera de mi alcance.

A ese mundo algunos lo llaman Historia, y se expande inabarcable con cada paso de tiempo: de mi tiempo, de nuestro tiempo, del tiempo de los que están por llegar. La Historia se alimenta de porvenir; el hombre y el porvenir cuando son, son Historia.

Hay dos senderos principales por los que podemos acceder al pasado: la Historia (entendida aquí como ciencia de la memoria colectiva), y la memoria personal. Utilizamos la primera para aproximarnos al conocimiento de pretéritos fenómenos acontecidos en las sociedades humanas. La segunda para regresar a la propia vida. En ambos casos el vehículo esencial es la palabra, el *logos*.

El pasado se piensa y se transmite por medio de la palabra, en ella se fundamenta la memoria. De ahí que una de las reflexiones más importantes que hoy pueden plantearse sobre el futuro próximo de la Historia, y en definitiva, del hombre, gire en torno al empobrecimiento y posible destrucción de las relaciones entre la persona y el Verbo que lo hace ser. ¿Sobrevivirán el hombre y la Historia, tal y como los conocemos, si se quiebra su relación con la palabra, con la verbalización del existir? La respuesta que se impone es negativa. Si esto sucediera, es muy posible que

pensadores como Gadamer o Steiner tengan razón cuando apuntan que la poesía (concepto abierto) será el ámbito en el que quede refugiada la herencia de nuestra presente cultura espiritual, de nuestra memoria humana, y así, como ya ocurrió hace miles de años, historia y poesía confluirán en el mismo hacerse a la existencia por la palabra.

(Revista *Vetus*, nº 1, mayo, Santander, 2001).

UNA HISTORIA FORDIANA*

Cuando Ethan Edwards regresó a la granja de su hermano Aaron tres años después de acabada la Guerra Civil, esperaba poder quedarse allí para dejarse envejecer sentado en una mecedora y recordar con el agridulce sabor de la melancolía las pérdidas y derrotas que jalonaron su existencia: La pérdida de la guerra y la desaparición de un mundo que fue el suyo, derrota que él no quiso aceptar jamás, conservando su sable más como símbolo de inútil terquedad que de honorable rebeldía. Los años de vagabundeo por la frontera buscando para sí un poco de oro nordista, un poco de venganza y un mucho de autoestima. Pero lo que de verdad le destruyó para siempre fue el amor, o mejor dicho, la imposibilidad de su amor, de su amor por Martha, la mujer de su hermano. Sin ella, sin Martha, ya no había escapatoria, ni redención, ni camino alguno que andar. Ya sólo quedaba dejarse morir contemplando a Martha, escuchando su risa y sus pasos por la casa, respirando el aroma inextingible de la mujer que se ama.

Luego ocurrió lo imprevisible, lo que ya es por todos vosotros conocido. El destino quiso que la naturaleza salvaje, inhospita y violenta de esta tierra tejana, encarnada en los comanches nawyecki del jefe Scar, acabase de una vez para siempre con el último deseo de Ethan. Los comanches masacraron a toda la familia salvo a la pequeña Debbie, a quien se llevaron con ellos hacia el norte. No sé si aún recordáis a Debbie; era la sobrina morena de Ethan, aunque como más de un indiscreto mencionó alguna vez, corrían rumores por la región de que podría ser su propia hija, algo de lo que nunca nadie quiso hablar.

El asesinato de Martha y su familia y el secuestro de Debbie trastornaron por completo a Ethan. A partir de entonces la búsqueda de Debbie y el sanguinario deseo de venganza encaminaron todos sus pasos, se convirtieron en el eje central de su vida. Casi diez años de implacable persecución fueron necesarios para que Ethan consiguiese sus dos propósitos, vengarse de Scar y recuperar para la comunidad blanca a su sobrina Debbie, que empezó una nueva vida junto a los Jorgensen, esa entrañable familia de emigrantes nórdicos.

Los años de obsesiva búsqueda, de impuesta soledad, despojaron definitivamente a Ethan de cualquier raíz afectiva, cortaron todos sus lazos con la sociedad en la que un día pensó envejecer. Y desapareció. Todavía le veo alejarse sin prisa hacia el desierto, acariciado por una nube de polvo, con la mirada fija en el abierto horizonte que le esperaba. La puerta del hogar de los Jorgensen se cerró tras él y nunca más volvimos a saber de su vida hasta hoy mismo, día en el que he recibido una carta del senador Stoddard contándome lo que sigue.

Ethan murió hace unas semanas en un pequeño pueblo con ferrocarril no muy lejos de aquí. Murió pobre de solemnidad y en compañía de un viejo negro que fue su amigo en los últimos tiempos. Le enterraron metido en una vieja caja de embalaje; le habían quitado las botas y el revólver para cubrir en parte los gastos. Hacía muchos años que Ethan no usaba su verdadero nombre, y en la zona todo el mundo le llamaba Tom, Tom Doniphon.

El senador me narra en su carta las circunstancias en las que conoció a Ethan, y el papel decisivo que en sus vidas jugó el célebre forajido Liberty Valance, aunque me vais a permitir que nos os dé muchas explicaciones al respecto, a estas alturas de nuestra vida ya no tiene ningún sentido querer reescribir la historia, y tal vez sea mejor abandonarse a la leyenda, cuando no al definitivo olvido.

Lo que sí os diré es que Ethan volvió a sentir en su interior la pulsión de la vida y de la ilusión gracias a una mujer. Con sus propias manos llegó a construir para ella una casa y un pequeño jardín en el que cultivaba hermosas flores de cactus. Pero no pudo ser, para Ethan jamás pudo ser.

Sin embargo, cuando llevaron su mísero ataud al cementerio, sobre los toscos tablones de la caja, el senador Stoddard vio que descansaba la más hermosa flor de cactus que podáis imaginar, y entonces, muy rápido, cayó en la cuenta de que a Ethan siempre lo habían amado, e inundado de un cierto sentido de justicia, respirando muy hondo, como quien por fin obtiene la paz, el senador no pudo retener en sus labios el esbozo imperceptible de una sonrisa.

(*El Diario Montañés*, Santander, 12-8-2002).

*(Este artículo se publicó con motivo del ciclo dedicado al cineasta John Ford que organizó la Filmoteca de Cantabria en el verano del 2002. En el texto se juega con la idea de que Ethan Edwards, el protagonista de la película *Centauros del desierto* (1956), reaparece años más tarde con el nombre de Tom Doniphon en *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), ambos personajes interpretados por el actor John Wayne).

DE LAS CLASIFICACIONES DE ISAIAH BERLIN, O A PROPÓSITO DE VERDI

"Estoy abierto a todos los géneros menos al género aburrido".
(Giuseppe Verdi en una carta a un amigo).

Hace unos meses acudí a la recién inaugurada Filmoteca de Cantabria para ver la película de Robert Mulligan *Matar a un ruiseñor* (1962), cuyo argumento está basado en la novela homónima de la muy interesante escritora sureña Harper Lee, buena amiga de ese inaugurador de géneros narrativos que fue Truman Capote.

Pues bien, uno de los momentos más emocionantes de la película es cuando su protagonista, el abogado Atticus Finch, magníficamente interpretado por Gregory Peck, le explica a su hija pequeña que para intentar comprender a los demás, a los otros, hay que calzarse sus zapatos y caminar un buen rato con ellos.

Yo creo que el astuto Isaiah Berlin estaría bastante de acuerdo con esta imagen, con este ponerse los zapatos de otro para procurar entenderlo mejor. Es más, como muy bien ha explicado el profesor José María Lassalle en el trabajo que sirve de excusa para estos comentarios, puede decirse que a lo largo de toda su larga trayectoria intelectual, Berlin no hizo otra cosa que calzarse los "zapatos ideológicos" de sus contrarios, buscando probar así la solidez de sus propias ideas y, llegado el caso, modificarlas y mejorarlas.

Es evidente que Isaiah Berlin era un hombre de fe inquebrantable en las ideas y en la influencia decisiva de éstas en la conformación de los individuos y las sociedades. Sobre sus ideas políticas, sobre su visión de la historia de las ideas..., imagino que se va a tratar mucho aquí, y con más conocimiento de lo que yo pudiera hacerlo, así que mi aportación va a limitarse a subrayar; como ya lo hiciera Mario Vargas Llosa hace más de 20 años en su atinado prólogo a *El erizo y la zorra*, el hecho de que Isaiah Berlin escribiera ensayos de gran densidad intelectual utilizando técnicas novelísticas, logrando que las ideas y los mismos pensadores fluyan por sus páginas como si se tratase de "héroes de una novela de aventuras".

Esta característica es deudora desde luego de la tradición narrativa anglosajona, tradición que tan magníficos frutos ha venido dando tanto en el campo de la novela y el relato, como en el terreno de la historia y el ensayo, y dentro de este último apartado pienso en el Lytton Strachey de *La reina Victoria, Retratos en miniatura* y *Victorianos eminentes*, o en una de mis últimas lecturas, las transparentes, profundas, sabias, hermosísimas páginas que G. K. Chesterton dedicó a R. L. Stevenson.

El gusto de Berlin por "narrar" ideas trasluce a mi modo de ver al menos dos cuestiones muy importantes unidas entre sí: el respeto intelectual por los creadores, y el íntimo convencimiento de que en el trabajo de éstos pueden encontrarse nuevos temas de reflexión, o la propia reflexión servida en su forma más iluminadora. Así, para Isaiah Berlin, en la obra de los grandes poetas (Borís Pasternak, Anna Ajmátova, W. H. Auden o Stephen Spender pueden servirnos de ejemplos consistentes) muchas veces se encuentra formulado de la mejor manera posible el espíritu palpitante de las ideas, por lo que cualquier pensador que se precie debe estar muy atento a los frutos de la creación artística de su tiempo. En este sentido, y dejo aquí esta idea tan sólo apuntada, Berlin opina además como el convencido moralista que es, y le cuesta disociar la grandeza intelectual de la rectitud ética.

Creo que esta forma de pensar de Isaiah Berlin tiene mucho que ver con su educación sentimental en la heterodoxia hebrea y en la heterodoxia de los "círculos artísticos oxonienses", como así lo dejan entrever aquí y allá Michael Ignatieff en su estupenda biografía berliniana, o el poeta

Stephen Spender en su interesante autobiografía *Un mundo dentro del mundo*.

Este contacto con la heterodoxia felizmente contribuyó a alejar a Berlin de la más estricta ortodoxia académica, y a la hora de pensar y redactar sus propias ideas le hizo tener muy en cuenta pulsaciones, fuentes y materiales de carácter literario, musical...; elementos éstos de reflexión que, por regla general, son poco frecuentados en nuestra vida académica, y que sin embargo proporcionan al desarrollo y consolidación de las ideas de Berlin un amplio margen de maniobra, una gran eficacia en su función expresiva y comunicativa, y una muy notable capacidad evocadora.

Un buen ejemplo de esta forma de trabajar del pensador británico es su libro *El erizo y la zorra*. En él, Berlin plantea, entre otras cosas, una "investigación seria" sobre la forma de pensar la historia en el inicio de la contemporaneidad, pero lo hace partiendo de un verso del poeta griego Arquíloco y planteando una atenta y sabia lectura de las novelas de Tolstoi.

Hasta tal punto está presente el interés de Berlin por el arte y la literatura en sus trabajos que, como si de un entretenido juego se tratase, dedicó parte de su tiempo a establecer grupos de escritores, pensadores y artistas, atendiendo, lógicamente, a su forma de pensar y crear.

La más conocida de estas clasificaciones es la de erizos y zorros, relatada en *El erizo y la zorra*. Los primeros son los detentadores de una visión general, un principio único universal y organizador que por sí solo da significado a cuanto son y dicen. Los segundos persiguen muchos fines distintos y sostienen ideas centrífugas; su pensamiento está desperdigado y es difuso. Entre los primeros Isaiah Berlin sitúa, por ejemplo, a Dante, Platón, Nietzsche, Proust, Ibsen, Dostoievski..., y entre los segundos a Goethe, Balzac, Pushkin, o Shakespeare.

Hay otra clasificación de este mismo tipo que es mucho menos conocida y que a mí me resulta igual o más interesante que la célebre aludida. Es la que aparece en su brevísimo e impagable ensayo sobre la *naïveté* (ingenuidad) del compositor italiano Giuseppe Verdi (1813-1901), ensayo dedicado, por cierto, al poeta W. H. Auden (véase *Contra la*

corriente. Ensayos sobre historia de las ideas, Fondo de Cultura Económica, 2000, págs. 365-3743.

En las páginas de este intenso trabajo, Berlin parte nuevamente del fruto de la reflexión de un creador/poeta, punto sobre el que me interesa mucho llamar la atención. Si en *El erizo y la zorra* el mecanismo reflexivo del profesor de Oxford se puso en marcha gracias a la metáfora de un poeta antiguo griego, en *La Naïveté de Verdi* (1969) todo se desencadena tras la lectura del escrito *Über Naive und Sentimentalische Dichtung* (1795) de Friedrich Schiller; ensayo en el que el alemán distingue dos tipos de poetas, concepto utilizado por él para definir a todo tipo de creador, a todo tipo de pensador: los ingenuos (concepto desmarcado aquí de su acepción ordinaria) y los sentimentales.

Los sentimentales son los creadores conscientes de sí mismos. Su obra se caracteriza por ser sátira, elegía, negación, ataque a la llamada "vida real", afirmación de un mundo definitivamente perdido. Tienen una comprensión reflexiva del objeto; de ellos no podemos aprehender sus sentimientos de primera mano, sino la reflexión de su alma, lo que piensan acerca de esos sentimientos como espectadores de sí mismos. Son poetas desde la autoconsciencia. Dentro de este grupo Berlin coloca, entre otros, a Wagner, Marx, Nietzsche o Dostoievski...

La obra de los poetas ingenuos brota de la visión directa de la realidad. No hay en ellos esfuerzo alguno por llegar "más allá", a un infinito inasequible, no tienen ninguna intención ulterior. El conocimiento directo de las emociones humanas conforma todo su equipo expresivo. Su arte se ajusta a las reglas de una convención, ofrece unidad interna, un sentido de pertenencia a su propio tiempo, a la sociedad en la que ha surgido.

Pues bien, para Isaiah Berlin, el último de los grandes maestros ingenuos de la música occidental fue Giuseppe Verdi, y junto a él, dentro del mismo grupo de poetas ingenuos, el polemista británico pone a Shakespeare, Goethe, Dickens..., o a otro compositor de óperas italiano, Gioacchino Rossini.

En su reflexión Berlin se decanta claramente por los poetas ingenuos frente a los sentimentales. En este sentido, Roger Hausheer, en la introducción a la edición española de *Contra la corriente*, nos recuerda

que Berlin siempre mostró poco interés por escritores ('poetas') decadentes, que no se sintió "naturalmente atraído" por figuras como Dostoievski, Kafka o Beckett.... "aquellos que describen estados marginales de la mente, tipos de experiencia rarificados, exóticos o 'anormales', humores demasiado desviados del duro y eterno núcleo de las emociones y pasiones, de las relaciones humanas básicas".

Por eso nuestro autor prefirió siempre a Verdi en lugar de aquel al que de manera un tanto artificiosa la crítica de entonces colocaba como su principal antagonista musical, Richard Wagner. A Berlin, como escribe Ignatieff, "le encantaba el arte 'ingenuo', especialmente Verdi...". Ya en 1935 Isaiah le había transmitido a su amigo Stephen Spender algunas opiniones al respecto:

"Wagner era uno de esos artistas incapaces de sentir emoción directamente. Tenía que preguntarse: ¿Qué es la pasión erótica?, ¿qué son los celos?, para después dedicarse a construir una paráfrasis musical de emociones que no podía sentir de primera mano, mientras que Verdi llegaba al corazón directamente, porque él mismo sentía las emociones y no le hacía falta parafrasear...".

En este punto no puedo estar más que de acuerdo con Isaiah Berlin. Cuando escucho el dúo de amor de la escena segunda del segundo acto de *Tristán e Isolda*, siento que me hallo ante algo grandioso y deliberadamente trascendente, ante una sobrecogedora construcción reflexiva en torno al amor. Pero nunca he sentido a Tristán o a Isolda como seres humanos, en todo momento los he sentido como dioses localizados en una distancia imposible. Sin embargo, cuando escucho a Rigoletto decir "*Oh, mia figlia! Non lasciarmi non dei. Non morir!*", a Violeta Valéry "*Addio! Del passato bei sogni ridenti*", a Don Carlo "*Ella giammai m'aò*", o a Otello "*Or morendo, nell'ombra, in cui giacio... Un bacio, un bacio ancora, ah! un altro bacio...*", tengo la completa seguridad de estar escuchando voces radicalmente humanas que expresan con verdad y pasión emociones primordiales: amor erótico, amor a la patria, amor paterno y filial, odio, celos, locura, soledad, alegría, poder, compasión... La obra de Verdi es la expresión genial, a través de las convenciones del melodrama con música, del juego de relaciones y sentimientos en los que los hombres y mujeres se han reconocido a lo largo de vastos periodos de su historia,

alcanzando además lo que John Rosselli llama "nuevas alturas de experiencias imaginativas". Y ésta es, sin duda, una de las razones por las que el pueblo italiano se identificó de forma tan plena con las óperas del maestro de Busseto, logrando éste lo que no pudieron hacer, por ejemplo, ninguno de sus compatriotas novelistas contemporáneos, a excepción de Manzoni y su *I promessi sposi*, es decir, ofrecer un modelo personal, nacional (profundamente italiano en su latido musical), universal (inteligible para todos), de profundizar en el conocimiento de la vida humana. Así, para los italianos del siglo XIX las óperas de Verdi fueron el equivalente de las novelas de Dickens para los ingleses o las de Balzac para los franceses.

Un motivo nada desdeñable que, en mi opinión, ayuda a explicar tan singular y preciado logro verdiano, es la necesidad del maestro de ir directamente al grano. Con mucha frecuencia olvidamos que la ópera italiana del siglo XIX estaba más cerca en sus objetivos del cine de Hollywood o de la televisión actual que del "sagrado" y "trascendente" acontecimiento artístico en el que hoy parece haberse convertido. Verdi deseaba y necesitaba que sus óperas tuviesen éxito de público, y para lograrlo se atuvo siempre a una fórmula muy efectiva a la vista de los resultados: "en la ópera –escribió en 1872– lo que se requiere por encima de todo es musicalidad: fuego, espíritu, vigor, entusiasmo". Ya en torno al año 1847 le había escrito a su entonces libretista Francesco Maria Piave: "¡Pasión! ¡Pasión! ¡No importa de qué tipo, pero pasión! Quiero poesía con unos cojones bien grandes". En definitiva, de lo que se trata, y aquí interpreto libremente a Verdi, es de que al caer el telón, el público sienta en su interior el *abracadabrante* cosquilleo de los placeres variados y contradictorios que sólo la ópera proporciona.

Pasión, fuerza, vigor dramático, concisión, variedad, delicadeza mordaz, agilidad narrativa... Sí, estos rasgos los exudan las óperas de Verdi por cada una de sus notas, pero cabe preguntarse: ¿en eso consiste el arte del de Busseto?, "pasión y cojones", por utilizar sus mismas palabras. No, evidentemente. Los biógrafos coinciden en señalar el interés de Verdi por aparentar ser un campesino misántropo, tosco e ignorante. Este disfraz le servía en esencia para cultivar una muy apreciada soledad y para mantenerse al margen de los tontos juicios al uso: "acepto los silbi-

dos con la condición de que no se me exija que dé las gracias por el aplauso", escribió en una de sus numerosas cartas. Pero no cabe ninguna duda de que estamos ante uno de los músicos más cultivados y sutiles de la historia, perfecto conocedor de los dramas de Shakespeare o de los entresijos de la *commedia dell'arte*.

Verdi siempre fue consciente de que en arte copiar la verdad puede ser una buena cosa, pero inventar la verdad es mejor, mucho mejor. Así, en sus óperas, Verdi inventa una realidad transida de real y poderosa emoción que aflora diáfana a través de una refinadísima estructura musical cuya clave última está en el tratamiento genial del ritmo. La instrumentación verdiana es límpida, y en ella se entremezclan los registros pequeños con los mucho más amplios, dependiendo de la concreta situación dramática a la que se refieran, pero en ellos siempre hay variedad y carácter. En Verdi es la música la que impulsa y da forma al drama, la que controla la temperatura emocional de lo que sucede en el escenario. Como escribe H. S. Power, "lo que produce impacto no es la ópera como drama, sino el drama como ópera". Verdi pone en escena su verdad (experimentada en propia carne, como nos recuerda Isaiah Berlin, de ahí su contagiosa convicción), y lo hace representando en última instancia un diálogo, una negociación entre almas, algo en lo que en el terreno operístico únicamente le iguala Mozart.

Si repasamos lo dicho en los últimos párrafos, no nos sorprenderá nada que Isaiah Berlin concediese al creador de *Aida* la categoría de poeta ingenuo, y que no disimulase su entusiasmo por él, algo en lo que coincide con personas tan dispares como George Steiner, Herbert von Karajan, James Joyce, José Hierro o, perdonen la osadía, yo mismo. Sin embargo, hay algo que me molesta profundamente de la reflexión de Berlin en su texto sobre Verdi. Me refiero al poco disimulado tono de desdén y parcialidad que sus palabras desprenden hacia los llamados "poetas sentimentales". Un desdén que no parece sustentarse sólo en el propio gusto personal, lo que sería desde luego comprensible y legítimo, sino que además aduce razones envueltas con el brillante celofán de la objetividad, cuando en estos "asuntos del arte" la objetividad no suele encontrar suficiente oxígeno como para sobrevivir el tiempo suficiente.

Me explico. Berlin se decanta por los poetas ingenuos frente a los sentimentales, y dice de Verdi que, en el sentido de Schiller, es "el último gran poeta ingenuo de nuestra época". Hasta aquí todo perfecto y no hay nada que objetar. Los peros creo que deben ponerse cuando para apoyar estas ideas, Isaiah Berlin emplea un conjunto de argumentos perfectamente válidos si su utilidad fuese sólo la de apuntalar una opinión personal, pero que resultan bastante ineficaces –incluso sospechosos de nostálgico y yermo conservadurismo– cuando se lanzan con la intención de establecer alguna conclusión de carácter general, como creo que sucede en el caso que nos ocupa.

Pongamos un ejemplo de lo que quiero insinuar. Escribe Schiller del poeta sentimental: "... Su alma no sufre impresión alguna sin volverse inmediatamente a contemplar su propio juego... De esta manera nunca recibimos el objeto mismo, sólo lo que la comprensión reflexiva del poeta hace del objeto; y aún cuando el poeta es el objeto, cuando él quiere retratarnos sus sentimientos, no aprehendemos sus sentimientos directamente de primera mano, sino, sólo la reflexión en su alma, lo que él pensó acerca de ellos como espectador de sí mismo" (véase pág. 367 de *Contra la corriente*). A lo que Berlin apostilla inmediatamente después: "De aquí que el efecto (seguro que quiso decir 'defecto') del artista sentimental no sea el goce y la paz, sino la tensión, el conflicto con la naturaleza y la sociedad, el anhelo insaciable, la neurosis notoria de la edad moderna, con sus agitados espíritus, sus mártires, fanáticos y rebeldes, y sus predicadores coléricos, camorristas subversivos, Rousseau, Byron, Schopenhauer, Carlyle, Dostoievski, Flaubert, Wagner, Marx, Nietzsche, que no ofrecen paz, sino una espada" (pág. 367 de *Contra la corriente...*).

Con estas palabras Berlin parece dar por hecho, entre otras cosas, que los poetas sentimentales son rebeldes, coléricos, camorristas, subversivos, neuróticos e insaciables, aunque no precisa qué demonios quiere decir, por ejemplo, con eso de camorrista o insaciable. Pero es que además, en ningún momento desciende a dar razón de porqué ser todas esas cosas en el mundo del arte o el pensamiento implica necesariamente algo negativo o repudiable, cuando la historia ofrece abundantes muestras de los avances, descubrimientos y conquistas realizadas por algunos de los "camorristas" aludidos por Berlin. Y es que siempre he pensado que quizá

uno de los defectos más evidentes de nuestro pensador es el de dar un buen número de cosas por sabidas y aceptadas, lo que, por otra parte, parece bastante propio de la naturaleza astuta, pero desperdigada y difusa, de un buen "zorro" como Isaiah Berlin.

Como punto final a estas páginas quiero señalar que confrontando las dos clasificaciones de artistas y pensadores aludidas más arriba, ha llamado mi atención el hecho de que, generalizando claro está, se pueda establecer una estrecha relación entre, por un lado, los que Berlin llama erizos y poetas sentimentales, y por otro lado, los zorros y poetas ingenuos. Así, haciendo un rápido repaso por los nombres que aparecen en las dos clasificaciones berlinianas, nos encontramos con que nuestro autor califica a Dostoievski o a Nietszche como zorros y como sentimentales, y a Shakespeare, Goethe o Pushkin como zorros y como ingenuos, dependiendo siempre del trabajo que consultemos. Claro que establecer o no una efectiva relación entre todas estas categorías supondría entregarse quizá fascinado a un trabajo serio de investigación, reto para el que, plagiando a Isaiah Berlin su frase final de *La Naïveté de Verdi*, no estoy cualificado.

Bibliografía Utilizada

Isaiah BERLIN. *El erizo y la zorra*, Muchnik, Barcelona, 1998.

- *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000.

- *Las raíces del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000.

Ángeles CASO. *Giuseppe Verdi. La intensa vida de un genio*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.

John GRAY. *Isaiah Berlin,* Edicions Alfons el Magnanim, Valencia, 1996.

Roger HAUSHEER. "Introducción" a *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas,* Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000, págs. 13-57.

Michael IGNATIEFF. *Isaiah Berlin. Su vida*, Taurus, Madrid, 1999.

Mary Jane PHILLIPS-MATZ. *Verdi. Una biografía*, Paidós, Barcelona, 2001.

John ROSSELLI. *Vida de Verdi*, Cambridge University Press, Madrid, 2001.

Peter SOUTHWELL-SANDER. *Verdi,* Robinbook, Barcelona, 2001.

Stephen SPENDER. *Un mundo dentro del mundo*, Muchnik, Barcelona, 1993.

Mario VARGAS LLOSA. "Un héroe de nuestro tiempo", en *El erizo y la zorra.* Muchnik, Barcelona, 1998, págs. 11-32.

VARIOS. *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, Skira editore, Milano, 2000.

(José María Lassalle (coord.). *Isaiah Berlin: Una reflexión liberal sobre el otro*, FAES, Madrid, 2002).

NEORREALISMO E HISTORIA

Poco puede discutirse el hecho de que para los italianos del siglo XIX la ópera consiguiese, y fundamentalmente la "verdiana", aquello en lo que los novelistas, a excepción de Manzoni y su *I Promessi Sposi*, habían fracasado rotundamente, es decir, reflejar a través del arte del melodrama un juego de relaciones y sentimientos en los que poder reconocerse, alcanzando además, en feliz expresión de John Rosselli, "nuevas alturas de experiencias imaginativas".

En este sentido las óperas de Verdi fueron, dice Rosselli, "el equivalente italiano no sólo de las novelas de Dickens, sino de las de Victor Hugo o las de Dostoievski, donde una acción similar, a veces violenta o escabrosa, servía para profundizar en la comprensión de la vida humana".

Pues bien, creo que algo muy semejante puede decirse con respecto al papel desempeñado por el cine neorrealista nacido en Italia a partir de 1945; una forma de observar y definir la realidad circundante que, junto a, por ejemplo, las primeras novelas de Alberto Moravia, Cesare Pavese, Corrado Alvaro, o Vitaliano Brancati, manifiesta el controvertido estado de ánimo, el espiritu colectivo de protagonizó la posguerra italiana.

Si desde un punto de vista histórico no es difícil contextualizar el neorrealismo cinematográfico (no olvidemos que también lo hubo literario, pictórico y arquitectónico), mucho más complejo es definirlo con alguna precisión, entre otras razones porque como señala Alberto Farassino: "se ha llegado incluso a afirmar que no existe un neorrealismo sino que hay tantos neorrealismos como neorrealistas hay".

Pero vayamos por partes y contextualicemos primero el fenómeno. El neorrealismo surgió con vocación de ser la mirada, la fotografía en

movimiento de un país, Italia, que había perdido la Segunda Guerra Mundial y soportado una guerra civil entre fascistas y resistentes democráticos y comunistas. Las dos guerras sostenidas a la vez durante el periodo 1943-1945, destruyeron la economía, el paisaje y buena parte de la sociedad italiana, pero también supusieron la aparición de ilusiones y utopías, de una frenética actividad de carácter muy diverso, de un auge del entusiasmo colectivo, y de unas portentosas ganas de reconstruir el país y la vida.

Esta situación de crisis absoluta por un lado, y de entusiasmo vital por otro, fue captado para la historia por unos cineastas que ante el desplome de la industria cinematográfica nacional (la primera europea, con más de cien títulos en 1942), materializado en el saqueo y desmantelamiento de Cinecittá por los alemanes, se vieron empujados a nuevos modos de producción, a establecer nuevos tipos de relación entre los profesionales de la industria (actores, guionistas, técnicos...), a mirar con ojos distintos todo lo que deseaban rodar..., en definitiva, a realizar un cine que salda su deuda con la modernidad y que ofrece un modelo distinto al impuesto en todo el mundo por la gran industria norteamericana.

Así, para Alberto Farassino el neorrealismo "no es una escuela ni un movimiento pragmático propiamente, porque no es una invención de pocos sino que es un sentir colectivo, una exigencia general del cine italiano después de la guerra". Sentir colectivo que el guionista y escritor Ugo Pirro ha explicado de forma muy precisa y entretenida en su hermoso libro *Celuloide*, en cuyas páginas asistimos de *trattoria* en *trattoria* al nacimiento y rodaje de *Roma citta aperta* (Rossellini, 1945), pistoletazo de salida del neorrealismo en cine.

Llegados a este punto creo que es conveniente aclarar que no todo el cine italiano de la posguerra fue neorrealista, y que esta corriente no puede leerse como una innovación radical, ajena por completo a las técnicas y lenguaje adquiridos por los cineastas con anterioridad. No, en los títulos neorrealistas, incluso en los principales, hay formas narrativas y convenciones cinematográficas heredadas. Me refiero por ejemplo al naturalismo presente ya en la etapa del cine mudo, o a precisas referencias al cine soviético, al americano más permeable a lo social, o al realismo poético francés.

Lo que ocurrió es que estas herencias se combinaron y trastocaron, se les buscaron las vueltas, se amoldaron a las nuevas necesidades expresivas y a las notables carencias materiales del momento. Quien mejor lo cuenta es Farassino, a quien vuelvo a recurrir: "Los géneros sobreviven pero se confunden, los temas tradicionales se entrelazan con nuevos argumentos, los mismos lenguajes se combinan heterogéneamente, la ruptura respecto al pasado se ofrece como ruina de un orden, deslizamiento y recombinación de elementos..., en los esquemas del *western* o del melodrama pueden (a su vez entrelazándose) sostener miradas documentales sobre el paisaje, mientras que la inmadurez recitativa de los no profesionales puede disminuirse en encuadres en los que la luz y los contrastes son el resultado de la antigua sabiduría fotográfica..., la obra neorrealista será aquella que de la heterogeneidad de su inicio encuentre un nuevo orden en la personalidad de un autor, en la conciencia de una moral, en la ejemplaridad de un cuento".

Por eso el neorrealismo no es posible definirlo con términos precisos, o de una sola vez, por eso puede rastrearse en títulos a los que la crítica no ha otorgado el calificativo "neorrealista", por eso ofrece un rostro tan poliédrico. Existe el neorrealismo de Rossellini (*Roma ciudad abierta* –1945–, o *Paisa* –1946–) que se sumerge ávido en la tragedia individual y colectiva transformando las dificultades en nuevas formas expresivas; el poético-utópico enlazado en lo social de De Sica (*El limpiabotas* –1946–, o *Ladrón de bicicletas* –1948–); el explícitamente marxista de Visconti (*La terra trema* –1948–); el irónico y ligero de Luigi Zampa (*Nob1e gesta* –1947– o *Anni difficili* –1948–); el deseoso de analizar y transformar la realidad de Giuseppe de Santis (*Caccia tragica* –1947–, o *Arroz amargo* –1949–); el que más abiertamente reflexiona sobre la realidad del momento de Pietro Germi (*Juventud perdida* –1948–)...

¿Es por tanto imposible ofrecer algunas claves que ayuden a definir el cine neorrealista italiano? No, evidentemente, ahí están, por ejemplo, las precarias condiciones de producción, la combinación de elementos de género, la reflexión sobre la ruina espiritual y material del país, la fresca presencia de actores no profesionales, la repulsa hacia lo convencional, el rechazo de la mediocridad circundante..., todos estos elementos están presentes en buena parte del cine italiano que a partir de 1945, y en muy poco

tiempo, ensanchó las fronteras expresivas del arte de filmar, gracias esencialmente a la puesta en práctica de nuevas formas de producción y a mirar la realidad de forma distinta, más extensa y personal.

Bibliografía consultada:

Alberto FARASSINO. "Italia: El neorrealismo y los otros", en *Historia general del cine*, volumen IX, Cátedra, Madrid, 1996, págs. 91-129.

Ugo PIRRO. *Celuloide*, Libertarias, Madrid, 1990.

John ROSELLI. *Vida de Verdi*, Cambridge University Press, Madrid, 2001.

(Programa de mano editado para acompañar el ciclo de conferencias y cine "Neorrealismo e Historia italiana 1943-1955", que tuvo lugar en la Fundación Marcelino Botín de Santander del 11 al 15 de febrero de 2002.)

LAS MEMORIAS DE UN PINTOR

Balthus. *Memorias*. Edición de Alain Vircondelet. Traducción de Juan Vivanco, Lumen, Barcelona, 2002.

"La pintura es un largo proceso que consiste en lograr que cada color, comparable a una nota de música, se combine con los otros colores, y produzca conjuntamente con ellos el sonido apropiado. Los colores sólo existen, sí, en relación con los demás. Es como música, si das un tono, sol mayor o sol menor por ejemplo, todo cambia. Cuando hay otro color, algo pasa. Insisto: un color sólo asume su función, su timbre, por así decirlo, cuando hay otro a su lado".

(Balthus. *Memorias*)

En el año 1965 el crítico de arte John Russell pidió al conde Balthasar Klossowski de Rola (1908-2001), más conocido por el seudónimo Balthus, que le contase algunos detalles de su vida personal destinados a enriquecer la presentación de un catálogo que iba a editarse con motivo de una exposición retrospectiva sobre su obra en la Tate Gallery londinense. El artista respondió a la petición del crítico con el siguiente telegrama: "Empiece así: Balthus es un pintor del que no se sabe nada. Ahora podemos mirar sus cuadros".

Esta anécdota, narrada por el propio Balthus en su recientemente publicado libro de memorias, le sirve a su principal protagonista para dejarnos muy claro a nosotros los lectores que, en su opinión, la única explicación válida que precisa un pintor, "la más significativa y fiable",

son sus cuadros, que, "por sí solos, dicen mucho más que todo un discurso". Si meditamos un poco más el sentido del telegrama, debemos incluso ir bastante más lejos en la apreciación, ya que Balthus parece querer decirnos que cualquier otro tipo de información sobre un pintor, incluida por supuesto la biográfica, no sólo resulta en esencia prescindible por no añadir nada al cuadro, sino que además entorpece el acercamiento al mismo.

Se puede estar o no de acuerdo con esta peculiar reflexión de Balthus, pero lo que llamará poderosamente la atención de cualquiera, es que la plasme en un libro de memorias, circunstancia que en principio es cuando menos contradictoria. Consciente al parecer del caso, Balthus justifica la aparición de estos recuerdos (fragmentos no escritos por el pintor y pertenecientes a entrevistas mantenidas poco antes de su muerte con Alain Vircondelet) aduciendo la necesidad de fijar algunos momentos de su existencia, ni más ni menos que "a la manera de Montaigne", pero sin propósito alguno testamentario. Como era previsible, una contradicción conduce directamente a otra, y ésta a las siguientes. Y es que si algo caracteriza a este libro son sus abundantes paradojas; paradojas que a veces exasperan, otras producen hilaridad, y casi siempre dejan estupefactos a quienes no permanecen por completo ajenos a lo que ha sido la historia de la pintura del siglo XX.

