

Enric Bou es Professore ordinario (catedrático) de literatura catalana, española y comparada en la Universitat Ca' Foscarini Venezia. Sus intereses de investigación, siempre en clave comparatista, cubren una amplia gama de temas de la literatura española y catalana: poesía (estudios y ediciones de Queran de Lost, Pedro Salinas), la autobiografía, las relaciones entre arte y literatura, la representación de la ciudad en la literatura. Dirige el proyecto MELLIF (Migration and Everyday Life. Iberian Literature and Film). Su última libro es un *Invention of Space. City, Travel and Literature* (Venwet-Iberianamericana, 2013) / *La invención de l'espai. Ciutat i viatge* (Universitat de València, 2013).

IRRADIACIONES ESTUDIOS DE LITERATURA Y CINE

Irradiaciones. Estudios de literatura y cine pone a prueba una de las funciones de la crítica, en clave comparatista, es decir abrir las conexiones entre las obras literarias, artísticas, cinematográficas, escritas en un lenguaje que puede ser en apariencia jeroglífico, y los lectores. Alabar, relacionar. El autor parte del convencimiento de que es necesario ser comparatista. La literatura ibérica será estudiada en clave comparatista o no existirá, no será un motivo creíble de estudio, humida en su provincia. Podría ser un elemento importante de la identidad cultural europea, un proyecto como sabemos todavía en construcción, pero que podría surgir de la constatación de las diversas literaturas nacionales. El estudio de la literatura no se puede construir de manera unívoca, a partir de una sola perspectiva, sino que debe tener cuenta del carácter de sistema, de la complejidad. Esto lo han hecho los mejores de los críticos e historiadores que han abierto caminos de estudio y lectura, entre la historia y la crítica, entre de estas «irradiaciones», el establecimiento de conexiones quizás insuspechadas, siempre presentes entre textos, autores, períodos. Los ejemplos seleccionados abarcan diversos ejemplos de interrelación artística, el sentido plural de cineastas como Almodóvar y Lucrecia Martel, aspectos de la obra de Pedro Salinas y Jorge Guillén y, en clave contemporánea, de Pere Gimferrer.

25
AÑO 53 · 1991-2016
CALAMBUR

ISBN 978-84-8339-000-0

CRITERIOS

IRRADIACIONES

Estudios de literatura y cine
ENRIC BOU

CRITERIOS

22

IRRADIACIONES · ENRIC BOU

CALAMBUR

CRITERIOS

1. JUAN LUIS VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, *En la era de la posmodernidad*, 2017, 200 pp., ISBN: 978-84-8339-417-9.
2. DANIELA PIRON, *Visiones de William Blake. Literaturas de su recepción en los siglos XVIII y XIX*, 2017, 272 pp., ISBN: 978-84-8339-578-3, 35 €.
3. RICARDO BAZZA, *Ensayo y crítica literaria*, Editorial Greco. Vistiers (introducción y edición), 2016, 378 pp., ISBN: 978-84-8339-382-0, 30 €.
4. JOSÉ LUIS CALVO CAMILLA, *Prosa en el burlado*, 2016, 150 pp., ISBN: 978-84-8339-564-6, 15 €.
5. JUAN LUIS VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, *El renverso de la historia*, 2016, 300 pp., ISBN: 978-8339-560-1-22 €.





IRRADIACIONES.
ESTUDIOS DE LITERATURA Y CINE



ENRIC BOU

IRRADIACIONES.
ESTUDIOS DE LITERATURA Y CINE

CRITERIOS

ENSAYO, 6

2017

CALAMBUR





© 2017 ANDRÉS SORIA OLMEDO



Colección CRITERIOS

Dirección: DOMINGO RÓDENAS DE MOYA

Primera edición: 2017

© *De la presente edición:* CALAMBUR EDITORIAL, SL

C/ FRANCESC CARBONELL, 45 BAJOS. 08034 BARCELONA

Tel.: (+34) 93 280 58 93

calambur@calambureditorial.com • www.calambureditorial.com

calambureditorial.blogspot.com • facebook.com/CalamburEditorial • @EdCalambur

Imagen de cubierta:

Diseño gráfico: MCF TEXTOS

ISBN: . DEP. LEGAL:

Preimpresión y producción gráfica: MCF TEXTOS

Impreso en España – *Printed in Spain*



ÍNDICE

IRRADIACIONES	00
-------------------------	----

I. LITERATURA COMPARADA Y CINE

1. «SUERTE DE VARAS». PINTURA EN LITERATURA	00
2. BLOQUEO DIGITAL. PERVERSIDAD EN LAS AUTOBIOGRAFÍAS PÚBLICO-PRIVADAS	00
3. EL MUNDO DE ALMODOVA <input type="checkbox"/> FILM SIN FIN	00
4. SUPERANDO LA OSCURIDAD. EL VIAJE DE <i>ALUMBRAMIENTO</i> HACIA LA LUZ	00
5. LA MIRADA ENFANGADA. ACERCA DE <i>LA CIÉNAGA</i> DE LUCRECIA MARTEL	00

II. PEDRO SALINAS, JORGE GUILLÉN, FORMAS DEL EXILIO

1. SALINAS, A ESTE LADO DEL OCÉANO	00
2. PASAJERO EN MUSEO: LAS CARTAS DE VIAJE DE PEDRO SALINAS	00
3. DIÁLOGO DEL LAGO WABAN: GUILLÉN Y NABOKOV	00
4. DIARIO DEL POETA ENAMORADO: JORGE GUILLÉN ESCRIBE A GERMAINE CAHEN	00
5. LIGEROS DE EQUIPAJE: EXILIO Y VIAJE EN LA ESPAÑA PEREGRINA (1936-1969)	00

III. PERE GIMFERRER ENTRE LOS NOVÍSIMOS

1. SOBRE MITOLOGÍAS (A PROPÓSITO DE LOS <i>NOVÍSIMOS</i>)	00
2. UN NOVÍSIMO EN LA ACADEMIA. IMÁGENES DE / EN PEDRO / PERE GIMFERRER	00
3. «JARDINES VAGABUNDOS». LÍMITES DEL POST-SURREALISMO, DE PAZ A GIMFERRER	00





IRRADIACIONES

Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocurre entonces la emoción, singular llamada belleza, ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica.

JORGE LUIS BORGES

COMO es sabido, la irradiación designa la exposición, voluntaria o accidental, de un organismo, de una substancia, de un cuerpo, a radiaciones. Según el diccionario de la RAE, la irradiación es el acto de irradiar, dicho de un cuerpo cuando despidе rayos de luz, calor u otra energía. Otro sentido es el de transmitir, propagar, difundir. En un primer sentido, los textos recogidos en este libro responden, en varios momentos de interés a una exposición a radiaciones y en un segundo momento se acogen a la segunda acepción, a una voluntad de transmitir.

En mi título, además, hay un obvio homenaje a Ernst Jünger, y a sus fenomenales diarios que publicó bajo el título general de *Strahlungen*, que se tradujo por *Radiaciones* en la versión de Tusquets, *Irradiazioni* en la traducción al italiano de Guanda. Y también a alguna de las ideas que desarrolló en el prólogo. Para él las «irradiaciones» hacen referencia a un diario recuperado de siete marineros que murieron en un naufragio, cerca de la Isla de San Mauricio en el Océano Glaciar. La idea se origina en el impacto que dejan en Jünger tanto el mundo y sus objetos como los otros seres humanos:





En las cosas visibles están todas las indicaciones relativas al plan invisible. Y en los diseños, en las muestras es donde es preciso demostrar que tal plan existe. A eso tienden los ensayos de fusionar el lenguaje jeroglífico con el lenguaje de la razón. En este sentido la obra literaria crea estatuas que el espíritu coloca como ofrendas ante los templos aún invisibles (Jünger, 1989, 19).