Partamos de un hecho que me parece incontestable: todo libro de memorias –lo quisiera o no el señor Balthus– es, en buena medida, un propósito de ponerse en escena atendiendo especialmente a la fama póstuma, o con otras palabras, es un testamento que por regla general se desea presentar pulcro y perfumado, para que quienes vengan detrás juzguen de la forma más favorable posible a nuestros intereses.

Siguiendo esta regla, Balthus demuestra en sus memorias un especial interés por presentarse ante la posteridad como un distante, sencillo, sublime, católico y místico aristócrata, un señor feudal orante, alejado de cualquier distorsión mundana y entregado a todo lo que le eleva y le exalta, por ejemplo, el *Così fan tutte* de Mozart, los paisajes alpinos, o la poesía de Rilke, quien tuvo una estrecho vínculo con el pintor gracias a mantener una relación sentimental con su madre.

Es cierto que cada cual puede autopresentarse de la manera que mejor le plazca, y que mi lectura de estas memorias quizá peque en exceso de prosaica, pero juzgo cuando menos chocante que Balthus nos hable de su vida contemplativa, libre de seducciones sociales, humilde y ajena a la vanidad, desde una inmensa mansión en Rossiniére, poseyendo el castillo de Montecalvello, habiendo tenido a alguno de los mejores marchantes parisinos comerciando con sus cuadros, frecuentando a estrellas de Hollywood como Sharon Stone o Richard Gere, dirigiendo durante años la romana Villa Medicis por encargo del ministro André Malraux, aceptando doctorados *honoris causa*, refiriéndose a su segunda esposa como "la condesa", o siendo exhibida su obra en los mejores museos de Occidente. En este sentido, puedo asegurar que no con facilidad se encontrarán unas memorias tan impostadas y pretenciosas como estas firmadas por Balthus.

Qué es entonces lo que hace recomendable la lectura de este volumen. Sin duda los fragmentos en los que Balthus se deja de zarandajas y se centra en hablarnos de pintura. Repasa así su formación autodidacta observando en museos o iglesias la obra de los primitivos italianos (Fra Angelico, Piero della Francesca, Masaccio o Giotto), de Cézanne, Poussin o Delacroix, para cuyas pinceladas siempre tiene un comentario iluminador e inteligente del que brota una radical devoción. Balthus cree que la pintura sin memoria no es posible, y sin cesar reivindica la imperiosa necesidad de un conocimiento profundo de la historia del arte del que, en su opinión, carece la inmensa mayoría de los pintores contemporáneos.

En el estudio y análisis detallado de los grandes maestros del pasado fundamenta Balthus los conceptos básicos sobre los que se construye su arte pictórico: el dibujo como escuela de verdad y exigencia, la paciencia infinita, la concentración y lentitud, la observación de las propias pinceladas, el cuidado por el detalle, el acercamiento íntimo a la naturaleza, el amor por el silencio, la enemistad con todo lo que huela a "intelectualismo", el no dejarse arrastrar por las modas y las innovaciones apresuradas.

En este último punto es en el que se ampara Balthus para explicar sus conflictos con los surrealistas, André Breton a la cabeza. Balthus

opina que los "juegos" surrealistas no son arte, "sino un ejercicio, un entretenimiento que no tiene nada que ver con la práctica de la pintura, pues ésta, más allá de la pericia que requiere, es una actitud metafísica, espiritual, una auténtica andadura de peregrino, un descubrimiento profundo, grave en el sentido cabal de la palabra". Casi siempre es el trato con el surrealismo y con otras "innovaciones" contemporáneas lo que utiliza Balthus como piedra de toque para juzgar y valorar a los artistas coetáneos. Mediante esta práctica nuestro pintor hace desfilar por su libro a Picasso, Miró, Dalí, Braque, Chagall, Giacometti, Bacon, Chirico, Tàpies, Jacob, Magritte, Mondrian..., saliendo del todo indemnes del examen muy pocos de ellos.

También deambulan en abundancia por estas páginas poetas y novelistas, y de vez en cuando algún que otro cineasta, aunque quien busque en ellas un retrato detallado de la vida intelectual parisina y europea del siglo XX saldrá por completo defraudado.

Buen provecho del trato con este libro sólo podrán obtenerlo quienes partan de un conocimiento previo del personaje y de los asuntos que trata, pues entonces dispondrán de alguna oportunidad para separar el grano de la paja. Los que no dispongan de dicho equipaje, pero sí de humor e ironía, disfrutarán de las sublimes ocurrencias del señor conde; y el resto de los lectores quizá piquen el anzuelo y, en consecuencia, pidan conjuntamente al Papa de Roma la beatificación de este venerable, rezador y virtuoso artista.

(Revista *Trasdós* del Museo de Bellas Artes
de Santander, nº 4, Santander, 2002).

PROVOQUEMOS A LA MASA, SEAMOS MEJORES

Peter Sloterdijk. *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna.* Traducción de Germán Cano, Pre-Textos, Valencia, 2002.

En su recientemente publicada autobiografía *Mira por dónde*, Fernando Savater nos deja muy clara su opinión acerca de lo que piensa sobre la pretensión de sistematizar en filosofía: "precisamente en filosofía todo lo grandioso y alambicado me repele un tanto; especialmente cuando aspira sin ironía a 'cimentar', a 'fundamentar', a encontrar la clave que lo explica todo. La vocación de sistema no sólo me parece un fraude, como alguien con mayor autoridad que yo dijo, sino una auténtica ridiculez. Se lo perdono a los griegos –que a ratos fueron sistemáticos sin creérselo por completo, espontáneamente, como los niños juegan a ser arquitectos con trocitos coloreados de madera– y también a Spinoza, incluso a Schopenhauer..., pero ya a nadie más".

Pues bien, a este respecto creo que el filósofo alemán Peter Sloterdijk no se mostraría en abierto desacuerdo con el que es uno de los más destacados filósofos-publicistas españoles de la actualidad. Los ensayos de Sloterdijk, en no pocas ocasiones resultado de previas conferencias públicas, están lejos de plantear un sistema que responda a "todo", y "sólo" se plantean cuestiones de la manera menos inocente posible, procurando siempre desmenuzar razonablemente los hechos con la finalidad de ver y entender mejor.

Al igual que Fernando Savater, Peter Sloterdijk nació en el año 1947. Estudió Filosofía, Filología Germánica e Historia en las universidades de Munich y Hamburgo, siendo hoy catedrático de Filosofía en Karlsruhe. En castellano se han editado bastantes de sus obras: *El árbol mágico: el nacimiento del psicoanálisis en el año 1875* (1986), *En el mismo barco: ensayo sobre la hiperpolítica* (1994), *Extrañamiento del mundo* (Premio de ensayo Ernst Robert Curtius) (1998), *Normas para el parque humano* (2000), *El pensador en escena* (2001), o *Eurotaoísmo* (2001).

En contra de lo que bien pudiera parecerle a algunos, la relación de Sloterdijk con Savater no está traída aquí por los pelos, pues los dos comparten, en mi opinión, muy significativos puntos en común: son filósofos provocadores que disfrutan polemizando y discutiendo en los medios de comunicación sobre temas de rabiosa actualidad, adoptando para ello con frecuencia posturas consideradas políticamente incorrectas. Ninguno de los dos se muerde la lengua a la hora de denunciar el infructuoso y romo academicismo en el que languidece dentro de nuestra sociedad la filosofía, entendida ésta tanto como disciplina enriquecedora de *curriculum*, como propicio método de verdad y conocimiento. Los dos señalan que los filósofos casi siempre ha halagado a la sociedad, y que es buena hora para provocarla. Los dos se quejan de la presente tendencia de los llamados "filósofos" a construir discursos morales que sólo permiten la adhesión y no toleran la crítica, propiciando, e incluso en ocasiones exigiendo, el linchamiento moral de los que muestran su disidencia con el discurso por ellos homologado. Además, con inusitada frecuencia a los dos se les reprocha en sus respectivos países la elección de asuntos incómodos para la Academia, así como el "desparpajo literario" con el que los tratan.

El profesor Sloterdijk se ha granjeado desde hace años la animadversión de la academia filosófica dominante en Alemania, la escuela sostenida por Jürgen Habermas, muy probablemente la más egregia y emérita figura de la filosofía alemana de finales del siglo XX. Según Habermas y sus seguidores el pensador Sloterdijk es el mejor representante de la nueva filosofía conservadora alemana. Hay que deducir que a tal conclusión han llegado los "habermasianos" porque Sloterdijk, entre otras muchas cosas, piensa y asegura, tal y como resume con sumo acierto

Teresa Rocha Barco en su prólogo al libro *Normas para el parque humano*, que "el amansamiento" humanístico del hombre mediante la lectura obligada de unos textos canónicos ha fracasado ante la sociedad de la información y ante el cotidiano embrutecimiento de las masas...; que el humanismo como ilusión de organizar las macroestructuras políticas y económicas según el modelo amable de las sociedades literarias ha demostrado su impotencia y se ha revelado, además, como una técnica para alcanzar el poder...".

Como algunas líneas más arriba se ha señalado ya, la constatación del cotidiano embrutecimiento de las masas es un elemento presente en el discurso de Sloterdijk desde tiempo atrás, aunque sólo es un componente más de reflexión que forma parte de su polémico y estimulante último libro traducido al castellano, *El desprecio de las masas*, ensayo cuyo origen se encuentra en una conferencia pronunciada el 1 de julio de 1999 en la Academia Bávara de las Bellas Artes de Munich.

Como ya se han encargado de subrayar por escrito otros lectores de este breve ensayo de Sloterdijk, entre ellos Manuel Arranz en *Revista de Occidente*, existen al menos dos estupendos e insoslayables trabajos sobre el tema de la masa en la literatura ensayística del siglo XX. Me refiero a *La rebelión de las masas* (1930) de José Ortega y Gasset, y a *Masa y poder* (1960) de Elías Canetti. Ambos trabajos, de carácter más filosófico el primero y más sociológico el segundo, estudian el advenimiento al protagonismo histórico y social de las masas mediante, dicho de una manera directa y necesariamente superficial, el rechazo de toda norma superior y el desprecio por las élites y la inteligencia, olvidándose así en la masa cualquier noción de "deber" y "servicio", no ofreciendo además ninguna alternativa y logrando una resistencia negativa y parasitaria.

El ensayo de Sloterdijk, quien por cierto incomprensiblemente no hace ni una sola referencia en sus páginas a Ortega, parte del hecho de que ese advenimiento está consolidado, es decir, la masa ya se ha desarrollado como sujeto, protagonizando sin reservas la Modernidad. Para Sloterdijk el análisis de dicho proceso histórico ya está convenientemente realizado por autores como Canetti, por lo que no hace especial hincapié en el asunto. Lo que el filósofo alemán pretende en primer lugar en *El desprecio de las masas* es fijar su atención reflexiva, dejando a un lado

las glorificaciones progresistas, en las claves configuradoras de la masa sobre las que ésta ha construido su éxito en la querencia por el protagonismo universal, y como si de las distintas piezas de una compleja máquina se tratase, extraerlas para contemplarlas mejor a la luz de la razón. Claves que Sloterdijk encuentra, presenta y comenta en un bien hilvanado discurso enmarcado dentro de un esclarecedor discurrir histórico, y de las que a continuación anoto las que me parecen principales: el principio de similitud de todos con todos, la exigencia de reconocimiento, la búsqueda a ultranza de la autoestima, el inextinguible deseo de autoconservación, la conciencia y universalización de la igualdad, la elevación de lo exento de interés al rango de interesante, la apuesta por la alianza entre trivialidad y "efectos especiales", el papel desempeñado por los intelectuales como portavoces de la indignación formada, la vulgaridad y brutalidad convertidos en valores apreciados...

Todo este proceso discursivo le importa sobremanera a Sloterdijk porque le conduce hasta el punto que realmente despierta en él un verdadero interés, y que aparece con suma claridad expresado en el subtítulo de su libro: las luchas culturales en la sociedad moderna, o dicho de otro modo, las luchas por la imposición de modelos culturales en la sociedad de masas. Luchas que según Sloterdijk "no pueden ser reducidas a proyecciones culturales de una guerra civil universal entre los partisanos defensores de la idea de libertad y los de la idea de igualdad, un combate que, en términos globales, ha constituido el acontecimiento más conflictivo del siglo XX. Todo revela, antes bien, que el fenómeno de la lucha cultural en cuanto tal es una disputa que se libra en torno a la legitimidad y procedencia de las distinciones en general", fenómeno en el que el concepto "desprecio" se aparece como elemento clave, dedicándole Sloterdijk todo el segundo capítulo de su ensayo.

El desprecio como síntoma de los sujetos colectivos adquiere carta de naturaleza cuando éstos comienzan a exhibir una irrefrenable pasión por la autoestima y ponen sobre el tapete la exigencia de reconocimiento. Esta toma de postura conduce con el tiempo a que el desarrollo de la masa como sujeto implique necesariamente que todo sistema de "distinción" se ponga de manifiesto sólo como distinción de la masa, y con el triunfo de ésta en la Modernidad, se exige la transmutación de todos los valores a

través de la abolición de toda diferencia de tipo vertical, permitiéndose únicamente las diferencias de tipo horizontal. A este respecto Sloterdijk recalca: "Una vez que (la masa) se arroga la completa potestad de hacer diferencias, las hace siempre y sin ambages a su favor".

Pero para Sloterdijk el concepto desprecio adquiere un sentido más complejo gracias a la aparición en escena del *Zaratustra* de Nietzsche y su principio del resentimiento, entendido éste como refugio de los débiles (la masa) en el desprecio moralizador de los fuertes. Este tipo de desprecio se pone en escena de un doble modo. Por un lado como desprecio a las élites por parte de la masa que hace de su modo de vivir la medida justa de todas las cosas. Y por otro, como desprecio a las masas a cargo de los últimos elitistas que sospechan que el inapelable triunfo de la cultura de masas está sepultando para siempre todo objeto de su interés.

La conclusión a la que llega Sloterdijk acerca del actual estado de la cuestión es que la cultura de masas "presupone el fracaso de todo intento de hacer de uno alguien interesante, lo que significa hacerse mejor que los otros. Y esto lo hace de manera legítima, habida cuenta de que su dogma determina que sólo nos podemos distinguir de los demás bajo la condición de que nuestros modos de distinguirnos no supongan ninguna distinción real". Sin embargo, la sociedad contemporánea, en virtud de necesitar encauzar los impulsos competitivos de sus miembros y su envidia primaria, se ve impelida a establecer un sistema de escalas de valores, rangos y jerarquías destinado a compensar y regular las peligrosas tensiones que tales impulsos generan. En opinión de Sloterdijk los grandes estadios deportivos, los macroconciertos, la Bolsa y las galerías de arte, por ejemplo, sirven para distribuir entre los diversos competidores el éxito y el reconocimiento.

El diagnóstico al que finalmente llega Sloterdijk es que la cultura del desprecio establecida por la masa pone en serio peligro, entre otras muchas cosas, el programa de convivencia establecido por las democracias, es decir, la admisión de la igualdad de derechos entre los seres humanos y el delicado respeto a las diferencias existentes entre ellos. Según Sloterdijk el desafío más importante que tiene hoy planteada la democracia es precisamente la admisión y el reconocimiento de las diferencias en

su seno; la lucha contra el ciego dictado de la masa empeñada en mostrarse hostil ante la diferencia, incapaz para su percepción.

Ante esta realidad la cultura, en su sentido normativo, se erige para Sloterdijk en la más firme posibilidad de provocar a la masa que a todos nos habita y luchar contra ella. En la cultura es donde está encerrada la diferencia que nos puede hacer mejores.

(Revista electrónica, *Ojos de papel*, www.ojosdepapel.com, 2003).

WHITMAN, CRÓNICA DE UNA VIDA ERRABUNDA

Jerome Loving. *Walt Whitman. El canto a sí mismo*. Traducción de Carles Roche, Paidós, Barcelona, 2002.

Cuando en la primavera del año 1876, en un paraje de las Colinas Negras llamado Little Big Horn, el famoso "general niño" de la Guerra Civil norteamericana, George A. Custer, y los 264 oficiales y soldados de su regimiento fueron masacrados por 2.500 guerreros indios dirigidos por Sitting Bull, el libro *Hojas de hierba*, escrito por el poeta y periodista neoyorkino Walt Whitman, y publicado por vez primera en 1855, llevaba vendidas varias ediciones y estaba en camino de convertirse en el "antes y después" del lenguaje poético norteamericano, en el centro de su canon literario nacional, lugar en que lo ha situado la crítica anglosajona del siglo XX, viniéndome ahora a la memoria, como mero ejemplo de esta afirmación, todo el capítulo que Harold Bloom le dedica en su polémico canon occidental.

La gestación, edición e inmediata historia de *Hojas de hierba* sólo es uno de los muchos y variados asuntos de los que se ocupa Jerome Loving en su libro, obra de una ambición y complejidad extraordinarias que encuentra precisamente en la suma de estos dos elementos su mayor mérito, pero también su más destacable inconveniente, dado que una de las sensaciones que me ha producido esta lectura es la de que el autor ha dejado planteados sin resolver un excesivo número de asuntos.

En este sentido Jerome Loving aborda a lo largo de las más de quinientas páginas de su trabajo una variopinta cantidad de temas relacionados directa o indirectamente con Whitman y su obra, dando como resultado, en mi opinión, no tanto un meticuloso acercamiento a la vida del poeta, como un compendio sintético y atractivo de historia norteamericana del siglo XIX, y más concretamente de historia de la ciudad de Nueva York, algo semejante a lo hecho por Scorsese con ese magnífico díptico neoyorkino formado por las películas *La edad de la inocencia* y *Gangs of New York*. Por cierto, si existe un oportuno complemento a la lectura de esta biografía de Whitman es desde luego la visión del hasta ahora último trabajo del gran director americano.

Así, Loving aprovecha el yo y las circunstancias de Whitman para escribir con conocimiento sobre asuntos tales como el periodismo americano de la época, la política de partidos, la Guerra Civil, el racismo, el capitalismo, la maquinaria democrática, Emerson y el trascendentalismo, la conquista de nuevos territorios en el oeste del país..., y otras muchas cuestiones imbricadas directamente en la construcción del "ser norteamericano". Un "ser norteamericano" que en el libro de Loving se presenta construido básicamente sobre los siguientes elementos: la violencia materializada en su máxima expresión, la guerra; la celebración contundente de la naturaleza; el yo que se canta a sí mismo para subrayarse individuo; los compatriotas, el resto de americanos, auténticos valedores de la democracia; y Dios, fundamento último de todos los dones, incluida la propia naturaleza.

Elementos que también configuran para Loving lo mejor de la poesía de Whitman, llegando así a establecer un directo paralelismo temporal y de acción entre el desarrollo de ésta y la construcción política, social, económica y cultural de los EE.UU.

Es más, Loving llega a afirmar que "Whitman experimentó con la lengua vernácula americana tal y como ésta acompañó y reveló directamente a la experiencia americana antes, durante y después de la Guerra Civil". Según Loving la Guerra Civil americana supuso para Whitman una "ceremonia matrimonial" entre él y su país, un compromiso y una revelación espiritual que transformaron al poeta, quien en la versión defi-

nitiva de *Hojas de hierba* (1881) escribió "mi libro y la guerra son una sola cosa".

El yo poético y personal de Whitman anterior a la guerra era, sí, representativo del pueblo americano, pero lo era en la tradición de Ralph Waldo Emerson, tradición más esforzada en el cultivo del individualismo que en el del sentido democrático de la existencia, y por supuesto, más apegada a una constreñida y polvorienta herencia británica. La experiencia de la guerra adquirida en el puesto de enfermero, el ver morir a sus compatriotas delante de sus ojos, o el conocer a los mecánicos, granjeros y jóvenes del Oeste convertidos en soldados heridos y enfermos, hicieron del poeta menos "un aislado universo propio" y más un demócrata apasionado amante de la humanidad, amante devoto de todo el pueblo americano.

La revelación que obtuvo el poeta Walt Whitman de sus años en el frente fue, como apunta William Carlos Williams, "una verdad escandalosa: que el terreno de lo común es en sí una fuente para la poesía". Tal revelación y convencimiento obligaron a Whitman a esforzarse en hallar un nuevo uso del lenguaje poético heredado de la tradición inglesa, y así, tras escribir "poesía convencional" en la década de 1840, Whitman rompió a cantar en verso libre, inspirándose en temas rescatados de los cementerios, de la celebración de la naturaleza, de los caminos rurales..., y trabajó dichos temas dentro de una métrica nueva, siendo la consecuencia final de todo este esfuerzo el alumbramiento de una verdadera "poesía americana", la reconfiguración del canon literario estadounidense, y la erección de *Hojas de hierba* como paradigma primero y central de dicho canon.

Uno de los elementos de influencia e inspiración más importantes señalados por Loving en este esfuerzo whitmaniano por hacer pedazos los viejos moldes poéticos americanos fue la ópera italiana, constatación que me ha llenado de sorpresa. La ópera italiana es para Loving "el motivo de que *Hojas de hierba* deba leerse en voz alta para apreciar plenamente su potencial", ya que el verso revolucionario de Whitman, al igual que las óperas de Rossini, Bellini o Verdi (los compositores preferidos del poeta), además de la belleza busca comunicar emoción, convertirse en símbolo

dramático de la condición humana, expresión de sus pasiones, anhelos y sueños.

No sólo fue la pureza tonal del canto operístico italiano, o la tremenda eficacia dramática que, desde el escenario, atrapaba por igual a los aristócratas y a los "tipos rudos" neoyorkinos lo que entusiasmaba a Whitman de la ópera hasta hacerle decir que "de no ser por la ópera yo no hubiera escrito *Hojas de hierba*"; era el propio ritmo operístico, el recitativo, la declamación acompañada en la que los actores cantan las palabras con ritmo irregular simulando un discurso hablado, lo que definitivamente sedujo al poeta y le sugirió que en su poesía las palabras tenían que sonar con el ritmo natural del habla humana, y no con el ritmo cadencioso de la decorosa poesía tradicional.

Pero insisto, el de la ópera es sólo un tema más de los muchos abordados por Jerome Loving en este complejo trabajo que reconoce no poder ofrecer respuestas ni cerradas ni contundentes a muchas de las cuestiones biográficas esenciales en torno a la vida de Whitman. Cuestiones planteadas incluso antes de la propia desaparición del poeta, y que él mismo se encargó de enturbiar practicando una muy cuidada ambigüedad plagada de mentiras, elipsis y supresiones, y apostando con ahinco por presentar a los "otros" una organizada puesta en escena tendente a convertirlo para la posteridad en un mito, el más grande poeta del pueblo americano, objetivo que, por cierto, ha logrado con gran éxito. Problemas a los que hay que sumar, como reconoce Loving, la "freudianización" e "historización" de los hechos de Walt Whitman para adaptarlos mejor a la conveniencia de las distintas ideologías políticas y literarias que en el mundo han sido a lo largo del último siglo.

Por ejemplo, nunca tendremos certezas irrefutables con respecto a la voceada homosexualidad del poeta, o sobre su supuesto racismo y misoginia, o sobre quién fue la enigmática "Ellen Eyre" que le declaró por carta su amor, o sobre lo que pasó realmente en los encuentros Whitman-Oscar Wilde de 1882, o sobre el valor de los poemas de Whitman anteriores a la guerra civil o la importancia pasada, presente y futura de *Hojas de hierba*.

Lo que parece claro tras la lectura del libro de Loving es que Walt Whitman vivió una vida errabunda, apasionada, apasionante..., y que sin

duda disfrutaría con esta alambicada discusión sobre su personalidad y su obra, aceptando con buen humor y regocijo todos los calificativos que queramos administrarle, todas las categorías con las que deseemos explicarle. No en vano nos dejó dicho al final de su poema el "Canto a mí mismo": "Soy amplio, contengo multitudes".

(*Revista de Libros*, n 77, Madrid, 2003).

LA NOVELA FILOSÓFICA DE UN FILÓSOFO NOVELISTA

Peter Sloterdijk. *El árbol mágico*. Traducción de Ana Mª de la Fuente, Seix Barral, Biblioteca Formentor, Barcelona, 2002.

Peter Sloterdijk (1947) es uno de los pensadores europeos que goza de mayor difusión y presencia "mediática" en nuestros días. Catedrático de Filosofía en la Hochschule für Gestaltung de Karlsruhe, sus libros de ensayo son recibidos como verdaderos y controvertidos acontecimientos culturales en todo el Viejo Continente, y de inmediato son sometidos a debate interdisciplinar tanto en foros estrictamente académicos como en ámbitos periodísticos interesados por la crítica cultural y el pensamiento.

Sloterdijk saltó a la fama sin haber cumplido los cuarenta años gracias a la publicación en 1983 de *Crítica de la razón cínica*, título que se convirtió en la obra filosófica más leída y discutida en su país natal, Alemania. Desde entonces han sido varios los libros sobre los que ha cimentado su prestigio, estando bastantes de ellos ya traducidos al español, por ejemplo *En el mismo barco: ensayo sobre la hiperpolítica* (1994), *Extrañamiento del mundo* (1998), *Normas para el parque humano* (2000), *El pensador en escena* (2000), *Eurotaísmo* (1989 y 2001), o *El desprecio de las masas* (2002)...

Pero dentro de este contexto quizá sorprenda a algunos el hecho de que uno de los primeros trabajos de Sloterdijk no fuese un ensayo de carácter filosófico, sino una extraña novela de larguísimo y complejo títu-

lo cuya versión original vio la luz allá por el año 1985, siendo traducida a nuestro idioma al año siguiente, 1986, por la misma editorial que ahora nos la acerca en su colección Biblioteca Formentor. Me refiero a *El árbol mágico. El nacimiento del psicoanálisis en el año 1785. Ensayo épico sobre la filosofía de la psicología*, una novela a la que he puesto el calificativo de "extraña", lo que sin duda requiere de alguna explicación.

En las páginas de advertencia nos dice Peter Sloterdijk que *El árbol mágico* no es una novela histórica, afirmación con la que sólo puedo estar de acuerdo, a pesar de que es una novela ambientada, como muy bien expresa una parte de su largo título, en los albores de lo que todos conocemos como Revolución Francesa. No es una novela histórica, lo admito, pero el autor también tendrá que admitir que si el lector que se acerca hasta sus páginas no maneja unos regulares conocimientos históricos sobre la citada revolución, sus antecedentes, desarrollo y consecuencias, las casi cuatrocientas páginas que conforman su obra se convierten en una ciénaga inabordable.

Pero si no es una novela histórica, entonces qué clase de novela es, puestos en el tal vez absurdo brete de tener que catalogar esta obra narrativa de alguna manera al uso. Pues bien, la verdad es que *El árbol mágico* presenta características que la acercan a diversos géneros novelescos, pero que a la vez la alejan también de todos, o al menos impiden que podamos "catalogarla" con precisión absoluta. Claro que lo mejor a esta altura del comentario es explicar, al menos con cuatro trazos, qué sucede o acontece en la novela, qué historia es la que cuenta Sloterdijk.

Sloterdijk narra la historia de Jan Van Leyden, un joven médico vienés que viaja hasta el París pre-revolucionario de 1785 para iniciarse en la escuela hipnótica y del inconsciente del maestro Mesmer y estudiar la más moderna medicina.

La trama inicial de la que partimos es pues la de una novela de aventuras de carácter iniciático a la manera de las que tan magistralmente salieron de la pluma de R. L. Stevenson o de Charles Dickens, sin ir más lejos. Un joven "héroe" que inicia un viaje físico y geográfico, un periplo kilométrico al final del cual se ha transformado como persona, ha dejado de ser un adolescente para convertirse en un hombre, ha perdido la inocencia y se ha hecho más sabio y maduro. Héroes de este corte son el Jim

Hawkins de *La isla del tesoro*, o David Balfour, o el protagonista de la dickensiana *Tiempos difíciles*.

Van Leyden viaja hasta París y a lo largo del trayecto le acontecen diversas aventuras, siempre relacionadas con algún encuentro, algunos afortunados (así conoce el amor físico con una cómica), otros no tanto. Esta sería una primera parte dentro del entramado narrativo elaborado por Sloterdijk, parte a la que el autor denomina "cuadros de viaje". Otra parte, la segunda, "cuadros parisienses", es su llegada y estancia en París. Aquí la trama abandona el perfil que la aproximaba a la novela de aventuras iniciática para adentrarse por muy distintos derroteros. Así hay visitas a los famosos salones ilustrados de la época en los que se filosofa mientras se esnifa rapé o se toman tacitas de chocolate; se produce algún que otro encuentro amorosos marcado por un claro tono libidinoso; hay visitas a instituciones públicas en las que se debaten cuestiones sociales (el capítulo en el que los caballeros ilustrados acuden a un manicomio, metáfora un tanto trillada de la realidad social de la época, incluyendo un ridículo rey con su corte de alucinados), etc, etc...

Esta segunda parte está escrita bajo la directa advocación de las novelas galantes francesas del siglo XVIII y los escritos de los enciclopedistas. La utilización del recurso narrativo epistolar es importante a lo largo de toda la novela, pero aún más en esta parte llamémosla central. El joven Jan Van Leyden "se cuenta" a través de diversas cartas que envía por ejemplo a su mentor LeBrasseur, o a través de la lectura de cartas a él dirigidas hace que la historia avance o se llene de detalles que sitúan al lector en el contexto más adecuado.

La tercera y última parte de esta compleja historia, la llamada por Sloterdijk "cuadros de la revolución psicológica", transcurre en la afueras de París, en Buzancy, donde el marqués de Puységur, un destacado mesmerista, iniciará a Van Leyden en el sonambulismo artificial, más conocido hoy entre nosotros como hipnosis. Esta es la parte más onírica, mística y espiritualista del relato. Todos los acontecimientos parecen transcurrir como en un sueño. El joven médico vienés llega enfermo y con fiebre a Buzancy, y asiste a las sesiones de hipnosis en torno a un "árbol mágico" como si lo hiciese a un sueño capaz de convertirse en pesadilla.

Los capítulos de esta parte final poseen un marcado carácter alegórico en cuanto a los futuros acontecimientos revolucionarios. Los pacientes sometidos a hipnosis por el marqués de Puységur, formando un círculo alrededor de un árbol dándose entre sí las manos, tienen algo de representación metafórica de los elementos que se "confabularán" en breve para cambiar el rumbo de la historia del mundo occidental a través de una revolución política, social y cultural cuyas consecuencias todavía vivimos hoy en día.

Los miedos, deseos, sueños, ambiciones, enfermedades de estos "pacientes" de 1785 se revelan por entero al ser sometidos a rudimentario psicoanálisis por el marqués de Puységur, y si el lector tiene un conocimiento de la historia (repito, imprescindible para zambullirse en esta novela con algún provecho), sabe que dichos "síntomas" forman parte esencial de los impulsos que alimentan el concepto mismo de revolución, que servirán de carburante para poner en marcha el motor revolucionario occidental a partir de 1789.

El final de la trama representa desde luego un golpe de efecto sorprendente. Es el propio Van Leyden quien se somete a hipnosis por el marqués y emprende un viaje final, un viaje onírico, el viaje de la ensoñación. Van Leyden recorre en un sueño alucinante la historia de Europa: Napoleón, las revoluciones burguesas del XIX, la Primera Guerra Mundial... De repente Van Leyden está de nuevo en Viena, más concretamente en la casa nº 19 de la Berggasse. Sube las escaleras, una enfermera le da las buenas tardes y le llama profesor, le anuncia que la baronesa Von Rosenkotz le espera, y él, Van Leyden, le dice que la haga entrar en su despacho y se tienda sobre el diván. Van Leyden se ha transformado en el profesor Freud.

El argumento de *El árbol mágico*, contado así como lo acabo de hacer, creo que es enormemente atractivo e interesante, y resulta, imagino, un buen reclamo para un posible lector con ciertos conocimientos de historia europea moderna y contemporánea.

Entonces por qué no recomiendo abiertamente la lectura de este título, cuál es la razón por la que creo que es un libro sólo para incondicionales de Sloterdijk. Pues porque en mi opinión el filósofo alemán no ha sabido sacarle ningún jugo a una buena historia debido a su impericia

narrativa. Sloterdiijk sabe pensar y estructurar una historia (quién lo puede dudar); ha dado con un argumento a todas luces brillante y atractivo, muy en la línea de la tradición alemana desde Goethe al *Doctor Faustus* de Thomas Mann, donde los planteamientos reflexivos (acompañados de una más que notable erudición) concitan el "ser" de la obra muy por encima del desarrollo y despliegue eficaz de los sucesos y la acción. Pero la cuestión es que Sloterdijk no ha logrado hacerse con el secreto de los narradores de raza, no lo posee, le es completamente ajeno. Sus cualidades como escritor, que no son pocas, han sido cultivadas en otros terrenos distintos a los de la narración. Tenemos la impresión permanente de que Sloterdijk ha construido un andamiaje narrativo para sostener no un edificio novelesco, sino un edificio reflexivo. Las peripecias de Van Leyden le sirven a Sloterdijk para contarnos su visión de las revoluciones modernas, para pensar sobre la historia, Dios, la psicología, el empirismo o la emancipación social... Cuando Van Leyden se enamora y sufre los terribles dardos de los celos Sloterdijk no logra comunicarnos nada personal o vivo, sino que utiliza la situación del personaje para hacer una disección anatómica y enciclopédica sobre esta clase de sentimientos.

Han trascurrido casi veinte años desde que Peter Sloterdijk publicase esta su primera novela. Si no estoy mal informado del todo el filósofo no ha vuelto a incurrir en la ambición novelesca y sólo ha dado a la imprenta importantes ensayos. Es un tipo listo este señor Sloterdijk.

(Revista electrónica, *Ojos de papel*, www.ojosdepapel.com, 2003).

UNA BIOGRAFÍA DEL LEÓN INGLÉS

Sebastian Haffner. *Winston Churchill. Una biografía*, Destino, Barcelona, 2002.

El Winston Churchill de Haffner, según cuentan los créditos, apareció en 1967, es decir, sólo dos años después de la muerte del inglés. Este dato no debe pasar desapercibido para ningún lector, dado que el juicio del autor no pudo estar refrendado ni por el tiempo, ni por la montaña de bibliografía que ha ido generándose en torno al polifacético aristócrata.

Sabedor de estas circunstancias, y de que él no era historiador, sino periodista, Haffner no se empeñó en dejarnos una biografía con vocación de definitiva. Por eso el subtítulo del libro, "una biografía", se ajusta a lo que ofrecen sus páginas, dejando el terreno abierto a la posibilidad de "otras" incursiones en la vida de sir Winston. Nuestro biógrafo enfocó su mirada hacia una sola faceta del personaje, la del hombre con formación y vocación militar que intenta poner en práctica ambas desde el ejercicio del poder político. Quedan así sin tocar apenas por Haffner aspectos tales como la dedicación a la escritura o la vida parlamentaria, facetas de la vida de Churchill que presentan sin duda un gran interés.

Así, Haffner nos muestra a un hombre cuyas cualidades sólo podían brillar con total intensidad en los momentos de crisis social absoluta, es decir, en tiempos de guerra. Una inagotable energía dirigida hacia el trabajo, sobresalientes dotes de estratega, ciega convicción en los principios que defendía, innata valentía personal, seguridad en sí mismo y en sus ideas, capacidad de riesgo, una sutil inteligencia analítica, y la suficiente

carga de inconsciencia propia de los que han nacido para ser héroes, son algunas de las aptitudes que poseía Churchill y que facilitaron el que se colocase en primera línea de mando cuando Inglaterra lo necesitó, fundamentalmente durante los terribles primeros años de la II Guerra Mundial, y muy en especial durante el periodo 1940-42, cuando ejerció a la vez de Primer Ministro y ministro de defensa.

Sin embargo, según Haffner, estas mismas "cualidades" dificultaban a Churchill su adecuado desenvolvimiento político en tiempos de paz. Su ebulliciosa energía, su hambre de mando y protagonismo, hacían de él un incómodo compañero de partido, además de un miembro de gobierno que, aunque valioso, se mostraba poco dócil para los Primeros Ministros con los que trabajó: Asquith, Lloyd George o Neville Chamberlain.

Una segunda tesis defendida por Haffner hace referencia a la capacidad de Churchill para atisbar en el horizonte futuros acontecimientos políticos; capacidad favorecida por la sagaz lectura de los datos de primera mano que manejaba, por su vasto conocimiento de la historia, y por el tan acertado retrato psicológico que sabía dibujar no ya sólo de sus enemigos, sino también de aquellos a los que las circunstancias habían colocado entre sus aliados.