Una de las funciones de la crítica, y en especial en clave comparatista, es abrir las conexiones entre las obras literarias, artísticas, cinematográficas, escritas en un lenguaje que puede ser en apariencia jeroglífico, y los lectores. Aclarar, relacionar. Esta idea puedo asociarla con una serie de casualidades en torno a una primera lectura de la poesía de Pedro Salinas. Todavía era bachiller y me encontraba ante el monasterio de Ripoll, un edificio de amplias resonancias románicas y románticas. Sabría muchos años más tarde que ese edificio lo exploró Pedro Salinas en 1929, después de visitar la Exposición Universal de Barcelona de ese año. Escribía a Juan Guerrero en una postal «Después de unos días de exposición y Exposición en Barcino hacemos una escapada al Pirineo, con alto en Ripoll». Era el mes de agosto y el libro que tenía entre las manos, *Poesía de Pedro Salinas*, la antología que Julio Cortázar preparó para Alianza (y que años más tarde sabría que partió de una invitación de Jaime Salinas, director en aquel momento de la editorial madrileña), me enseñaba de un modo prístino que había otras maneras de criticar, de escribir, de opinar sobre literatura:

Tanto que decir sobre esta edición de poemas de Pedro Salinas, lo primero que la palabra antología es de las que se nos quedan como una espina de merluza y entonces nada, no la usamos y se acabó. Claro que como hay poemas que están y otros que no están, y las dos cosas han sido decididas por mí (usted perdone y disculpe, doctor), el resultado es una antología, pero si de entrada estoy diciendo que la palabrota me incomoda, usted lector sabrá lo que tiene que hacer, o sea, a) devolver el libro con inmensa indignación si es de los que creen en la seriedad profesional en eso de las antologías respetuosas, o b) sentir como una cosquillita en los dos rincones donde astutamente se juntan los labios para impedir que la boca siga más allá de lo razonable,





y ahí nomás saltar desde esta misma frase a lo que realmente cuenta, los poemas que murmuran sus abejas en la colmena paralelepípeda que tiene en las manos, y ojo que a veces pican aunque casi siempre prefieren danzar en el aire de la lectura sus mensajes de alegría, ese otro nombre del amor y de Pedro Salinas (Cortázar, 1971, 8).

Había también en esa introducción de Cortázar una frase que me fascinó y que aludía al desorden de las lecturas y a la necesaria imbricación de la literatura en la vida:

Desde luego los mezclo con otros, los llevo y los traigo porque así hemos amado todos: los libros, el cine, las carreteras, la metafísica, la lucha política, los paisajes se desgajan de nuestros amores y les dan su último sentido, y desde ahí volvemos al profundo puerto, entramos otra vez en la bahía que de alguna manera lo contiene todo, la mujer que es la luna del hombre, el agua original de la alegría y el consuelo (Cortázar, 1971, 9).

¡Difícil encontrar una mejor definición de lo que es, de lo que debería ser, la literatura comparada! Ese mismo año ingresé en la UAB y pude iniciar un sugestivo viaje al estudio de la literatura de la mano de algunos maestros: Joaquim Molas, Sergi Beser, Francisco Rico, Alberto Blecuá, José-Carlos Mainer, que completé con lecturas, conversaciones, viajes, estancias en el extranjero y que culminé con una larga estadía en los EE. UU., donde, entre muchos otros, tuve la fortuna de conocer a Claudio Guillén. A partir de ellos he navegado por un mar de libros, de críticos, de teorías. Comprendí que leer es relacionar. Leer y escribir es irradiar. Me ayudó también una frase de Michel Foucault opinando sobre Roland Barthes y Maurice Blanchot:

Lire un livre, parler d'un livre, c'était un exercice auquel on se livrait en quelque sorte pour soi-même, pour son profit, pour se transformer soi-même. Parler bien d'un livre qu'on n'aimait pas ou essayer de parler avec suffisamment de distance d'un livre qu'on aimait un peu trop, tout cet effort faisait que d'écriture à écriture, de livre à livre, d'ouvrage à article, paissait quelque chose (Samoyault, 2015, 601-2).





A menudo a la hora de enfrentarse con los textos literarios los profesionales del estudio de la literatura, los lectores y la buena gente (lo que algunos han llamado «lectores de buena fe»¹), dudan entre dos posiciones: la de interesarse sólo por la obra en sí, prescindiendo de los detalles contextuales que explican, condicionan el escritor, el mismo texto. O la posición de interesarse sólo por los detalles más concretos de la producción del texto, las vicisitudes biográficas del escritor, la adscripción más o menos firme a un movimiento estético, o la expresión a través de la obra de posiciones ideológicas. Una y otra posición desembocan en una exégesis del texto, o del conjunto de pequeñas acciones que lo condicionan, muy emparentada con la hagiografía. Unos se fijan en los milagros, los otros en los santos y su corte. Son movimientos de alternancia entre enfoques críticos centrípetos y centrífugos. Como planteaba hace unos años Cesare Segre en una reflexión sobre la historia de la literatura, cada autor, cada obra, se relaciona con una perspectiva de la historia de manera diversa, ya que en cada una se proyecta el mundo, las aspiraciones y los sentimientos de este mundo. Por ello se contraponen dos puntos de vista: uno del texto hacia el contexto; y al revés, del contexto hacia el texto. Pero, concluía el ex semiótico italiano, es mejor plantearse la historia literaria como un laberinto, el cual no se puede reducir a una propuesta lineal, porque la destruiríamos. Mejor, pues, aceptar las vueltas y revueltas, el capricho de las transformaciones, para llegar a una comprensión más plena y satisfactoria (Segre 2001).

La literatura mundial no es sólo la suma de todas las literaturas publicadas un día cualquiera en el mundo, sino el conjunto de los problemas que provocan la confrontación y los intercambios entre ellas. En un mundo global y multicultural no podemos pensar en términos de una sola cultura y lengua, de una nación, sino que hay que reflejar

1 En el mundo anglosajón circula la expresión «common reader» que muchos traducen como lector común y Juan Ferraté se empeñaba en traducir como lector de buena fe. En el fondo los tres apelativos se refieren a la persona —especie en extinción— a quien lo que le gusta de verdad es leer.



el contenido de las bibliotecas de la gente con un mínimo de cultura: el caos de lenguas, autores, periodos. La literatura refleja un mundo y propone otro. Los libros son leídos en lugares diferentes y crean una cartografía de centros y periferias siempre en movimiento. En este enfoque de carácter mundial, Pascale Casanova propuso hace pocos años el concepto de la «república mundial de las letras», en la que destacaba el papel central del espacio y el tiempo. El espacio entendido como un meridiano de Greenwich que marca una «centralidad», en la que triunfan las lenguas mayoritarias, el inglés y en menor medida el francés o el alemán, tal vez el italiano. Y el español siempre agitado. Años más tarde Franco Moretti hizo una propuesta provocadora, hablando de la literatura vista desde lejos. Inspirado en una frase que Marc Bloch había utilizado en el estudio de la historia social, Moretti la aplicaba al estudio de la literatura comparada: «Años de análisis se resumen en un día de síntesis». Moretti proponía que el estudio de la literatura universal de alguna manera tenía que reproducir este tipo de relación entre análisis y síntesis, creando una especie de «comparatismo de segunda mano»:

Now, if we take this model seriously, the study of world literature will somehow have to reproduce this «page» —which is to say: this relationship between analysis and synthesis— for the literary field. But in that case, literary history will quickly become very different from what it is now: it will become «second hand»: a patchwork of other people's research, without a single direct textual reading. Still ambitious, and actually even more so than before (world literature!); but the ambition is now directly proportional to the distance from the text: the more ambitious the project, the greater must the distance be (Moretti, 2000, 57).

Además, este crítico proponía de manera militante una centralidad del comparatismo que es siempre más necesaria y que algunos hemos practicado en la tarea crítica. Apuntaba Moretti que los productos de la historia cultural son siempre complejos, pero es difícil distinguir cuál es el mecanismo dominante en su composición. Lo interno o lo externo, el estilo o la historia, la nación o el mundo. Esta es una controversia



de difícil solución. Y reconocía que los comparatistas siempre habían sido demasiado tímidos o demasiado diplomáticos en presencia de las literaturas nacionales, como si uno tuviera la literatura inglesa, alemana, norteamericana, y al lado, en una especie de pequeño universo paralelo donde hay un segundo conjunto de las literaturas, que es el que los comparatistas estudian, sin molestar al primer grupo. Obviamente, el universo es el mismo, las literaturas son las mismas, sólo las estudiamos desde puntos de vista diferentes. Y concluía:

you become a comparatist for a very simple reason: because you are convinced that that viewpoint is better. It has greater explanatory power; it's conceptually more elegant; it avoids that ugly «one-sidedness and narrow-mindedness»; whatever. The point is that there is no other justification for the study of world literature (and for the existence of departments of comparative literature) but this: to be a thorn in the side, a permanent intellectual challenge to national literatures—especially the local literature. If comparative literature is not this, it's nothing. Nothing (Moretti, 2000, 68).