Los ejemplos más relevantes del caso son tres. Primero, la asunción resignada del final de Gran Bretaña como lider del mundo occidental. Segundo, la toma definitiva del relevo en dicho papel por los EE.UU, quienes salieron de la II Guerra Mundial como la indiscutible primera potencia militar y económica de Occidente, algo a lo que Winston Churchill no puso ninguna traba u objeción política, trabajando antes bien por afianzar unas sólidas bases sobre las que Inglaterra pudiera ejercer ante el mundo de amigo predilecto del gigante americano. El tercero, y en principio el más significativo de los ejemplos, hace referencia al por entonces aliado soviético. Haffner se muestra convencido de que Churchill, tras la entrada en la guerra de los EE.UU, intuyó que ganar el conflicto iba a ser ya sólo cuestión de tiempo, y que una vez aniquilada la Alemania nazi, el principal problema al que tendrían que enfrentarse los aliados "occidentales" sería el planteado por el reforzado posicionamiento de la también vencedora Unión Soviética. Tras los acontecimientos de Pearl Harbour y sus inmediatas consecuencias en el campo militar y polí-

tico, Churchill supo que había que luchar no sólo para derrotar a los ejércitos del Eje, además había que hacerlo con la mirada puesta en adquirir una posición de ventaja estratégica-territorial frente al creciente poder soviético, y siempre con la clara conciencia de que a medio plazo iba a ser ineludible un pulso entre Occidente y la URSS.

Aquí radica la principal razón por la que el Churchill estratega propuso a los EE.UU el definitivo desembarco aliado en Italia y no donde al final se produjo, en Normandía. Churchill pretendía avanzar más rápido hacia el corazón del territorio alemán y toda la Europa central, buscando no dar opciones a que los soviéticos conquistasen estos espacios y los mantuvieran bajo su influencia tras la guerra. Sin embargo, los dirigentes norteamericanos, con una sociedad sensibilizada ante las cuantiosas bajas acaecidas en sus fuerzas, preferían que buena parte del esfuerzo bélico lo llevasen sobre sus espaldas los rusos en el frente oriental, y como sabemos, finalmente decidieron desembarcar en la costa atlántica francesa, con el objetivo de atrapar a los alemanes entre dos frentes abiertos. Esta decisión cambió para siempre la historia y confirmó los presagios del político inglés con respecto a la futura política mundial. Puede afirmarse que los pilares de la Guerra Fría se construyeron con arena de las playas normandas.

Estaba tan convencido Churchill de que la URSS sería el inmediato enemigo a combatir, que como apunta Haffner, el Primer Ministro incluso pensó en utilizar a los derrotados soldados alemanes como fuerza de choque de los aliados occidentales con el fin de empujar a los rusos hacia sus fronteras y confinarlos en ellas, impidiendo así su presencia en la nueva Europa que comenzaba entonces a gestarse. Como es sabido estas ideas nunca se pusieron en práctica, y el final de la guerra dibujó un escenario político y territorial parecido al pronosticado por Churchill en sus peores augurios. Un escenario cuyos rasgos más característicos no se vieron ostensiblemente modificados hasta el incuestionable derrumbe del imperio soviético en las dos últimas décadas del pasado siglo. Así, lo que de este libro quizá llamará más la atención del lector es la capacidad de análisis geo-político demostrada por Churchill en momentos tan poco favorables para la reflexión; y también su empeño en la defensa de los

valores éticos y políticos sobre los que se asienta Occidente, cuestión que en nuestros días se presenta revestida de una notoria actualidad.

No es la de Haffner la mejor biografía de Churchill, y no creo que el autor albergase esa intención cuando la escribió. Pero esta "modesta biografía" sí me parece que tiene la virtud de ofrecer una entretenida aproximación al Churchill estadista, siendo su lectura muy recomendable tanto para quienes deseen iniciarse en el universo del inglés, como para quienes quieran pasar, sencillamente, un buen rato junto a un libro.

(*Clarín, Revista de Nueva Literatura,* nº 43, Oviedo, 2003).

JULIO MARURI,
LA POESÍA EN LA SORPRESA

Pasó. Fue un delicado sueño,
Un aroma de junco atardecido.
Pasó llevando hacia otra vida
Su inaccesible vuelo herido.
Un niño muerto fue. *Bogaba*;
Iba camino del olvido.

(Julio Maruri, *Las aves y los niños*. "Elegía").

De una foto a otra.

Para mí todo empezó contemplando una foto. Sin duda la primera vez que vi esa foto fue el tres de diciembre del año 1992. Lo puedo asegurar con tanta precisión porque dicha fecha es la que figura al pie de la dedicatoria que en la tercera página de *Desde el borde de la memoria* me escribió su autor, Aurelio García Cantalapiedra (1), el mismo día en que compré el libro.

Recuerdo que pasé la noche ojeando una a una todas sus páginas, dedicando además especial atención a las imágenes que las ilustran poniendo rostros y escenarios en blanco y negro a buena parte de la vida cultural y artística santanderina del pasado medio siglo. La foto a la que me refiero desde luego estaba allí, más concretamente en la página doscientas treinta y tres del libro, como ahora mismo compruebo, y tuve por

tanto que detener la mirada sobre ella aunque sólo fuera durante un mínimo instante. Sin embargo aquel primer contacto visual con la foto no causó en mí ninguna impresión especial, quedando mi memoria libre de cualquier signo que apuntase lo contrario.

Pero ni siquiera tuvo que transcurrir un año para que la foto volviese a aparecer en mi vida, y esta vez sí, para dejar en ella una huella del todo imborrable. Acababa de terminar el verano de 1993 cuando acudí al Palacete del Embarcadero de la Autoridad Portuaria de Santander para ver la exposición del fotógrafo y pintor Ángel de la Hoz (2), antológica que se celebraba conjuntamente en dicho espacio y en la sala de exposiciones del Centro Cultural de Caja Cantabria en la popular calle Tantín de Santander.

La hermosa sala estaba tan abarrotada de gente que realmente se hacía difícil poder echar un provechoso vistazo a los trabajos expuestos, buena parte de ellos realizados en la década de 1950. Con todo, pude disfrutar de los logrados retratos de conocidos personajes como Tàpies, Ana Mariscal, Vladimir Romanov, Antonio Quirós, Gerardo Diego, José Hierro, Pancho Cossío (3), Álvarez Ortega..., y también de los de desconocidas mujeres que entonces me parecieron, quizá por sus aires y nombres de evidencia extranjera, de una belleza apabullante, inalcanzable y prohibitiva en su sofisticación.

Repito, deambulaba curioso por la concurrida sala cuando mis pasos me guiaron justo ante la foto, reproducida para la ocasión a un enorme tamaño. Al instante quedé prendado de ella, sí, prendado, esa es la palabra justa, no hay otra más adecuada para describir lo ocurrido. En este mismo instante, cuando la contemplo impresa en la blanca página de un libro (4), siento con penetrante claridad cómo continua fascinándome. Ahora intentaré explicar algunas de mis razones.

El retrato/bodegón de Ángel de la Hoz, realizado en un elegante blanco y negro, es de una acusada perfección técnica en su formato rectangular, con una composición de clásica estructura piramidal que me parece muy atractiva y acertada desde un punto de vista visual y comunicativo. En él vemos, por medio de lo que en cine sería un plano medio, a un hombre joven sentado ante una mesa leyendo una carta escrita a máquina. El fondo del plano está completamente oscurecido y nada puede

adivinarse del entorno, lo que ayuda al espectador a concentrar toda su atención en la figura del joven lector. A éste sólo le vemos de medio cuerpo hacia arriba, quedando el resto de su fisonomía oculta por la mesa, que ocupa toda la parte inferior de la imagen, materializando así un ámbito humano y corpóreo enfrentado a la omnipresente e inaprensible oscuridad circundante. Sobre la mesa de madera hay, en primer término, dos elementos que por un lado humanizan el espacio y por otro ayudan a caracterizar al personaje: un sobre con las direcciones del emisor y receptor de la carta, colocado de cara al observador, como si alguien quisiera facilitarle al mismo el conocimiento del origen y destino de la misiva; y una jarrita de cristal transparente llena de agua que alberga una cerrada rosa con su largo tallo y todas sus hojas verdes desplegadas.

Retrato del poeta Julio Maruri por el fotógrafo Ángel de la Hoz. Santander, 1949.

El joven lector, por su aspecto e indumentaria, bien pudiera pasar por un estudiante de doctorado en letras de Oxford o Cambrigde, un personaje que físicamente hubiera encajado bastante bien en el ambiente universitario inglés que con tanta precisión e ironía describe Evelyn Waugh en su obra maestra de 1946 *Retorno a Brideshead*. El joven lector tiene grandes gafas de fina montura metálica; luce un pelo abundante, lustroso, peinado con raya a un lado y con un mechón rizado que cae sobre la frente, otorgando al conjunto un aire de comedida rebeldía. Viste camisa blanca con rayas, corbata oscura, jersey de cuello en pico y una chaqueta de franela. Los dos brazos están apoyados en la mesa de madera. El izquierdo está casi extendido sobre la tabla, su mano sostiene la carta mecano-

grafiada y entre dos de sus dedos humea un cigarrillo con picadura. El derecho forma prácticamente un ángulo de noventa grados para sostener con comodidad la cabeza cuyos ojos aparecen fijos en el papel escrito. Sin embargo, la disposición general del cuerpo, su arquitectónica y estudiada puesta en escena, no transmiten concentración, esfuerzo, tensión o marcado interés por lo que los ojos observan, si no más bien una cierta dejadez refinada, lacónica pero afectada, la languidez trabajada e ingenua de quien desea aparecerse, revelarse en el papel fotográfico, probablemente como desea que los demás lo vean, lo piensen y lo sientan, como un artista, tal vez como un poeta.

Sí, desde hace años esta foto atrae siempre que la veo mi atención. No sé si es la mejor de su autor, pero es con diferencia la que más me gusta de todas cuantas de él he visto. Ahora cojo una lupa y sin esperanza alguna, por pasar un rato jugando a detectives, la dirijo hacia las letras que aparecen en el sobre. No, no lo puedo creer, en la parte superior del sobre puedo descifrar con alguna dificultad, sí, pero sin albergar ninguna duda, el nombre y dirección del remitente. J.R. Jiménez, 4310 Queensbury Road, Riverdale, Maryland (5); y en el centro el nombre del destinatario, Pedro Gómez Cantolla (6), director de la revista literaria santanderina *Proel.*

El joven que junto a una rosa fresca lee con aire indolente la carta de Juan Ramón Jiménez a Pedro Gómez Cantolla, carta que muy probablemente contenga o hable de la colaboración del poeta exiliado en el número especial Primavera-Estío (1950) de *Proel* (7), es Julio Maruri. La foto está fechada en 1949, cuando Maruri contaba con veintinueve o treinta años de edad, había publicado ya sus dos primeros libros de poesía (8), también había realizado su primera exposición como pintor en el santanderino "Saloncillo de Alerta" (9), y no le quedaban muchos meses por delante para tomar una drástica decisión que marcaría un antes y un después en su vida: tomar el hábito del Carmelo, abandonar para siempre Santander y convertirse durante muchos años en fray Casto del Niño Jesús.

Es decir, la foto de Ángel de la Hoz ofrece a la posteridad la imagen de Julio Maruri cuando se encontraba en el punto álgido de su breve pero decisiva carrera como poeta de la llamada "generación proelista", cuando

era atendido y recibido por poetas mayores de la talla de Vicente Aleixandre (10) o su paisano Gerardo Diego, cuando formaba parte junto a José Hierro y José Luis Hidalgo (11) del pronto malogrado terceto de una de las más prometedoras hornadas de la joven poesía montañesa (12), cuando estaba a punto de enfrentarse a una grave crisis personal que trastocaría sin remedio y por completo toda su existencia, y de la que muy probablemente nunca sepamos toda la verdad.

Pero prosigamos todavía unos instantes más con el relato ya iniciado. Queda claro que la contemplación hace ahora poco más de una década de su famoso retrato del año 49, es el primer contacto que tuve con la figura de Julio Maruri. Interesado por su persona y su obra, inicié sin ninguna urgencia ni meta concreta una serie de pesquisas que me llevaron a confirmar, por ejemplo, que el Maruri de la foto era familiar de Ramón Maruri Villanueva (13), el historiador que había sido uno de mis más queridos profesores en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cantabria. Ramón no supo darme mucha información sobre su pariente, tan sólo que no le conocía personalmente, que hacía bastantes años que vivía solo en París y que era una especie de arcano familiar.

Picado por la curiosidad y la falta casi absoluta de datos que me hablasen del Maruri de las últimas décadas, comencé a recabar toda la información posible sobre el otro Julio, el que vivió en Santander hasta cumplir la treintena y luego desapareció sin apenas dejar ningún rastro tangible. Leí todo lo que encontré acerca del grupo Proel y sus actividades (14), y en general acerca de todo lo relacionado con la vida cultural de los difíciles años de la posguerra en la ciudad. También hablé con algunos de los supervivientes de aquellos años a los que tenía acceso directo por unirme a ellos una relación amistosa, caso de los escritores Leopoldo Rodríguez Alcalde (15) o Manuel Arce (16).

No había mucho publicado al respecto, y tampoco todo poseía siquiera una mínima calidad en cuanto a lo que aportaba, pero con el tiempo sí pude reunir la suficiente información como para poder contrastarla y percatarme de que existían lecturas sobre el periodo muy distintas entre sí, que había juicios enfrentados y que los análisis realizados diferían no pocas veces en cuestiones esenciales. Con este caudal de infor-

mación en mi cabeza, la figura de Julio Maruri comenzó a empequeñecerse, al menos en alguna medida, puesta en comparación con el creciente interés que desde un punto histórico y cultural estaba empezando a despertar en mí toda aquella historia de la aventura artística y literaria del Santander de las dos primeras décadas franquistas, ese Santander cuya "leyenda" alcanzó su máxima expresión con la denominación grotesca y rimbombante de la "Atenas del Norte".

De esta manera nos plantamos de nuevo a finales de un verano, esta vez el de 1994. Por esas fechas, el 13 de septiembre para ser exactos, Arturo del Villar (17), Ángel Sopeña (18) y yo mismo presentamos en el santanderino salón de actos de la Cámara de Comercio y Navegación nuestros libros de poemas editados en la colección La Sirena del Pisueña (19). La presentación de los tres libros y de la colección en general la hizo Pablo Beltrán de Heredia (20), en cuyo domicilio santanderino de la plaza de Cañadío habíamos tenido días antes un encuentro para conocernos y hablar de historia y poesía. Entonces yo ya sabía de la importancia de Beltrán de Heredia como protagonista de los acontecimientos históricos que tanto me interesaban, e incluso sabía del decisivo papel desempeñado por él en la concesión a Maruri del Premio Nacional de Literatura en el año 1958 por su edición del libro *Obra poética* (21), así como que a partir de entonces había editado en español todos los libros poéticos de Julio: *Unos poemas* (1959) y *Entre Laredo y Holanda* (1970) (22).

A lo largo de la extensa conversación le pregunté a Beltrán de Heredia por Julio Maruri, pensando que apenas me diría nada, pues no sé porqué razón suponía yo que en general las relaciones del autor del poema *Los años* con sus supervivientes compañeros de "generación proelista" estaban rotas o eran muy superficiales. Además me imaginaba al Maruri parisino como una persona adusta, distante y sin ninguna gana de volver a establecer contacto con nada que le recordase a Santander, idea que muy probablemente nació en mí por el hecho irrefutable de su prolongada y cultivada ausencia de nuestras calles (23).

Pero en contra de lo esperado, Beltrán de Heredia no sólo me dijo que siempre había mantenido permanente contacto con Maruri, sino que también me proporcionó la dirección postal parisina del poeta y me animó a escribirle, pues en su opinión, seguro que Julio se iba a alegrar mucho

de recibir unas letras de un joven escritor de su tierra. De esta manera comenzó un intercambio epistolar entre ambos que duró varios años, fruto del cual conservo en mi archivo personal las veintitrés cartas que él me envió, desde la primera, firmada el veintisiete de marzo de 1995, hasta la última, que lo está el once de diciembre de 1999.

Confieso que cuando envié la primera carta a Maruri, en buena medida pensé que a vuelta de correo recibiría la contestación de un hombre viejo, correcto en la distancia, sumergido en una existencia gris con su pequeña dosis de resentimiento, poco comunicativo y con todas las defensas colocadas en derredor, protegiéndose así de la curiosidad del intruso.

Sin embargo, las cartas que Maruri me escribió sencillamente me estuvieron sorprendiendo a lo largo de todo el tiempo que duró el intercambio. Y lo hicieron por su extensión, inusitada en los tiempos que corren; por su abierta y contagiosa cordialidad; por el buen humor y la ironía que desprenden, nada frecuentes, reconozcámoslo, en un hombre que se acerca a los ochenta años; por su disposición a tratar cualquier asunto, desde los particulares a los artísticos y literarios; por su juvenil cercanía y el aire de desenfado que insufla a los textos; por la gran cantidad de datos y recuerdos que con forma de torrente entrelaza en cada cuartilla; por las numerosas y variopintas referencias culturales que menciona, desde la Callas, hasta Chet Baker, pasando por el cine de Chaplin o Pasolini, la música de Benjamin Britten y Edgard Varese, o el arte de la dirección orquestal de Pierre Monteux o Ansermet (24). Así, Julio Maruri, un hombre casi octogenario, se me reveló en sus cartas como un atento ciudadano del mundo que en su mirar atesora todavía los colores de la bahía de Santander (25) y que, sabedor de la derrota a la que todos estamos destinados, esboza una irónica sonrisa y tiende la mano.

Sobre su vida en París juzgo elocuente el siguiente párrafo de una de sus cartas. Esté atento el lector porque creo que es un buen ejemplo del estilo epistolar con el que me escribía el poeta: "Mi vida en París es de lo más ordinario en esta ciudad extraordinaria. Hay mil cosas que ver, tantas, que nos faltan ojos, mil cosas que oir, etc. A mí me gusta pasearme por la ciudad, contemplar las arquitecturas, respirar el aire envenenado de la calle. Saludar al pasar la casa en que murió la madre de Mozart, el hotel

donde murió Oscar Wilde, la casa donde vivió Rudolf Nureyev, donde vivió la Malibrán, donde murió María Callas, donde murió Racine, donde –enfrente– tuvo su imprenta Balzac, y mil y mil sitios donde cuajó y persiste la poesía del tiempo. Soy un empedernido peatón perdido en un inmenso teatro, en el que actuaron el tatarabuelo del Rey de España y Napoleón –o Robespierre, si lo prefiere–, Chopin y Henry Miller, o Gertrude Stein, Fragonard y Picasso. Un abrazo de su amigo Julio Maruri. No me releo. Todo va a vuela pluma y según ha ido saliendo" (26).

¿Qué opinas lector?

En la primavera de 1997 viajé a París y por un momento me planteé la posibilidad de visitar a Julio en su casa. Cuando estaba decidido a hacerlo, e incluso se lo había comentado a él por escrito, desistí al recordar lo que me contó en una de sus cartas cuando le pregunté la razón por la que no se le veía con frecuencia en Santander. Julio me contestó con abierta coquetería algo así como que se sentía una especie de Greta Garbo en su retiro parisino, y que prefería que le recordasen como fue en el pasado y no como era en el presente (27). Paródica afirmación que confirma las capacidades irónicas del poeta, pero a la que el tiempo –menos mal– ha despojado de auténtico sentido.

Tuvieron que pasar más de cinco años para que, por fin, me viese cara a cara con Julio Maruri. Nuestra correspondencia se había interrumpido a finales de 1999, cuando una crisis personal hizo que abandonase algunas de mis mejores costumbres, como proseguir con mis distintas comunicaciones epistolares. El encuentro se produjo en casa de Pablo Beltrán de Heredia –no podía ser de otra forma– el 18 de diciembre de 2002, tres días antes de que José Hierro muriese en Madrid. Recuerdo que me encontré con un Maruri mucho más tímido y reservado de lo que esperaba, un Maruri también más cauto, quizá dejando que yo llevase la voz cantante para observar mejor el terreno que se le ofrecía pisar. Iniciamos además una conversación que tenía mucho de entrevista calculada, incluyendo de por medio una grabadora y un cuestionario escrito. Julio, a pesar de su evidente cansancio por el viaje y la falta de reposo, presentaba una puesta en escena alejada de todo punto de la imagen o idea al uso que generalmente tenemos de lo que debe ser un anciano de ochenta y dos años.

La entrevista comenzó dirigiéndola Beltrán de Heredia, respondiendo incluso él a las primeras cuestiones formuladas y repitiendo que Julio Maruri se encontraba agotado. En una esquina de la hermosa habitación, manteniendo una actitud callada y tranquila, el amigo José María Lafuente no perdía detalle de la escena. De momento la cosa estaba lejos de salir como yo quería. Pero después de aproximadamente unos diez minutos de tira y afloja, todo cambió de repente. Julio tomó las riendas de la conversación y grabamos más de tres horas de cinta en las que repasó su vida sin eludir ningún asunto, mostrándose a ratos contundente, tajante y controvertido, a ratos tierno y entrañable. La charla de Maruri, como ya he dicho en alguna ocasión, "es rica y colorista, pero también confusa y discontinua; Maruri toma un hilo narrativo y de repente lo suelta para retomar otro abandonado poco antes, y ese otro también lo deja para abordar un nuevo asunto que no sabemos en qué acabará" (28).

Julio Maruri y el autor en el salón de la casa de Pablo Beltrán de Heredia. Santander, 18 de diciembre de 2002.

Al terminar la conversación, Julio estaba ciertamente cansado. Como ya he dicho, llevaba gran parte del día hablando y callejeando por todo Santander, la ciudad rencontrada. A pesar de lo cual se mostró encantado al sugerirle que Lafuente nos hiciese una foto juntos, retrato que –él no podía ni siquiera imaginarlo– vino a reunirme para siempre, en la mágica dimensión del papel fotográfico, con el lector de la carta del Juan Ramón Jiménez "americano" al que yo había descubierto hacía casi diez años, en un maravilloso retrato realizado medio siglo atrás. El círculo parecía así cerrado, de una foto a otra.

Maruri y *Proel* a la luz de unas palabras de Claire Goll.

La novelista, poeta y periodista alemana Claire Goll, en su áspero e irónico libro de memorias *A la caza del viento*, escribió: "El tiempo vivido no se corresponde con la perspectiva del recuerdo, ni con la cámara oscura de la Historia. Si sostengo que en 1917, en Suiza, no existía Dadá, los profesores me pondrán delante a Arp o a Tristan Tzara. Su verdad se apoya en el capítulo cerrado, la obra concluida. Pero ello no me impide afirmar que cuando yo vivía en Zúrich no había más que dadaístas en ciernes. Todos deseábamos ardientemente ser poetas, pintores, escritores, pero no estábamos seguros de haber dado con el medio de traducir nuestras emociones. Los cuadros, libros, manifiestos, eran tentativas, apuestas..., pero jamás se nos habría pasado por la cabeza considerar nuestras obras como realizaciones definitivas dignas del museo o de la biblioteca del futuro" (29).

Traigo aquí esta cita de la Goll, porque en mi opinión arroja una buena cantidad de luz sobre algunos de los posibles motivos del evidente desencuentro existente entre las distintas lecturas (histórica, literaria, sociológica...) que se han hecho y se hacen en torno a lo que fue y significó *Proel* y la cultura santanderina de la época. Estas lecturas difieren entre sí desde el mismo momento en que unos escriben desde el "calor" de lo que fue su propia vida, su pasado y sus recuerdos, y otros analizan desde la "frialdad" que proporcionan las herramientas de análisis científico y los documentos arrojados a la Historia por la cotidianeidad; o desde el instante en que unos y otros contextualizan de muy diferente manera los acontecimientos, empleando distintas reglas y lentes en sus análisis.

Así, para unos "la vida cultural santanderina de las décadas centrales del siglo (XX) fue excepcionalmente brillante. El grupo *Proel*, con gran protagonismo; el saloncillo de Alerta; las publicaciones de La isla de los ratones y la galería de arte SUR, de Manuel Arce; la Escuela de Altamira, con una proyección internacional; las actividades del Ateneo; las diversas colecciones de libros que se publicaron a los largo de los años cuarenta y cincuenta..., todo ello está justificando plenamente esta calificación de excepcionales. Se puede decir, sin temor a exagerar, que la ciudad había

vuelto a ser La Atenas del Norte" (30). "El surgir de *Proel* fue una anticipación literaria del aperturismo hoy de moda. Fue un canto joven, sin limitaciones. Así lo exigía el ser revista de poesía. No quisimos que fuera sometida a consignas, en cuanto que la literatura comprometida mata la fuente de inspiración" (31). "No creo... equivocarme al afirmar... que nuestra revista significó un verdadero acontecimiento en la política intelectual española. Y es que el arranque de *Proel* además de intelectual, fue político. *Proel* puede considerarse la primera publicación española de signo aperturista; la primera puerta que se abrió, después de la dura contienda hacia cauces de libertad, de respeto y de convivencia" (32).

Para otros, por contra, "*Proel* fue una de las múltiples revistas literarias y culturales..., que nacen entre 1940 y 1955..., eran (uno de) los medios que los grupos de afinidad cultural de la autarquía empleaban para divulgar sus planteamientos y creaciones. En medio de aquel vacío cultural, la agrupación facilitaba la supervivencia. Habiendo abandonado el país la mayoría de la élite cultural española, los exiguos restos de ésta, adscritos o adversos al nuevo régimen, y las nuevas generaciones, se reorganizan con una finalidad restauracionista. Proel fue un grupo de acción y creación, que en la destartalada Santander de los cuarenta fue copando espacios y desplegando iniciativas..., un grupo de jóvenes interesados en el arte y la literatura "modernas" –cuestión que ha de entenderse con fuertes restricciones, dado el aislamiento cultural del país– que adoptaron una estrategia activista en un espacio yermo, sin otra competencia cultural que el costumbrismo trasnochado... Estrategia que contando con el apoyo político y el mecenazgo del Gobernador civil y el Subjefe provincial del Movimiento, no necesitó esfuerzos militantes denodados. *Proel*..., fue algo más que una revista, una colección y un espacio de interacción. Fue una idea–marco para quienes estaban interesados en publicar y exponer, que eran entonces las dos prácticas culturales predominantes. No cabía entonces..., para quienes estaban tentados por el *fuego sagrado* otra opción más que la de entrar en la lógica de *Proel*... *Proel* como manifestación del liderazgo cultural santanderino en el escenario nacional..., permitirá a los proelistas y paraproelistas controlar la vida cultural durante casi cinco décadas" (33). "(*Proel*) fue más plataforma que factor formati-

vo" (34). "Proel..., acabó siendo algo más que una revista literaria patrocinada por los benéficos jerarcas locales del Movimiento, J. Reguera Sevilla y P. Gómez Cantolla. Se convirtió, paulatinamente, en la única red simbólica posible, como correspondía al modelo cultural antipluralista triunfante. *Proel...*, representaba la cultura Nueva de un Estado Nuevo fundamentado en un hombre Nuevo. Demasiadas novedades para una vieja idea, la dictadura" (35).

Como se comprueba estudiando la bibliografía existente, las discrepancias entre las lecturas presentan una raíz muy honda, pudiendo señalarse a mi juicio, y haciendo siempre una abstracción un tanto grosera del asunto, dos principales elementos en torno a los cuáles se han construido los distintos análisis sobre Proel y la cultura de la posguerra santanderina: la cuestión política y la importancia real de los frutos cosechados, sobre todo cuando a éstos se les ha puesto en relación con los que se cosechaban por aquel entonces en otras geografías físicas y mentales. Es atendiendo a estos dos factores cuando los acercamientos al fenómeno *Proel* y a su contexto discurren por líneas paralelas que se mantienen, claro, equidistantes entre sí.

El asunto a mis ojos no es en absoluto baladí, dado que no debemos olvidar que *Proel* (y todo lo que generó) sirvió de plataforma simbólica y material para "colocar" en el panorama cultural español a algunos de sus protagonistas más destacados, entre ellos, claro está, al trío de jóvenes proelistas José Luis Hidalgo, José Hierro y Julio Maruri. Además, a mí particularmente, el Maruri de aquel tiempo, el retratado por Ángel de la Hoz, es uno de los que más me interesa.

En mi opinión, la única posibilidad de realizar un acercamiento a "esta historia" que no incurra sólo en la maleable y distorsionadora perspectiva del recuerdo, y que tampoco lo fíe todo a la eficacia de los instrumentos del laboratorio de las ciencias históricas y sociales, es operar con los pocos factores o claves interpretativas de naturaleza incuestionable que tenemos, a saber: la estrecha proximidad temporal de la guerra civil; el que la guerra la ganaron unos y la perdieron otros; el que los ganadores, como no podía ser de otro modo, ejercieron de tales en todo momento; la gran juventud de los más destacados poetas proelistas; la

indiscutible plataforma que *Proel* supuso para esos poetas; el innegable control que el poder ejerció en aquellos años sobre cualquier manifestación artística y cultural.

A Hierro, Hidalgo, Maruri..., a los miembros de la famosa Quinta del 42 (36), la guerra no sólo les rompió para siempre la vida, también les hizo añicos el espíritu. Quien no tenga en cuenta esta realidad jamás entenderá nada ni de las vidas, ni de la época, ni de la obra de estos creadores. Para tener conciencia de esta terrible realidad basta con leer uno de los más autobiográficos, hermosos y desoladores textos de José Hierro, publicado en Santander cuando contaba veintiocho años de edad: "Pero ¿qué es un hombre realmente joven? Responderé: un hombre sin historia y sin obra todavía... Un hombre sin más tesoro que su futuro ni más talismán que su fe en la obra que ha de realizar... Nuestra experiencia –la de los falsos jóvenes, semejantes a los niños que fueron pastores o mendigos o reyes sin conocer los juegos propios de su edad– fue anterior a la obra. Cuando llegó la hora de ésta, era demasiado tarde: la experiencia, vasta y hermosa ya, no podía ser encerrada en el estrecho recinto de un poema, una sinfonía, una escultura, un cuadro con toda su magnífica y selvática exuberancia... El hombre de hoy –me refiero al que pertenece a esta generación de falsos jóvenes, cuya vida ha sido radicalmente modificada por la guerra española, el hombre que ahora tiene alrededor de los treinta años, el que vio destruido el edificio de sus esperanzas, sus proyectos, sus convicciones; el que asistió a la muerte de sus cosas más queridas–, no ha sido capaz de descubrir la expresión artística que conviene a su alma. No la hallará por muchos años que viva; por mucho olvido que trate de acumular sobre sus heridas; por mucha serenidad que –al fin– logre conquistar. Este hombre es un endemoniado" (37).

Cuando la Guerra Civil estalló, los que más adelante serían jóvenes poetas proelistas eran apenas unos adolescentes. La guerra les partió la infancia y la juventud, les hizo pasar hambre, ver morir y sufrir a familiares y amigos, a alguno, como a José Hierro, le llevó directamente a pasar unos cuantos años en la cárcel, y a otros, como Hidalgo o Maruri, a pasarlos en el ejército viviendo miserias.

Al acabar la guerra, a estos "falsos jóvenes" que apenas tenían veinte años sólo les quedaron tres opciones: sobrevivir en la nueva/vieja

España junto a sus familias, echarse al monte o exiliarse. Bueno, también existía la posibilidad de morirse, pero ésta generalmente no permite ninguna modificación de rumbo, ningún curso favorable de las cosas. Eligieron, y esto es un decir, la primera alternativa. Cuando después de vivir particulares vicisitudes por distintas tierras de nuestra España (Madrid, Valencia...), coincidieron de nuevo en Santander, y redescubrieron antiguos amigos y compañeros, imagino que fueron tres cosas las que a todos les reunieron: la urgencia de vivir en paz, el amor por la literatura y el arte, e, irremediablemente mordidos por el "fuego sagrado" de la creación, intentar escribir, pintar, publicar, exponer...

Esta necesidad, estos impulsos, encontraron un ajustado cauce en la revista *Proel*, y este cauce fue utilizado, potenciado y controlado por el poder vencedor en la contienda. Con respecto a esto es una perfecta pérdida de tiempo darle muchas vueltas al tema, sencillamente no había ninguna otra posibilidad en la dictadura franquista de los años cuarenta y cincuenta: o eras promocionado, o tutelado, o tolerado, o aniquilado; quizá no fuese imprescindible estar con ellos, pero lo imposible era estar contra ellos. El Régimen aprovechó y alentó el nacimiento de las iniciativas estilo *Proel* (38), entre otras razones porque tenía la imperiosa necesidad de reavivar una vida cultural nacional que se había visto brutalmente cercenada por la contienda y el exilio. Fue un adecuado y fructífero aprovechamiento mutuo, una suma de necesidades. Los jóvenes creadores dispusieron de un medio en el que publicar sus textos, de una editorial en la que vieron la luz sus primeros libros, de espacios en los que realizar sus primeras exposiciones..., en definitiva, de un vehículo mediante el cual hacerse presentes en la nueva escena cultural española y de paso relacionarse con los otros creadores emergentes (39). El poder vio favorecida su urgencia de restaurar la maltrecha cultura patria.

Al escribir que el poder controló la iniciativa (40), no me refiero a algo tan simple y grosero como que ejercía la censura previa sobre lo publicado (lo cual, en aquellos primeros años de la posguerra seguro que era hasta innecesario, debido entre otras razones a la lógica autocensura de los autores, a la puesta en funcionamiento de su propio sentido común), no, me refiero sencillamente a que el poder tomó lo que quería

suyo, se puso al frente de la marcha, al frente de los vagones, y lo hizo sin usar de inútiles aspavientos ni alharacas (¿para qué?).

Siendo estrictos en la cronología, el fenómeno *Proel* (revista y colección) abarcó sólo desde 1944 hasta 1951 año en el que se publicó el último libro de la colección. Reguera Sevilla y Gómez Cantolla abandonaron Santander en torno al año 1951; José Luis Hidalgo, pieza fundamental en el cambio de rumbo de *Proel* en su segunda época, había muerto en 1947 con veintisiete años; José Hierro marchó definitivamente a Madrid en 1952; y Maruri ingresó en el Carmelo Reformado en 1951. Los dos mecenas y el joven trío de ases poéticos desaparecieron del paisaje santanderino, eso sí, por circunstancias diversas, casi a un mismo tiempo. ¿Es posible que no haya ninguna relación entre estos acontecimientos? Aquí dejo planteada la pregunta.

Bien, y qué opina el propio Maruri al respecto de todo esto. Lo mejor será que le dejemos hablar a él, y que luego, con todo lo que se ha escrito y a partir de la documentación existente, que cada cuál saque sus propias conclusiones. Eso es lo que yo he intentado. Pero insisto, dejémosle un rato hablar a él:

"Lo que me dice de la revisión del mito Proel me interesa muchísimo. Uno sólo puede conocerse a través de los otros, de sus puntos de vista, de sus transferencias. ¿Tradicionalismo cultural, dice usted? Qué cosa, los universitarios. Mándeme más detalles, por favor. ¿Han publicado ya algo sobre el tema? ¿Quién es el bobo que ha dicho que en Santander nunca pasa nada? (41) Un fuerte abrazo de Julio" (42).

"Y a propósito de *Proel*: ¿Conoce usted el libro de Aurelio García Cantalapiedra *Desde el borde de la memoria. De artes y letras del medio siglo en Santande*r? Tiene algún interés, sobre todo por lo que toca a las actividades de *La isla de los ratones*, *El gato verde*, la Escuela de Altamira –aunque con lagunas y errores en cuanto a la Escuela, bueno, quiero decir los Congresos de la Escuela– y también en cuanto a *Proel*. Sí, es muy curioso lo del mito 'Proel', tanto como el que yo sea un 'olvidado' del que siempre se acuerdan. El mito fue realidad pero no como lo cuentan, la realidad es que dos hombres generosos, 'poetas' en privado y un poco *snobs*, se encontraron en posición de poder financiar el deseo de

un grupo de gente, joven y menos joven, que venían de pasar por una guerra monstruosa y de escapar a tal muerte, y etc, etc.