Es necesario ser comparatista. La literatura ibérica será estudiada en clave comparatista o no existirá, no será un motivo creíble de estudio, hundida en su provincia. Uno de los grandes retos utópicos que puede tener una discusión en clave europea y desde la perspectiva de una literatura minoritaria como la catalana, o una mayoritaria como la española², es la posible definición de un concepto de literatura europea. ¿Es una realidad, una propuesta ideológica o tan sólo una utopía? Podría ser un elemento importante de la identidad cultural europea, un proyecto como sabemos todavía en construcción, pero que podría surgir de la constelación de las diversas literaturas nacionales. Asimismo, es necesario un debate sobre las políticas educativas y la didáctica de la literatura. Porque el sistema de educación nacional impone un canon literario que está muy supeditado a los programas y a las formas de enseñar la lite-

2 Aunque si consideramos el lugar de la literatura de España en el conjunto de las literaturas en lengua española su condición de minoritaria aflora de forma natural.



ratura. Un país con un proyecto de futuro utiliza los instrumentos del canon (críticos, editoriales, pedagógicos) para votar con fuerza en un proyecto de literatura europea, que sea parte de una literatura mundial³.

El estudio de la literatura no se puede construir de manera unívoca, a partir de una sola perspectiva, sino que debe tener cuenta del carácter de sistema, de la complejidad. Esto lo han hecho los mejores de los críticos e historiadores que me han precedido abriendo caminos de estudio y lectura, entre la historia y la crítica, entre un enfoque local y uno mundial.

Este es un sentido fundamental de las «irradiaciones», el establecimiento de conexiones quizás insospechadas, siempre presentes entre textos, autores, períodos.

- 3 Últimamente los planes de estudio en España confirman una suerte de harakiri colectivo consistente en eliminar la enseñanza de la literatura del que pagaremos las consecuencias.



I

LITERATURA COMPARADA Y CINE

1. SUERTES DE VARAS. PINTURA EN LITERATURA

Una mañana del mes de abril de 2007 me acerqué con una buena amiga hasta la Frick Collection de Nueva York para visitar la exposición «Goya's Last Works», sobre la que había leído muy positivas reseñas. El ambiente de recogimiento frente a la amenaza del viento y la lluvia de abril en el exterior del museo, fue el origen de esta reflexión, que apunta a una idea de la contemplación de la obra desde una perspectiva del «revisitar revisando», o «generar lo nuevo a partir de lo viejo». La reflexión tiene que ver, en primera instancia, con la experiencia de la contemplación de la obra de arte en el Museo y de las posibles conexiones, relecturas e interrelaciones, que esta operación provoca. Es esta experiencia una mirada transversal que reúne experiencias de escrituras y visitas a museos y exposiciones, y añade niveles de lectura que se superponen y dan sentido a la maniobra. En la misma se entrecruzan varias cuestiones: la operación de contemplar (leer, interpretar) cuadros en una serie, la naturaleza del collage, la reinterpretación del arte contemporáneo a través del cine y de la literatura, la actualidad de algunas de las cuestiones eternas que afectan a artistas y escritores, así como a lectores y espectadores: el proceso de la creatividad, la contemplación, la lectura de la obra de arte o literaria.

La rigidez de los horarios de visita impuesta por el limitado espacio del sótano de la Frick Collection, nos obligó a esperar un rato y el impulso casi natural fue el de efectuar una visita rápida a las salas del piso superior. Paseando por la sala central de la Frick Collection uno se



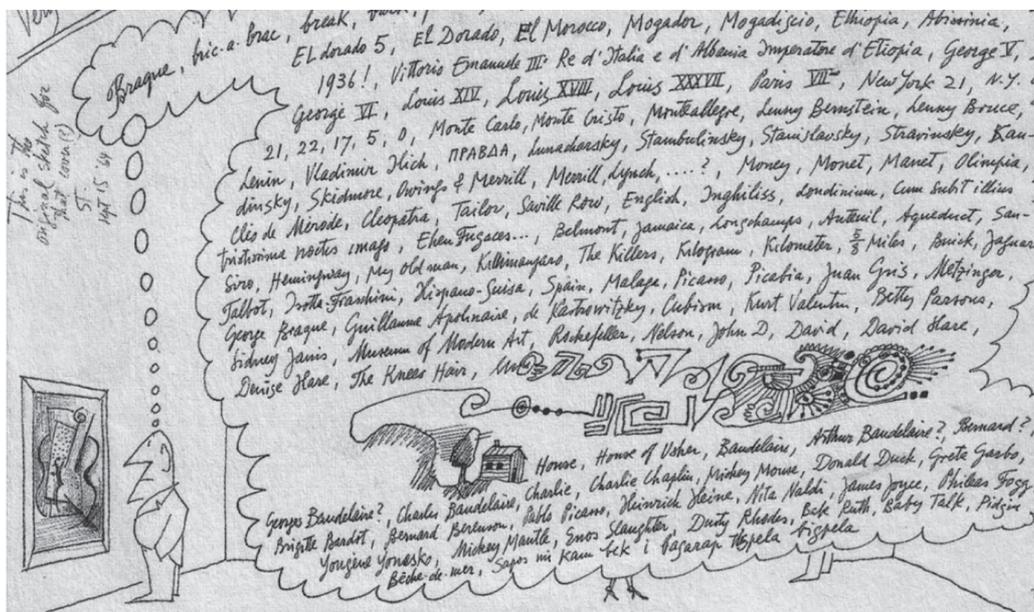
siente atribulado, esto es obvio, por la belleza (y selección precisa) de obras que efectuó el Sr. Frick. Pero durante esa visita me sucedió algo que iba más allá del simple placer estético: hice una serie de asociaciones, en la que nunca antes había pensado. La sorpresa fue el constatar la gran cantidad de cuadros que tienen un libro como referente, o que —valga el retruécano— han sido utilizados como referente para un libro. Diálogos en dos direcciones. Mientras deambulaba por la sala se me ocurrían tres de modo inmediato: el cuadro de Rembrandt *The Polish Rider* y la novela *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina; la parte inicial del ensayo de Robert Scholes, *Protocols of Reading*, un libro en el que, portada y primer capítulo deben mucho al cuadro *La educación de la Virgen* de Georges La Tour; el retrato que hizo Whistler de Robert de Montesquiou, el noble parisino que fue modelo para el Charlus de la *Recherche*, así como para el mítico des Esseintes de *À Rebours* (1884) de Huysmans, o el conde de Muzaret en *Monsieur de Phocas* (1901) de Jean Lorrain. El título del cuadro es *Arrangement in Black and Gold: Comte Robert de Montesquiou-Fezensac* (1891-1892).

Estos tres ejemplos, diversos y complementarios, me parecían en aquel momento útiles para ver cómo el cuadro ilumina al libro y al revés. En andanza de complementos, o en traducción de lenguajes. Y aquellos breves minutos de paseo por ese lugar privilegiado me hicieron sentir como auténtico *flâneur* de la avenida del museo, y me hicieron meditar en cómo nos sentimos bombardeados por impulsos muy diversos y contradictorios cuando estamos en una situación de contemplar obras artísticas. Pero también me hacía pensar en la propia experiencia de la degustación del arte. Me venía el recuerdo de un texto póstumo de Friedrich Nietzsche, muy a propósito para expresar esta experiencia: «Desgraciadamente estamos acostumbrados a disfrutar de las artes en el aislamiento: absurdidad de las galerías de pintura y de las salas de concierto. Las artes aisladas son un defecto de la condición moderna» (Didi-Huberman, 2006, 12)

El despliegue de sistemas multimedia, la llamada sociedad de la comunicación, la pérdida del aura, ha modificado esta condición. Un



dibujo de Steinberg puede describir gráficamente esta situación de cadenas de asociaciones que genera cualquier proceso de lectura.



1. Steinberg, Saul (1964)

Es un dibujo que descubrí en la portada de la edición de Adelphi de *Improvvisi per macchina da scrivere* de Giorgio Manganelli. En este dibujo un personaje que contempla un cuadro cubista genera en su mente un sinfín de asociaciones pertinentes y caóticas que se superponen en un desorden de fragmentos. Es una divertida imagen que sintetiza un posible efecto de la contemplación de la obra de arte: el sumergirse en un caos de asociaciones, fragmentos de experiencia que suscita un detalle, un color, el lugar.