Ya la palabra 'grupo' es una falsedad, porque no hubo tal grupo, sino una pizca de personalidades de mucho arranque, que se encontraron allí. En cuanto a los 'financieros', Reguera Sevilla y Cantolla, jamás intervinieron en la marcha de la revista, ni siquiera al estilo de 'publicado por...', *Proel* fue *Proel* a secas, y a partir del n° 4 enteramente *Proel*, que es lo que deseaba también Cantolla. Claro –y por ello– está que Cantolla y Reguera Sevilla son un caso casi único entre los mandamases del triunfo de Franco, maldita sea la peste. Si *Proel* no fue más lejos en la apertura –como cómicamente dicen ahora– fue debido a dos censuras: la censura pública y su hija la censura estatal. Esta inversión del orden generativo es capital, para 'comprender' un poquito –preferiría haber escrito 'imaginar'– la época aquella. García Cantalapiedra ha tratado esto con guantes muy ásperos. Pero no lo repita, por favor. La verdad es que los santanderinos odiaban a *Proel* en el que figuraban rojos, masones, criptojudíos, etc., tanto como odiaron a la Escuela de Altamira.

Se me ha ido la pluma. Siempre me acuerdo con emoción de Reguera Sevilla –con el que apenas me encontré cuatro veces en cinco años, era el excelentísimo señor Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento, según las pomposidades de uso entre los españoles aquellos– y, sobre todo, de Cantolla, en la actividad de la revista exclusivamente, pues Cantolla pertenecía socialmente al mundillo del *Tennis* de la Magdalena, y nosotros, como ha escrito el Duque de Alba, al de 'raqueros'" (43).

"Por cierto que en UC (Universidad de Cantabria) leí un artículo –¿revisionista?– sobre *Proel*. Pero me dejó dubitativo. Lo ilustraba –entre otros documentos– una foto mía de fraile entre José Hierro y P. Cosío (44) (sic) y dos o tres amigos de éste. Fue sacada, creo, en una casa de campo de uno de aquellos amigos –gentes de Franco–. 'Por qué no venís mañana a comer a casa?', ¿Y por qué no? El autor del artículo (45) parece dar a entender que Hierro y yo nos sentíamos bien en el régimen nacional–teológico. El 'ólogo' no puede imaginar que de cuando en cuando hay excepciones. Por lo demás –y por ello me es muy simpático– ha puesto el punto sobre la íes en lo que toca a la más que pesada conme-

moración, aniversanización (sic), recordación (sic), rememorarización (sic) y ción, ción, de un *Proel* que sólo fue posible gracias a dos o tres poetas y otros tantos hombres de letras. Y una cosa: Cosío (sic) no pintó nada en la obra de éstos. Y otra cosa, la mayor parte de los mantenedores de la leyenda de *Proel*, se contentaron con leer los números a medida que aparecieron y con asistir recitales.

Pity Cantalapiedra fue depositario de muchos documentos. Yo le dejé un montón como homenaje a su indefectible identificación a José Luis Hidalgo. Este homenaje lo hice público en el prólogo a su biografía de José Luis, en Taurus. Me gustaría que leyeseis ese prólogo, y que le mandaseis una copia al 'ólogo' de marras, que, como te digo, me es simpatiquísimo, sólo que un poco cegado por la 'ología'... Lo cierto es que tanto *Proel* como la Escuela de Altamira, fueron muy mal recibidas en el pueblo. Malísimamente. (Una noche me vi rodeado, yendo a casa, por una docena de mozos de las cretinas juventudes falangistas, –Mira, es el poeta, es el poeta... ¡Fíjate donde vive! Y escapé de los puñetazos a fuerza de sangre fría. Porque la gente sabe muy bien quién es cada cual. Y esa gente sabía muy bien que alguno de nosotros odiaba al Régimen impuesto.

Y ya está" (46).

"Siempre, siempre es igual. Tengo ochenta y dos años, de los cuales he vivido casi cincuenta fuera de Santander, casi todos en el extranjero, muchos en París, y sin embargo siempre me preguntáis por lo mismo, por el grupo Proel, por la estupidez de la Atenas del Norte...

No parece despertar vuestro interés el hecho de que lleve décadas viviendo en París como pintor, tampoco aquello que he visto, a quienes he conocido o lo que he escrito y pintado a lo largo del último medio siglo; sólo queréis saber mi opinión sobre asuntos que ocurrieron cuando yo era otro, un muchachuco santanderino de veintitantos años, alguien que murió hace mucho, mucho tiempo.

Pero parece no quedarme otro remedio, así que contaré algo de aquella etapa tan breve de mi vida y que de forma incomprensible parece interesaros tanto a algunos de vosotros; una etapa que apenas abarcó cinco, seis o siete años de nuestra existencia, de mediados los años 40 hasta poco más allá de 1951.

Empezaré señalando que jamás existió un grupo Proel, lo que hubo fue una serie de individualidades que querían publicar en algún sitio sus poemas y hablar entre ellos de poesía. Me voy a explicar. Paseando un día por el muelle de Santander a mi regreso de Madrid, donde había estado haciendo la mili, me encontré con algunos antiguos conocidos de la infancia como Carlos Salómón (47), Enrique Sordo (48), y tal vez Leopoldo Rodríguez Alcalde. Todos eran unos niños de veintipocos años que se sentaban en las sillas del muelle para ver pasar a la gente. ¡Hombre Julio!, exclamó Salomón al reconocerme, y pasamos por delante del Círculo de Recreo, donde Pedro Cantolla solía sentarse y entonces le llamaron. Cantolla se levantó, vino hacia nosotros, y le dijeron: es Julio Maruri, que escribe, que viene de Madrid..., y Pedro me miró y dijo 'pues podría escribir en *Proel*'; y yo le pregunté a Cantolla, ¿pero para escribir en *Proel* hay que pertenecer a Falange?, y dijo no, no, *Proel* admite todo. Para mí era capital que aquello no fuera falangista, porque yo no era franquista..., yo tuve en la familia un condenado a muerte, mi primo Jesús Sáinz Movellán, y otros que se tuvieron que ir, los pobres, como pudieron. Se han dicho muchas tonterías: que colaborábamos para hacer creer que la cultura de la España franquista estaba viva..., ja, ja, ja.

Nosotros no nos creíamos nada. Conocí a José Hierro, y al día siguiente estuvo en mi casa leyendo poemas, y todos dijimos: ¡éste es un poeta! Alguno como Sordo fue más allá, y al salir me dijo 'José Hierro es genial, eh?'. Pero no nos creíamos nada. Hierro buscaba un empleuco en Santander para poder comer, Hidalgo venía de Valencia y vivía en casa de sus tíos, yo vivía en casa de mis padres, vivía de los que ganaba mi padre con El Diluvio (49), y eso era la Atenas del Norte... *Proel*, cuyos cuatro primeros cuadernos son de risa, son de chiste, uno es así, otro es asao..., hasta que Hidalgo se le ocurrió decir que había que cambiar el formato, y Cossío hizo las letras PROEL, y entonces Cantolla, que tenía mucha oreja (sic), se da cuenta de que su revista toma otro rumbo, distinto de esa cosuca de gente simpática que escribía versos y a quien Reguera Sevilla (50), un hombre formidable, que nunca puso ningún escudo en la publicación, no como ahora, con la Caja de no sé quien, la Diputación sagrada, etc..., y todo eso en cada publicación, pero entonces no había nada, había *Proel*, y en ninguna parte se ve: 'Revista editada por la Dirección Provincial del

Movimiento, o arcos y flechas'... No se puede hablar de *Proel* como si hubiese sido un acontecimiento cultural de la dimensión de los que hubo en París en el XIX o en las primeras décadas del XX. No, la cosa no tuvo apenas importancia... La realidad es que sólo éramos un grupo de gente apasionada por la literatura..." (51).

La poesía queda

"Juliuco, la poesía queda".
Carlos Salomón a Julio Maruri (52).

En el momento en el que Gerardo Diego reseñó para la publicación *Panorama Poético Español*, en 1958, la entonces recién salida del horno *Obra Poética* de Julio Maruri, muy probablemente no podía ni imaginar que estaba determinando para muchos años la recepción crítica de la poesía de Maruri. Escribió entonces Diego de este libro que recoge los dos primeros del autor y los poemas publicados hasta el mismo año 58: "(la poesía de Maruri)..., apenas ataviada, titubeante y monótona con frecuencia, quizá en algún momento un poco empalagosa y empachada de situación, de trance de ebriedad melancólica en primavera adolescente, sin suficiente contraste de color complementario, de pensamiento rector o de ímpetu y nervio viriles. Pero por eso mismo, en la tersura de las aéreas y fluyentes coplas, hallaban (se refiere a los lectores primeros del poeta) también un bemolado tono, una comunicación de tesoros escondidos de estaciones del año y de la vida, un temblor tan auténtico y estremecido de poesía que no cambiaban a su Maruri por otros cantores más ostentosos o sabios, pero que no acertaban a desnudar así su corazón, acaso porque les daba vergüenza su dura pobreza" (53).

Evidentemente este juicio de Diego pretende hacer especial énfasis en la supuesta ausencia de ímpetu de la primera poesía de Julio, quiere subrayar su condición de lírica espontánea e intuitiva, juvenil, melancólica y huérfana también de una/s idea/s rectora/s. Todos estos elementos no son contemplados por Gerardo Diego como positivos, si no más bien como rasgos necesariamente mejorables, susceptibles de pronta correc-

ción. Lo mejor de la poesía de Maruri es, en opinión de Diego, su autenticidad y su competencia comunicativa.

El análisis del poeta y profesor santanderino apunta desde luego aciertos, pero creo que peca de bastante precipitación, llegando así a conclusiones muy apresuradas, y enmarcando la poética de Maruri dentro de un resultón pero tosco marco de ingenuidad y ternura (54). Una de las claves para acercarse con algún éxito a la poesía de Julio, como a toda verdadera poesía, es tomarse las cosas con mucha calma, dejando los sentidos abiertos y prestando atención a los pequeños detalles. Diego no lo hizo, al menos no del todo.

Sin embargo, es el propio Maruri quien da una pista ineludible para realizar una correcta lectura de su poesía, una pista que Diego, paradójicamente, recoge en su texto sin llegar a apreciarla en lo que vale. Dice Maruri que su poesía viene a simbolizar en palabras su corazón maltrecho (55); y yo añado que encarna también su tiempo histórico (56), y en consecuencia, el origen de su tragedia personal, una tragedia que levanta su estructura sobre los mismos cimientos sobre los que se levantaba la de José Hierro (57), y a la que en el caso de Maruri, a la altura del año 1958 y de sus casi cuarenta años de edad, habría que sumar, por supuesto, la conciencia del tiempo perdido, la experiencia del amor roto o acabado, y la manifestación de una abierta crisis de carácter religioso.

Maruri sí ha reflexionado sobre el modo en el que desea "simbolizar en palabras" esa tragedia personal y generacional que recorre de principio a fin su obra. En él no es ni mucho menos cierta la ausencia de un "pensamiento rector" en su postura o manera poética, como escribió Gerardo Diego en su crítica. Muy al contrario, lo que ocurre es que Maruri huye, y aquí Diego acierta plenamente, del calificado por el propio Diego como "canto sabio", creyendo con firmeza que la ciencia busca para encontrar lo que ya está ahí, mientras que el arte y la poesía, en clara oposición, viven de lo que aparece por sorpresa, de lo impensado (58). En lógica con lo así planteado, Maruri escribe intentando ser consecuente con su idea, rehuyendo además, en la puesta en práctica de su escritura, de todo lo que huela a superflua intensidad dramática (59), y en ocasiones incluso, zambulléndose abiertamente en el terreno de lo paródico y lo

humorístico, Maruri quita hierro a su poesía, la deja esponjosa, leve en su arquitectura, sin retórica. De ahí sin duda la apariencia de ingenua naturalidad que ofrece su poesía en una primera lectura con algo de distraída.

Víctor García de la Concha ha realizado, a mi entender, una meticulosa y certera lectura de la poesía de Maruri, de ahí que titulé su acercamiento a la misma como "Julio Maruri o la engañosa ternura" (60), páginas de cuva lectura cualquiera sacara provecho, dada la inteligente interpretación que en ellas se plasma. En este trabajo, el hoy director de la Real Academia Española de la Lengua, estudia lo que también para mí sigue siendo lo mejor de la obra poética de Maruri, sus dos primeros libros, los publicados durante su etapa proelista, libros que después de más de medio siglo de existencia conservan una voz muy reconocible, ahíta de calidad y hondura.

Para García de la Concha esta poesía de Maruri, si se lee con la necesaria atención, encarna "la sonrisa que brota de la amargura de la conciencia" (61), y surge "remansada en una superficie que produce el espejismo de la verde serenidad. Aunque en el fondo se agazapa idéntica amargura" (62).

En su poesía mejor, la amasada con la materia verbal más delgada, la concisa, la que está escrita desde la pura intuición (63), desde la atención a lo impensado, Maruri, al igual que Charlot, se enfrenta a la tragedia con un trazo de sonrisa en los labios, con la entrega de una rosa a la persona desdichada, con el saludo de un golpe de bombín. La poesía de Maruri es melodrama en estado puro: una sutil, conmovedora y modesta ópera de cámara.

Sí, la poesía queda, y lo hace porque las palabras salvan del olvido al tiempo, y con él, algún fragmento de nuestra vida, y además, como dice Claire Goll en sus memorias, "permiten, al final, despertar un poco". Lo mejor de la poesía de Maruri, lo que la sitúa "en un alto lugar dentro de la poesía de la posguerra española" (64), todavía sigue rescatando del olvido pellizcos de nuestro tiempo, continúa despertándonos con su clara música, con su tejer definitivo.

Santander, octubre de 2003.

Notas:

(1) Escritor y editor (Torrelavega, 1919). Dirigió las colecciones poéticas Tito Hombre (en colaboración con José HIERRO y Víctor F. CORUGEDO) y Cantalapiedra (con Pablo BELTRÁN DE HEREDIA), así como la revista *Peña Labra*. Entre sus obras cabe destacar *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo* (Taurus, Madrid, 1975), *Cantabria en la literatura* (Joaquín Bedia, Santander, 1978) y la citada en el texto, *Desde el borde de la memoria. De artes y letras en los años del medio siglo en Santander* (Ediciones de librería Estudio, Santander, 1991). Datos sobre su vida pueden consultarse en, por ejemplo, *Gran Enciciopedia de Cantabria*, tomo IV, Editorial Cantabria, Santander, 1985, pág. 99.

(2) Artista nacido el 14 de mayo de 1922 en Solares (Cantabria). Véase ARCE, Manuel: *Ángel de la Hoz. Fotógrafo*, Caja Cantabria, Santander, 1993. ARCE, Manuel: *Ángel de la Hoz, pintor*, Santander, 1999. LASÉN, Javier: *Estudio biográfico de Ángel de la Hoz* (trabajo de investigación inédito, 1988). Y también, por ejemplo, SALCINES, Luis Alberto: *El arte como comunicación*, Santander, 1977. Y CARRETERO REBÉS, Salvador y DÍAZ LÓPEZ, Javier: *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)*, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, Santander, 1999.

(3) Pancho Cossío, seudónimo de Francisco Gutiérrez Cossío (San Diego de los Baños –Cuba–, 1894; Alicante, 1970). Uno de los más importantes pintores cántabros y españoles del siglo XX. Cfr. BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936,* Alianza Editorial, Madrid, 1995, págs. 176-178. HOZ, Ángel de la y MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito: *P. Cossío y su mundo*, Caja Cantabria, Santander, 1997.

(4) ARCE, Manuel: *Ángel de la Hoz, fotógrafo...*, op. cit., pág. 45.

(5) Sobre la vida y la obra de Juan Ramón Jiménez hay decenas, centenares de trabajos que tratan prácticamente todos y cada uno de los aspectos imaginables de o en torno al poeta. La biografía más reciente es la debida a ALARCÓN SIERRA, Rafael: *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta*, Espasa, colección Biografías, Madrid, 2003. En la página 214 de este trabajo podemos leer: "...Todo ello impulsó a los Jimenez, en noviembre de 1947, a abandonar definitivamente Washington para instalarse en la pequeña ciudad de Riverdale, próxima a la Universidad de Maryland y más cercana, por

tanto, a su trabajo. Allí había comprado una amplia casa de dos pisos con porche, buhardilla y sótano, en el número 4310 de Queenbury Road, situada en un amplio solar frente al pequeño hospital perteneciente a los Adventistas del Séptimo Día, el Leland Memorial Hospital, lo que daba seguridad al poeta (quien reunió varios poemas en el libro preparado durante estos años bajo un título que aludía al nombre de su nueva calle, 'Canciones de Queensbury')".

(6) Subjefe provincial del Movimiento en Santander durante los años 40 del siglo XX. Fue fundador y colaborador en Santander del periódico falangista *Alerta* (1937) y director de la revista *Proel,* en la que llegó a publicar algunos poemas. En los años 50 marchó a Salamanca como Delegado de Información y Turismo, pasando con el tiempo a ser Delegado de la Vivienda en las Islas Canarias. Vid. *Gran Enciclopedia de Cantabria*, tomo IV..., pág. 133.

(7) Este número de *Proel*, con poco más de trescientas páginas, es sin duda uno de los mejores de la revista en sus no muchos años de existencia. La mayor parte de los trabajos son estudios sobre el arte "moderno" en sus distintas expresiones: poesía, cine, teatro, arquitectura, pintura, novela, música,... La lista de colaboradores de este número 6 (segunda época) es extensa y puede ofrecer una idea de cuál fue su importancia: Juan Ramón Jiménez, Luis Felipe Vivanco, Pedro Caba, Enrique La Fuente Ferrari, Sebastián Gasch, Ángel Ferrant, Alberto Sartoris, José Llorens Artigas, Louis Clayeux, Pierre Courthion, Eduardo Westerdhal, Pancho Cossío, José Hierro, Ricardo Gullón, Eusebio García Luengo, Ángel Zúniga, Leopoldo Rodríguez Alcalde, Gerardo Diego y César Abín. El trabajo de Juan Ramón lleva por título "Notas sobre poesía y poetas" (págs. 5- 13), y a su término, debajo de las iniciales del autor, figura entre paréntesis la leyenda "inédito, 1949".

(8) *Las aves y los niños (elegía)*, Ediciones Proel, Santander, 1945. *Los años*, Colección Adonais, Madrid, 1947.

(9) Para obtener información sobre sus actividades y lo que significó en la vida cultural santanderina de aquellos años este espacio expositivo, puede consultarse GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio: *Desde el borde la memoria...*, op. cit., págs. 81-90. Y también CARRETERO REBÉS, Salvador y DÍAZ LÓPEZ, Javier: *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)...*, op. cit., págs. 63-101 y 109-114.

(10) Vicente Aleixandre nos ha dejado dos retratos físicos y espirituales impagables de Julio Maruri, uno del Maruri de veintitrés años, y otro del Maruri convertido con treinta y cinco en fray Casto del Niño Jesús. Vid ALEIXANDRE, Vicente: "La encar-

nación de Julio Maruri", en *Prosa. Los encuentros. Evocacionesy pareceres. Otros apuntes para una poética*, edición de Alejandro Duque Amusco, Espasa, Madrid, 1998, págs. 235-239.

(11) Hierro e Hidalgo fueron dos de los más destacados impulsores de la segunda época de la revista *Proel*, y ambos publicaron libros importantes en la colección proelista. Hierro publicó su primer poemario *Tierra sin nosotros* (1947), y más tarde *Con las piedras, con el viento* (1950); Hidalgo, en 1945, *Los animales*.

(12) Esta afirmación no está levantada en el aire o sobre los cimientos de una única apreciación personal. Por ejemplo, en fecha tan temprana como el 5 de agosto de 1945, firma el poeta cántabro Jesús Cancio una carta dirigida a Maruri en la que, desde Madrid, ve a Hidalgo, Hierro y al mismo Maruri como el joven trío poético cántabro: "De buen cuadrante ha soplado el viento últimamente para quien, como yo, ha hecho una segunda religión de la amistad y del arte. Tras de su libro (*Las aves y los niños*), y a seguido (sic) de unas apetitosas charlas con Hidalgo, se nos presenta en casa Pepín Hierro y nos lee sus versos de olimpiada. Aquí el ¡hosana! (sic) de un nuevo domingo de Ramos en el Lion. ¡Buen trío, voto a la juventud y a la poesía! Sensibilidad, cerebro y corazón en bandeja de oro. Todo esto frente al mar de mi costa y ¡a morir de emoción los caballeros del arte!". *Vid* ARCHIVO AURELIO GARCÍA CANTALAPIEDRA (AAGC): *Colección Epistolar Asuntos Julio Maruri*; Carta de Jesús Cancio a Julio Maruri del 5-8-1945. Al trío de poetas le dedica Víctor García de la Concha el capítulo XIV de su trabajo *La poesía española de 1935 a 1975, II. De la poesía existencial a la poesia social, 1944-1950*, Cátedra, Madrid, 1992, págs. 609-666. Escribo en el texto "malogrado terceto" dado que Hidalgo murió de tuberculosis en un sanatorio a las afueras de Madrid en 1947, cuando sólo tenía 27 años. *Vid* GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio: *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo...*, op. cit. Y de GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio: "Hidalgo, un viaje hacia la poesía meditativa de nuestra posguerra", en Hidalgo, J. L. *Poesías completas*, DVD, Barcelona, 2000.

(13) Nacido en Santander en 1949, es profesor titular de Historia Moderna en la Universidad de Cantabria. Sus investigaciones están orientadas hacia la historia social y de las mentalidades en la Cantabria y la España del siglo XVIII. Una de sus obras más destacadas es *La burguesía mercantil santanderina, 1700-1850. Cambio social y de mentalidad* (1990). Ha sido director del Servicio de Publicaciones y Vicerrector de Relaciones Institucionales y Extensión Universitaria de la universidad cántabra. Tiene también publicados algunos pliegos y cuadernos de poesía.

(14) Sobre la breve aventura de *Proel* (1944-1950) puede consultarse: PÉREZ CARRERA, J. M: "Historia de *Proel*, cuaderno de poesía, (Santander, 1944-1950)", Separata de la revista *Archivum* XVIII, Universidad de Oviedo, 1968. RUBIO, Fanny: *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Turner, Madrid, 1976. LÁZARO SERRANO, Jesús: *Historia y antología de escritores de Cantabria*, Ediciones Librería Estudio y Ayuntamiento de Santander, Santander, 1985. *Gran Enciclopedia de Cantabria*, tomo VII..., págs. 33-34. GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio: *Desde el borde de la memoria...*, op. cit, págs. 21-79. TORRE GRACIA, E: *Proel (Santander 1944-1950). Revista de Poesía/Revista de compromiso*, Verbum, Madrid, 1994. DÍAZ LÓPEZ. Javier: "Sociedad, arte y cultura en Cantabria (1940-1995)", en MOURE ROMANILLO, Alfonso y SUÁREZ CORTINA, Manuel (eds.): *De la Montaña a Cantabria. La construcción de una Comunidad Autónoma*, Universidad de Cantabria, Santander, 1995, págs. 371-401. CARRETERO REBÉS, Salvador y DÍAZ LÓPEZ, Javier: *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)...*, op. cit., págs. 63-101 y 109-114. GONZALEZ FUENTES, Juan Antonio: "Creación literaria", en *Cantabria siglo XX. Acelerado tiempo de cambios, tomo I, Un mar de sueños*, Fundación Santillana, Madrid, págs. 80-102.

(15) Escritor, poeta y coleccionista de arte (Santander, 1920). Fue colaborador de *Proel* en cuya colección publicó su conocida *Antología de la poesía francesa contemporánea*, Proel, Santander, 1950. La mayor parte de su obra poética está recogida en el libro *Canciones para una biografía*, Aldebarán, Madrid, 1995.

(16) Escritor, poeta, editor y galerista cántabro, nacido sin embargo en San Roque del Acebal –Asturias–, en 1928. Creador de la revista y colección de libros *La isla de los ratones*, así como de la santanderina galería de arte Sur. Véase al respecto de AA.VV.: *La isla de los ratones. Poesía española del Medio Siglo*, Caja Cantabria, Santander, 1998. AA.V.V: *Galería Sur. Exposición documental*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Marcelino Botín, Madrid, 1996. Y también AA.V.V.: *Sur, un escenario para la memoria*, Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1998.

(17) Poeta (Santander, 1943). Editor y director de la colección *Los libros de Fausto*. Es un reconocido especialista en la obra de Juan Ramón Jiménez. *Vid.*, por ejemplo, LÁZARO SERRANO, Jesús: *Historia y antología de escritores de Cantabria*, Ediciones Estudio y Ayuntamiento de Santander, Santander, 1985.

(18) Poeta (Santander, 1952). Su último libro es *Lenta estrella* (Pre-textos, Valencia, 2003), con el que obtuvo el Premio de Poesía José Luis Hidalgo. Sobre su obra puede consultarse el trabajo de RODRÍGUEZ DE LA ROBLA, Ana Belén: *Escrito sobre el agua. Claves para una Antología Poética de Ángel Sopeña*, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, Santander, 2002.

(19) Los tres libros son, respectivamente, *De la consolación por la poesía en la última página de la noche*, *Casi todo es prosa* y *La rama ausente*. La colección poética La Sirena del Pisueña nació en 1993, y hasta la techa ha publicado una veintena de títulos entre los que figuran algunos de José Hierro, Jesús Pardo, Manuel Llano, López Aranda, Rodríguez Alcalde, etc...

(20) Escritor, editor y activista cultural nacido en Canarias en 1917, aunque su estrechísima vinculación con Santander se inició tempranamente, en 1932. Estuvo muy ligado, entre otras aventuras culturales, a las actividades del Grupo Proel y a la Escuela de Altamira. Desde 1966 hasta 1984 fue profesor en el Departamento de Español de la Universidad de Austin, Tejas. Véase, por ejemplo, *Gran Enciclopedia de Cantabria*, tomo I..., pág. 259. Y GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio: *Desde el borde de la memoria...*, op. cit., págs. 238-240.

(21) MARURI, Julio: *Obra poética*. Edición de Pablo Beltrán de Heredia, Santander, 1957.

(22) Los dos aparecieron en la colección auspiciada por Pablo Beltrán de Heredia "Clásicos de todos los años", en concreto haciendo los números 6 y 16 respectivamente. Dicha colección aún sigue saliendo de los ya famosos talleres de artes gráficas Gonzalo Bedia de Santander.

(23) Maruri había vuelto a Santander en algunas esporádicas ocasiones. La última en el año 1983 con motivo de su exposición en la Fundación Santillana de Santillana del Mar (Cantabria), institución dirigida entonces por Aurelio García Cantalapiedra.

(24) Véase la carta que Maruri me dirigió desde París el 11 de octubre de 1995, y que fue publicada en la revista *Clarín*. GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio: "Julio Maruri: un peatón perdido en un inmenso teatro", en *Clarín, Revista de nueva literatura*, n° 5, septiembre-octubre, Oviedo, 1996, págs. 82-84.

(25) A este respecto transcribo, tal y como lo escribió, un hermoso y elocuente párrafo de una de sus cartas: "Gracias por esa visita comentada en el Santander en expansión. La última vez que estuve por ahí fue en 1983 con motivo de mi exposición en la Fundación Santillana, y sólo por cuatro días. Recuerdo que pasé un par de horas

divinas en una cafetería de la Segunda playa –¿la siguen llamando así?–. Era a principios del mes de febrero, hacia las once de la mañana. ya sabe usted lo que es aquello cuando se entremezclan luz del sol y nubarrones, playa límpida, marejada. No hay dios que lo pinte. Había un barco anclado, no lejos, y que giraba lentamente. Un barco de riguroso luto...". Archivo Juan Antonio González Fuentes (AJAGF): *Colección Epistolar Julio Maruri-J.A. González Fuentes*, Carta del 6-11-1995.

(26) GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio: "Julio Maruri: un peatón perdido en un inmenso teatro"..., op. cit., pág. 84.

(27) Esta anécdota la conté ya en un artículo de periódico, y luego ha sido recogida por Armando Arconada en una reciente entrevista a Julio Maruri. *Cfr.* GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio: "El regreso de Maruri", en *El Diario Montañes*, 15-12-2002. Y ARCONADA, Armando: "Julio Maruri, el regreso del hijo pródigo", en *La Revista de Cantabria*, n° 111, abril-junio, 2003, págs. 6-10.

(28) GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio: "Maruri se cuenta", en *El Diario Mortañés* de 25-5-2003.

(29) GOLL, Claire: *A la caza del viento*, Pre-Textos; Valencia, 2003, pág. 11.

(30) GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio: *Desde el borde de la memoria...*, op. cit., pág. 11.

(31) REGUERA SEVILLA, Joaquín: "Un cauce de inquietud poética", en *Peña Labra*, nº especial dedicado a *Proel*, citado por GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio: en *Ibidem*, pág. 25.

(32) Palabras de Pedro Gómez Cantolla publicadas en el n° especial de *Peña Labra* dedicado a *Proel*, citado por GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio: en *Ibidem*, pag. 25.

(33) DÍAZ LÓPEZ, Javier: "Sociedad, arte y cultura en Cantabria (1940-1995)", op. cit., págs. 376-377.

(34) LÁZARO SERRANO, Jesús: op. cit., pág. 251.

(35) DÍAZ LÓPEZ, Javier: "Contexto cultural, reflexividad modernista y experiencia estética en la posguerra santanderina (1940-1957)", en CARRETERO REBÉS, Salvador y DÍAZ LÓPEZ, Javier: *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)*..., op. cit., págs. 109-110.

(36) Título de uno de los mejores libros de José Hierro (publicado en 1953 por la Editora Nacional, Madrid). Sobre su significado e importancia véase, por ejemplo, FOMBELLIDA, Rafael: "*Quinta del 42*", en GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio y

Oliván, Lorenzo (eds.): *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro,* tomo II, Fundación Marcelino Botín y Universidad de Cantabria, Santander, 2001, págs. 41-58.

(37) HIERRO, José: "El arte de hace un día", en *Proel*, Primavera-Estío, 1950, Santander, págs. 207-233. Los párrafos citados están en las páginas 209 y 210.

(38) En toda España surgieron aventuras semejantes: *Corcel* en Valencia; *Garcilaso, La Cerbatana, Postismo, El pájaro de paja...*, en Madrid; *Espadaña* en León; *Trilce* en Guadalajar; *Cántico* en Córdoba; *Lazarillo* en Salamanca; *Entregas de poesía, Ariel, Dau al Set...*, en Barcelona, etc...

(39) A este respecto hablan por sí solas las fuentes documentales consultadas. Vid. AA.GC: *Colección Epistolar Asuntos Maruri.*

(40) Prueba irrefutable de ese control lo encontramos en las cartas que a Maruri le enviaban en aquella época (1945-1947), desde Madrid o Gijón, por ejemplo, distintos personajes (José Luis Cano, Guillermo Ortiz, Eusebio García Luengo...), y en las que la sombra de Gómez Cantolla sobrevuela constantemente los párrafos. (Véase AAGC: *Colección Epistolar Asuntos Julio Maruri*). Tampoco podemos olvidar que otro personaje clave en el asunto *Proel* fue el escritor leonés Ricardo Gullón, quien había llegado a Santander en 1941 nada menos que para ejercer de fiscal.

(41) Autoparódica alusión a unos versos de su poema "La ciudad que arde cuando se cansa del verano" del libro *Como animal muy limpio* (1963-1970). Los versos son estos: "Nunca pasa nada en Santander,/ y si pasa/ toda la ciudad se abrasa"... MARURI, Julio: *Algo que canta sin mí. Poesía: 1944-1992*, Universidad Popular, San Sebastián de los Reyes, Madrid, 1993, pág. 113.

(42) Véase JAJGF: *Colección Epistolar Julio Maruri-J. A. González Fuentes*, Carta desde París de 5-11-1995.

(43) GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio: "Julio Maruri: un peatón perdido en un inmenso teatro", op. cit., pág. 83.

(44) Se refiere, claro, al pintor Pancho Cossío.

(45) Se trata del sociólogo y profesor de la Universidad de Cantabria Javier Díaz López, autor, entre otros, de varios trabajos sobre la cultura en la posguerra santanderina. El artículo al que se refiere Maruri es el titulado "Sociedad, arte y cultura en Cantabria (1940-1995), ya citado en estas páginas en varias ocasiones.

(46) AJGF: *Colección epistolar Julio Maruri-J. A. González Fuentes*, Carta desde París del 6-8-1996.

(47) Poeta (Madrid –1923–; Santander –1955–). Fundador de la revista *Proel*. DIEGO, Gerardo: "Carlos Salomón", en *Obras completas. Prosa*, tomo VIII, Alfaguara, Madrid, págs. 801-803. Y SALOMÓN, Carlos: *Antología*, La isla de los ratones, Santander, 1969.

(48) Uno de los poetas creadores del grupo Proel y su revista. Para conocer más datos sobre el personaje ver *Gran enciclopedia de Cantatria*, tomo VIII, pág. 108.

(49) El Diluvio era el modesto bar propiedad del abuelo y del padre de Maruri. El negocio todavía existe en el mismo lugar en el que ya entonces se encontraba.

(50) Joaquín Reguera Sevilla fue Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento en Santander desde 1942 hasta 1951. Reprimió con dureza a los maquis durante la década de los cuarenta, así como cualquier otra actividad antifranquista. Durante su etapa santanderina nacieron aventuras culturales tan importantes como *Proel,* la Escuela de Altamira o el Festival Internacional de Santander. *Vid.*, por ejemplo, *Gran Enciclopedia de Cantabria*, anexo 3, tomo XI, Editorial Cantabria, Santander, 2002, pág. 104.

(51) Fragmento grabado de la conversación que mantuve con Maruri en casa de Beltrán de Heredia la tarde-noche del 18 de diciembre de 2002. En parte publicado en GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio: "Maruri se cuenta", *El Diario Montañés*, 25-5-2003.

(52) ARCONADA, Armando: op. cit., pág. 10.

(53) DIEGO, Gerardo: "Obra poética de Julio Maruri", op. cit., págs. 828-829.

(54) "¿No tienes la edición completa de mis versos hasta 1993 –su título general es *Algo que canta sin mí* de la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes?... Si quieres salir –escapar– de la fantasmagoría del 'tierno' (?) poeta de *Las Aves y los niños* que decían por ahí, tendrías que conocerlo". Ver JAJGF: *Colección Epistolar Julio Maruri-J.A. González Fuentes*, Carta desde París del 26-10-1998.

(55) DIEGO, Gerardo: op. cit., pág. 828.

(56) BOUSOÑO, Carlos: "Epílogo" a Maruri, Julio: *Algo que canta sin mí*, op. cit., pág. 319.

(57) La tragedia de la guerra civil de la que habla Hierro en su iluminador trabajo más arriba mencionado.*Vid.*, HIERRO, José: op. cit.

(58) AJAGF: *Colección Epistolar Julio Maruri-J. A. González Fuentes*, Carta desde París del 6-2-1996 en la que Maruri dice: "...la ciencia busca para encontrar lo que ya estaba ahí = el sustrato físicomatemático (sic). El arte –la poesía, que es su esen-

cia (el hilo rojo del que hablaba D'Ors)– vive de lo que aparece por sorpresa, de lo impensado...".

(59) GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: op. cit., pág. 661.

(60) *Ibidem*, págs. 660-666.

(61) *Ibidem*, pág. 662.

(62) *Ibidem*, pág. 666.

(63) BOUSOÑO, Carlos: op.cit., pág. 315.

(64) *Ibidem*, pág. 313.

(Catálogo de la exposición
Julio Maruri.
Museo de Bellas Artes de Santander, 2003).

LAS AVENTURAS Y MILAGROS DE LA SEÑORA GOLL

Claire Goll. *A la caza del viento*. Traducción de Jorge Bergua Cavero, Pre-Textos, Valencia, 2003.

Yvan Goll era el pseudónimo utilizado por el escritor judío alemán Isaac Lang, quien nació en Saint-Dié-des-Vosges, en 1891, y murió en la localidad francesa de Neully en el año 1950. Yvan Goll abandonó definitivamente Alemania tras el ascenso al poder de los nazis de Adolf Hitler, instalándose en París y escribiendo a partir de entonces preferentemente en el idioma de su país de adopción. Goll escribió novelas (*El eurococo* –1927–, *Lucifer envejece* –1934–), obras de teatro (*Matusalén o el eterno burgués* –1922–) y poesía. Como cultivador de este último género es por lo que Goll ha pasado a la historia de la literatura del siglo XX. A él debemos algunos títulos destacados (*El nuevo Orfeo* –1918–, *La torre Eiffel* –1924–, *Canciones malayas* –1936–, o el póstumo *Hierba de sueño* –1951–), aunque la que es considerada su obra maestra es *Juan sin Tierra* (1936-1944), ciclo de baladas en el que cuenta su experiencia de expatriado con la forma de una mitología narrativa caracterizada por dos rasgos predominantes: los propios de la escritura popular y los de la expresionista.

Pero si ahora traigo al señor Goll hasta este espacio que *Trasdós* me brinda, no es por su más o menos reconocida importancia literaria, sino

por haber sido el marido de la un tanto oscura escritora Claire Goll, autora entre otras obras de un divertido y estupendo libro de memorias, *A la caza del viento*, en el que él desempeña un destacado papel protagonista.

Y si comento aquí estas memorias es porque en ellas la señora Goll repasa con clara intención crítica y desacralizadora sus muchos años vividos en París en contacto directo y permanente con los grandes artistas y escritores de la época. Dicha intención queda perfectamente expresada en la cita proveniente del *Eclesiastés* que abre el volumen: "Vanidad de vanidades... Todo es vanidad y caza de viento". Sí, para Claire Goll todo aquel mundo artístico parisino estaba dominado por la vanidad de sus protagonistas, fueran estos grandes o pequeños. "He conocido a grandes hombres –escribe Claire Goll–, genios incluso: Joyce, Malraux, Saint-John Perse, Henry Miller, Picasso, Chagall, Maiakovski, Rainer Maria Rilke, Montherlant, Cocteau, Dalí, Jung, Antonin Artaud, Lehmbruck, Brancusi... El rasgo dominante, en la mayoría de ellos, era el fanatismo helado y la cerrazón". Fanatismo y cerrazón, añado yo, sustentados sobre una vanidad desmesurada: esa es la tesis que al respecto defiende la escritora en *A la caza del viento*.

Escribir un libro de más de 300 páginas para llegar a esta simple conclusión, parece en principio además de una tontería, una perfecta pérdida de tiempo. Pero es que la clave del interés del libro no es la conclusión a la que finalmente en él se llega, sino el camino, la forma por la que se llega. Claire Goll plasma sus recuerdos desde su directa relación personal e intransferible con los hechos y las personas que los protagonizan, dejando a un lado, en la medida que eso es posible, la ingente y en ocasiones mítica carga de datos y valoraciones ajenas que pesan sobre los mismos, y que el tiempo se encarga de acumular en densas capas unas sobre otras. Ella misma lo aclara con suma precisión: "El tiempo vivido no se corresponde con la perspectiva del recuerdo, ni con la cámara oscura de la Historia".

Por ejemplo, Claire Goll señala que en 1917, en Suiza, no existía Dadá, e inmediatamente se preocupa en decirnos que los profesores del arte y la cultura, para rebatir tan tonta afirmación desmentida hasta por el más incompleto de los libros de historia, nos pondrán delante los nombres de Tristan Tzara o de Arp, y es que, aclara inmediatamente Goll, la ver-

dad de los profesores se apoya en el capítulo cerrado de la historia, en la obra concluida, y ella lo hace sólo en su experiencia personal. Cuando ella vivía en Zúrich, subraya, no había nada más que dadaístas en ciernes, jóvenes que deseaban "ardientemente ser poetas, pintores, escritores, pero no estábamos seguros de haber dado con el medio de traducir nuestras emociones. Los cuadros, libros, manifiestos eran tentativas, apuestas. Todos queríamos romper los grilletes de la estética, sacudirnos el peso de la tradición, luchar contra la mentira de los libros superfluos, pero jamás se nos habría pasado por la cabeza considerar nuestras obras como realizaciones definitivas dignas del museo o de la biblioteca del futuro".

De ese modo el Picasso del que habla Goll no tiene mucho que ver con el que aparece en la monumental obra de Richardson; Paul Celan no es más que quien intentó violarla en la época de la enfermedad de su marido; Chagall aparece revelado como un compañero perfecto de viaje, divertido y gran conversador; Kokoschka es un personaje terrorífico, una fiera lanzada sobre la tela contra la que libera toda su energía... Y así desfilan por las páginas de esta hermosa edición de la editorial valenciana Pre-Textos decenas de célebres artistas y literatos, caricaturizados sin piedad por esta increible mujer que a pesar de su vitriólica mirada, paradójicamente, jamás renunció a vivir en el mundo en el que sus vanidosos amigos reinaban, y eso que Claire Goll tuvo el suficiente tiempo, fuerza y curiosidad como para cambiar de vida, idénticas condiciones de salud y disponibilidad vital que según ella le llevaron a disfrutar de su primer orgasmo cumplidos los setenta y seis años. Me alegro por ella, aunque nunca fui muy receptivo a los milagros.

(Revista *Trasdós* del Museo de Bellas Artes
de Santander, nº 5, 2003).

CHILLIDA VISTO CON MIRADA FILIAL

Susana Chillida (Ed.), *Elogio del horizonte. Conversaciones con Chillida*, Destino, Barcelona, 2003.

En este volumen, Susana Chillida, hija del escultor Eduardo Chillida, desaparecido ahora hace más o menos un año, recoge once conversaciones que entre los años 1992 y 1997 el artista mantuvo con diferentes amigos y familiares, desde el cineasta y escritor Gonzalo Suárez, hasta el director emérito del Museo Guggenheim de Nueva York, Thomas Messer, pasando por la propia Susana Chillida o el escritor y esposo de ésta, Eduardo Iglesias.

Las once conversaciones ven ahora la luz en una cuidada edición en la que, a mi modo de ver, es de destacar la inteligente selección de imágenes fotográficas, selección que además de cumplir con el objetivo primordial de ilustrar el libro, lo hace, creo, plasmando el deseo de poner en escena un solo Chillida pero con al menos dos vertientes distintas.

Por un lado están las imágenes que muestran la dimensión artística y cultural del escultor vasco a través de la reproducción de algunas de sus más importantes obras repartidas por todo el mundo, y a través también de presentarnos al personaje acompañado de algunos otros sobresalientes actores del arte y la cultura occidentales del siglo XX, por ejemplo George Braque, Marc Chagall, Antonio Tàpies, Alexander Calder o Heidegger y Emil Cioran, autores con los que, por cierto, preparó sendos libros en 1969 y 1982 respectivamente.

Por otro lado están las fotos que enseñan la dimensión más familiar y digamos "civil" del artista, las que le muestran como un divertido padre

de familia, un hombre enamorado de su mujer Pilar Belzunce, un buen amigo de sus amigos, o un competente portero del equipo profesional de fútbol de la Real Sociedad de San Sebastián.

En este sentido, *Elogio del horizonte*, título que hace explícita referencia a la impresionante escultura instalada en 1987 frente al mar abierto en la ciudad de Gijón, es un libro concebido claramente como un homenaje filial a Chillida, y entendiéndolo así no deja de ser lógico que estas páginas rezumen fuertes aromas de elogio, elogio por otra parte mucho más que merecido.

Quizá el principal problema del libro es que buscando subrayar las condiciones del hombre bueno que al parecer era Eduardo Chillida, su dimensión puramente creativa queda un tanto desdibujada a lo largo y ancho de unas conversaciones que, opino, no ofrecen lo que cabía esperar desde el punto de vista del análisis de la propia obra y del planteamiento y discusión entre los interlocutores de conceptos, categorías, claves técnicas, por qués y para qués. Otro problema, sin duda más llevadero y que ya se anuncia en la introducción de la obra, es el de las reiteraciones en las que se incurre a lo largo de las conversaciones. A planteamientos semejantes el artista ofrece respuestas muy parecidas, y así nos queda muy claro tras leer Elogio del horizonte que a Chillida le encantaba vivir en San Sebastián, el mar, el fútbol, la poesía de San Juan de la Cruz, la música de Juan Sebastián Bach y que era vasco por los cuatro costados, aunque ante todo se sentía hombre.

Pero repugnándome la sola posibilidad de ser injusto por lo quisquilloso en mi comentario, espero que no sea necesario recalcar que estas conversaciones con Chillida configuran un hermoso e imprescindible libro sobre uno de los más grandes artistas de nuestra contemporaneidad. Un gran libro porque revela los lazos existentes entre la vida y la obra de Eduardo Chillida, porque da idea de su vitalismo y de su constante necesidad de traspasar las barreras impuestas por lo prefijado, porque nos lo enseña como un ser que permanentemente se cuestionaba a sí mismo y a lo que le rodea, porque nos descubre su decisiva relación formativa con la ciencia y la filosofía y, por ultimo, porque propone que sea la percepción del espacio –y no la lengua o lo que denominamos "edificio cultu-

ral"– lo que actúe de elemento común entre los hombres, dado que todos los humanos, nos situemos en el punto del planeta en el que nos situemos, siempre tenemos ante nosotros un mismo tipo de encuadre, y en su final, la línea del horizonte.

Para todos los hombres el horizonte, como concepto y trazado espacial, es siempre el mismo, por eso Eduardo Chillida se pregunta si no será el horizonte la verdadera patria del ser humano; de ahí su elogio, su homenaje al horizonte que, al igual que en su escultura gijonesa, también queda expresado en este libro que comentamos.

(Revista *Trasdós* del Museo de Bellas Artes
de Santander, nº 5, 2003).

PARTIENDO DE GERARDO DIEGO, NOTAS SOBRE EL POEMA "DESHAUCIO", DEL LIBRO *SOBRE LOS ÁNGELES* DE RAFAEL ALBERTI

En julio de 1969, saludaba Gerardo Diego la aparición en la editorial Aguilar de una edición de bibliófilo de *A la pintura* (1945-1952) señalando que "Rafael Alberti es poeta tan lleno de gracia y espléndido de intenciones y variaciones que no es fácil, por no decir, no es posible, resumirle en un adjetivo. Dejémosle en el desnudo nombre de poeta, él es un poeta. Ni más ni menos. Un poeta múltiple y uno, como la mayor parte de los más importantes poetas, de aquellos que no son poetas cortos, poetas cortos aunque hayan escrito millares de estrofas" (1).

Cualquiera que haya frecuentado la poesía de Alberti aceptará sin ponerle demasiados reparos el juicio de Gerardo Diego sobre su enorme variedad de voces y registros, y entenderá por tanto que quien se vea ante el reto de escoger uno de sus poemas y comentarlo, deba primero dilucidar y luego precisar qué Alberti de entre los múltiples existentes es el escogido para la ocasión. Pues bien, esta es la tarea a la que ahora me obligo y de la que espero salir no del todo mal parado.

Sabido es que la aparición del libro *Cal y Canto* significó la principal aportación de Rafael Alberti a la llamada corriente neogongorista, en la que por entonces estaba inmersa buena parte de su generación poética, y a la vez supuso el comienzo de sus tanteos con el vanguardismo, tanteos que culminaron en el año 1929 con la publicación de uno de sus

libros sin duda más importantes, *Sobre los ángeles*, una obra que "es válida y trascendente para todos los que compartimos el privilegio, y a veces la pesadumbre, de estar vivos" (2), y cuyo manuscrito se encuentra guardado en la biblioteca de la Casona de Tudanca (Cantabria), lugar que fue propiedad del escritor y académico José María de Cossío y hoy pertenece y gestiona la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria (3).

A este libro pertenece el poema que voy a comentar, "Desahucio", en el que pueden vislumbrarse con claridad, y a ello voy a aplicarme ahora, algunos rasgos y recursos del singular surrealismo practicado en aquellos momentos por Alberti. Pero antes se hace conveniente recordar el poema:

"Ángeles malos o buenos, /que no sé, /te arrojaron en mi alma. //Sola, /sin muebles y sin alcobas, /deshabitada. //De rondón, el viento hiere /las paredes, /las más finas, vítreas láminas. //Humedad. Cadenas. Gritos. /Ráfagas. //Te pregunto: /¿cuándo abandonas la casa, /dime, /qué ángeles malos, crueles /quieren de nuevo alquilarla? //Dímelo".

A comienzos de los años sesenta del pasado siglo, Gerardo Diego fue invitado por la Sorbona para ofrecer dos conferencias sobre el surrealismo en la poesía española. En sus intervenciones, Diego aseguró que en España no había habido nunca una literatura "sobrerrealista" que siguiera el modelo original francés (Bretón, Picabia, Tzara, Aragón, Dermée...), es decir, "entregada confiadamente a la irrupción de lo irracional, de lo subconsciente y de lo onírico". En opinión del autor de *Manual de espumas*, los casos españoles de mayor altura poética cercanos al surrealismo fueron los libros escritos o publicados por Lorca, Cernuda, Aleixandre y Alberti entre 1928 y 1934, y en ellos la entrega del instinto poético a lo irracional siempre aparece dominada por "una revisión a posteriori de lo que la pluma en libertad había aventurado" (4). Así, ninguno de estos poetas fue surrealista si se utiliza la palabra con rigor.

Además, para Diego esa evolución poética española hacia lo irracional a partir de mediados los años veinte obedeció a "naturales impulsos y tradiciones nuestras, de tal modo que hubiera sido la misma aun sin la aparición en el firmamento literario francés de la *pléyade* sobrerrealis-

ta. Es evidente que con Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Vicente Huidobro, Juan Larrea y más adelante César Vallejo, y con lo que llevaban dentro de sí mismos los poetas de *Pasión de la tierra*, *Sobre los ángeles, Poeta en Nueva York* y *Un río, un amor*, la libertad expresiva de la poesía española se hubiese disparado por sí misma sin necesidad de estímulos ajenos. Y más que todo como consecuencia del electrizado y tempestuoso clima vital y político de dichos años, tan trascendentales para la Historia de España" (5).

Según nos cuenta el propio poeta santanderino, poco después, y dentro del mismo ciclo de conferencias, Rafael Alberti vino a decir poco más o menos lo mismo.

De entre todas las ideas expuesta por Diego en su artículo, no puedo estar de acuerdo con la que asegura que el camino hacia lo irracional emprendido por la poesía española en los años veinte y treinta del siglo XX hubiera sido el mismo sin la eclosión del surrealismo en Francia. A este respecto hay un dato que por sí solo ya me parece suficientemente alumbrador: el "viaje consciente" hacia el surrealismo en España, el pistoletazo de salida, se produjo después de la aparición del primer manifiesto surrealista en París (1924), y coincidió con la presencia durante esas fechas de muchos literatos y artistas españoles en la capital u otras ciudades francesas, incluido el propio Gerardo Diego, quien conoció en sus viajes parisinos de 1922 y 1924 a Aragón, Francis Picabia, Dermée y Tristán Tzara, por ejemplo. Pensar que el surrealismo español no necesitó del estímulo vanguardista francés me resulta una afirmación cuando menos difícil de sostener.

En lo que sí creo que tiene mucha razón Gerardo Diego es en sostener que el surrealismo español no siguió "al pie de la letra" el modelo francés, y en esta apreciación coincide con críticos más cercanos a nosotros en el tiempo como Guillermo Carnero o Gabrielle Morelli. El surrealismo poético de Lorca, Aleixandre o Alberti no se abandona pasivamente a la intuición, sino que se implica en una exploración verbal que buscaba eliminar "el *impasse* entre forma y fondo, entre lengua y referente poético..., lo contrario de la ortodoxia bretoniana que impone un abandono absoluto a la recepción de la imagen onírica" (6).

En este sentido, el surrealismo supuso para los poetas españoles una rebelión con un mayor significante ético que estético. La ruptura de los convencionalismos en el uso del lenguaje, la búsqueda de nuevas imágenes, los juegos verbales..., en definitiva, la libertad en el uso de la palabra, tuvo decisiva importancia como proceso de redención personal, y como forma de expresión de la novedosa fragmentariedad humana y de un tiempo histórico recién estrenado: el de la definitiva quiebra de la modernidad que el final de la Primera Guerra Mundial hizo tan palpable.

Algunas de las principales características del mejor surrealismo español, el que nunca llegó a serlo del todo, es decir, el de los poetas del veintisiete, son las que entre otros muchos apunta Ruiz Soriano en su estupendo trabajo dedicado al José Luis Hidalgo surrealista (7): la ruptura del código lingüístico en el plano del significado, la asociación fonética libre, la yuxtaposición de imágenes, la personificación de ideas y cosas, la equiparación del ser humano con objetos, el uso del imperativo categórico, la fusión de funciones sensoriales, el uso de las enumeraciones caóticas, etc... Pues bien, la mayor parte de estos rasgos pueden rastrearse sin dificultad en *Sobre los ángeles*, y bastantes de ellos en el poema "Desahucio". Veámoslo.

El uso del imperativo ("Dímelo") como llamada de atención, unida al empleo del formulismo impersonal que implica una indeterminación del sujeto (muchas veces porque no interesa concretarlo), ayudando así a crear una atmósfera de vaguedad que acentúa la impresión de desarraigo, de ruptura existencial.

La formulación de preguntas que subrayan la sensación de crisis, de perplejidad y desamparo personal ("¿cuándo abandonas la casa, / dime, / qué ángeles malos, crueles / quieren de nuevo alquilarla?").

Empleo de la disyunción y la antítesis, fórmulas recurrentes para establecer relaciones entre imágenes contrarias ("ángeles malos o buenos, / que no sé, / te arrojaron de mi alma.").

Uso de asociaciones subjetivas, yuxtaponiendo lo material y lo inmaterial o evanescente (ángeles buenos o ángeles malos, muebles, paredes, alma, cadenas), provocando lo que Ruiz Soriano llama humanización psicológica de los objetos.

Pero quizá el recurso más llamativo empleado por Alberti en "Desahucio" sea la equiparación de un "elemento humano" por antonomasia, el alma, a un objeto material, una casa. Esta metáfora, de indudable influencia medieval (cuerpo *versus* alma) y barroca (Quevedo, poesía religiosa del XVII), hace del alma del poeta una casa que ha quedado deshabitada, vacía, húmeda; una casa que se alquila y en la que el viento penetra y hiere, en la que hay cadenas y se escuchan gritos; una casa que los ángeles malos y crueles ("ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces bueno que había en mí y me cercaba") (8) quieren volver a alquilar, y donde el callado interlocutor del poeta ha sido arrojado.

"Desahucio", y ya finalizo esta breves divagaciones, es un poema en el que mediante diversos recursos, rastreables en buena parte del (mal)llamado surrealismo de la generación del veintisiete, Alberti acierta a expresar con singular acierto un estado de angustiosa postración, de dolor interior, propio de un hombre irrealizado, sin precisa filiación ante el mundo, y que se abandona a formular preguntas sobre sí mismo que sabe jamás obtendrán una respuesta.

En este sentido, "Desahucio", breve e intensa etapa en la dramatización del viaje iniciático albertiano que en su conjunto representa *Sobre los ángeles*, es también una pieza más dentro de lo que Brian Morris, refiriéndose a dicho libro, ha denominado "proceso de autoexamen y autodiagnóstico a través de poemas que narran, no hechos externos, sino experiencias vividas en la mente" (9).

El amor no correspondido, los celos, las dudas y temores religiosos, fueron los elementos circunstanciales que llevaron al joven poeta ante el punto de partida de su particular viaje desde el paraíso perdido hacia un nueva, vulnerable y dolorosa realidad: lo que dentro de nosotros está por hacerse, lo que puede o no puede ser. Desasosiego existencial que, dado el momento histórico en el que el poeta escribía, debió verse subrayado por la sensación de crisis absoluta que todo final de un periodo y principio de otro lleva consigo.

Pero Alberti, y aquí me muestro en perfecto acuerdo con Morris, fue "más allá de la circunstancia autobiográfica, gracias a un proceso de transmutación y elevación"; proceso facilitado sin duda por las nuevas

libertades expresivas generadas por la vanguardia, y logró convertir "a *Sobre los ángeles* de obra autobiográfica en un libro clásico, aleccionador y ejemplar, donde todos podemos ver confirmada nuestra vulnerabilidad mortal, y sentirnos inspirados a superarla" (10).

Notas

(1) DIEGO, Gerardo. "Bretón y el sobrerrealismo", en *Obras completas. Prosa.* Tomo VIII, Alfaguara, Madrid, 2000, pág.503.

(2) MORRIS, Brian. "Más allá de la autobiografía: el viaje de *Sobre los ángeles*", en la revista *La Caleta. Literatura y pensamiento*, 2000, pág. 104.

(3) GÓMEZ, Rafael. "Vinculación de Rafael Alberti con La Casona de Tudanca", en *Alerta*, 19-11-1983, pág. 19. Ver también "Un manuscrito de Alberti de su obra *Sobre los ángeles* se guarda en la Casona de Tudanca", en *El Diario Montañés*, 15-12-1981. Y *Semblanza y obra de José María de Cossío*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2000.

(4) DIEGO, Gerardo. Op. cit., págs. 218-219.

(5) *Ibidem*, pág. 220.

(6) MORELLI, Gabrielle. "Empieza la aventura surrealista", en *ABC* literario, 24-4-98.

(7) RUIZ SORIANO, Francisco. *José Luis Hidalgo. Poeta surrealista*, Winding Star, Badalona, 1996, págs. 24-25.

(8) ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*, Bruguera, Barcelona, 1988, págs. 264-265.

(9) MORRIS, Brian. Op. cit., pág. 105.

(10) *Ibidem*, pág. 107.

(Revista *Altamira* del Centro de Estudios Montañeses, tomo LXII, Santander, 2003. Este texto fue leído tres años antes en un encuentro sobre el poeta gaditano en la Fundación Alberti del Puerto de Santa María).

UN SHAKESPEARE FINAL

William Shakespeare. *Cimbelino*. Introducción y Traducción de Javier García Montes, Gredos, 2003.

En el prólogo a la reciente edición española de los diarios del inglés Samuel Pepys (Renacimiento, 2003), Paul Morand nos recuerda que en el XVII William Shakespeare "aún no era esta religión nacional inventada en el siglo XVIII por los actores; por lo tanto, Pepys no se avergüenza de aburrirse en *La Noche de los Reyes*, encontrar el *Sueño de una noche de verano* insípido y ridículo y juzgar *La Tempestad* con severidad; su crítica se pronuncia nítidamente y nos entrega un pensamiento sin hipocresía".

Desde los lejanos tiempos de Pepys hasta nuestros días las cosas han cambiado mucho (sobre todo a partir de la eclosión del movimiento romántico en el XVIII), y una verdadera legión de "shakespereólogos" y shakespearianos de toda talla y condición, han edificado un gigantesco monumento crítico en torno al maestro, situándolo desde hace casi dos siglos en la máxima cima del canon literario occidental, y logrando además que sobre cualquier acercamiento a su obra vuele en círculos la negra sombra de una pesada intimidación, de un atenazador e implacable escalofrío. Parafraseando la famosa cita de un irritante futbolista argentino, cuando uno "juega" en el terreno de Shakespeare, lo normal es que le invada una cierta sensación de "miedo escénico" en la que el exceso de respeto puede pesar como una losa.

En este sentido, el Shakespeare que hasta aquí nos trae, *Cimbelino*, es por su propia naturaleza y condición un Shakespeare menos *imponen-*

te y coercitivo que el revelado por los *pesos pesados* de su producción, por ejemplo, *Macbeth, Hamlet, Romeo y Julieta, Otelo* o *El rey Lear*. Es decir, es un Shakespeare al que uno puede acercase sin que las piernas le tiemblen tanto que no pueda ni moverse.

Una vez hecha esta pequeña precisión, probablemente convenga comenzar señalando que la escritura teatral shakespeariana ha estado marcada desde siempre por la incertidumbre existente en torno a las fechas de redacción y publicación de las obras; incertidumbre debida a cómo nos han llegado éstas, es decir, en forma de varias ediciones *in quarto* y el conocido *First Folio*, aparecido en 1623 con edición al cuidado de J. Heminge y H. Condell, dos actores del King's Men.

Esta producción tradicionalmente se ha presentado dividida en cuatro grandes periodos que enunciaré a continuación, pero sobre los que no entraré en detalles dada la gran complejidad del asunto y los innumerables matices que en él tienen cabida.

Primero, las llamadas obras juveniles, en las que el autor abordó asuntos muy diversos (tragedias, comedias, dramas históricos...), ensayando sus propias posibilidades como dramaturgo en los terrenos que la época le daba, y echando mano de todos los recursos que le ofrecía su formación autodidacta a través del conocimiento de numerosas fuentes literarias clásicas (Plauto, Plutarco, Seneca), inglesas (Greene, Chaucer), francesas (Belleforest) y, de forma indirecta, italianas (Boccacio, Ariosto, Castiglione). A esta variopinta etapa pertenecen *Tito Andrónico*, la comedia de caracteres *La fierecilla domada*, los acercamientos a la historia inglesa *Enrique IV* y *Ricardo III*, o las obras con diálogos de disputa galante *Romeo y Julieta* y *El sueño de una noche de verano*.

Los títulos escritos en los últimos años del reinado de Isabel configuran otro periodo en el que son clave las comedias y los *chronicle plays*. *Ricardo II, Enrique IV, Enrique V* y *Rey Juan* tratan de nuevo de la historia inglesa, pero esta vez con un marcado sentido de la coralidad y poniendo en igualdad estética tantos los valores caballerescos como los más propios de la debilidad y la maldad. El personaje más inolvidable de estos dramas es el sinvergüenza de *Falstaff*, a quien el gran Giuseppe Verdi dedicó su última y genial ópera. En las comedias del periodo

(*Mucho ruido y pocas nueces* o *A buen fin no hay mal principio*) Shakespeare se deja llevar por la inspiración italiana de enredos y disfraces, subrayando sin embargo el entramado amoroso de los protagonistas y haciendo del juego amatorio no un mero pretexto sino todo un sentimiento agudamente observado. Las últimas obras de esta segunda etapa ya presentan una clara percepción pesimista del hombre y sus relaciones, en las que todo parece estar regido por la violencia, el engaño y la maldad (*El mercader de Venecia*, *Medida por medida*).

El tercer bloque o "periodo negro" del escritor es el de las grandes tragedias, las más conocidas y sobre las que el Romanticismo construyó el gran edificio shakespeariano que nuestra cultura ha heredado (*Hamlet, Otelo, El rey Lear, Macbeth*). Durante la época jacobea Shakespeare parece que empezó a contemplar con pesimismo existencial el futuro propio y el de su país, y sus tragedias presentan héroes inmersos en la desesperación y la soledad. Desde un punto de vista formal la dimensión colectiva de sus dramas anteriores se va diluyendo y el protagonista individual pasa decididamente a primer término. En estas historias hacen acto de presencia la violencia primitiva, los impulsos de latido psicológico, la subversión de todo valor establecido, la incertidumbre de un destino que no se acaba de encontrarse, y la certeza de que la vida es una historia contada por un idiota, llena de ruido y de furia, que nada significa.

En el último periodo creativo, el que va de 1607 a 1611, parece que Shakespeare recuperó certezas y un cierto equilibro vital. Salvo *Enrique VIII*, el resto de obras de esos años fueron comedias en las que el dolor parece aplacado por la dulzura y el cansancio, y en las que las contradicciones y luchas propias de la existencia se remansan en la serenidad que apunta con claridad al final de la vida. Son obras en las que lo simbólico/mágico adquiere un peso muy importante, y en las que el dolor y la violencia están presentes, pero observados con una mirada de cordura y entendimiento sereno, una mirada exenta por completo de queja y sí de aceptación tranquila y dolorosa. La última obra maestra de Shakespeare, *La tempestad*, pertenece a esta época, al igual que *Pericles, Cuento de invierno* o *Cimbelino*.

Como si se tratase de un círculo que se cierra, en estas últimas piezas Shakespeare se remonta, al igual que en sus primeras obras, hasta la

tradición clásica helenística que tanta atracción ejercía sobre él, para presentar una historia de amor en un contexto enrevesado en el que se mezclan lo alegórico, los viajes a lugares inexistentes, las confusiones de identidad, los malentendidos y la aventura en su sentido más habitual..., para desembocar en el consabido final feliz en el que los dos amantes logran vencer todos los obstáculos e impedimentos puestos a su relación amorosa. Pues bien, *Cimbelino*, escrita en torno a 1609 y estrenada entre el 20 y el 30 de abril de 1611 en el londinense Globe Theatre, como cuenta Javier García Montes en su estupenda introducción, presenta todas estas características arriba apuntadas, configurándose en este sentido como la consolidación del hacer del último Shakespeare.

(*Revista de Libros*, nº 90, Madrid, 2004).

JOSÉ HIERRO, DE LA FALSA JUVENTUD AL DEFINITIVO DESENCANTO

En la Nochebuena del año 1871, en la ciudad egipcia de El Cairo, un Giuseppe Verdi de casi sesenta años de edad, estrenaba con éxito más que notable la que entonces él pensaba iba a ser su adiós definitivo al mundo de la creación operística, *Aida*.

Entre el estreno de esta ópera y el de sus dos últimas grandes obras maestras dentro del repertorio lírico, *Otello* y *Falstaff*, transcurrieron nada más y nada menos que quince y veintiún años respectivamente. Durante todo ese importante intervalo de tiempo, Verdi no se mantuvo mano sobre mano. El músico italiano, al margen de la escritura de alguna partitura sin demasiada importancia en el conjunto de su producción, estrenó en el Teatro alla Scala de Milán las revisiones de dos óperas anteriores, *Simon Boccanegra* (1881) y *Don Carlo* (1884), y dio también a la imprenta dos obras incontestables, dos obras maestras pertenecientes a repertorios distintos del operístico: un cuarteto de cuerda y el sobrecogedor *Réquiem* dedicado a la memoria del poeta Manzoni.

Pero si Giuseppe Verdi mostró evidentes muestras de constancia, capacidad de trabajo, inspiración y genio a lo largo del periodo ya señalado, qué razón pudo haber para que durante esa extensa etapa de su vida el compositor decidiese dejar de escribir para el teatro, cuando además se hallaba en la cumbre absoluta del éxito y la popularidad.

Precisamente sobre dicha cuestión trata una novela maravillosa escrita en alemán por el autor checo Franz Werfel (1890-1945), y editada en 1929 con el título original de *Verdi. Roman der Oper*, aunque la edi-

ción en español que manejo (2002) apareció bajo el menos explícito y confuso de *La novela de la ópera*.

En esta novela, muy documentada y cuya redacción se comenzó apenas diez años después de la muerte del compositor, Franz Werfel resuelve el enigma planteado arrojando luz sobre el personaje y sus circunstancias a través de una perspicaz e inquisitiva aproximación al mismo. Para Werfel, y para otros especialistas a los que me he acercado y que así lo corroboran (Peter Southwell-Sander, John Rosselli, o Mary Jane Phillips-Matz...), Verdi sintió con la escritura de *Aida* que ya había alcanzado la máxima evolución y desarrollo expresivo en su forma de componer, y que no tenía objeto ninguno continuar por ese camino si no quería tan sólo repetir y repetir un modelo que había heredado de músicos como Bellini o Donizetti y que, eso sí, él había hecho evolucionar de forma radical, una ópera detrás de otra a lo largo de más de tres décadas, gracias sin ir más lejos a su genial concepción de lo teatral aplicado a la música.

Tras *Aida*, culminación por así decirlo de su modo de hacer anterior, Verdi decidió tomarse un indeterminado tiempo de reflexión para reencontrarse consigo mismo y analizar algunos de los nuevos caminos y aportaciones que a lo largo de su dilatada carrera había experimentado la música en general, y en particular la escénica, de la mano de autores tan señalados como Richard Wagner, paradigma perfecto de una nueva visión del arte y del sentimiento estético tan distinta de la sostenida con particular ahínco y convencimiento por Giuseppe Verdi durante su vida creativa. El músico de casi sesenta años ya no podía expresarse con las mismas herramientas con las que lo había hecho con anterioridad; es más, al hombre de casi sesenta años ya no le movían los mismos resortes que habían movido al de treinta o cuarenta. El Verdi de casi sesenta años necesitaba callar para encontrar la forma más adecuada de expresar su nueva realidad, su nuevo estado existencial, su nueva sensibilidad. La hermosa novela de Werfel arranca precisamente en ese preciso momento, cuando el autor de *La Traviata* ha dejado definitivamente atrás su juventud y llega a Venecia en 1882 para confrontar en vivo y en directo las nuevas ideas musicales de Wagner con las suyas propias.

No vamos a desentrañar aquí y ahora los entresijos de la narración, pero sí apuntaremos que, como ya conocemos, del periodo de reflexión y silencio operístico que se impuso el maestro surgieron las óperas *Otello* y *Falstaff*, dos obras que con soberbios libretos de Arrigo Boito inspirados en textos de Shakespeare, establecen la máxima maestría compositiva de Verdi en el terreno de la música para la escena; dos milagros a la vez de modernidad y clasicismo en los que habitan verdaderos hallazgos, como sus estructuras basadas en el arte de la transición mediante bloques de música contrastados entre sí, o las melodías que nacen de los propios ritmos verbales. Insisto, dos milagros surgidos de la pluma de un anciano Verdi para los que la crítica no encuentra acertada descripción, recomendando únicamente que sean experimentados por el espectador y oyente.

El largo silencio del maestro tuvo sentido; con genial eficacia en él halló su nueva su voz dejando para la historia dos ejemplos que así lo avalan.

En el año 1991 José Hierro publicó, incorporado a la tercera sección de su libro *Agenda*, un poema que llamó mi atención en un principio por lo enigmático del título: "Verdi, 1874". El enigma o clave reside, evidentemente, en la estricta precisión que incorpora la fecha, 1874. Ya narré en un artículo de prensa (*El Diario Montañés,* 28-8-2004), alguna de las razones por las que en mi opinión Hierro tituló así el poema, haciendo explícita referencia a la fecha en la que Verdi estrenó su conocido *Requiem*.

En dicho artículo digo lo siguiente: "José Hierro transmite en los versos 4 y 7 del poema la misma idea pero enunciándola al revés: 'La muerte va a la Ópera' (verso 4), y 'La Ópera va a la muerte' (verso 7)..., los versos de Hierro encierran una sutileza que llega mucho más allá de lo que parece evidente. La muerte va a la ópera, o la ópera va a la muerte..., el caso es que José Hierro pone en estrecha relación muerte y ópera, y lo hace así porque la misa de *Réquiem* de Verdi es sin duda ninguna, quizá como no podía ser de otra manera, el *Réquiem* más operístico de la historia, o, siguiendo el camino desbrozado por el poeta, la ópera más fúnebre, la gran ópera de nuestra cultura protagonizada de principio a fin por la muerte".

Una ópera fúnebre el *Réquiem* de Verdi de 1874 que inspira al poeta José Hierro el decirnos en su poema que "como un zumbel, una peonza,/ es la vida de cada ser:/ gira vertiginosa, rumorosa,/ después se tambalea más y más,/ hasta el desplome y el silencio./ Mientras gira, ve en torno suyo/ agonizar hijos, amor". En el *Réquiem*, Giuseppe Verdi, creo que por vez primera se ve morir a sí mismo, intuye la muerte de su propia vida transmutada en la del amigo poeta, y, como con acierto explica José Hierro en sus versos, le da abanicos de plumas, la vista de sedas y terciopelos, la enjoya, la oculta tras una máscara de oro y gas y la lleva a la ópera encadenada a la armonía.

En este poema, estoy convencido de ello, José Hierro se disfraza de Verdi (otro juego poético y teatral al que tenía especial querencia el poeta, especialmente en el final de su etapa creativa) para comenzar, seriamente, a verse morir. Sí, la muerte es un tema constante a lo largo de toda la obra del poeta (recordemos sin ir más lejos el "Réquiem" que forma parte de *Cuanto sé de mí*), pero creo que cuando con cerca ya de setenta años José Hierro publicó su libro *Agenda*, había empezado a constatar con amplia certeza la presencia real y física de su propia muerte, y por fin había encontrado también, tras un prolongado silencio de casi treinta años, el registro poético que le era necesario para expresar su nuevo ser para la muerte, su nuevo estado existencial, su nuevo estado de sensibilidad, al igual que había hecho Verdi mucho tiempo antes.

Reconozco que probablemente sea muy forzado establecer un paralelismo directo entre la evolución creativa del compositor y la de José Hierro. Pero lo cierto es que dicha evolución es semejante, y la inclusión en *Agenda* del "poema verdiano" me dio mucho que pensar y me puso en el rastro de la hipótesis que pretendo desarrollar aquí, a saber, que José Hierro, al igual que el maestro italiano al que Hierro "homenajea" en su poema, también se impuso un largo intervalo temporal de silencio cuando se percató de que su voz ya no era del todo útil para expresar la nueva conformación espiritual del hombre–poeta en que con el paso del tiempo se había convertido.