Detengámonos por un momento en esta reacción y regresemos al paseo improvisado por la Frick Collection. Algunos de esos cuadros provocan inmediatas asociaciones. Dos de ellas se refieren a visitantes de ese museo, que habían aprovechado la visita y la habían vertido en reflexión crítica o de creación. El cuadro de Georges de La Tour, *La educación de la Virgen*, me devolvía a la lectura, años atrás, de un buen ensayo de Robert Scholes, *Protocols of Reading* (1988), un libro en el que se nos pro-



pone una lectura de ese cuadro. Lo que me interesaba y recordaba no era tanto la sibilina (e inteligente) contralectura de Derrida (estábamos en 1988 y eso parecía muy actual), sino la especulación en torno al cuadro, una lectura semiótica, que como en el mejor Roland Barthes de *Mythologies*, se resumía en una pregunta decisiva: «qué lee la Virgen?». La respuesta no es fácil. ¿El *Antiguo Testamento*? ¿El *Nuevo*? ¿Una hagiografía dedicada a contar la vida de la propia Virgen? ¿Qué libro sería digno de tales ojos? Un académico barcelonés despistado escribió en un catálogo (*El fil d'Ariadna*, 1981) —¡parecía lógico!— que la Virgen leyera «los Santos Evangelios». Eso lo apuntó con ironía Robert Scholes, pero sólo como especulación, y apuntando él mismo el dislate de tal posibilidad.

Es este un tema típico de la cultura de la Contrarreforma. Entre las normas que dictó la Iglesia a los artistas, estaba la de tratar los temas más fundamentales de la doctrina católica de tal manera que resultaran fácilmente comprensibles para el vulgo iletrado. La Virgen y el misterio de la inmaculada concepción habían sido puestas en duda por los protestantes, y por eso se convirtió en uno de los temas más queridos por los fieles. Así se desarrollaron capítulos de su vida, como por ejemplo el referente a su educación. Esto creaba paradojas: ¿cómo era posible que una mujer perfecta hubiera necesitado aprender nada? De todos modos, fue este un tema de gran éxito. Francisco Pacheco, por ejemplo, fue muy crítico con el tema y escribió en su *Arte de la pintura* que en la versión de la educación de la Virgen que pintó Juan de Roelas, este fue «diestro en el colorido aunque falto en el decoro» (Pacheco, 1990, 582-4).

La lectura del cuadro por Scholes entra en el terreno (no estudiado por John Hollander) de la ékfrasis ensayística, fuera de la historia del arte. El crítico norteamericano explica así la maniobra que efectúa:

Let us read a picture —a picture of reading. In the front of this book is reproduced a painting in which we «see» two figures. Actually, this «seeing» is a reading, a decoding, in which we begin with interpretative gestures so apparently simple and natural that we think of them as «seeing», but we end by becoming more aware of our own share in constructing this visual text, as we bring more and more information from our other reading, from our expe-





rience of art, from our lives, to bear upon this process. We begin, then, by seeing two figures, a woman holding a book from which a child, apparently a girl, is reading, with the aid of a large candle that the girl holds in her left hand. The candle, sole source of light in the picture, connects the shining pages of the book to the bright, pale face of the girls (Scholes, 1988, 2-3).

Scholes se plantea preguntas pertinentes acerca de los vestidos de la Virgen y Santa Ana (del tiempo de La Tour, no del tiempo bíblico), acerca del texto que debe estar leyendo la Virgen. Que el libro fuera la Biblia, le parecía

impossible, yes, I would say, but likely all the same. For this is an allegory of reading. This is what we do all the time, when we read, and what we should do. To read at all, *we must read the book of ourselves in the texts in front of us* [mi subrayado], and we must bring the text home, into our thoughts and lives, into our judgments and deeds. We cannot enter the texts we read, but they can enter us (Scholes, 1988, 6).

Aquí Scholes está aprovechando una frase de Roland Barthes que había usado como epígrafe del capítulo («And no doubt that is what reading is: rewriting the text of the work within the text of our lives») (Scholes, 1988: 1), pero, frase y cuadro le servían para construir una conclusión: «reading requires us to make the text our own in thought, word, and deed, like the young Mary reading the Bible: seriously thoughtful, saying the words aloud, preparing to live the life to which the text directs her» (Scholes, 1988: 6). El análisis del cuadro, de la escena bíblica que representa, sirve para justificar una teoría de la lectura que discutió con detalle en el resto del ensayo.

Pas(e)ar ante el cuadro *El jinete polaco* de Rembrandt, no podía sino sugerirme la novela de idéntico nombre de Antonio Muñoz Molina, puesto que el cuadro es el silencioso referente para el protagonista de su novela *El jinete polaco* (1991). La cara de ese jinete le recuerda la de un habitante de la ciudad de Mágina. El cual es presentado en un amago de pura ékfrasis, en una visión del jinete en la rápida visita semejante a la mía, a las nuestras:





Es el cuadro más raro que ha visto en su vida, aunque no sabe explicarse por qué, es muy raro pero también lo encuentra familiar, como si lo hubiera visto en un sueño olvidado, no hace mucho, pero uno no sueña con algo que verá dentro de unos meses, no reconoce y extraña al mismo tiempo y con la misma certidumbre, no es alcanzado de improviso por un sentimiento de pérdida y de felicidad que le forma un nudo en la garganta... (Muñoz Molina, 1991, 440).

La observación del jinete de Rembrandt en la novela genera una cadena de recuerdos en asociación: de su abuelo Manuel que le contaba la leyenda de los juancaballos (centauros); de las fogatas de la noche de San Juan (por el humo que le parece adivinar en el fondo del cuadro); o el sonido de los cascos de un caballo resonando en la noche; también con una película que vio de niño, *El tigre de Esnapur* (un film de Fritz Lang de 1959); y, finalmente, con el protagonista de la novela de Julio Verne, Miguel Strogoff. Cincuenta páginas más allá, el jinete polaco es también referente simbólico en clave más contemporánea para «Riders in the Storm» de Jim Morrison y *The Doors*: «Cuando volví al comedor tú mirabas el grabado del jinete, decías que era Miguel Strogoff, y luego te recordaba a los jinetes en la tormenta de Jim Morrison» (Muñoz Molina, 1991, 486). La identificación de la figura de una versión del cuadro en grabado, que decoraba la casa de Nadia en Mágina, sirve como nexo de unión entre tiempos y personajes, pero también sirve para introducir la asociación con un personaje real de la novela: el padre de Nadia, un militar del ejército republicano. El jinete, se convierte entonces, ampliando su sentido, en una representación alegórica de los exiliados españoles:

extiende sobre sus rodillas el grabado del jinete polaco (...) mira la cara indiferente y joven del jinete y le parece ver en ella un helado desafío que siempre le dio miedo, una solitaria determinación en la que ahora adivina el retrato espiritual de su padre: como si el grabado estuviera cubierto por una lámina de vidrio y viera reflejada en ella, fundida a la efigie del hombre a caballo y a la colina que hay tras él, la cara ya muerta y todavía vigorosa y severa del comandante Galaz (Muñoz Molina, 1991, 475).



La visita a la Frick Collection en la novela provoca el encuentro con el jinete polaco de Rembrandt, da título a la novela y sirve de núcleo para una larga serie de correlatos que conviven en la novela y que contribuyen a dar una trama compleja de niveles de significado, desde los referentes de la música rock y un clásico de la literatura juvenil, al imaginario de la guerra civil. En torno a la figura del jinete polaco se unen los mitos *pop* de la educación del protagonista, que conoce bien, y los mitos de la ideología republicana, que una educación bajo el franquismo le ha impedido conocer. El cuadro de Rembrandt le enseña la posible intercomunicabilidad entre ambos mundos.

El recuerdo de la mancha amarilla en el muro de un famoso cuadro de Vermeer se me aparecía al contemplar el retrato de Montesquiou obra de Whistler. Suscitaba también un recuerdo asociativo con la persona que es el inspirador de uno de los grandes personajes de la *Recherche*, el barón de Charlus. Y en un movimiento de visión asociativa, es fácil relacionarlo con un muy famoso episodio de la novela. En éste, el narrador, a través del personaje de Bergotte, canta las excelencias de Vermeer y de cómo un cuadro le sirve de correlato para el tipo de escritura que está intentando conseguir. Proust utilizó este motivo pictórico relacionado con la visita a un museo en el volumen *La prisionera*. En ese episodio hay una exposición de pinturas de Vermeer en París, entre las cuales se encuentra la «Vista de Delft». El escritor Bergotte se encuentra muy delicado de salud, en estado agonizante, víctima de una crisis de uremia. Los médicos le han prohibido moverse. Pero al leer el elogio de un crítico a la extraña pared amarilla que hay en «Vista de Delft», Bergotte decide salir de casa para poder ver esa maravilla. Conoce muy bien el cuadro, pero no recuerda dónde está esa pared. En el museo, queda sorprendido al ver el detalle ínfimo al que aludía el crítico, y piensa que sus libros deberían contener «frases preciosas por sí mismas, como ese pequeño panel amarillo». Prácticamente es lo último que piensa. Está sentado, cae al suelo del museo y muere. Así lo escribe Marcel Proust:

Enfin il fut devant le Ver Meer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. «C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune». Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné la première pour le second. «Je ne voudrais pourtant pas, se dit-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition» (Proust, 1954, 187-188).