En otras palabras, el José Hierro que en 1964, con cuarenta y dos años de edad, publica el *Libro de las alucinaciones* y obtiene con él el Premio de la Crítica situándose en un aparente punto álgido de su "carre-

ra literaria", creo que haciendo gala de una encomiable exigencia ética y estética, decide someterse al silencio para buscar el pulso poético de su madurez vital recién alcanzada, pues fue consciente en ese momento de que la voz que expresó con acierto a lo largo de sus seis primeros libros al "falso joven" de posguerra en el que él se convirtió según propia definición, no era la que precisaba un hombre inmerso ya en la cuarentena y que vivía en una España que abandonaba progresivamente la posguerra para adentrarse con cierta decisión en distintas vías económicas, sociales, políticas y culturales.

El poeta José Hierro que acababa de dar a la imprenta un libro de alucinaciones, precisaba forzar una vuelta de tuerca a sus herramientas expresivas para reflejar al Hierro que lentamente se despojaba, en la medida que le era posible, de los ropajes existenciales y poéticos que había vestido como "falso joven", como derrotado hijo natural de nuestra última guerra civil.

En tan sólo una década, entre 1947 y 1957, entre los veinticinco años de edad y los treinta y cinco, José Hierro publicó sus seis primeros libros de versos: *Tierra sin nosotros* (1947), *Alegría* (1947), *Con las piedras, con el viento...* (1950), *Quinta del 42* (1953), *Estatuas yacentes* (1955), y *Cuanto sé de mí* (1957). Todos ellos, en mayor o menor medida, son representación hecha palabra poética del José Hierro que a sí mismo se declara como "falso joven" en un texto decididamente imprescindible para todo aquel que quiera acercarse con algún acierto a la vida y obra del poeta santanderino.

Me refiero al artículo "El arte de hace un día", publicado por el poeta en el número de primavera–estío de la revista santanderina *Proel* en el año 1950, y que en sus apenas veinticinco páginas recoge a la vez un certero autorretrato espiritual, una poética, una radiografía generacional llena de patetismo, una personal aproximación a la historia del arte, y una nada despreciable cifra de juicios de valor en torno a cuestiones diversas.

Reproduzco a continuación algunos de los párrafos más autobiográficos del artículo que, como se comprobará, constituyen una veta ineludible y de enorme riqueza e interés no sólo para cualquier estudioso de la obra de José Hierro, sino para todo aquel que esté interesado en estudiar la conciencia siempre autorreferencial de la desoladora situación moral y

física que vivía en nuestra posguerra un joven creador que tenía el sentimiento de pérdida, definitiva e irremediable, enraizada en lo más profundo de su espíritu.

Dan comienzo estos párrafos que ahora entresaco con una pregunta tal vez inusitada para un hombre de veintiocho años: "Pero ¿qué es un hombre realmente joven?". Y prosiguen con la respuesta a dicha cuestión y el despliegue de una cascada de ideas, juicios y planteamientos. Veámoslo a continuación: "Responderé: un hombre sin historia y sin obra todavía. (¡Consolador todavía!). Un hombre sin más tesoro que su futuro ni más talismán que su fe en la obra que ha de realizar. Si los tiempos no le son adversos, experiencia y obra brotarán y madurarán a la par, en una conjunción equilibrada, serena, rica, armoniosa: eterna.

Nuestra experiencia –la de los falsos jóvenes, semejantes a los niños que fueron pastores o mendigos o reyes sin conocer los juegos propios de su edad– fue anterior a la obra. Cuando llegó la hora de ésta, era demasiado tarde: la experiencia, vasta y hermosa ya, no podía ser encerrada en el estrecho recinto de un poema, una sinfonía, una escultura, un cuadro con toda su magnífica y selvática exhuberancia.

Me diréis que nada tienen en común el arte y la vida para que uno haga imposible lo otro; que cada uno sigue distinto camino. Yo no lo creo así. Porque si crear es dar manotazos o palos de ciego para aprisionar la mariposa de la belleza y, clavada en un cartón, legarla a la posteridad, ¿quién puede reprocharnos porque hemos visto volar a la tal mariposa, no en un libro, e en un museo, sino en la en la hermosa aventura del vivir cotidiano?

El hombre de hoy –me refiero al que pertenece a esta generación de falsos jóvenes, cuya vida ha sido radicalmente modificada por la guerra española, el hombre que ahora tiene alrededor de los treinta años, el que vio destruido el edificio de sus esperanzas, sus proyectos, sus convicciones; el que asistió a la muerte de sus cosas más queridas–, no ha sido capaz de descubrir la expresión artística que conviene a su alma. No la hallará por muchos años que viva; por mucho olvido que trate de acumular sobre sus heridas; por mucha serenidad que –al fin– logre conquistar. Este hombre es un endemoniado. Acaso creáis que esto no pasa de ser una afirmación excesivamente radical para ser cierta. Ojalá tengáis razón.

Pero yo quiero exponer unas razones, tal vez no convincentes, pero que encierran, como el fruto la pepita, mis convicciones muy razonables.

Permitidme ahora que os presente a este plural personaje. Los que aún sois muy jóvenes acaso sonriáis al escuchar cuánta importancia trato de atribuir a una guerra de tres años. No os ha arañado las carnes. Los que sois ya viejos diréis que el tiempo todo lo puede; que el tiempo, que es la carne de la historia, es muerto por la historia que lo transforma en hechos. Unos y otros, desde la historia y desde la juventud, tenéis razón. Mas para un hombre que ha tratado de conquistar, con el esfuerzo de su alma y de su cerebro, ese rincón de eternidad en que dejar a salvo su memoria cuando se haya consumado su desaparición física, tiene demasiada importancia un hecho que ha afectado radicalmente su vida. Aunque la juventud se ría de él. Aunque la historia no tome en consideración su casi pueril gesto de rebeldía, ese hombre tiene razón.

Nuestro amigo nació en la postguerra del 14. Avanzó cuando avanzaban las revoluciones. Morirá con el desencanto, acaso en otra guerra para encerrar así su vida entre dos guerras, como entre dos paréntesis de dolor. El siglo clavó en la frente de la creación artística el signo de la belleza pura, la estrella del arte por el arte, y detrás el Diluvio. El panorama era demasiado bello para no ser cautivador. Oía y repetía lo oído, creyéndolo firme y eterno. Como si alguien, hechizado por la vida, ignorase que la muerte ama la belleza (nos entendemos, me parece, aunque ninguno sepamos exactamente qué es eso de la belleza). Lo trascendente, lo doctrinal es cosa de pueblos viejos, de gentes sesudas y arrugadas. La ética, cosa de preceptores. Para la juventud no hay más manjar que la alegría, o esa azulada melancolía que no tiene un porqué...

...Este es nuestro endemoniado. Yo os pido un poco de compasión para él. Ya el problema no es el de buscar tan sólo su lenguaje artístico, sino el de lograrse a sí mismo, el de hacerse humilde, el de alcanzar el equilibrio que le resuma y exprese sin dejar de ser quien es...".

Bien, como vemos, lo primero que plasma José Hierro en estas líneas es una autodefinición. Él se dibuja así mismo, al igual que otros integrantes de su generación, como un "falso joven", un "endemoniado". Es

decir, un español nacido tras la I Guerra Mundial que ronda la treintena y al que la experiencia trágica de la Guerra Civil ha expulsado definitivamente del paraíso de la infancia y la verdadera juventud, destruyéndole de paso sus esperanzas, sus proyectos, sus convicciones, todas sus cosas más queridas. Pero además, como para José Hierro el arte y la vida están en estrecha y permanente relación, otra consecuencia funesta de los tres años de guerra fraticida, otro elemento que él está convencido viene a caracterizar al "falso joven", al "endemoniado", es que no va a poder dar nunca con la expresión artística que conviene a su espíritu, pues las heridas recibidas, la destrucción a la que ha sido sometido tan tempranamente no lo va a posibilitar. Así, la búsqueda de un lenguaje artístico que exprese la verdad y realidad del "falso joven" está íntimamente ligada al hecho de que el "endemoniado" se logre a sí mismo. Lograrse como ser humano y expresarse como artista parecen ser para José Hierro arterias de un sistema por el que circula el mismo tipo de sangre.

La propia obra del poeta le contradice, pues es la constatación fehaciente de que al menos él sí logró encontrar una expresión poética para reflejar con algún acierto su realidad de "endemoniado". Claro que en 1950 él podía aún plantearse todas las dudas al respecto, aunque también era consciente, como deja señalado en alguno de los párrafos transcritos, que quizá su afirmación acerca de que para el "falso joven" existía una imposibilidad definitiva de lograrse y de hallar el necesario lenguaje artístico, era cuando menos "una afirmación excesivamente radical para ser cierta".

Una vez dados los trazos que definen y perfilan al "endemoniado", José Hierro, para finalizar su disquisición plantea un ruego, lanza una sentencia con rango casi de maldición, y fija además un problema que podría entenderse a la vez como una especie de plan de vida o de trabajo, una meta a alcanzar que debe ser entendida como una poética y, si se me apura un poco, como un lema o leyenda para acompañar los blasones de su escudo de armas de poeta y ser humano.

El ruego es el de que se sienta un poco de compasión por él (por José Hierro, claro, o por cualquier otro "falso joven endemoniado" de su generación). La sentencia es que él (póngase aquí el mismo contenido dado en el paréntesis anterior) morirá con el desencanto. Y la poética o

timón para conducirse por la vida consiste en lograr el equilibrio arte–vida que, con humildad, le resuma y exprese sin dejar de ser lo que es. La fórmula que compendia esta suma de anhelos, juicios y propósitos bien podría ser la siguiente:

Fui expulsado del paraíso.
Fui destruido sin remedio.
Siéntase por mí compasión.
Moriré con el desencanto,
pero mientras lucharé por resumirme,
por ser humilde y expresarme
siendo el que soy.

La proposición que aquí planteo es que los poemas de los primeros libros del poeta, los publicados entre 1947 y 1957, los que están escritos en la posguerra durante el transcurso de su "falsa juventud", son en mayor o menor grado, y admitiendo todos los matices y precisiones que quieran hacerse, una encarnación en trabajado lenguaje poético de los elementos, circunstancias y características que definen el ser quien es del José Hierro "endemoniado", aquel que debido al estallido de la guerra fue repentinamente expulsado de la dorada infancia y vio hechos añicos sus primeros sueños y esperanzas, el que por tanto solicita un poco de compasión, el que con febril esfuerzo desea labrar con la palabra la huella en la que expresarse sin renunciar a la propia verdad, y, según su propia visión de las cosas, lograrse así mismo como persona. Es decir, son esencialmente "reportajes" (véase a este respecto el trabajo publicado en 1982 por Aurora de Albornoz, 1982), cuyo interés se centra en exponer mediante la palabra poética toda la información posible en torno a la persona y circunstancias generacionales del falso joven o endemoniado.

Sin embargo, la publicación a finales de los años 50 del muy significativo título *Cuanto sé de mí*, marca a mi juicio el visible distanciamiento de José Hierro con las claves y motivos definitorios del "falso joven" y con la expresión poética de los mismos en forma de "reportajes". Parece que el poeta comienza a ser consciente de que ha dicho todo cuanto sabe de él como "endemoniado", y que por tanto es preciso iniciar nue-

vos caminos expresivos más apropiados a su nueva realidad vital. La razón de este cambio de rumbo poético y personal se me dibuja bastante obvia. A finales de los 50 José Hierro se encamina hacia la cuarentena y está ya dejando de verse y sentirse como un "falso joven". Además, con extrema lentitud pero de forma cada vez más perceptible, la España en la que vive el poeta sale de la larga posguerra e inicia, dirigida por los tecnócratas del Régimen, nuevas sendas que la van conduciendo hasta el punto de salida hacia el desarrollismo económico y las consiguientes transformaciones en los campos social, político y cultural.

En otras palabras, a finales de la década de los cincuenta José Hierro creo que adquiere clara conciencia de que su juventud va quedando irremediablemente atrás, que los rasgos conformadores del "falso joven", tantas veces poetizados en sus versos hasta ese momento, están siendo difuminados por el tiempo dando paso a otros que adquieren mayor importancia, y que el contexto histórico en el que nacieron sus primeros libros, la posguerra, está experimentando los claros síntomas de un proceso evolutivo. Así que siguiendo el modelo de equilibrio arte–vida en el que el poeta siempre creyó con firmeza, a una nueva realidad vital le correspondía necesariamente una expresión poética ajustada al cambio. *El Libro de las alucinaciones*, publicado en 1964, es a todas luces el resultado final de la encarnación en palabra poética de ese cambio.

En su interesante introducción al libro *Antología poética 1936-1998* de José Hierro (1999), escribe Gonzalo Corona Marzol que está convencido "de que si José Hierro ha tardado veintisiete años en publicar otro libro de poemas ha sido porque se había dado cuenta de que el *Libro de las alucinaciones* había completado formal y temáticamente su intuición poética original". Estoy de acuerdo con Corona Marzol en lo que respecta a entender el *Libro de las alucinaciones* como el definitivo punto y final de la intuición poética primera de José Hierro, sólo que en su enfoque Corona Marzol no precisa si el *Libro de las alucinaciones* es la culminación formal y temática de ese Hierro primigenio, o es en cierto modo, como yo opino, su ajuste de cuentas con él, o dicho de otra manera, su diálogo con él desde el inicio de la madurez.

Con *Libro de las alucinaciones* es como si el José Hierro de cuarenta años le reconociese al Hierro que fue un día "falso joven" que ya no

hay posibilidad alguna de regresar a los paraísos perdidos, y que debe abandonar definitivamente la esperanza de recuperar el calor de la infancia, los sueños e ilusiones de la juventud, etc... Como escribe Dionisio Cañas en su edición de *Libro de las alucinaciones* (2000), el libro "es sin duda el conjunto más acabado de las negaciones, de las desapariciones y de los retornos fantasmales" del poeta José Hierro. ¿Qué revisita el poeta? ¿A qué retorna fantasmalmente para constatar su desaparición o para realizar un ejercicio de negación? Para mí no hay duda, revisita desde lo alucinatorio que tiene todo tránsito al endemoniado que fue, al falso joven y sus circunstancias personales y generacionales.

El José Hierro que escribe los poemas de *Libro de las alucinaciones* entre 1957 y 1963 es un hombre confuso, un hombre en tránsito de un ser a otro, de una expresión poética a otra, y esa confusión es poetizada por Hierro como "alucinación". No hace falta explicar que las etapas o periodos que se están estableciendo aquí tienen vínculos y muy estrechas relaciones entre sí. Temas, procedimientos..., pueden ser rastreados a lo largo de toda la obra de Hierro. De ahí que el concepto "alucinación" aparezca ya en anteriores libros del autor de *Alegría*, así como los formas de hacer "alucinatorias" o irracionales también habían estado presentes antes, no olvidemos que el poeta siempre rechazó el racionalismo y el intelectualismo en la escritura poética de autores como Unamuno.

Pero en *Libro de las alucinaciones*, la confusión del poeta se concreta y explicita en la liberalización formal de sus versos o, como subraya Corona Marzol (1999) en "la liberalización de cualquier apoyatura métrica prefijada, del compás tradicional, para que el ritmo fluyera libremente con ese impulso interior característico de la auténtica alucinación". Hierro, como él mismo señaló en alguna ocasión, trató de aclarar su entonces visión confusa del mundo a través de una mirada racional al mismo, es decir, enfocando con la razón las imágenes confusas que formaban su interior, siguiendo de este modo la estela del surrealismo hispánico de Aleixandre o Rafael Alberti, por ejemplo, frente al surrealismo llamémosle canónico de origen francés o bretoniano. Hierro retrata así las evidencias que deambulan en la confusa neblina de su interior, recogiendo sí lo onírico, pero sólo para tamizarlo y atrapar en las redes de su razón algunas certidumbres.

Si en general los primeros libros de Hierro son una manifestación poética del "falso joven", *Libro de las alucinaciones* constituye la expresión del poeta que sumergido en lo confuso y "alucinatorio" del tránsito a su nuevo ser, asume que las propuestas, anhelos, sueños, desvelos..., del anterior poeta–hombre ya no son viables ni como propio entramado vital, ni como propuesta generacional de acción histórica (aquí podríamos referirnos al desencanto histórico del que habla Dionisio Cañas), ni ya como expresión efectiva de su evolucionada sensibilidad.

Con *Libro de las alucinaciones* Hierro gana por segunda vez el Premio de la Crítica en 1964. Tiene sólo 42 años, vive en Madrid casado y con cuatro hijos. Ha publicado siete libros de poesía, cinco antologías propias, ha sido incluido en algunas de las antologías de poesía en español más importantes del momento, ha ganado el Premio Adonais, el Nacional de Poesía, el Premio March, el de la Crítica en dos ocasiones..., y de repente, entra en un silencio que va a durar nada más y nada menos que veintisiete años. Casi tres décadas en cuyo transcurso España se desarrolla económicamente, muere el general Franco, se inicia la transición de la dictadura a la democracia, arranca la España de las autonomías, gana las elecciones el Partido Socialista Obrero Español, España entra en la Comunidad Europea... Tres décadas en las que emergen nuevas generaciones poéticas, se produce la eclosión de la novela hispanoamericana, irrumpen los Novísimos (*Arde el mar* de Pere Gimferrer es de 1966, por ejemplo), el culturalismo, la Movida, la posmodernidad... Tres décadas durante las cuales el poeta se ha jubilado y se ha convertido en un anciano de casi setenta años.

¿Qué ocurrió para que Hierro estuviera tanto tiempo en silencio sin dar a la imprenta nuevos poemas en forma de libro? Ya he planteado mi hipótesis al comienzo de estas páginas: al igual que el Giuseppe Verdi que en 1871 decidió refugiarse en el silencio buscando la voz más adecuada para expresarse, así José Hierro creo que empleó casi tres décadas en estar seguro (en la medida en la que alguien puede estar seguro a este respecto) de que había dado con "la expresión artística que convenía a su alma", empleando una fórmula utilizada por el propio poeta.

Si desde finales de los años cuarenta hasta finales de los cincuenta Hierro expresó poéticamente la compleja realidad y circunstancias de su

yo como "falso joven"; si en 1964 se puso la máscara de fantasma alucinado para recorrer entre brumas la evidencia de la desaparición del "falso joven"; en el periodo que va desde 1964 hasta 1991 el poeta estuvo preparándose, indagando en busca de la palabra poética más ajustada a su nueva realidad u horizonte existencial; horizonte que, curiosa paradoja después de lo escrito hasta aquí, ya había augurado mucho tiempo atrás el "falso joven". Y no me refiero al ser para la muerte de Kierkegaard, enseñanza creo que profundamente asumida al finalizar los años 40 por Hierro y sus mejores compañeros de generación poética santanderina (José Luis Hidalgo y Carlos Salomón), sino al ser para morir con el desencanto, como el poeta había dejado escrito en su artículo de 1950 en *Proel*.

Ser para ir muriendo con el paulatino desencanto que va implícito en el vivir personal y colectivo, es lo que a mi modo de ver impregna el tono de los dos últimos libros del poeta, lo que resume la tónica general de los poemas que conforman *Agenda* (1991) y *Cuaderno de Nueva York* (1998).

Para Gonzalo Corona Marzol (1999) tanto en *Agenda* como en *Cuaderno de Nueva York* la mayoría de los poemas surgen del acercamiento realista y circunstancial a una realidad exterior (un cuadro, una ciudad, un rincón urbano, un personaje real o literario, etc..., recuerde el lector del ejemplo "Verdi, 1874"), con la que el poeta funde su personal realidad interior. Hierro coloca en su rostro distintas máscaras no para vivir la alucinación de otras vidas, sino para expresar mejor la evidencia de la propia, dando así paso a lo que yo he denominado en otras páginas (González Fuentes, 2001) "simbiosis" de los dos principales caminos expresivos anteriores de Hierro: el reportaje y la alucinación. Permítaseme citarme: "... con la publicación de *Agenda* y *Cuaderno de Nueva York* el poeta abrió un tercer camino que, a mi modo de ver, muestra la intención de ser simbiosis de los dos anteriores, de abrir una tercera vía expresiva en la que estaríamos ante lo que tal vez pueda denominarse 'reportaje alucinado' o 'alucinación realista', un poema hecho con trazas de realismo narrativo pero cuyo contacto deja en el lector la impresión final de una reconocible vivencia que encierra dentro de sí un hondo misterio, el canto destilado y palpitante de una personal metafísica, el rotundo y abierto hablar del silencio" (pág. 172).

Y esa metafísica que señalo, hoy lo veo con una mayor claridad, es la que está directamente emparentada con el ser para morir con desencanto. Destino que como un fino hilo recorre y ensambla la mayoría de los poemas de los dos últimos libros del poeta, y que encuentra su expresión más rotunda, manifiesta y, tal vez, efectista, en el último de los poemas publicados por José Hierro, el que cierra *Cuaderno de Nueva York* y lleva por título "Vida". Algo me dice que Hierro podría haber intuido que "Vida" iba a ser su último poema publicado, y creo que el mensaje que en él plasma no deja ningún lugar a la duda como asentimiento y abrazo al lejano vaticinio "Morirá con el desencanto", vaticinio realizado por un falso joven de treinta años que también se llamaba José Hierro:

"Después de todo, todo ha sido nada, / a pesar de que un día lo fue todo. / Después de nada, o después de todo / supe que todo no era más que nada. / Grito ¡Todo!, y el eco dice ¡Nada! / Grito ¡Nada!, y el eco dice ¡Todo! / Ahora sé que la nada lo era todo, / y todo era ceniza de la nada. / No queda nada de lo que fue nada. / (Era ilusión lo que creía todo / y que, en definitiva, era la nada.) / Qué más da que la nada fuera nada / si más nada será, después de todo, / después de tanto todo para nada.

Sí, este es el poema con el que termina la escritura poética oficial de José Hierro. Y mi dictamen sobre su enorme importancia para la comprensión de la última etapa artística y de vivencia del poeta está ratificado por las propias palabras de Hierro: "En mis libros, ninguno de los poemas es válido por sí mismo, lo son en función del anterior y del posterior, van preparándose unos a otros. La forma ideal de leer un libro mío es en su orden, no saltando, porque hay una especie de ordenación interior, de arquitectura global... (*ABC*, 24-11-1995).

De falso joven endemoniado a anciano moribundo desposado con el desencanto, pasando por la madura confusión alucinatoria, el círculo vital y poético de José Hierro se perfila con una coherencia estremecedora, casi diría que sobrecogedora.

Pero pongamos punto final regresando al principio. Si José Hierro publicó su desencantado y nihilista poema "Vida" con alrededor de 76 años, Giuseppe Verdi estrenó su última ópera, la comedia *Falstaff*, con 74. Es muy significativo que la última ópera de Verdi sea una deliciosa e irónica comedia en la que se burla con inteligente misericordia de las pasio-

nes egoístas de la vejez de sir John Falstaff, sin duda una especie de máscara o *alter ego* del anciano compositor. Veinticinco años después del estreno de la ópera, Toscanini descubrió en el manuscrito el siguiente párrafo escrito de puño y letra de Verdi, a mi modo de ver una confesión y despedida escrita de sí mismo: "*Tutto è finito. Va, va, vecchio John. Cammina per la tu via fin che tu poi. Divertente tipo di bricone eternamente vero sotto maschera diversa in ogni tempo, in ogni luogo. Va, va, cammina, addio*" (Todo ha terminado. Anda, anda, viejo John. Ve por tu camino tan lejos como puedas. Divirtiéndote, pillastre, siempre escondido bajo las máscaras que llevas puestas, diferentes en cada momento y lugar. Anda, anda, sigue, continúa, adiós").

Es curioso constatar como dos carreras artísticas con puntos evolutivos tan parecidos entre sí como son las de Hierro y Verdi, terminan también, y casi en el mismo tramo de su vida, con el reconocimiento de que el final ha llegando, aunque lo hacen con una aparente disposición anímica y filosófica radicalmente distinta. Los dos han recorrido la vida haciendo uso de las máscaras, los dos saben que todo ha terminado, pero mientras Verdi en el final de *Falstaff* insta a su *alter ego* inglés a despedirse del público entonando los versos *Tutto nel mondo è burla...* (Todo en el mundo es burla...), José Hierro redacta su adiós a los lectores apuntando: *Qué más da que la nada fuera nada, si más nada será, después de todo, después de tanto todo para nada.*

Uno nos dice que todo es burla, el otro, casi cien años después, que todo termina siendo nada. Cada fórmula, es curioso, parece traducir los tópicos sobre la idiosincrasia de los respectivos países de origen. Claro que después de las dos guerras mundiales y la realidad de los campos de concentración, la balanza tiende a inclinarse hacia la nada antes que hacia la burla. El peso de un siglo de historia, siempre la historia y su tiempo amigo poeta, parece darle definitivamente la razón al joven endemoniado que hace más de cincuenta años, en esta misma triste ciudad en la que ahora escribo, ya la reclamaba para sí.

Santander, 22-11-2004

Bibliografía Consultada:

-Albornoz, Aurora. *José Hierro*, Júcar, Madrid, 1982.

-Cañas, Dionisio. "José Hierro en búsqueda de su imagen perdida", en su edición de Hierro, José. *Libro de las alucinaciones*, Cátedra, Madrid, 2000, págs. 13 y 73.

-Corona Marzol, Gonzalo. "Introducción" a su edición de Hierro, José. *Antología poética 1936-1998*, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1999, págs. 50-63.

-González Fuentes, J. A., y Oliván, Lorenzo (eds.). *Espacio Hierro. Tomos I y II*, Fundación Botín y Universidad de Cantabria, Santander, 2001.

-Hierro, José. "El arte de hace un día", en *Proel*, primavera-estío, 1950, Santander, págs. 207-233.

-Phillips-Matz, Mary Jane. *Verdi. Una biografía*, Paídos, Barcelona, 2001.

-Rosselli, John. *Vida de Verdi*, Cambridge University Press, Madrid, 2001.

-Southwell-Sander, Peter. *Verdi*, Robinbook, Barcelona, 2001.

-Werfel, Franz. *La novela de la ópera*, Espasa, Madrid, 2002.

(Catálogo de la exposición
José Hierro (1922-2002). La Torre de los Sueños,
Museo de Bellas Artes de Santander, 2004)

LA POESÍA EN MARÍA ZAMBRANO, LIGAZÓN CON EL MUNDO

"*La dicha del escritor es su posibilidad de transformar la idea enteramente en sentimiento; el sentimiento, totalmente en idea*".
Thomas Mann

"*La poesía es sublime porque habla el lenguaje de los dioses*".
George Santayana

"*¿No será posible que algún día afortunado la poesía recoja todo lo que la filosofía sabe, todo lo que aprendió en su alejamiento y en su duda, para fijar lúcidamente y para todos un sueño?*"
María Zambrano

Cuando recurro a mi memoria para visualizar la imagen de María Zambrano, ésta acude siempre relacionada con una secuencia cinematográfica que me resulta extraordinariamente sugerente y poderosa.

Se trata de una secuencia perteneciente a la película *Muerte en Venecia*, dirigida a comienzos de los años setenta por el maestro italiano Luchino Visconti. En concreto me refiero al momento en el que el personaje del músico Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde), en alguna medida inspirado sin duda por la figura de Gustav Mahler, después de hacer las maletas e incluso haber marchado hasta la estación de trenes para abandonar Venecia decepcionado de la vida y sobre todo de sí mismo, de repente cambia de opinión y decide quedarse en la ciudad, darle a ésta una

última oportunidad concediéndosela también a su propio yo. Von Aschenbach monta en la pequeña lancha que le devuelve al hotel, y durante la travesía contempla con el rostro resplandeciente lo que la vida le ofrece y parece descubrir ahora con unos ojos totalmente nuevos, con una disposición anímica radicalmente distinta. No, no es alegría lo que yo veo en los ojos de von Aschenbach/Bogarde, creo más bien que es la venturosa paz de quien ha aceptado, de quien por fin ha entendido tras una dolorosa revelación.

Siento una emoción incontenible cuando la cámara encuadra la figura de Dirk Bogarde mientras se balancea sobre el barquito con un cielo azul de luz prodigiosa como fondo. Su rostro logra expresar y transmitir perfectamente esa calma dichosa de la que antes he hablado, esa aceptación de lo propio y de la vida y su final, recién abrazada. Mientras los distintos planos de la secuencia muestran el sutil resplandor de von Aschenbach, para enriquecer el sentido de lo que está sucediendo en la pantalla, suena el conocido *Adagietto* para cuerdas y arpas de la Quinta sinfonía (1902) de Mahler.

Es del todo imposible pensar que un director tan meticuloso con los detalles como Luchino Visconti, escogiese este *Adagietto* sólo por azar o por simple gusto con el fin de reforzar el contenido de uno de los instantes más determinantes de su película. Hasta la fecha no he leído nada al respecto, pero es indudable que la elección estuvo muy meditada y tuvo que ver con el hecho de que Visconti decidiese hacer del protagonista no un escritor, como sucede en el relato original publicado por Thomas Mann en 1912, sino un músico con rasgos físicos y "espirituales" muy semejantes a algunos de los que conocemos de Gustav Mahler.

La cuestión a responder primero pasa a ser entonces por qué Visconti quiso hacer de Aschenbach, al menos en parte, un trasunto del gran compositor bohemio. A mi modo de ver la decisión del cineasta responde al hecho de que, aunque no de una manera absoluta, en la obra musical de Mahler el significante autobiográfico es decisivo, y que probablemente no haya a lo largo de todos los años que abarcaron su época de madurez compositiva, la misma en la que tienen lugar las historias de Mann y Visconti, la primera década del siglo XX, una música como la suya, que exprese con tanta complejidad, hermosura, precisión y transpa-

rencia el mismo tipo de aceptación existencial que experimenta von Aschenbach en la película y en la novela.

Elocuente ejemplo de la música mahleriana de la "aceptación" a la que me refiero (que en posteriores trabajos ofrece referencias mucho más poderosas y logradas aunque quizá no tan susceptibles de cierto reconocimiento popular), es el evocador *Adagietto* escogido con honda sabiduría y fino olfato por Visconti.

Si analizamos con sumo cuidado la escena referida, pero también el conjunto de la película, creo que no cuesta nada caer en la cuenta de que Visconti ha logrado construir una espiral de referencias que entre sí se comentan, explican y enriquecen. Desentrañemos al menos en parte dicha espiral. De alguna manera el *Adagietto* viene a representar, quizá cayendo directamente en el tópico, a Gustav Mahler; la música y la vida de éste han sido estudiadas por algunos críticos como ejemplos certeros de quien sintió y expresó la aceptación del final de una época de la historia, del final de un imperio, del final de una forma de ser y estar en el mundo, del final de una forma de escribir sinfonías, del final de su propia existencia. Mahler es para Visconti von Aschenbach, y por último, von Aschenbach es para su primer creador, Thomas Mann, la metáfora del hombre solo, del poeta en su sentido más vasto, ese tipo de ser sobre el que escribió en su *nouvelle* veneciana el siguiente párrafo: "Los sentimientos y observaciones del hombre solitario son al mismo tiempo más confusos y más intensos que los de las gentes sociales; sus pensamientos son más graves, más extraños y siempre tienen un matiz de tristeza. Imágenes y sensaciones que se esfumarían fácilmente con una mirada, con una risa, un cambio de opiniones, se aferran fuertemente en el ánimo del solitario, se ahondan en el silencio y se convierten en acontecimientos, aventuras, sentimientos importantes. La soledad engendra lo original, lo atrevido y lo extraordinariamente bello: la poesía. Pero engendra también lo desagradable, lo inoportuno, absurdo e inadecuado".

¿No son estas palabras perfectamente aplicables a María Zambrano? ¿No es la sabia, triste y poética mirada de von Aschenbach la misma que hemos visto tantas veces en el rostro de María Zambrano? Sí, y lo es porque al igual que Aschenbach, Mahler, Mann o Visconti, Zambrano estuvo siempre, ante todo y por encima de todo, sola.

Una soledad que se vio naturalmente acentuada por tener que vivir exiliada de España durante casi cincuenta años, muchos de los cuales también los vivió exiliada del contacto cotidiano, callejero y popular con su propia idioma, instrumento básico para religarse al mundo real, como ella misma ha dejado escrito muchas veces en sus textos.

En este sentido de la radical soledad del exiliado, recuerdo la enorme impresión que me produjo la lectura de los *Diarios* de Max Aub, páginas en las que el escritor recogido en Méjico tras la guerra civil, narra con casi obcecación a lo largo de numerosos años la inmensa angustia, la penosa y permanente sensación de tristeza que le produce la ausencia de España, la falta de sus aromas, colores, sabores, paisajes... Si me detengo a pensarlo, caigo en la cuenta de que apenas puedo vislumbrar la esencial soledad que tuvieron que experimentar tantos y tantos españoles exiliados, entre ellos nuestra María Zambrano.

Ella se vio obligada por las circunstancias a pasar la mayor parte de su vida exiliada de la realidad española, lo que en mi opinión vino a contribuir en buena medida a incrementar extraordinariamente su sensibilidad y capacidad para decidir no exiliarse también de la "realidad" llamémosla global, de su aceptación por la participación, y en consecuencia, optó por no recurrir para comunicarse con dicha realidad sólo a los esquemas racionales construidos por la filosofía desde sus orígenes.

Como recientemente explicaba con suma claridad y precisión Mercedes Gómez Blesa en un artículo ("Hacia una nueva razón") publicado en el suplemento cultural del periódico *ABC*, para Zambrano el intento de la filosofía de constreñir la realidad a unos moldes racionales, ha terminado por cortocircuitar la natural disposición del sujeto para comunicarse y participar de la misma, lo que de hecho ha supuesto abrir una grieta, un abismo entre el hombre y el mundo, entre el pensamiento y la realidad, entre "el orden racional y el orden real", como escribe Gómez Blesa.

Este abismo, del que recuerdo también hablan autores como Roberto Juarroz o Hans-Georg Gadamer en sus libros *Poesía y realidad* y *Poema y diálogo* respectivamente, es el que ha llevado al hombre nacido con la Modernidad occidental, a exiliarse de la realidad y a instalarse,

según Zambrano, en un vacío metafísico altamente generador de angustia y desasosiego.

Para restablecer la conexión con la realidad, para volver a ligarse a ella, María Zambrano propone, en acertada definición de Gómez Blesa, una "nueva figura de razón" mucho más rica y abarcadora que la esquemáticamente racional, la llamada razón poética, que para Zambrano es la vía de conexión con todas aquellas zonas de la realidad a las que no llega la luz de la razón filosófica.

Esta nueva vía de conocimiento y de participar en la realidad, Zambrano cree hallarla, como bien señala Gómez Blesa, en la tradición realista de la cultura española, asunto sobre el que Goretti Ramírez acaba de trazar un nítido perfil en su libro *María Zambrano, crítica literaria*. El realismo de la cultura española, "un modo de conocimiento poético más allá del racionalismo" escribe Goretti Ramírez, se caracteriza en palabras de Gómez Blesa por rechazar lo abstracto que tienen los sistemas filosóficos, y apostar por una querencia hacia lo concreto que representa, a su vez, una decidida apuesta por la intuición como senda de conocimiento.

La tradición realista española, encarnada en sus comienzos por nuestra mística, considerada por Unamuno como la verdadera filosofía hispana frente al racionalismo europeo, no es un mero intento de imitar la realidad exterior, más bien es, como escribe Goretti Ramírez, una "pasión por ligarse a ella". Así, la aceptación del mundo, la aproximación más rica a su conocimiento, implica religarse a él no sólo desde la construcción de teorías abstractas, sino también desde la pasión y el amor por la realidad misma, siguiendo así el modelo establecido, entre otros místicos, por San Juan de la Cruz.

Y es en este punto donde en el pensamiento zambraniano se manifiesta el concepto de poesía o lenguaje sagrado como instrumento imprescindible para volver a ligarse a un tiempo perdido, a un espacio vital ignorado, a otras realidades, concibiéndose entonces la poesía como un acto religioso en el sentido de religación con una realidad sagrada y oculta, aquello respecto a lo cual el hombre se encuentra estructuralmente ligado, como explica Goretti Ramírez en su libro citando *Pensar la religión* de Eugenio Trías.

Es la propia Zambrano quien marca el sendero en algunos párrafos de sus *Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes*: "En el modo de vivir humano es decisivo el tiempo. Y el tiempo en que vivimos parece ser el resultado de una escisión de un tiempo unitario en que el transcurrir no produjera la caída constante del presente en un fondo oculto, un tiempo unitario y múltiple albergue de lo real y de su germinación inacabable; un transcurrir mediador, manifestante, del que ha quedado una inevitable trascendencia que recoge la memoria en estado de esperanza... Con esta tensión de la poesía por rescatar el tiempo perdido, su vocación quizá, se enlaza el que la poesía primera que nos es dado conocer sea lenguaje sagrado... Lenguaje sagrado que se escucha en las formas y en las fórmulas de la liturgia –la liturgia, sustancia de la religión–... La palabra sagrada es activa... Verifica una acción verificándose que no siempre es definible, o que trasciende toda definición meramente lógica..., la acción del lenguaje sagrado se ejerce ante todo en abrir un espacio, un verdadero *espacio vital* antes cerrado. Y de ahí la inveterada imagen simbólica de unas puertas que se abren, de unas llaves, de un lugar sacro donde en virtud de ciertas fórmulas y de ciertos ritos es posible penetrar..., con el lenguaje sagrado..., tiene acceso a espacios y a dimensiones del tiempo, a un espacio-tiempo, menos divergentes de como en el vivir cotidiano se encuentran. Lo que significa una fragmentación de la realidad que ante el hombre aparece, y la condenación a no aparecer sino muy de pasada a otras realidades que quedan revoloteando, o, en errabundo ir y venir, o, por el contrario, fijas, cortando el paso al tiempo y obnubilando el *espacio vital*".

Queda pues claro que según Zambrano la poesía se ciñe más estrechamente a la realidad, y lo hace de una manera más realista, valga la redundancia, de lo que lo hace la filosofía racionalista con sus abstracciones. Además, Goretti Ramírez cree que tras las críticas de Zambrano a la definición de poesía hecha en su día por el francés Paul Valéry, se esconde el convencimiento absoluto de que el verdadero acto poético no puede jamás reducirse al pensamiento, de tal modo que para Zambrano sólo es posible la verdadera poesía cuando se aleja de las estructuras de pensamiento racionalistas, y parte hacia lo religioso en el sentido ya comentado, es decir, cuando consigue ligar al hombre con lo sagrado. De

igual modo, en opinión de María Zambrano, toda "filosofía religiosa" será indefectiblemente poesía.

De entre este cúmulo de ideas zambranianas acaba surgiendo la figura del poeta-filósofo, aquél que reúne en sí poesía, religión (ligazón con lo sagrado) y filosofía. Figura de la que (¿casualmente?) ya había escrito por extenso mucho tiempo antes, en el Harvard de 1910, otro inclasificable pensador español, George Santayana, quien en la introducción a su libro *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante, Goethe*, escribe "¿Buscan en el fondo los poetas una filosofía? ¿O es la filosofía, en última instancia, sólo poesía?

Al poeta-filósofo le encontró encarnadura Zambrano durante el pasado siglo en autores como Unamuno, Machado, Emilio Prados, Bergamín, María Victoria Atencia, Clara Janés o José Ángel Valente. En ellos Zambrano encontró el pálpito del lenguaje sagrado y la razón poética, razón que no es únicamente simbiosis de poesía y filosofía, sino que, como lo expresa Goretti Ramírez en su trabajo, debe "contar con este matiz de lo religioso que ve materializado en el poeta-filósofo del siglo XX español".

Pero además, María Zambrano pone en escena otra pretensión muy enraizada también con la tradición cultural española, me refiero al hecho de hacer del pensamiento y la intuición, herramientas lo más eficaces posibles para ponerlas al servicio de la vida (Ortega y Unamuno), mostrando a los hombres maneras de sosegar sus pasiones y sentimientos más irracionales. Como bien señala Mercedes Gómez Blesa en su artículo "Hacia una nueva razón", esta concepción está muy relacionada con la tradición filosófica occidental antigua y del primer cristianismo (platonismo, neoplatonismo, epicureísmo, la escolástica medieval, San Agustín, Santo Tomás...), corriente a la que en modo alguno dieron la espalda nuestros místicos más importantes, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, dos autores a los que puede atribuirse con pocas dudas el calificativo de poetas-filósofos.

La no conformidad con los límites establecidos por la filosofía racionalista y abstracta, el anhelo de religarse al tiempo y espacio de lo sagrado, y la creencia en una actividad reflexiva directamente útil para la

vida, son columnas en modo alguno exclusivas del edificio conceptual de Zambrano.

Las terribles consecuencias de la Primera Guerra Mundial, la llegada al poder del comunismo en Rusia, el crecimiento de las ciudades y el prodigioso proceso de industrialización, los fenómenos de masificación, el afianzamiento y creciente poder de los *mass media*, el ascenso del fascismo, los vertiginosos cambios producidos por la tecnología, los procesos de descolonización, los nacionalismos, etc..., son acontecimientos históricos que necesariamente tuvieron que influir en el creciente rechazo de algunas escuelas de pensamiento europeas a someterse a las rígidas estructuras filosóficas racionalistas, a liberarse por ejemplo de los lazos del kantismo y explorar otras formas de percepción de la realidad, a menudo entroncadas, como no podía ser de otra manera, con la sabiduría antigua o la escolástica medieval.

Mucho de esto hay también en la figura de la filósofa alemana judía Edith Stein (1891-1942), quien tras quedar impactada por Edmund Husserl y su fenomenología en la Universidad de Gotinga, fue evolucionando a través de la asidua lectura de los pensadores cristianos, y especialmente de los poetas-filósofos españoles Santa Teresa y San Juan de la Cruz, hasta intentar una reelaboración de la filosofía escolástica, ingresando finalmente en la Orden del Carmelo tras un paulatino proceso de conversión al catolicismo. Evidentemente no pueden establecerse estrechas relaciones entre las pensadoras Edith Stein y María Zambrano, pero está claro que sí existen sintomáticas concomitancias en el pensar europeo surgido durante el periodo de entreguerras, y cuyo ánimo final podemos resumirlo en una especie de discurrir sintiendo, proponiéndose ir más allá de donde deja el filosofar arraigado en el racionalismo.

Para finalizar esta breve aportación al conocimiento y difusión de "lo poético" en María Zambrano, aportación que nunca se ha planteado como fruto de una investigación especializada y erudita, y sí de un interés de naturaleza literaria, no se me ocurre nada más sugerente e interesante para el posible lector de estas páginas, que incluir dos muestras del ejercicio poético de quien tanto reflexionó sobre la cuestión.

Se trata de dos significativos poemas recogidos ya por la poeta María Victoria Atencia en un artículo titulado "Bajo la flor, la rama". El

primero, "Delirio del incrédulo", lo encontró Atencia en el Archivo María Zambrano inventariado con la signatura M-22. El poema está escrito en enero de 1950 en el romano Hotel d'Inghilterra, justo en la misma época en que la pensadora redactaba *Delirio y destino*, como señala Atencia en sus precisos comentarios. Este poema o apunte de poema no fue nunca publicado por su autora, y la versión que aquí se ofrece incorpora las mínimas intervenciones realizadas por María Victoria Atencia, consistentes sólo en eliminar la palabra "agua" (tachada en el original por la propia Zambrano), quitar dos versos carentes de sentido en el lugar que ocupan en el manuscrito, y sustituir la letra "e" por una "o" en la palabra "puede", para dar así continuidad a la primera persona, protagonista de la última estrofa que da comienzo con el verso "Mas no puedo". Lo eliminado o sustituido por Atencia se publica entre paréntesis.

El segundo poema vio la luz por vez primera viviendo Zambrano, y lo hizo en el número 63 de la revista francesa *Poésie* (1983), traducido por R. Marteau. Los versos están dedicados a Edison Simons y no llevan ningún título, aunque en su traducción, nos dice Atencia, se utilizó para hacer de tal el primer verso. Así lo haremos también aquí para separar mejor los dos textos.

Jesús Moreno Sanz, al igual que Atencia, ya ha ofrecido su análisis sobre la escasa obra poética de Zambrano en el trabajo "Tres poemas y un esquema de María Zambrano". A los comentarios de ambos especialistas quiero sumar ahora tan sólo unas pinceladas de recién llegado.

DELIRIO DEL INCRÉDULO

Bajo la flor, la rama;
sobre la flor, la estrella;
bajo la estrella, (el agua) el viento.

¿Y más allá?
Más allá ¿no recuerdas?, sólo la nada.
La nada, óyelo bien, mi alma,
duérmete, aduérmete en la nada.
(si pudiera, pero hundirme)

Ceniza de aquel fuego, oquedad,
agua espesa y amarga:
el llanto hecho sudor;
la sangre que, en su huida, se lleva la palabra.
Y la carga vacía de un corazón sin marcha.
¿De verdad es que no hay nada, o hay la nada
y que no lo recuerdes? (Era tu gloria)

Más allá del recuerdo, en el olvido, escucha
en el soplo de tu aliento.
Mira en tu pupila misma dentro;
en ese fuego que te abrasa, luz y agua.

Mas no puedo.
Ojos y oídos son ventanas.
Perdido entre mí mismo, no pued(e)[o] buscar nada;
no llego hasta la Nada.

[EL AGUA ENSIMISMADA...]

El agua ensimismada
¿piensa o sueña?
El árbol que se inclina buscando sus raíces,
el horizonte,
ese fuego intocado,
¿se piensan o se sueña?
El mármol fue aire alguna vez;
el oro, llama;
el cristal, aire o lágrima.
¿Lloran su perdido aliento?
¿Acaso son memoria de sí mismos
y detenidos se contemplan ya para siempre?
Si tú me miras, ¿qué queda?

Una cuidada lectura de estos dos poemas, enseguida descubre la presencia en sus versos del pulso, del latido de la razón poética que, como hemos visto, vertebra buena parte del pensamiento zambraniano, el que aboga por la religación con lo sagrado. Establezcamos ahora una especie de atlas poético de nuestra autora fijando las palabras/imágenes clave que aparecen en estos dos poemas: flor, rama, árbol, viento, estrella, fuego, llanto, agua, alma, ojos, oídos, aliento, olvido, luz, sudor, palabra, corazón, llama, oro, huida, cristal, horizonte, memoria, más allá...

Percatémonos de que todas pretenden ser, utilizando una frase del poeta-filósofo José Ángel Valente, de "una indeterminación infinita", de una riqueza de matices tan proclive a la especulación, que permiten el cumplimiento de un curioso destino: proporcionar la máxima libertad para ser recreadas, para lograrse de todos como nostalgia y experiencia. Las palabras poéticas de estos poemas buscan hacerse, esencialmente, encarnaduras de fragmentos de sentido revelado, y por tanto, participan de una oscuridad que, siguiendo la estela de lo dicho por San Juan de la Cruz, facilita el "entender no entendiendo", y así acercarse a aquello a lo que el hombre, "habitante de frontera" según Eugenio Trías, está estructuralmente ligado, a lo sagrado, territorio que le está vedado al racionalismo de la filosofía.

Parece evidente que cuando Zambrano recurre a la expresión poética es para, parafraseando a Roberto Juarroz, hablar ante el abismo en el que está con el abismo que es, y ese intento de comunicación en forma lógica de balbuceo desea que las palabras se abran dentro del poema extremando su polisemia, favoreciendo una inmersión en las diferentes capas de la memoria y la realidad cuyo objetivo último es, como ya he dejado escrito en alguna poética, significar la geometría de lo indecible.

Buscar la luz que posibilite la percepción de lo situado más allá; ensanchar la realidad sumándole más realidad; apostar por la construcción de un lenguaje que facilite la posibilidad de ser con mayor plenitud; no pretender con la palabra poética sólo un modo de expresión, sino también un modo de participar más vivamente en la realidad... Balbucir y enmudecer sustentan el continuo abrirse al existir de María Zambrano, en ese empeño sitúa su razón y su poética, en él es donde siempre la encontraremos con la mirada resplandeciente de quien ha entendido, de quien descubre que ha aceptado.

Bibliografía Consultada:

-Atencia, María Victoria., 1998, "Bajo la flor, la rama", *Actas II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, Fundación María Zambrano, Málaga, pp. 91-100.

-Bergamín, José., 1980, *Fronteras infernales de la poesía*, Taurus, Madrid.

-Bundgaard, Ana., 2000, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Trotta, Madrid.

-Cuesta Abad, José M., 1999, *Poema y enigma*, Huega & Fierro, Madrid.

-Eguizábal, José Ignacio., 1999, *La huida de Perséfone. María Zambrano y el conflicto de la temporalidad*, Biblioteca Nueva, Madrid.

-Gadamer, Hans-Georg., 1999, *Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona.

-Gómez Blesa, Mercedes., 2004, "Unamuno-Zambrano: un pensamiento poético", prólogo al *Unamuno* de María Zambrano, DeBols!llo, Barcelona, pp. 9-25.

-Gómez Blesa, Mercedes., 2004, "Hacia una nueva razón", Blanco y Negro Cultural, *ABC*, 17-4-2004, pp. 4-5.

-Juarroz, Roberto., 2000, *Poesía y realidad*, Pre-Textos, Valencia.

-Llera Cantero, Luis., 1996, "María Zambrano y la tradición mística española", *El Basilisco* nº 21, Oviedo, pp. 73-75.

-Maillard, Ch., 1992, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Anthropos, Barcelona.

-Moreno Sanz, Jesús., 1998, "Tres poemas y un esquema de María Zambrano", en el libro de María Zambrano *El ángel del límite y el confín intermedio*, Endymion, Madrid.

-Ramírez, Goretti., 2004, *María Zambrano, crítica literaria*. Devenir, Madrid.

-Santayana, George., 1995, *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante, Goethe*, Tecnos, Madrid.

-Varios., 1983., *El pensamiento de María Zambrano,* Zero, Madrid.

-Varios., 1996, *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Alianza, Madrid.

-Varios., 1998, *Actas II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano,* Fundación María Zambrano, Málaga.

-Varios., 2000, *María Zambrano 1904-1991*, Catálogo de la exposición. Círculo de Bellas Artes, Fundación María Zambrano, Ayto. de Vélez Málaga, Diputación Provincial de Málaga, Junta de Andalucía, Málaga.

-Varios., 2001, *Luchino Visconti*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid.

-Varios., 2003, "María Zambrano: la razón sumergida". *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* nº 59. Especial dedicado a María Zambrano. Barcelona.

-Vignal, Marc., *Mahler*, Antoni Bosch, Barcelona.

-Walter, Bruno., 1986, *Gustav Mahler,* Alianza, Madrid.

-Zambrano, María., 1971, *Obras reunidas I*, Aguilar, Madrid.

-Zambrano, María., 1987, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Endymion, Madrid.

-Zambrano, María., 1989, *La tumba de Antígona*, Mondadori, Madrid.

-Zambrano, María., 2001, *Filosofía y poesía,* Fondo de Cultura Económica, Madrid.

-Zambrano, María., 2004, *Unamuno,* DeBols!llo, Barcelona.

(José María Beneyo y Juan Antonio González Fuentes (eds).
María Zambrano. La visión más transparente,
Trotta y Fundación Carolina, Madrid, 2004).

RECUERDOS DE UNA NIÑA QUE ES PINTORA

Amalia Avia. *De puertas adentro. Memorias*, Taurus, Madrid, 2004.

Ya se ha contado en no pocas ocasiones que en nuestra tradición literaria las memorias no han sido ni abundantes ni, salvo las inevitables excepciones que confirman la regla, han aportado significativas dosis de calidad e interés a las letras en castellano.

La escasa afición hispánica al género memorialístico parece desmentirse de un tiempo a esta parte, a la vista al menos de los cuantiosos títulos que han ido poblando las librerías, algunos incluso con un más que notable éxito de ventas y crítica (pensemos, sin ir más lejos, en el primer tomo de las memorias de Jesús Pardo).

Pero si hasta hace no muchos años las memorias no eran habituales por estas geografías, las escritas por mujeres constituían verdaderos hechos de excepción. Quizá esa fue una de las razones por las que me acerqué sin muchas precauciones a este libro de la pintora Amalia Avia, representante destacada del realismo pictórico en nuestro país en la segunda mitad del siglo XX.

Una de las mejores cosas que tienen las memorias, o una de las peores según se mire, es que el lector sabe por anticipado de qué tratan las páginas que tiene entre sus manos, y debe dejarle a la intuición por un lado, y a la atracción que pueda ejercer el personaje y su época histórica por otro, el decidirse o no a aventurarse en la lectura del libro.

A mí en particular me atrajo de estas memorias la historia de una mujer que quiso ser pintora en la por lo general tristísima y cerril España de los años 50 y 60, y también me interesó cómo recibió esa España tal querencia, así como la descripción y análisis que pudiera hacer la autora de los ambientes artísticos del Madrid de aquellos años.

Sin embargo, una vez avanzado el camino de la lectura, me di cuenta de que le libro de Amalia Avia no hacía un especial hincapié en los asuntos que en principio marcaban mi interés, y dedicada por el contrario una especial y cuidada atención a lo que había sido la vida de una chica de familia venida a menos tras la muerte del padre, desde su infancia hasta bien entrada su primera juventud, en el entorno de un pequeño pueblo de la España rural en los años de nuestra posguerra.

En ese sentido, el libro de Amalia Avia me parece realmente fascinante. Con una viveza propia de escritora de raza, y una riqueza e interés por los detalles digna de la etnografía, Avia consigue una páginas impagables acerca de los usos y costumbres, de la dimensión vital y afectiva, del horizonte moral y cultural..., de las mujeres rurales manchegas, y por extensión españolas, en un tiempo no tan lejano de nuestro presente como nos pudiera parecer.

Sí, más adelante nuestra pintora también ofrece algunas de las pinceladas esperadas: las clases de pintura; los imprescindibles viajes a París e Italia; el estudio de trabajo; la primera exposición; la reuniones con otros pintores y artistas; el amor con el que fue su marido, el pintor Lucio Muñoz; las salas de exposición madrileñas (Biosca, Juana Mordó...); Nueva York; la llegada de la democracia; la feria Arco, etc... Pero toda esta parte, en principio la que más me interesaba, está contada con trazos suaves y un tanto desvaídos, como si la autora los hubiese vivido pero aún no tuviese una opinión muy definida al respecto y, en consecuencia, sólo los apunta y registra.

El peso del libro, desde luego, descansa a mi juicio en el aguafuerte resultante de las ciento cincuenta páginas primeras; aguafuerte vivo, oloroso, lleno de carácter interiorizado y regurgitado en forma de palabras rebosantes de recuerdos de un mundo fantasmal y perdido, pero cuya presencia es permanente con la solidez que otorga aquello que se aceptó y amó.

En definitiva, un libro de memorias este de Amalia Avia que no está hecho tanto y tan vivamente con los recuerdos de una exitosa pintora española de las últimas décadas del siglo XX, como con los recuerdos grabados a fuego en la piel y el corazón de una niña y adolescente que lo fue en un pequeño pueblo manchego, rodeada de campos, animales, convecinos y familiares..., y para quien la vida estaba regida por el paso de las estaciones, los olores y sabores del aire y la tierra, las palabras y gestos de unos adultos a quienes la guerra civil había dejado muertos, pero con la mirada perdida y abierta.

(Revista *Trasdós* del Museo de Bellas Artes
de Santander, nº 6, 2004).

LA NARRATIVA DÉBIL DE CHUK PALAHNIUK

Chuk Palahniuk. *Nana*. Traducción de Javier Calvo, Mondadori, Barcelona, 2003.

Este verano he visto en la Filmoteca de Cantabria una de las primeras películas de Francis Ford Coppola, *La Conversación*. El personal *film*, en el que Coppola demuestra un talento y una pericia narrativa fuera de lo común, trata sobre la grabación de una conversación privada en un parque público por parte de unos profesionales contratados por una agencia gubernamental norteamericana, y sobre cómo el autor de la grabación (un estupendo Gene Hackman) se percata poco a poco de que el contenido de las cintas revela la posibilidad de que se cometa un asesinato, algo que ya vivió en el pasado marcando para siempre su existencia.

El argumento de esta película me hizo pensar inmediatamente en una cinta de Woody Allen que me gusta especialmente, *Otra mujer*, en la que, ahora me percato, también actúa mi admirado Gene Hackman. A través de la espléndida interpretación de Gena Rowlands, Allen nos presenta a una mujer madura y atractiva que se encuentra en la cúspide de su exitosa vida profesional, y a la que aparentemente no le van nada mal las cosas en su vida familiar y de pareja.

La mujer alquila un apartamento buscando la tranquilidad necesaria para poner punto final a un ensayo que debe entregar en breve. Durante uno de los escasos descansos que se permite le llegan unas voces a través

de un agujero de ventilación. Decidida a terminar con la molestia intenta taponar con almohadones la fuente sonora que la distrae, pero al hacerlo va quedando atrapada por el contenido de la conversación que escucha: las revelaciones de una mujer infeliz a su psiquiatra. Estas dramáticas confesiones de "otra mujer" provocan que el personaje de Gena Rowlands inicié un proceso de autoevaluación vital que finalmente le lleva a considerar toda su vida como un rotundo y devastador fracaso.

Estas dos referencias cinematográficas ejemplifican claramente uno de los síntomas que en mi opinión mejor caracterizan a la sociedad norteamericana de las últimas décadas, y por extensión, a toda la sociedad occidental: los reparos, los importantes recelos que despierta "la palabra" y su universo conceptual y expresivo; radical desconfianza que acompaña y propicia eso que George Steiner ha definido como la paulatina "retirada de la palabra" de nuestro ser y nuestro estar.

A este respecto el último y quizá más evidente ejemplo que se me ocurre es el de *Nana*, la reciente novela del joven periodista y escritor de éxito norteamericano Chuck Palahniuk (Portland, Oregón, 1964), autor entre otras novelas de *El club de la lucha*, *El superviviente*, *Asfixia* o *Monstruos invisibles*, todas ellas traducidas ya a nuestro idioma.

El protagonista de *Nana* es Carl Streator, un periodista al que sus jefes le encargan una serie de artículos sobre la muerte súbita infantil, asunto que no le es del todo desconocido, puesto que su hijo de pocos años murió no hace mucho de forma inexplicable. En el transcurso de su investigación Streator se percata de un elemento en común a todas las muertes estudiadas: la presencia en las casas de los fallecidos de una antología de poemas abierta siempre por la misma página, página en la que está impresa una nana, idéntica a la que él leyó a su hijo antes de que muriera. Streator descubre así la existencia de una nana letal para quien la escucha, y de un poder tal que basta con memorizarla y odiar intensamente para que la persona odiada caiga fulminada.

De este modo Carl Streator se autorevela no sólo como involuntario asesino de su propio hijo, sino también como un eficaz asesino en serie. Para terminar con la siniestra pesadilla decide destruir toda la edición de la antología y también el grimorio original. En este alucinado empeño le

acompañan unos cuantos personajes, todos ellos con rasgos definitorios que muy bien podrían convertirlos en protagonistas de un argumento firmado por Pedro Almodóvar o Quentin Tarantino. Decidido a llevar a cabo la destrucción de las antologías, Streator y sus compañeros se embarcan en un extraño y en cierta medida iniciático viaje por los EE.UU., un viaje de biblioteca pública en biblioteca pública, de libro por destruir en libro por destruir, convirtiendo su periplo en un remedo de *Farenheit 451*, pero en el que, en contra de lo que ocurre en la obra de Ray Bradbury, nadie quiere recordar y todos desean olvidar.

Con esta trama argumental Chuck Palahniuk construye una novela que entremezcla con indiscutible habilidad ingredientes de distintos géneros narrativos como la ciencia ficción, el policiaco, el relato de viajes o el de fantasmas..., buscando a todas luces ofrecer al lector una nueva parábola de la postmodernidad, una alegoría acerca de la incomunicación humana en un tiempo presente en el que la palabra se revela arrinconada, despojada como instrumento supremo de expresión y conocimiento, y en el que el tremendo vacío existencial se llena de sonido, ruido y furia.

En nuestro país el éxito crítico de esta rocambolesca parábola ha sido rotundo y extrañamente unánime. En pocas ocasiones he asistido como lector de suplementos culturales a una acogida tan laudatoria a una novela de un autor todavía no consagrado por los años y por el sólido peso de su obra. Casi todos los comentarios publicados han estado marcados por el abierto entusiasmo y el poco disimulado deslumbramiento; adhesiones críticas que, una vez leída la novela, me han sumido en un estado de postración del que no sé si alguna vez me recuperaré, dado que he llegado a la conclusión de que o no estoy dotado de la sensibilidad precisa o no poseo la formación necesaria para apreciar lo que el resto de comentaristas han apreciado.

Nana me parece una novela construida por Palahniuk en torno a una idea llamativa que, por ausencia de un desarrollo más consistente en lo puramente literario, progresa sólo por su lado más efectista, engordando la trama y haciéndola avanzar en círculos gracias al constante añadido de reflexiones con trazos de pretenciosa moraleja y situaciones deudoras en su utilidad y concepción del *sketch* televisivo o del *gag* cinematográfico.

Y es que, en este sentido, *Nana* parece estar escrita pensando en que más pronto que tarde alguien se decidirá a convertirla en guión y poco después en película.

Efectos que buscan golpear la capa más epidérmica de la sensibilidad del lector, mezcla *kitch* de géneros, y muchos fuegos artificiales alrededor de una idea luminosa, eso es *Nana*, nada más y nada menos. El resto son personajes esquemáticos y una desoladora ausencia de esa artesanía precisa, preciosa, contundente y riquísima que caracteriza desde hace dos siglos a la gran escritura narrativa anglosajona.

Calificar estas páginas de Palahniuk como "gran novela", aunque sólo sea conociendo vagamente el contexto narrativo en el que surgen, y en el que en los últimos cincuenta años aparecen obras de Faulkner, Mailer, Kerouac, Burroughs, Carver, Carol Oates, Capote, Roth, Coover, Ford, o Pynchon..., suena a broma pesada, a simple tomadura de pelo. Es exactamente igual que si alguien, y creo que el ejemplo es pertinente y está bien traído, califica de genial el cine gamberro, llamativo y de trazo grueso de Quentin Tarantino, habiendo catado con anterioridad alguna muestra del hacer de tipos como John Ford, King Vidor o Howard Hawks.

Si *Nana* es una "parábola importante" y si "Palahniuk es una de las voces más frescas e intrigantes" de las últimas décadas, qué adjetivos habría que utilizar para hablar de *Los rateros* de Faulkner, *A sangre fría* de Capote, *El lamento de Portnoy* de Philip Roth, *Entropía* de Pynchon, o *La canción del verdugo* de Mailer, todos ellos libros publicados en Norteamérica en los últimos cuarenta años y que deben servirnos para calibrar la verdadera trascendencia y dimensión de la narrativa americana contemporánea.

La conclusión a la que uno se ve empujado a llegar es que si el pensamiento débil es una realidad, también lo es, claro, la narrativa débil, y *Nana* ejemplifica a la perfección la existencia de dicho subgénero en la América del Norte.

(*Revista de Libros*, nº 86, Madrid, 2004).

EL TRÁGICO ENCANTO DE CHÉJOV

Hace ahora poco más de diez años viajaba yo en autobús por una zona alejada del centro de Moscú, cuando la guía que nos acompañaba anunció que la casa que podíamos ver a nuestra izquierda había sido durante años el hogar de Anton Chéjov.

Conservo sólo una vaga idea de cómo era la construcción, pero si cierro un momento los ojos y pienso en ella, visualizó con nitidez el pálido azul de sus muros y el desolado entorno en el que estaba situada, un entorno sucio y apagado por el deshielo que traía la incipiente primavera.

Cierro de nuevo los ojos y veo esta vez la santanderina playa de la Magdalena al final de un ya lejano verano. Mientras caen de los árboles cercanos las primeras hojas y se zambullen en el agua los últimos bañistas de las estación, yo termino la lectura de un libro con varios relatos de Chéjov. La sensación que todavía atesoro es la de un pleno bienestar, la de uno de los más intensos momentos lectores de mi vida.

En este mismo instante contemplo de nuevo aquel volumen. Busco el índice y repaso algunos de los títulos de los cuentos que ofrece: *La dama del perrito, Intrigas, El duelo, Relato de un desconocido, En la hondonada, Los señores ciudadanos, Historia de un contrabajo, Medidas sanitarias, El padre de familia, Boda por interés...* Al terminar la negrura de las letras de molde del índice, aparece escrito a lápiz por el lector de aquel lejano verano la siguiente frase: todos maravillosos.

Buena parte del prestigio que posee Chéjov, y casi toda su proyección literaria universal, se la debe a sus cuatro obras maestras teatrales, *La gaviota* (1895), *El tío Vania* (1899), *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904). Sin embargo es en los cuentos donde en mi opinión se encuentra plasmado sin ningún rasgo coyuntural o extraliterario todo el inmenso genio de este autor absolutamente imprescindible.

Sus cuentos difícilmente pueden adscribirse a ninguna escuela o movimiento y si tratamos de adherirles cualquier etiqueta ésta salta de inmediato por los aires. Todos ellos, a excepción tal vez de los más oscuros y simbólicos *El Monje negro* y el *Pabellón nº 6*, muestran un marcado carácter unitario al reproducirse los asuntos, el tono y los motivos dramáticos referidos siempre a una visión contemplativa de la vida desde un posicionamiento existencialista, profundo pero suave y amable. En los cuentos de Chéjov la acción es anecdótica y carente de intriga o suspense, toda su intención está concentrada en describir con encantadora sutileza el melancólico desconsuelo que genera la tragedia del vivir cotidiano; cotidianeidad que está situada en el marco histórico y social de la pequeña y pasiva burguesía rusa, absorta en la contemplación de los síntomas de su propio fin. Los protagonistas de Chéjov suelen ser hombres frustrados por la incomprensión de quienes les rodean, hombres a los que la vida humilla precisamente porque su ilusión es la de aspirar a un mundo mejor y diferente.

La escritura chejoviana es muy sobria y de una aparente sencillez que parece dibujada, modelada por las pequeñas penas y alegrías que proporcionan los día a día sin notables sobresaltos. Es un estilo que definió con acierto su amigo Tolstoi, quien lo comparó a una tipo de pintura en el que las pinceladas parecieran dadas "de forma casual, como si no tuvieran ninguna relación entre sí, aunque cuando se miran de lejos uno advierte un cuadro claro, indiscutible".

La construcción de los cuentos del escritor ruso provoca que los temas, como si se tratase de una estructura musical en forma de sonata, se enuncien y se pongan en relación unos con otros, consiguiendo ampliar

su capacidad emotiva y que el discurso resultante inocule en el lector una sensación de encanto apasionado, de experiencia artística inolvidable por su profundidad y verdad.

Cien años se cumplen ahora de la muerte de Chéjov y con tal motivo *El Diario Montañés* me pide unas cuartillas. Ahí van estas precipitadas reflexiones de las que solamente espero empujen a alguno de ustedes a abrir un volumen de cuentos de nuestro autor. Háganme caso, les aseguro que nunca me lo agradecerán bastante.

(*El Diario Montañés*, Santander, 7-7-2004).

LIGEROS APUNTES PARA UN SANTANDER DE LETRAS

Pensándolo con un cierto detenimiento, la verdad es que no es muy elevado el número de ciudades españolas que desde la invención de la imprenta se hayan convertido, de una manera o de otra, en "personajes" clave de un libro de creación literaria con una proyección e interés que traspase sus propios límites geográficos locales y regionales, es decir, que hayan logrado sumarse con alguna fuerza a la corriente por la que discurren las más frecuentadas aguas de la tal vez mejor literatura española.

Hoy en día, en nuestro país, hasta el más insignificante pueblo ofrece un libro con centenares de páginas en las que quedan anotadas su particular historia, geografía, arte, etnografía, gastronomía, economía, leyendas..., y demás aspectos susceptibles de ciencia o erudición. Por el contrario, quiero insistir en ello, no abundan los lugares que hayan logrado despertar de tal modo el interés de un escritor o poeta de verdadera altura, como para que éste decidiese convertirlos no sólo en el imprescindible decorado ambiental para contextualizar su trabajo poético o narrativo, sino también para hacer de ese lugar una ineludible presencia cuyo pulso y respiración inciden directa y decisivamente en los íntimos entresijos de su construcción literaria, sea esta del signo que sea. En este preciso sentido, francamente no creo que Santander pueda considerarse una ciudad escasa de fortuna como espacio geográfico y simbólico relacionado con la literatura creativa.

Pero antes de proseguir con este argumento, pongámosle a la narración un principio quizá más adecuado por lo que de historiográfico pretende.

La primera imprenta que llegó a Santander y Cantabria lo hizo muy tardíamente (1792) y gracias al impulso de dos instituciones bien diferentes en sus funciones y objetivos: el Real Consulado y el Obispado, a cuyo frente estaba entonces al que podríamos calificar como novelesco obispo Rafael Tomás Menéndez de Luarca. A partir del mencionado año comenzaron a editarse en Santander publicaciones periódicas de muy diverso tipo (edictos, boletines, ordenanzas, disposiciones, circulares, escrituras...), y con el paso del tiempo, a la vez que la economía de la ciudad experimentaba muy significativas transformaciones, comenzó a existir algo así como un embrión de lo que podríamos denominar vida literaria al uso. Embrión que alcanzó ya una importante madurez a partir sobre todo de la década de los años 40 del siglo XIX, momento en el que con el Instituto de Segunda Enseñanza (1838) ya en pleno funcionamiento, fueron surgiendo otros ámbitos impulsores de las bellas letras, como por ejemplo el Liceo Artístico y Literario (1841), y algunas publicaciones periódicas de marcada vocación por la literatura, muchas con títulos hoy bastante poco alentadores: *La Sílfida* (1843), *El Barquero* (1844), *El buzón de la botica* (1844) o *El Despertador Montañés* (1948).

Desde la década un poco más arriba anunciada, puede decirse que Santander no dejó ya de tener nunca una vida literaria propia, aunque esta haya conocido sus lógicos y naturales altibajos, sus etapas de mayor o menor esplendor. En mi opinión, hasta la fecha son tres los momentos históricos más interesantes en el discurrir de "nuestra literatura" a lo largo del tiempo. Momentos que a su vez convendría dividir en otros más breves atendiendo a determinados elementos y circunstancias políticas, económicas y culturales. Pero al no disponer del mínimo espacio para hacerlo, me contentaré sólo con esbozar las tres vastas etapas ya mencionadas, proponiéndole al gran público algunos de sus rasgos y protagonistas más llamativos.

El primer y más largo periodo yo lo extendería aproximadamente desde 1870 hasta 1931, es decir, seis décadas comprendidas entre un periodo republicano y otro, o dicho de otra forma, casi seis décadas bajo el reinado de los borbones Alfonso XII y Alfonso XIII. Esta es la etapa de las tertulias literarias y políticas en los cafés de la ciudad; la de la expansión y consolidación de la gran prensa diaria local (*La tertulia, La Verdad,*

El Atlántico, La Atalaya, El Cantábrico, El Diario Montañés, El Pueblo Cántabro, La Región...); la que en distintos momentos vio deambular por las calles de Santander a escritores y poetas de estéticas, políticas y éticas tan dispares entre sí, tan cambiantes en no pocas ocasiones, tan abiertamente enfrentadas en determinadas cuestiones, como fueron las de Amós de Escalante, José María de Pereda, Galdós, los hermanos Menéndez Pelayo, Eusebio Sierra, Alejandro Nieto, Matilde de la Torre, Ramón Sánchez Díaz, Concha Espina, Manuel Llano, Jesús Cancio, José del Río Sainz, José María de Cossío, José de Ciria o el primer Gerardo Diego, quien con los años se convertiría en uno de los poetas y críticos de poesía más importantes de todo el siglo XX español.

Durante estas no pocas décadas, las plazas y cafés de Santander, sus redacciones de periódico, sus salones de letraheridos y sus imprentas, acogieron poéticas y propuestas literarias de un espectro tan amplio como el que va desde la llamada Escuela Montañesa hasta el Creacionismo y la Vanguardia, pasando por la prosa social, el modernismo, el realismo o el esteticismo. De los talleres gráficos santanderinos salieron entonces títulos hoy emblemáticos de aquel heterogéneo ambiente literario. Señalemos tan sólo algunos: *Poesías* (1886), de Enrique Menéndez Pelayo; *Marinas. Flores. En la Montaña* (1890), de Amós de Escalante; *Mis viajes* (1901), de Sánchez Díaz; *Versos del mar y de los viajes* (1912) y *Hampa* (1923), de José del Río Sainz; *Bruma norteña* (1926), de Jesús Cancio; *El sol de los muertos* (1929), de Manuel Llano; *El ágora* (1930), de Matilde de la Torre; o la revista *Carmen* y su suplemento *Lola* (1927-1928) de Gerardo Diego, más su poemario *Vía Crucis* (1931).