La conclusión de este párrafo es obvia: contemplar el cuadro de Vermeer se convierte en una auténtica lección de escritura creativa, puesto que el holandés pinta como él quisiera haber escrito. La escena tiene el valor de resumir la identidad entre el novelista y el pintor, pero también sirve para expresar un elemento estilístico clave en la *Recherche*.

Leemos un ensayo (Scholes), unas novelas (Muñoz Molina, Proust) que nos causan una profunda impresión, en las que se alude a cuadros y situaciones que reviven en nuestra visita a un Museo. El visionado de cuadros provoca una reacción de recuerdo, recreación y, al mismo tiempo, inscripción en una nueva serie de significados. Estas tres breves experiencias y los ejemplos de reacciones que puede provocar el paseo por el Museo, nos acercan al problema de la traducción desde una perspectiva visual. La traducción, como sabemos, es una propuesta de diálogo entre dos culturas. La contemplación de un obra de arte desde la literatura implica un proceso de adaptación y de sumisión de conceptos de un lenguaje al otro. La característica diferencia entre dos contextos distintos, el del emisor y el del receptor, se tiene que acercar y, por ello, el traductor actúa como una especie de enlace. Wilhelm von Humboldt en su prefacio a la traducción del *Agamenón* (1816) explicó, además de la estrategia de traducción adoptada para el texto que presentaba, una

definición más general de la traducción. Opinaba que un traductor, aunque tenga las mejores intenciones de fidelidad, no siempre puede ser realmente fiel, puesto que en muchos casos su interpretación de los detalles lingüísticos del autor puede ser poco fiel al original: «Se puede incluso afirmar que una traducción es tanto más divergente cuanto con mayor ahínco intenta conseguir la fidelidad. Pues al intentar reproducir incluso las más refinadas particularidades, evita lo meramente general y, sin embargo, sólo puede oponer a cada particularidad otra distinta» (Vega, 1994, 260).

Un aspecto poco científico de su teoría, que es difícil de describir, pero que es muy importante en su intento de delimitar la propensión a la fidelidad, cosa que hace a través de una paradoja, ya que la traducción debe aportar

en sí misma un cierto colorido de extrañeza, y los límites donde esto se convierte en una falta innegable, son muy fáciles de sentar. Mientras no se sienta la extrañeza [Fremdheit], sino lo extraño [Fremde], la traducción habrá alcanzado su máxima fidelidad; pero allí donde la extrañeza aparece en sí misma y quizá oscurece lo extraño, allí el traductor está demostrando que no está a la altura de su texto (Vega, 1994, 261).

Algo así sucede con esas visiones de cuadros, relaciones con obras de carácter distinto. Nos ayudan a crear una atmósfera cómoda donde no detectamos la extranjería (Fremdheit), pero notamos lo extranjero, por la diferencia de lenguaje artístico.

Todo esto sucedía en la galería central del piso superior de la Frick Collection. Al descender a las cavernas, en contacto con el mundo de Goya, me esperaban nuevas sorpresas. Retratos de sus amigos en Burdeos, pequeños pedazos de marfil pintado, litografías, grabados. Una agradable pequeña sorpresa era el dibujo de un anciano en un columpio. Podía ser leído como el símbolo del artista libre en la libertad del exilio. Pero una gran imponente sorpresa, fue el contemplar, por fin, el magnífico cuadro tardío de Goya, *Suerte de varas*. De repente, la división del espacio del cuadro por una diagonal se me representaba como un fogo-

nazo, veía más clara esta separación entre visión y reflexión, la sugestión ante el objeto contemplado y la reacción que éste suscita.



2. Goya, Francisco de: *Suerte de varas*. Burdeos: 1824.

Llegar a aquella sala subterránea fue como una revelación, una ceremonia de anagnórisis aristotélica: el paso de la ignorancia al conocimiento, y en ello intervino el cuadro de Goya, *Suerte de varas*.

El mundo de los toros, como es sabido, fue una importante fuente de inspiración para Goya en varios momentos de su vida. En su exilio de Burdeos, apartado de las obligaciones de retratista de la corte, tuvo tiempo para dedicarse a asuntos taurinos. En *Suerte de varas* un toro de potentes astas está a la espera de embestir al picador. Éste, acompañado de un numeroso grupo de personajes, se agarra a la vara y al caballo esperando la llegada del toro. Otro picador espera con la vara en posición vertical. En segundo plano vemos a dos caballos muertos, cosa normal puesto que antiguamente en la suerte de varas los caballos no iban protegidos por un peto. Al fondo observamos los tendidos repletos. La técnica para representar los personajes del fondo puede recordar la

de las «Pinturas Negras» realizadas unos años antes. En el cuadro destaca la delicadeza con que el pintor muestra a los animales en contraste con la apariencia más violenta de las figuras humanas. Paralelo a este cuadro Goya realizó una serie de litografías titulada *Toros de Burdeos*.

Contemplar ese cuadro me hizo recordar unas palabras de José Bergamín escritas en 1937 para *Hora de España* en plena guerra civil: «Pintar como querer. Y querer con *santísima voluntad*, con *realísima gana*, eso hizo Goya. Pintando con el corazón en la mano, con esa voluntad de la sangre entre los dedos, pintó lo que más quiso; y lo que menos, lo que no quería; pero pintó *como quería*. Pintó con sangre, con su sangre: pintó *de verdad*» (Bergamín, 2005, 87). El cuadro de Goya, sumado a la iluminación de Bergamín, me daba una clave para leer lo que acababa de hacer en el piso superior. Baudelaire escribió, a propósito de los últimos grabados de Goya, las tauromaquias de Bordeaux, que eran «vastos cuadros en miniatura». Y hete aquí que ese cuadro se me presentaba como un vasto tratado enciclopédico, del cual podía extraer una verdad. De repente veía cómo una asociación de fragmentos podía abrir insospechados caminos para entender lo que sucede en una visita a un Museo.

Estamos desde hace muchos años habituados a una cultura de los desechos. Agnes Varda en su film *Los espigadores y la espigadora* reivindicó la recuperación del despojo, de lo que en apariencia la sociedad ha desechado como inútil. Una operación que según Charles Baudelaire corresponde al nuevo artista de la Modernidad, el que recoge, combina, relaciona, una cultura del deshecho. Baudelaire había ya introducido esa actitud cuando en *Du Vin et du Haschisch*, escribió:

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebus. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance (Baudelaire, 1992, 249-50).

O bien, en *Le peintre de la vie moderne*, escribí otras palabras que amplían este sentido aplicado al paseante, que podemos aplicar al visitante del Museo:

Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille, comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables; comme l'amateur de tableaux vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive (Baudelaire, 1992, 378).

Recordando estas palabras de Baudelaire me veía a mí, y en proyección a cualquier visitante de Museo como un *flâneur*, observador apasionado, que no hace sino recoger fragmentos de visitas, los rechazos (*rebutts*) que cataloga y colecciona. Estos fragmentos proporcionan el material para una lectura de la nueva serie, para una traducción del sentido que los cuadros habían tenido en algún momento anterior, como indica el dibujo de Steinberg. El visitante/narrador/ensayista niega el posible sentido del cuadro contemplado y lo cancela imponiendo su propia lectura, la que corresponde a los fragmentos de su propia experiencia. O en las palabras de Barthes-Scholes: «we must read the book of ourselves in the texts in front of us» (Scholes, 1988, 6).