El segundo periodo es quizá el que más centra el interés hoy en día de los estudiosos de la historia literaria regional, dada su relativa cercanía en el tiempo y la consiguiente mejor disposición de fuentes para la investigación, además de los importantes autores y obras que surgieron durante dicho momento. Esta etapa podría enmarcarse bajo el título "la posguerra", extendiéndose en la cronología tan sólo durante unos quince años, los que van desde 1944 hasta aproximadamente 1959, es decir, desde la publicación del primer número de la revista *Proel*, impulsada y alentada desde la Jefatura Provincial del Movimiento, hasta la desaparición en el 59 de todos los más destacables esfuerzos editoriales nacidos

al socaire de la mencionada revista; todos excepto la colección de libros La Isla de los Ratones, dirigida por Manuel Arce, quien prosiguió con la labor editora durante casi treinta años más.

En los quince años apuntados Santander vivió una verdadera explosión de creatividad poética de la que surgieron distintas revistas (*Proel, La Isla de los Ratones, El Pobre Hombre, El Gato Verde*...), colecciones de libros (La Isla de los Ratones, Tito Hombre, El Gato Verde, Hordino, El Viento Sur, Alción...), y un buen puñado de poetas y escritores (José Hierro, José Luis Hidalgo, Carlos Salomón, Julio Maruri, Jesús Pardo, Rodríguez Alcalde, Ricardo Gullón, Manuel Arce, Alejandro Gago, Pablo Beltrán de Heredia,...), algunos de ellos con una relevante presencia en la literatura del medio siglo en España, y también en la de las décadas siguientes hasta llegar al momento actual.

Entonces se publicaron en nuestra ciudad algunos títulos de "autores locales" hoy con variado peso en las letras españolas, por ejemplo: Gerardo Diego (*Segundo Sueño*, 1953; *Égloga de Antonio Bienvenida*, 1956), José Luis Hidalgo (*Los animales*, 1945), Leopoldo Rodríguez Alcalde (*Antología de la poesía francesa contemporánea*, 1950, y *Viernes Santo*, 1951), José Hierro (*Tierra sin nosotros*, 1947; *Con las piedras con el viento*, 1950; *Estatuas yacentes*, 1955), Julio Maruri (*Las aves y los niños*, 1945; *Obra poética*, 1957); Carlos Salomón (*La orilla*, 1951; *Firmes alas transparentes*, 1952); Alejandro Gago (*Por la misma senda*, 1949; *Prisionero del tiempo*, 1951; *Cuatro dioses*, 1955), o Manuel Arce (*Sonetos de vida y propia muerte*, 1948; *Carta de paz para un hombre extranjero*, 1951).

La tercera y última etapa de las que aquí me he propuesto señalar, es la que no sin entusiasmo echó a andar al dar comienzo la transición a la democracia y llega justo hasta nuestros días, abarcando por tanto una cronología de cerca de treinta años (1977-2005) cuyo riguroso análisis está lógicamente todavía por hacer, aunque al respecto ya hay publicados varios trabajos de verdadero interés, como los de los profesores Julio Díaz, Dámaso López García o Julio Neira.

Si hubiera que caracterizar este extenso periodo con tres o cuatro rápidos trazos, yo propondría sin muchas dudas los siguientes: la reintegración progresiva de la literatura local en el contexto literario nacional

después de varios años de un notable aislamiento; la poderosa eclosión de lo poético materializada en la proliferación de revistas y colecciones dedicadas a la poesía; la paulatina "institucionalización" de la vida literaria y artística santanderina; y la aparición de autores locales de distintas generaciones que han logrado alcanzar una cierta presencia en el panorama literario español.

En este sentido, a continuación ofrezco una mera relación de escritores y de publicaciones con el solo propósito de proporcionar al lector unos mínimos datos orientativos acerca del panorama literario santanderino, y de su entorno geográfico más inmediato, a lo largo de los últimos treinta años. Panorama que, como creo podrá intuirse al leer la relación que sigue, ha sido y es complejo, abierto, contradictorio, heterogéneo y en permanente evolución.

-Revistas literarias: *Peña Labra, Cuévano, La Draga, Altazor Peonza, Pluma y pincel, La Ortiga, Componente Norte, Ultramar, Espacio Único, (H)Ala, Factótum, Águeda, Siamés, Nadadora, Anémona...*

-Colecciones literarias: Cuévano, Anjana, ADAL, Scriptvm, Premios José Hierro (Ayto. de Santander), Premios Consejo Social (Universidad de Cantabria), Cantabria 4 Estaciones, La Sirena del Pisueña, La Ortiga, Árgoma, Premio Alegría (Ayto. de Santander), Premios Consejería de Cultura (Gobierno de Cantabria), El gato de Cheshire, Ultramar, Cuaderno de Rozalén, Guiomar, Humus, Son de Sirena, Cuadernos del Cotero, Reino del aire, Cuaderno adrede...

-Algunas antologías: *Poetas de Cantabria hoy* (Luis Alberto Salcines, 1978); *Poetas de Cantabria en el Aula* (L. A. Salcines, 1996); *Mar de fondo* (Dámaso López García, 1996); *Nueve novísimos de la poesía en Cantabria* (José Ramón Saiz Viadero), 1998); *Narradores de Cantabria* (1928-1949) y (1950-1968), 2 vol. (Antonio Montesino, 1998); *Norte y Sur de la poesía española contemporánea. Santander-Málaga* (Julio Neira, 2000); *Voces poéticas de Cantabria, 1977-2004* (nueva edición revisada, L. A. Salcines, 2003 y 2005).

-Autores: Isaac Cuende, Gutiérrez Colomer, Gloria Ruiz, Ángel Sopeña, Malo Macaya, Enrique Álvarez, Pérez del Valle, Gonzalo Calcedo, Marián Bárcena, Guillermo Balbona, Regino Mateo, Lorenzo

Oliván, Adela Sainz Abascal, Vicente Gutiérrez, Maribel Fernández Garrido, Carlos Villar Flor, Francisco Valcarce, Jesús Cabezón, Fidel de Mier, Ana Belén Rodríguez de la Robla, Marcos Díez, Miguel Ibáñez, Raquel Serdio, Carlos Alcorta, Antonio Montesino, Rafael Fombellida, Mariano Calvo Haya, Yolanda Soler Onís, Alberto Iglesias, Fernando Abascal, Juan Antonio González Fuentes, Alberto Santamaría...

Una vez trazado este apresurado esquema de los que hoy considero los tres periodos clave en la historia de la literatura en Santander, retomaré seguidamente el asunto con el que comencé la redacción de estas líneas, es decir, "Santander en la literatura".

Como creo haber sugerido ya más arriba, eruditos y científicos de toda índole y condición han escrito miles de páginas sobre prácticamente todos los asuntos imaginables en relación con nuestra ciudad. Muchas menos son las páginas y los autores que han hecho de Santander un escenario, una evocación o un impulso literario para sus trabajos, aunque seguro que si nos pusiéramos a ello con paciencia y la adecuada dedicación, encontraríamos muchísimas más referencias de las esperadas, incluso entre escritores extranjeros de algún renombre, de los que ahora mismo, sobre la marcha, se me ocurren algunos: Mayakovski, Pierre Mac Orlan, A. J. Ayer, Kate O'Brien, René Bazin, o Leonora Carrington.

En consecuencia, la lista de los literatos en español que han escrito en alguna ocasión sobre Santander sería desde luego muy extensa, empezando por los que lo hicieron más atrás en el tiempo, y terminando por ejemplo con el poeta valenciano Jaime Siles, quien en su último libro publicado, *Pasos en la nieve* (2004), incluye un poema titulado "Santander". Pero no trato aquí de confeccionar esa posible y poco más que curiosa lista (Galdós, Cela, Azorín, Dionisio Ridruejo, la Pardo Bazán, etc...), sino que la intención es señalar a mi juicio cuáles han sido hasta la fecha las obras literarias en las que Santander ha quedado mejor registrada como una insoslayable y particular presencia material e inmaterial; una presencia que influye decisivamente tanto en el armazón exterior del libro o poema como en su latido interior. En otras palabras, lo que quiero es arriesgarme a señalar las principales obras literarias en las que Santander es revelada como un singular estremecimiento ético y estético.

Para mí esta supuración o destilación de lo "santanderino" materializada en palabras (historias, poemas...), encuentra su existencia literaria de más alta calidad, interés y trascendencia para el panorama literario español, en determinas obras de cuatro escritores precisamente cántabros, sólo dos de ellos nacidos en Santander, aunque todos santanderinos por naturaleza y condición. Me refiero a José María de Pereda (Polanco, 1833-Santander, 1906), Gerardo Diego (Santander, 1896-Madrid, 1989), Jesús Pardo (Torrelavega, 1927) y Álvaro Pombo (Santander, 1939).

En diferentes momentos, justo a lo largo de todo un siglo (1885-1983), los cuatro lograron dar a la imprenta su particular evocación de un Santander semejante y a la vez muy desigual entre sí. Los cuatro lo hicieron, claro, atendiendo a diversos conceptos artísticos, estilísticos e ideológicos, a visiones del mundo dispares, a los recuerdos atesorados de un ciudad que los cuatro vivieron igual pero distinta, quizá permanente en su íntima condición, pero cambiante en sus formas, ritmos, composición y anhelos.

Sotileza (1885) de Pereda; *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (1961) de Gerardo Diego; *Ahora es preciso morir* (1982) de Jesús Pardo; y *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983) de Álvaro Pombo, junto a la primera parte de la última novela de éste, *Una ventana al norte* (2004), creo que por el momento cuentan con las páginas que mejor expresan la naturaleza esencial del Santander que en el caso de *Sotileza* dice adiós al siglo XIX, y del que se desenvuelve durante las cinco primeras décadas del XX en el caso de los otros cuatro títulos. Un Santander, de cualquier forma, que en todos estos libros es captado mecido dulcemente por el *spleen* nostálgico de un supuesto pasado brillante, abocado a una cómoda mediocridad, sarcástico e irónico, entregado complaciente y candoroso a su progresiva decadencia, escenario de larvadas y silentes tensiones sociales, siempre dudando en la encrucijada entre lo definitivamente periclitado y lo por venir. Un Santander que por estos rasgos, o curiosamente a pesar de ellos, contando con el aplauso o el reproche de los autores mencionados, termina por inocularse en la sangre de sus ciudadanos para no volver nunca a salir de ella.

De indudable peso o con el sello gris de la mera curiosidad hay mucha más literatura en torno a Santander. Hay poemas, muchos poemas

(José del Río, Unamuno, José Hierro, Hidalgo, Maruri, J. A. Goytisolo...). Y hay también prosa, mucha prosa. Novelas como *El agua amarga* (1952) y *Sol sin sombra* (1954) de Manuel Pombo Angulo; *Anzuelos para lubina* (1962), *Oficio de muchachos* (1963) y *El precio de la derrota* (1970) de Manuel Arce; *Gavias de través* (1995) de Baldomero Madrazo; *Hipótesis sobre Verónica* (1995) de Enrique Álvarez... Libros de memorias como *Autorretrato sin retoques* (1996) de Jesús Pardo o *Memorias de uno a quien no sucedió nada* (1922) de Enrique Menéndez Pelayo... Todos trabajos que en mi opinión, de un modo u otro, presentan firmes entre sus páginas alguno de los "elementos santanderinos" recientemente subrayados. Todos partícipes de esa tensión entre el amor por la ciudad y el disgusto en ella que le sirve a los autores para superar en su escritura la lánguida estampa costumbrista, y pensar la ciudad como una segunda piel, un teatro insoslayable, una forma de ser y estar, una enfermedad benigna o mortal de necesidad.

¿Por qué una ciudad llega a ser literaria? Para mí la respuesta a esta pregunta no depende tanto de la propia ciudad, de su diseño o geografía, de su pasado breve o dilatado, de su arquitectura y monumentos, de sus hermosas playas, impresionantes avenidas o rincones ocultos, sucios y misteriosos..., sino que depende de las dotes del escritor, de su oficio, y sobre todo, de la pasión y entrega que ponga al escribir de ella, en ella.

Santander ha generado y acogido pasión y oficio de escritor. Santander es una ciudad literaria, yo al menos no tengo duda.

Para saber más:

AGENJO GULLÓN, J. y SUÁREZ CORTINA, M. (eds.). *Santander fin de siglo*, Universidad de Cantabria, Ayto. de Santander, Caja Cantabria, Santander, 1998.

DÍAZ LÓPEZ, J. "Sociedad, arte y cultura en Cantabria (1940-1995), en MOURE ROMANILLO, A. y SUÁREZ CORTINA, M. *De la Montaña a Cantabria. La construcción de una Comunidad Autónoma*, Universidad de Cantabria, Santander, 1995.

GARCÍA CANTALAPIEDRA, A. *Desde el borde de la memoria*, Ediciones Estudio, Santander, 1991.

GONZÁLEZ FUENTES, J. A.: "Creación literaria", en *Cantabria siglo XX. Acelerado tiempo de cambios*, vol. I, Fundación Santillana, Madrid, 2002, pp. 80-105.

GONZÁLEZ FUENTES, J. A. y SALCINES, L. A. (eds.). *Tiempo de poesía. La creación poética en Cantabria, 1977-2004*, Caja Cantabria, Santander, 2004.

LÁZARO SERRANO, J. *Historia y antología de escritores de Cantabria*, Ayto. de Santander y Librería Estudio, Santander, 1985.

LÓPEZ GARCÍA, D. *Cinco siglos de viajes por Santander y Cantabria*, Ayto. de Santander y Librería Estudio, Santander, 2000.

(Varios, *Santander, historia de una ciudad*,
Editorial Cantabria, Santander, 2005).

UNA ANTICUADA OBRA MAESTRA

Glenway Wescott. *El halcón peregrino*. Traducción de Toni Hill, Lumen, Barcelona, 2004.

Creo que una de las principales razones de la existencia de las páginas de esta revista es avisar al lector de lo que a juicio del crítico va a encontrarse cuando inicie la lectura de un determinado libro. Por eso cumplo con mi deber si escribo que quien se acerque a *El halcón peregrino* va a hallar una anticuada obra maestra, afirmación que desconozco si es fácil sostener con alguna solidez, o si plantea algo cercano a una especie de pálido y desafortunado oxímoron. A continuación voy a procurar explicar por qué califico *El halcón peregrino*, historia de amor firmada por el poeta y novelista norteamericano Glenway Wescott (1901-1987), de anticuada obra maestra.

Esta extensa *nouvelle* fue publicada por vez primera en su versión original en el año 1940, es decir, en un momento histórico, el de entreguerras, en el que toda la literatura occidental estaba fuertemente influida por los grandes modelos narrativos norteamericanos; modelos estilísticos y temáticos establecidos entre otros por autores como Ernst Hemingway, William Faulkner, Saul Bellow, John Steinbeck, John Dos Passos, Francis Scott Fitzgerald, Nathanael West, Gertrude Stein, o Sherwood Anderson, curiosamente varios de ellos galardonados con el premio Nobel durante el periodo mencionado.

De un modo u otro, y a lo largo de los años veinte, treinta y comienzos de los cuarenta, todos estos escritores plasmaron en sus novelas y

relatos las dramáticas consecuencias de la guerra, la experiencia del exilio, los mecanismos y excesos de la "era del jazz", el hondo malestar de los años de depresión económica y social que experimentaron los EE.UU, la triste vida de las pequeñas ciudades del interior del país, la miseria de los trabajadores del campo, la errante vida de los vagabundos, la miseria espiritual y el arribismo de las clases dirigentes y acomodadas, la sordidez vitalista de los bajos fondos de las grandes ciudades, la eclosión de una sociedad dominada enteramente por lo ficticio...

Construyendo historias sobre esta gran diversidad de asuntos, y haciéndolo a veces con técnicas absolutamente novedosas (pensemos por ejemplo en la técnica del "ojo fotográfico" que John Dos Passos aplicó en su célebre trilogía *USA*), la gran narrativa estadounidense comenzó a imponerse al resto de las del mundo occidental, y éste empezó a reconocerse en los retratos labrados por los prosistas americanos.

Pues bien, la breve novela de Glenway Wescott que en estas páginas reseñamos, no se inscribe en ninguno de los modos y maneras de la corriente narrativa de entreguerras más arriba apuntada, sino que lo hace claramente en la corriente que había dominado a finales del siglo XIX en los EE.UU., y que estaba muy influenciada por las tendencias nacidas en Europa tras los últimos procesos revolucionarios liberales, es decir, el naturalismo, el realismo y el impresionismo. Es más, podemos incluso precisar e inscribir directamente *El halcón peregrino* en la amplia estela dejada por Henry James (1843-1916), el primero de los grandes escritores norteamericanos expatriados en Europa y que encontró gran parte de su mejor materia narrativa en el conflicto que en aquella época surgía cuando el americano educado y de clase alta se enfrentaba a la complejidad social y cultural europea en París, Londres o Italia. Al igual que Henry James, Glenway Wescott instala su narración en dicho contexto y lo hace también concentrándose no tanto en los detalles ambientales como en los procesos de evolución de la conciencia de los personajes.

Podemos establecer por tanto que cuando Wescott escribe y publica *El halcón peregrino*, no concibe su *nouvelle* ni temática ni estilísticamente como lo estaban haciendo sus compatriotas contemporáneos más destacados, sino como lo habían hecho tiempo atrás escritores como el

aludido Henry James o como Ford Madox Ford (1873-1939), otro modelo al que pueden ajustarse bien las ideas literarias de Wescott. En otras palabras, el mismo año de su publicación, 1940, *El halcón peregrino*, nacía como una narración de otra época, como una narración anticuada desde el punto de vista del estilo y del asunto.

Pero si algo deja en claro el trato con la literatura, es que no hace falta que ésta siga los preceptos y tendencias de su época para lograrse. En este sentido puede decirse que si bien con planteamientos propios de otra época, Glenway Wescott consigue con *El halcón peregrino* una pequeña obra maestra edificada en el esfuerzo por comprimir numerosos detalles en sutiles abstracciones o metáforas, en una fórmula o moraleja cuyo fin último es plasmar, con un trazo caleidoscópico, los acontecimientos devastadores que brotan de forma apenas perceptible del mismo interior de unos seres que han elegido el ardiente y trágico fracaso frente al confortable arrullo del orden y la sensatez.

Sobre el tapete verde de la campiña no muy lejana a París, Glenway Wescott coloca ocho personajes (incluido el halcón, por supuesto) como si de ocho bolas de billar se tratase. Cada bola de un color diferente, cada una con una numeración y una posición distinta, con distancias y cercanías entre sí. Con estos ocho elementos convenientemente distribuidos y estratégicamente relacionados, Wescott maneja con fina maestría el taco de juego e insufla movimientos internos en los distintos personajes, movimientos que hacen que choquen unos con otros, se relacionen mediante la descripción de estratégicas órbitas de conmoción psicológica, formen grupos y dibujen figuras geométricas (triángulos, círculos...) con un hondo perfil íntimo y a la vez social.

En un marco propicio al mejor Chéjov, Glenway Wescott cuenta una historia que tiene de Ford Madox Ford la acumulación de pasiones y tensiones sometidas al confortable plomo de la conveniencia social, y que tiene de Henry James un sutilísimo termostato perceptivo que logra registrar cualquier variación en la temperatura psicológica de los personajes.

Con *El halcón peregrino* su autor establece una lección de anatomía del alma que exhibe dos claves esenciales disfrazadas con los sentenciosos ropajes de la moraleja: primera, el amor exige cantidades excepcio-

nales y agotadoras de perdón; y segunda, todo lo majestuoso y sublime, incluido un soberbio ejemplar de halcón ejerciendo como símbolo de lo irreducible, si es aislado de su realidad y pervertido por la inagotable y variopinta capacidad humana del absurdo, se convierte en triste pálpito domesticado a la espera de una rápida y limpia autopsia.

Lo dicho, una anticuada obra maestra.

(*Revista de Libros*, nº 105, Madrid, 2005).

UNA NOVELA SOBRE GALA DALÍ

Estrella de Diego. *Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala Dalí*, Espasa Calpe, Madrid, 2004.

Con acierto califica el profesor Juan Antonio Ramírez la última obra de Estrella de Diego como "rara y fascinante", adjetivos que pueden utilizarse a la hora de analizar casi todo el trabajo publicado de esta destacada profesora y crítica de arte.

El libro que aquí comentamos es una obra imposible de encasillar en los estrictos marcos de los géneros en los que en principio debería tener cabida: la biografía o el ensayo histórico y artístico. Si bien es cierto que las páginas de este libro sí tienen algo de esos dos géneros, nada hace que la balanza se incline por uno u otro, ofreciendo una especie de mixtura a ratos onírica y a ratos novelada cuyo objetivo final es resaltar el papel de la rusa Gala como creadora del mito Dalí y como artista verdadera aunque sin obra.

Para Estrella de Diego, como bien recalca Juan Antonio Ramírez en la crítica del libro que publicó en el número 88 de *Revista de Libros*, "Gala... habría sido una gran artista sin obra, una *performer* posmoderna, mucho antes de que tales términos hubieran aparecido en el escaparate cultural...". Es más, la lectura de *Querida Gala*, en este sentido y siguiendo de nuevo la opinión del profesor Ramírez, es muy cierto que se asemeja a una gran sesión de psicoanálisis "en la que el lector es invitado al *rol* de psicoanalista cultural", para que mediante una multitud de preguntas que se lanzan al aire llegue a la conclusión de que, efectivamen-

te, la verdadera artista del "caso Dalí" fue Gala y no el "genialoide" ampurdanés.

Pero quizá ahí resida el mayor truco o trampa que plantea el libro de De Diego. Ella aparentemente le pasa al lector los elementos imprescindibles para que éste piense que está llegando a conclusiones mediante un riguroso análisis científico plagado de aportaciones difíciles de contestar, cuando en realidad, Estrella de Diego, en este extraordinario libro, ejerce de hipnotizadora procurando llevar a los lectores por fascinantes caminos hasta donde ella quiere llevarlos, es decir, hasta la conclusión final de que Gala era una gran artista sin obra.

Así, Estrella de Diego, con una inusitada brillantez intelectual, levanta un edificio literario plagado de preguntas a las que nunca responde con datos comprobables mediante las habituales herramientas de la ciencia, creando de esta manera un amplísimo campo de dudas pertinentes y un notable espacio en blanco fértil para la elucubración y las tiernas semillas de la posibilidad.

En otras palabras, puede decirse sin ninguna exageración que nuestra autora ha escrito una novela, una narración siguiendo el ejemplo de escritores como Sebald o Pierre Michon. Para ello ha utilizado la rica y precisa materia prima que ofrece el personaje Gala Dalí y algunos determinados hechos históricos que le enmarcan, y ha fabulado verosímilmente con ellos, no desde un punto de vista poético (como ha hecho por ejemplo Pierre Michon en su acercamiento a Arthur Rimbaud), ni tampoco desde el acercamiento con una perspectiva absolutamente personal a algunos hechos de la historia contemporánea (Sebald), sino como una aventajada historiadora y crítica del arte moderno que desea llenar con preguntas y propuestas inteligentes los significativos espacios en blanco que plantea el material de trabajo que personalmente más le interesa, por ejemplo, el variopinto papel de un personaje como Gala Dalí en la historia del arte occidental de vanguardia a lo largo de varias décadas del siglo xx.

Claro que esta querencia narrativa también se ve enriquecida e incluso mediatizada con el añadido de otros elementos que entran en juego, léase asuntos como el feminismo, o conceptos como mujer y arte... Pero por encima de otras muchas consideraciones que sin duda pueden

hacerse, de otros planteamientos y enfoques, creo que este nuevo libro de Estrella de Diego presenta un interés inusitado aunque es probable que el resultado final sea bastante fallido. Estrella de Diego ha iniciado un camino absolutamente novedoso en el terreno del acercamiento crítico al arte moderno en España: mezcla géneros, ensaya con valentía la narración interdisciplinar, provoca, propone, trabaja la duda del lector... y, sobre todo, no deja indiferente. Un libro muy por delante de los usos y costumbres del actual mercado literario y crítico español.

(*Clarín, Revista de Nueva Literatura*, nº 55, Oviedo, 2005).

CUENTOS SOBRE UN TIEMPO *SOSTENUTO*

Julian Barnes. *La mesa limón.* Traducción de Jaime Zulaika, Anagrama, Barcelona, 2005.

Gracias a una de las escualidas becas del programa europeo Erasmus, pasé el último y primaveral trimestre académico del curso 1990-91 en la universidad inglesa de Leicester. La verdad es que durante los meses que estuve allí no recuerdo haber dedicado mucho tiempo a mis estudios de historia contemporánea de España, entonces la materia principal de mis inquietudes universitarias, salvo quizá las conversaciones que al respecto mantuve en un inglés del todo demencial con el que en Inglaterra era mi tutor, el profesor Jonathan Osmond.

Sin embargo, lo que sí recuerdo con suma nitidez son las largas tardes en la biblioteca de la universidad ojeando libros curiosos (uno dedicado, por ejemplo, a estudiar cómo eran las manos de Franz Lizst); las noches en mi habitación de las Mary Gee Houses intentando perfilar algún poema; las películas subtituladas en una municipal institución cultural del centro de la ciudad donde daban un café infame; los conciertos de la Royal Philarmonic Orchestra en la sala Monfort Hall; el modesto pero interesante museo de la ciudad, con unas fascinantes salas egipcias de un *kitch* impagable; el monumento a los ciudadanos de Leicester que murieron combatiendo en la guerra civil española; unas modestísimas representaciones de *Rigoletto* y *Don Giovanni* cantadas en inglés y que curiosamente no sonaron del todo mal; los *spaguetti* a la boloñesa de unas vecinas italianas de muy buen ver; los tes de madrugada con mi amiga

Emilia Guisado en la cocina de su alocada casera *miss* Patsy; y las frecuentes referencias en los ámbitos culturales de la ciudad a dos de sus hijos más talentosos: el actor y cineasta Richard Attenborough, y el escritor Julian Barnes.

En efecto, el que es considerado como uno de los mayores narradores ingleses de las últimas décadas vino al mundo en la anodida ciudad de Leicester en 1946, y como muy probablemente sepa ya el lector, en nuestro país comenzó a ser conocido sobre todo a raíz de la publicación de su novela *El loro de Flaubert*, que obtuvo un rotundo éxito de crítica y logró interesar a una notable cantidad de lectores. Lectores cuyo número, todo hay que decirlo, intuyo que no se ha incrementado en exceso con el paso de los años y la aparición en las librerías españolas de otros títulos con la firma de Barnes, como por ejemplo *El puerco espín*; *Hablando del asunto*; *Amor, etcétera*; *Inglaterra, Inglaterra*; *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*...

Y es que tengo la certeza de que quien se acerca por vez primera a las novelas de Julian Barnes, recordemos, "uno de los mayores narradores ingleses de las últimas décadas", no suele encontrar lo que espera, es decir, el trabajo de un narrador inglés en el sentido quizá más tradicional y decimonónico del término, un narrador preocupado esencialmente por insuflar vigor, tensión, robustez y una sólida linealidad a su historia. Este tipo de narración arraigada en la tradición británica, y que ofrece ejemplos tan brillantes y no muy lejanos a nosotros en el tiempo como los de Graham Greene, Muriel Spark, Lawrence Durrel o Evelyn Waugh, presenta una realidad indiscutida elaborada mediante un código colectivo y unos planteamientos que podríamos valorar como objetivos.

Sin embargo, la obra de Julian Barnes creo que proviene de otra corriente narrativa inglesa que hoy ya se ha convertido también, claro, en consolidada y rancia tradición. Me refiero a la que con claridad aparece con y tras el "modernismo", y que fusionando la herencia de determinados autores en inglés (Sterne, Henry James o Conrad) con el legado francés de Proust o Flaubert, procura dar forma, desde lo subjetivo y el aprovechamiento de nuevas técnicas narrativas, a una actualidad cuyo pesimismo y negatividad hacen añicos cualquier intento serio de construir un andamiaje del sentir y el crear dentro de un tiempo histórico que podría-

mos calificar como contemporáneo. Virginia Woolf, Katherine Mansfield, D. H. Lawrence, el Joyce maduro, Anthony Burgess, Iris Murdoch o algunos de los escritores que fueron llamados en los cincuenta "jóvenes airados" (Amis, Osborne, Sillitoe...), deben citarse entre los miembros conspicuos de esta corriente narrativa, virtuosa del subjetivismo y del distanciamiento con todo lo que pudiera oler lejanamente a condescendencia íntima con el *establishment* social y cultural británico.

Sí, en efecto, las novelas de Barnes presentan para su análisis casi todos los rasgos característicos ya reseñados en el párrafo anterior. Junto al uso de procedimientos metaliterarios o la evidente apuesta por técnicas narrativas poco usuales (por ejemplo, la continua sutileza en el tratamiento del punto del vista y sus permanentes cambios), siempre está presente en sus historias el agudo análisis, nunca exento de ironía, de los elementos constitutivos más quebradizos de la clase media británica a lo largo y ancho de las últimas tres décadas. Análisis que en mi opinión es claro deudor del realizado en su día por dos de los más grandes narradores de la modernidad occidental, Gustave Flaubert y Henry James, al menos en cuanto a los siguientes elementos: la renuncia a tomar partido en el discurrir de la narración mediante juicios de valor o comentarios; la creación de una atmósfera de rabiosa ambigüedad; y la paulatina progresión de la historia por medio de la acumulación de escenas, a menudo sin una hilazón inmediata entre sí.

A grandes rasgos estos elementos constitutivos de la forma de contar historias de Julian Barnes también pueden rastrearse en sus dos libros de cuentos aparecidos hasta la fecha: *Al otro lado del canal* (1996), y el más reciente que hasta estas páginas nos convoca, *La mesa limón* (2005). Dos colecciones de cuentos construidas cada una de ellas en torno a un nexo argumental, la vida de los británicos en Francia en la primera, y la vejez y sus circunstancias en esta segunda entrega compuesta por once cuentos.

Para comprender el significado del título del libro hemos de leer la última de sus historias, "El silencio". En ella se nos cuenta que para los chinos el símbolo de la muerte era el limón, y que a comienzos del siglo XX existía en Helsinki un café con una mesa limón cuyos usuarios estaban obligados a hablar de la muerte. Dicho café era frecuentado en esta

historia de Julian Barnes por el protagonista de la misma, Jean Sibelius (1865-1957), uno de los últimos grandes sinfonistas del siglo XX, y en cuya boca Barnes pone la reflexión que en mi opinión vertebra la idea central del escritor en torno a la vejez, la idea central sobre la que se levanta este espléndido conjunto de relatos. Dice Barnes transmutado en Sibelius y utilizando un vocabulario propio del mundo de la música quizá para dar mayor verosimilitud a la escena: "por qué tenemos que esperar que el movimiento final de la vida sea un *rondo allegro*? ¿Cuál es la mejor manera de indicarlo? ¿*Maestoso*? Pocos tienen tanta suerte. *Largo*..., todavía un poco demasiado digno. *Largamente e appasionato*? Un movimiento final podría empezar así..., mi quinta lo hacía. Pero la vida no desemboca en un *allegro molto* en el que el director despelleja a la orquesta para que toque más aprisa y más alto. No, para su movimiento final la vida tiene a un borracho en el estrado, a un viejo que no reconoce su propia música y que no sabe distinguir un ensayo de un concierto. ¿Poner *tempo buffo*? No, ya lo he hecho. Indicar simplemente que es un *sostenuto*, y que sea el director quien decida. Al fin y al cabo, hay más de una manera de expresar la verdad".

Como vemos, el final de la vida es para Barnes-Sibelius un tiempo *sostenuto*, es decir, un tiempo que, si lo despegamos un tanto de su estricto y específico sentido musical, podríamos calificar como de disolución constante en una inercia sin ritmo, dependiendo sólo del protagonista de ese tiempo el que dicha inercia sea de un signo u otro, el que sea aceptada y vivida de manera más o menos consciente, dramática, desasosegada, pueril...

Así, los once relatos que integran *La mesa limón* deben ser considerados, si continuamos con el símil musical, como once variaciones construidas en torno al tiempo *sostenuto* ya definido más arriba. O con otras palabras, son once aproximaciones al tiempo final de la vida humana planteadas con evidente virtuosismo literario por un lado, y siempre con un pulso de fuerte carácter existencial por otro.

Julian Barnes, y proseguimos explotando el aquí eficaz recurso de lo musical, se ha vestido de *frac* y sosteniendo con pericia una batuta ofrece en las páginas de *La mesa limón* once formas distintas de deam-

bular y vivir un mismo tiempo vital: el *sostenuto* de la vida humana, la vejez y lo que esta indefectiblemente acaba llevando a cuestas consigo.

Me refiero al canto elegiaco por el tiempo y los amores perdidos; la visión de la propia vida como un despliegue de incontestables fracasos; la rutina como anclaje en un mundo que ya no te pertenece; o la repetición sistemática de gestos, palabras y pensamientos hasta convertirlos en manías que a modo de muletas ayudan a seguir adelante, a continuar aferrado a la noria que da vueltas.

Y esta "sinfonía" sobre la vejez en tiempo *sostenuto* la ha escrito Julian Barnes en once movimientos o variaciones utilizando como elementos básicos de la composición la elegancia de la sencillez, la ferocidad que esconde la ternura, la tristeza del juego, la crueldad del compromiso con las diferentes caras de la verdad, y el humor propio del inconformismo que no se presenta asimismo trascendente.

Una lectura que merece la pena. Un Barnes que ensaya teorías contando historias.

(*Revista de Libros*, nº 107, Madrid, 2005).

El autor se responsabiliza
de todas las opiniones
vertidas en estos textos,
al menos en el preciso
momento en el que
fueron escritas.

ÍNDICE

Nota introductoria 11

–La apuesta por el pasado o a modo de preámbulo 15

–Ejercitarse en el morir 22

–La más discreta de las artes 24

–De la memoria, el azar y las intuiciones 27

–Hidalgo, la búsqueda constante, el paisaje de un final 30

–Una apuesta por la memoria 58

–Desde Londres con ironía 61

–La ironía ejemplar de Max Aub 63

–La creación literaria de las élites en el Santander de finales del XIX, o la resistencia estética como reacción: algunos rasgos caracterizadores 65

–El Gombrich más imprescindible 83

–Azaña, un escritor metido a Presidente de Gobierno 85

–El retratador retratado 88

–Jorge Riechmann, la vida cabal de un poeta 90
–El tránsito intelectual de un filósofo 92
–Menéndez Pelayo, historiador 95
–Aleixandre, la vía inagotable 98
–Las raíces del Romanticismo 112
–Oscariada 114
–Ante el abismo desde el abismo 120
–Historia y poesía 124
–Una historia fordiana 126
–De las clasificaciones de Isaiah Berlin,
o a propósito de Verdi 129
–Neorrealismo e Historia 139
–Provoquemos a la masa, seamos mejores 147
–Whitman, crónica de una vida errabunda 153
–La novela filosófica de un filósofo novelista 158
–Una biografía del león inglés 163
–Julio Maruri, la poesía en la sorpresa 167

–Las aventuras milagrosas de la señora Goll 197
–Chillida visto con mirada filial 200
–Partiendo de Gerardo Diego, notas sobre el poema
"Desahucio" del libro *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti 203
–Un Shakespeare final 209
–José Hierro, de la falsa juventud al definitivo desencanto 213
–La poesía en María Zambrano, ligazón con el mundo 229
–Recuerdos de una niña que es pintora 242
–La narrativa débil de Chuk Palahniuk 245
–El trágico encanto de Chéjov 249
–Ligeros apuntes para un Santander de letras 252
–Una anticuada obra maestra 261
–Una novela sobre Gala Dalí 265
–Cuentos sobre un tiempo *sostenuto* 268
–Índice 275

Este *Pulso de la bruma* se acabó de componer
en Santander el miércoles14 de diciembre del año 2005,
festividad del poeta y fraile San Juan de la Cruz.

Este *Pulso de la bruma* que el lector tiene ahora en sus manos, es una variopinta selección de artículos que están marcados de algún modo por su naturaleza o carácter literario. Son artículos que el autor publicó entre los años 1991 y 2005 en diversas revistas, periódicos, catálogos y libros, y que vienen a ser un preciso muestrario de algunos de los asuntos que a J. A. González Fuentes más le interesan y le llevan a una escritura con cierta vocación crítica y reflexiva. Así, en estas páginas se habla de libros, de Historia, de la memoria, de poetas y poesía, de escritores, de amigos…; en definitiva, nos encontramos con breves pinceladas de aquello que para el autor da sentido y dimensión ética y estética a eso que podría llamarse el "latir brumoso de la existencia".

GOBIERNO DE CANTABRIA
Consejería de Cultura,
Turismo y Deporte