El motivo de aquellos cuadros y grabados de tema taurino no pudo sino abrir otra ventana. Me hizo pensar en el libro que estaba relejendo



en aquellos días, *El arte de birlibirloque* de José Bergamín. Le debía el impulso relector a una conferencia de Georges Didi-Huberman a la que había asistido en la Biennale de Venecia-Danza (septiembre, 2005), en la cual éste relacionaba la reflexión de Bergamín sobre el toreo con una actuación del bailarín Israel Galván, que él había visto en la Maestranza de Sevilla. En efecto, en un conocido fragmento de *El arte de birlibirloque* (1930) José Bergamín opina acerca de la posible asociación entre toreo y metafísica. En ese texto escribió José Bergamín unas palabras que apartan al toreo de la actividad ludico-folklórica para distracción de turistas atiborrados en cruceros trasmediterráneos:

El toreo es un puro juego inteligible en el que pelagra la vida del jugador; este peligro desinteresado afirma, al entenderlo, que de su verificación estética se deduce como de toda afirmación estética una consecuencia moral o inmoral: la del heroísmo; el heroísmo puro sin utilidad; el toreo es un juego de heroísmo o un heroísmo de juego: heroísmo absoluto. En este sentido podría suponerse que es un deporte trascendente, un deporte poblado de significación estético ideal; porque en el toreo se afirman, físicamente, todos los valores estéticos del cuerpo humano (figura, agilidad, destreza, gracia, etc.); y metafísicamente todas las cualidades que pudiéramos llamar deportivas de la inteligencia (rápida concepción o abstracción sensible para relacionar). Es un doble ejercicio físico y metafísico de integración espiritual, en que se valora el significado de lo humano heroicamente o puramente: en cuerpo y alma, aparentemente inmortal. Ésta es su belleza más pura: ser espectáculo visible de una invisible realidad; el traje del torero se enciende de luces inmortales para iluminar sobrenaturalmente lo más natural: la muerte y la vida, simplemente, heroicamente, verificadas como un puro juego imaginativo real (Bergamín, 2005, 164).

El texto de Bergamín, de repente, me ayudaba a entender qué estaba haciendo y, también, a situar en unas coordenadas específicas el viaje recorrido por el Museo. Me permitía ver al visitante como un personaje, entre una física y una metafísica, a medias bailarín-torero, a medias *flâneur*.

Como decía Pedro Salinas a propósito del libro de aforismos de Bergamín *El cohete y la estrella*: «Brillaban allí ya un ingenio desafortado, una





agudeza y una actividad verbal gracianescas [...], y una profunda penetración, una iluminación a relámpagos de cosas y problemas, puramente intuitiva o estética» (Salinas, 2007b, 302). Esto es aplicable también a sus reflexiones sobre el toreo, de aficionado, pero también de pensador. Porque Salinas supo detectar algo importante, ya que le dio la vuelta al libro y lo arrancó de su tecnicismo localista: «*El arte de birlibirloque* tiene un doble sentido: por un lado es el toreo y su arte, y por el otro es el propio arte de ese escritor-torero que es José Bergamín, el gran “burlador y birlador” de la literatura española contemporánea» (Salinas, 2007b, 302). En efecto, su habilidad conceptual, su uso del retruécano, le sirve a Bergamín para plantear un discurso que integra lo local y lo universal. En palabras de Pedro Salinas:

El inquieto pensamiento de Bergamín se pierde infinitas veces en caminos laterales de noche sombría, bucea, escapa, reaparece, vuelve, fuego fatuo deslumbrador y ligerísimo. Y su estilo en perfecto paralelismo isócrono con su pensamiento, sujeto a una presencia de elementos folklóricos que aquí y allá sin cesar afloran, virtualizador o potencializador del tópico idiomático, es también un constante perderse para encontrarse, una delicia perenne de alusiones, un enzarzarse sin término de lo inesperado, donde el viajero, si a veces se desorienta, nunca deja de sentir deleite (Salinas, 2007b, 305).

Es notable la suplantación que hace Salinas de pensador por viajero, en metáfora que nos remite de nuevo a la asociación entre observador y viajero, explorador.

Debemos a Georges Didi-Huberman una iluminación acerca de la lectura de obras de arte. A propósito de una *Anunciación* de Fra Angélico se lamentaba de las limitaciones de una semiología que solo posee tres categorías: «le visible, le lisible et l'invisible» (Didi-Huberman, 1990, 25). Así, dejando de lado el estatuto intermediario de lo legible (el resultado del cual es la traductibilidad), la mirada sobre el cuadro del pintor italiano en el mundo de lo visible, es algo que podemos describir. En la categoría de lo invisible se abren las puertas a una metafísica, que incluye todo lo que está fuera de campo del cuadro o el más allá ideal de





toda la obra. Entonces propone Didi-Huberman una alternativa a esta semiología incompleta: la eficacia de las imágenes se fundamenta en lo que él llama los «entrelacs» (intersticios), en el caos de conocimientos transmitidos y dislocados, de no-saberes producidos y transformados¹ (Didi-Huberman, 1990, 25). Es una mirada cercana a una atención flotante, una larga suspensión del momento de concluir, donde la interpretación tendría la posibilidad de explorar diversas dimensiones, entre lo visible poseído, captado, y la prueba visible de una posesión. Esta mirada compleja que no atiende a la maniobra de *completar*, está más próxima a una relación dialéctica con la imagen, a no querer poseer (*saisir*) la imagen a dejarse poseer por ella: «se laissez dessaisir de son savoir sur elle» (Didi-Huberman, 1990, 25).

Este conocimiento en los intersticios propuesto por Didi Huberman se puede relacionar con el sugestivo ensayo en el que examina el arte del bailarín Israel Galván a propósito de una actuación en la Maestranza de Sevilla. Sus apreciaciones van más allá del mundo concreto de la danza. Por ejemplo, presenta el «*dynamisme immobile*» (dynamismo inmóvil), como forma por excelencia de un *dynamisme supérieur* (Didi-Huberman, 1990, 112-3). La fragmentación del tiempo es puesta en evidencia por el cine al fijarse en imagen y montaje. Distingue así entre movimiento e inmovilidad. El mecanismo mismo del cine se funda en este detener la imagen, en cada fotograma, pero al mismo tiempo el pasar la película se funda en convertir en «danza» lo que parecía inmóvil.

A partir del comentario de la fotografía de un torero publicada por Georges Bataille, para ilustrar la noción de sacré, destaca Didi-Huberman la noción de *instant privilégié*. Éste sería aquel en el que aparece la profundidad, ese momento en que todo se detiene y nada está fijado. Escribe el filósofo francés: «À ce moment *tout s'arrête* et, pourtant, *rien*

1 «Elle se fonde sur l'hypothèse générale que les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission de savoirs —visibles, lisibles, ou invisibles—, mais qu'au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglio de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés.»





n'est fixé. L'Art —écriture, peinture, mais la danse tout aussi bien— ne ferait que chercher à produire cet inframince point d'équilibre entre l'infixable de l'instant et ce que qu'on nomme une forme» (Didi Huberman, 1990, 115).

En este contexto tiene sentido la deficiencia de *événement* que puso en circulación Gilles Deleuze: «L'événement n'est pas ce qui arrive (accident), il est dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend» (Deleuze, 1969, 175). Y aquí propongo ampliar el razonamiento. Didi-Huberman a partir de Bergamín propone una asociación («abracadabrante») entre danza y toreo: «la passe du torero —comme le pas du danseur— étant à chaque fois suerte, c'est à dire un sort jeté, un destin par-delà vérité et mensonge» (Didi-Huberman, 2006, 118). Propongo que la amplíemos con, *toute proportion gardée*, la consideración del visitante del Museo. Así tiene más sentido lo que había escrito José Bergamín en «El mundo por montera», y que sirve de base para esta asociación: «“Vivir de milagro” es vivir de veras; vivir en peligro, como quería Nietzsche, y no vivir sin peligro, escamoteándolo, vivir de mentiras, vivir de trampas. La suerte del torero en la plaza es “no tener donde caerse muerto”; “vivir de milagro” es la *suerte* de verdad del torero y de lo que de torero o dominio, señorío, de la suerte, por la verdad, hay en toda verídica y veraz vida humana» (Bergamín, 2005, 193). Así la vida de la contemplación de la obra de arte en ese espacio anómalo, separado del mundo, que es el Museo. Un momento de revelación que nos enfrenta con la suerte de contemplar una obra de arte, establecer relaciones que se abren en ese instante privilegiado.

La visita al Museo puede ser calificada como una experiencia tipo rizoma, según la distinción establecida por Deleuze y Guattari en *Mille plateaux*. En primer lugar, instaura una equivalencia paradójica entre rupturas y conexiones: es la fragmentación de la visita, siempre sometida a una multiplicidad de unidades independientes entre las que el visitante establece una conexión. Además el visitante practica una descentralización sistemática expresada por Deleuze y Guattari como un «principio de heterogeneidad», para romper la simetría de figuras y movimientos,





es decir, en nuestro caso, los cuadros vistos, los recorridos seguidos. Por último, el aparente sinsentido de la visita se relaciona con otro principio del rizoma, el de «ruptura asignificante», atendiendo a los fragmentos, renunciando a los relatos e incluso renunciando a las deducciones lógicas que un cuadro y otro podrían establecer (Deleuze, 1980, 13-19).

Contemplando este imponente cuadro tardío de Goya veía claro (con las sugerencias de Bergamín y Didi-Huberman), como en una iluminación, la separación entre visión y reflexión, la distancia entre el fognazo provocado por el objeto contemplado en su impresionante desnudez y la reacción que éste suscita.

* * *

Paseando por la Quinta Avenida, ya de vuelta hacia casa, se me ocurrían inmediatamente dos casos de interrelación y/o traducción que había visto recientemente. Dos obras que presentan ejemplos, complementarios del que acabo de analizar, de otras posibilidades de diálogos entre arte y literatura. Como otras alternativas de diálogo entre las palabras y el arte.

En los últimos años el vídeo se ha convertido en el principal medio de expresión, por lo novedoso o por las posibilidades que ofrece, para gran número de artistas. El artista sudafricano William Kentridge cuenta desde los años noventa con un gran reconocimiento internacional que le llega en gran medida de su participación en *Documenta X*. Artista de larga experiencia en el mundo del teatro —primero como escenógrafo y actor y después como director— a partir de 1992 Kentridge ha creado espectáculos multimedia en colaboración con la *Handspring Puppet Company*, en los que combina marionetas, actores y animación. A pesar de que su carrera se reparte entre el cine, el teatro y el dibujo, el artista concede especial importancia al dibujo, puesto que considera que sus creaciones dentro de montajes cinematográficos o teatrales no son más que prolongaciones de sus dibujos. En todas sus obras, sin importar el medio expresivo utilizado, se revela un gran interés por la naturaleza de





las emociones humanas, la memoria o la relación existente entre deseo y ética. Kentridge investiga cómo la identidad se construye a través de una negociación entre nociones de la historia y del lugar (tiempo e historia). En su arte existe un elemento elegíaco que explora las posibilidades de la poesía en la sociedad contemporánea. Su obra, por otra parte, expresa una visión muy satírica sobre los vicios de la sociedad contemporánea y, paralelamente, propone una *Weltanschauung* radical, aceptando los cambios continuos, la permanencia de lo inestable.

Kentridge es sin duda una de los mejores artistas contemporáneos. Pintor de formación, en muchas de sus obras trabaja entre medios. En muchas ocasiones ha incorporado ilustraciones a las páginas de viejos libros, componiendo un curioso collage entre la palabra impresa de fondo, y la imagen que dibuja encima. Artista inquieto, no se limita a los medios tradicionales del «artista plástico». Su obra de teatro (ópera) y serie de dibujos inspirada por *La conciencia de Zeno* de Italo Svevo, es una extraordinaria lectura de algunos de los *leit-motiv*s y elementos estructurales de la novela del autor triestino. La obra de teatro *Zeno at 4 A.M. Part I* (2001), por ejemplo, es una producción teatral en la que mezcla actores y dibujos animados, se complementa con *Confessions of Zeno* (2002), que fue definido como un «multimedia shadow oratory». Es una producción teatral en la que combina la representación con una proyección de esculturas como sombras chinas. Estos dos trabajos-espectáculo, se complementan a su vez con una serie de nueve grabados que llevan el mismo título. Otra obra plástica se titula *Zeno Writing* y es una serie de anotaciones al carbón de las frases más significativas de la novela. En sus trabajos artísticos sobre la novela de Svevo no hace sino *traducir*, en el sentido de detectar y subrayar, amplificar e iluminar, los elementos más importantes.

Ha hecho también trabajos sobre la novela, de Machado de Asis, *Memorias postumas de Bras Cubas*, o las guías Baedeker en *Baedeker Suite // Dogana* (1999). Trabajó con un ejemplar de una guía Baedeker del norte de Italia, publicada en 1912 —antes de la Gran Guerra, un período al que regresa continuamente (como en la serie dedicada a



Zeno)—. Este es otro ejemplo de la continua referencia a la memoria y la geografía, en especial de Sudáfrica, que hay en la obra de Kentridge. Las litografías están impresas en diversas páginas de ese ejemplar del Baedeker y las palabras son las que pronuncian los turistas en sus viajes por Italia.

Artista muy politizado, uno de sus vídeos de artista se titula *Felix in Exile* y está dedicado a la crónica de la saga de Soho Eckstein y Felix Teitlebaum. El título deriva de un juego de palabras:

FELIX
EXILE AMNESTY
ELIXIR AMNESIA

Palabra e imagen juegan un papel decisivo en la obra de este artista. Algunos de los trabajos que me interesa destacar son los vídeos *7 Fragments for Georges Méliès* y *Journey to the Moon* (2003). En este caso Kentridge concentra su atención por objetos obsoletos, una actitud que ha caracterizado siempre a su obra. En lugar de utilizar las últimas técnicas digitales, regresa a la filmación de la ilustración a mano. Sus experimentos en este terreno conducen a una exploración de la visión y de la relación entre percepción y conocimiento (*William Kentridge*, 2004, 181-183).

Según explicó Gilles Deleuze el cine moderno (el de postguerra, es decir, a partir del neorrealismo) tiene unas condiciones y características muy precisas (Deleuze, 1985). Si las reducimos a lo esencial, la narración cinematográfica está articulada a través de dos elementos de percepción: lo que vemos y lo que oímos. Según Deleuze en el cine *clásico* (el de antes de 1945) estos elementos se combinan para crear un campo de acción ante el cual los personajes de la película podían actuar y reaccionar, es decir que «lo que el espectador percibía era una imagen sensible que se movía, ante la cual se identificaba más o menos con los personajes» (Deleuze, 1985, 3). Lo que los personajes percibían (veían, oían) ellos lo podían interpretar; la percepción se podía convertir en acción. Esta unidad entre situación y acción entra en crisis después de 1945, a partir



del neorrealismo. La relación entre lo que los personajes percibían y su capacidad de reaccionar a esas percepciones, se volvió cada vez más frágil hasta que «el personaje se convirtió en una especie de espectador (...) víctima de la visión, perseguido por ella o persiguiéndola, no tan preocupado por la acción» (Deleuze, 1985, 3). En esta nueva situación, los elementos de la narración, lo que se ve y se oye, crea un campo de acción en el que los personajes no participan, sino que nos presentan lo que Deleuze denomina «situaciones puramente ópticas y sonoras» (1985: 3) ante las que no puede haber respuesta o reacción y que inauguran una relación no localizable: la experiencia directa del tiempo y del pensamiento.

Kentridge trabaja con técnicas de cine mudo, de antes de 1945, pero con materiales del cine contemporáneo: une el juego experimental de Méliès, los juegos de magia visual, con una reflexión que toma como punto de partida algunos de los filmes de Méliès para integrarlos en su propia obra y en un discurso metaartístico, más de nuestro tiempo. Es decir, la reflexión sobre el espacio de la creación artística, la crónica —casi de diario— de la creación de algunas de sus obras.

7 Fragments for Georges Méliès es una serie de siete cortometrajes en cada uno de los cuales se presenta al artista trabajando en su estudio o en interacción con uno de sus dibujos animados. La serie se complementa con *Day for Night* y *Journey to the Moon*. Kentridge combina la actuación (una referencia a su pasado como actor), film y animación en un homenaje a los pioneros del cine y en especial a la figura de George Méliès (1861–1938) y a sus experimentos de magia visual. Méliès experimentó con los efectos especiales e intentó explorar las posibilidades del nuevo medio artístico. Lo que estaba intentando era presentar cosas que parecían teatro, pero que eran imposibles de representar en el teatro, en vivo. El protagonista de los films de Kentridge es el propio artista. Usando varias técnicas (inversión de la dirección del film, animación, cortes y fundidos) sugiere la existencia de un estudio, que tiene características mágicas, y es una aguda reflexión sobre cómo el trabajo artístico se realiza desde su imaginación hasta llegar al papel o al film. Lo mágico



es también, pues, el propio proceso artístico. El vídeo que es medio controvertido y actualmente muy usado por artistas contemporáneos, recibe un frenazo, una suerte de vara, que nos despierta y nos hace mirar con mucha más atención al origen del proceso artístico. Uno de los fragmentos más sugestivos es uno en el cual se invierte el proceso: el film empieza con el dibujo en el muro y rápidamente, de manera vertiginosa, casi prodigiosa, desaparece de nuestros ojos para convertirse en un papel en blanco. Son meditaciones sobre la vida del artista en su estudio en sus diversas prácticas: dibujo, actuación, escultura, animación y film.

Kentridge consigue una reelaboración del origen del arte a través de un volver a los orígenes de una de las más nuevas formas, el cine. Utilizando la cámara lenta, la inversión de movimiento, consigue hacernos dar cuenta, tomar conciencia de lo que es esencial en cualquier proceso de creación artística.

* * *

Uno de los últimos trabajos de Margarita Andreu convierte las letras y números de una anotación de diario en dibujo y mancha. Con un buen empleo de la técnica del vídeo, consigue un nuevo análisis de un aspecto del diario subrayando lo obsesivo, lo repetitivo, convirtiéndolo en efecto de recursividad, hasta llegar a perder el sentido verbal. La imagen resultante puede tener el valor de un encefalograma. El vídeo de Margarita Andreu *Annotare*, es una secuencia de pantallas con números y palabras que se van superponiendo hasta llegar a saturar todo el espacio. A medida que el espectador observa la transformación de las anotaciones, el sentido literal desaparece y éste es substituido por uno metafórico, o mejor, alegórico. Lo que en principio es una coincidencia casual, un modo de indicar superposiciones que ocurren en cualquier vida («el tercer miércoles, reunión», etc.) sigue un orden preciso y dramático de composición a partir de inversiones 20.02, 13.31, simples repeticiones, 12.12, 20.20 o a partir de la presencia de por lo menos un mismo número. Así nacen series de secuencias de números ordenados



en palíndromo, en repetición, en versión numérica de algunos de los más elementales juegos combinatorios de la retórica y consiguiendo una versión visual de la famosa definición de la función poética de Roman Jakobson: «La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación» (Jakobson, 1987, 71)².

Así, ordenados por la artista no sólo como combinaciones, juegos de números, sino como «signos» del día, en las series de días que se superponen, la artista se da cuenta de que hay coincidencias de lugar, de hora, que van más allá de la mera *casualidad*, abriendo las puertas de la sospecha a una *causalidad*. El esquema, casi resumen en forma de organigrama, es convertido en relato del paso de los días. Números en combinación en esas series imprevisibles aluden al principio básico del diario: la repetición. Y surge el efecto-espejo de cualquier texto autobiográfico: nos vemos a nosotros mismos confrontados a nuestra propia gramática de la soledad, en la anotación de la actividad diaria.

Escribir un diario es salvar un día, protegerlo e insertarlo en una serie de días particulares (Bou, 2006). La anotación en el diario permite la posibilidad de volver a visitar nuestros días, aunque sea con dificultad. El trabajo de Andreu nos coloca ante una situación característica de *mise en abîme*: vemos nuestra propia vida en miniatura, pero también nos hace reflexionar sobre el sistema de anotación que seguimos (o no). En el vídeo de Margarita Andreu esta relación se invierte, puesto que es la *casualidad* de la combinación numérica la que dicta la atención sobre unos días en particular. Es la casualidad la que dicta una causalidad: el evento que obliga a cambiar de ritmo y a detenerse para recoger y observar.

Este vídeo destruye lo que había propuesto, ya que la misma repetición obsesiva, llevada hasta el paroxismo, elimina cualquier posibilidad de inteligibilidad, provocando una mancha negra que suprime cualquier posibilidad de lectura tradicional, literaria, de articulación de un sentido, de identificación.

2 «The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination»



Así surge una inmediata serie de asociaciones (Bertola, 2006): la investigación de Alighiero Boetti que le llevó hasta Afganistán, con su magnífica e imposible tentativa de clasificar *I mille fiumi piu' lunghi del mondo*, una clasificación que fracasaba cada vez que el fluir del agua se encontraba con el de la vida humana. La imposibilidad de medir los ríos funcionaba como alegoría de la imposibilidad, metafórica, de medir el transcurrir heraclitiano del tiempo. Otra clasificación imposible y desesperada es la que leemos en el cuento de Borges «El idioma analítico de John Wilkins», en el cual cita una supuesta enciclopedia china titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (Borges, 1972, 708).

Asimismo, al romper con las coordenadas de espacio y tiempo (lugar y temporalidad) que esperamos en un diario, nos encontramos en una situación parecida a la de *El aleph*: «el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos» (Borges, 1989, 161).

El diario de esta artista es suma de instantes, presentes en los fotogramas que contemplamos. Y tiene algo de colección o catálogo de momentos vividos. Nos remiten a esa voluntad imposible de exhaustividad en la que coincide con el Percival Bartlebooth en *La vie, mode d'emploi*, de Georges Perec: «[...] saisir [...] décrire [...] épuiser, non la totalité du monde —projet que son seul énoncé suffit à ruiner— mais un fragment constitué de celui-ci: face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira d'accomplir jusqu'au bout du programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible» (Perec, 1978).

En el diario posible de Margarita Andreu, las informaciones escritas, junto con los números, se combinan en un movimiento de super-



posición de días y más días, y se convierten en signos de una materia. La desaparición de los mismos, sumergidos en un nuevo magma acumulativo, desaparecidos bajo esa nube de signos que deviene la gran mancha negra final, es, no sólo una prueba de la dificultad de obtener el control en la autobiografía, sino de la dificultad de recordar. El vídeo de Margarita Andreu nos hace recordar lo que ha escrito Orhan Pamuk en *Estambul*: «Lo que es importante para un memorialista no es la exactitud del recuerdo, sino la simetría. [...] Para el pintor es importante la forma de lo que reproduce, para un novelista, no es importante el hilo de los acontecimientos, sino la reordenación que hace» (2006: 365). Pedro Salinas, en el relato «La gloria y la niebla», reflexionó agudamente, y muy críticamente, acerca de la constitución del diario íntimo:

Tiene un diario algo de alcancía. Defensa contra la penuria de la edad madura, cuando ya la vida renta cada día menos, y hay que echar mano de los ahorros: sacar de la hucha billetes arrugados, monedas deslucidas, de hace muchos años, y ver si todavía valen para comprarse alegría de segunda mano. Un alma fuerte y confiada no suele llevar diario. Propios son de tímidos, de espíritus sin fe en sí mismos, temerosos de quedarse sin nada, un día (Salinas, 2007a, 918).

Este es un diario imposible, distinto de los diarios tradicionales en papel que criticaba sin piedad Salinas. Leopardi y Ernst Jünger, solo por citar a dos de los más grandes diaristas, están detrás de las imágenes creadas con palabras de Margarita Andreu. Lo que es en el caso de esta artista mero juego formal, cromático, puesto en conexión con la problemática del género diarístico, adquiere, en pintura y palabra, un nuevo sentido, que sólo el medio vídeo permite constatar en su imponente lucidez.

* * *

Podemos preguntarnos si la analogía entre arte y literatura tiene todavía hoy día un sentido. En una muy pesimista reseña que escribió Harold Bloom acerca de un magnífico libro, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art* (1996), concluía con un dictamen casi funesto:



paintings are not mute poems, and poems are not speaking pictures, so misinterpretations of Horace have continually clouded our endless accounts of the relations between poetry and painting. [...] The Romantic tradition is particularly vexed by the dangerous formula «Ut pictura poesis» [...] When criticism has been tempted by these analogies, it has ended in confusion (Bloom, 1996, 95).

Los casos aquí examinados nos demuestran lo inexacto de esa *bou-tade*. Existen novedades importantes, hay vida en la interrelación. Y si uno no cierra los ojos al presente se detectan variaciones dignas de mención. Nuevas obras literarias que hablan o pinturas que son poesía muda, nuevas posibilidades de hacer progresar la interrelación.

Propongo una conclusión: el espectador, en un momento de detención del movimiento, pero consciente del próximo paso, entre la cinematografía y la fotografía, atento a la imagen que ve y consciente de su posible impacto en palabras, está en un momento particular, un *événement*. Y la visita al Museo, la contemplación de la obra de arte aislada del mundo facilita esta fuerza. Ya sea en la Frick Collection, o en las colecciones virtuales ideadas por Aby Warburg, que quería elaborar un atlas de imágenes donde se mostrara la reaparición de la antigüedad pagana durante el Renacimiento (*Mnemosyne. Bilderreihen zu einer kulturwissenschaftlichen Betrachtung antikisierender Ausdrucksprägung*). O incluso en «*le imaginaire*» que propugnaba André Malraux, con los objetos que dentro de los museos de arte y fuera de los mismos, con una mirada «global», incluyendo los artefactos no artísticos no occidentales: «La métamorphose décisive de notre époque, c'est que nous n'appelions plus «art», la forme particulière qu'il prit dans quelque temps ou quelque lieu que ce soit: mais qu'à l'avance, il les déborde toutes» (Malraux, 1951, 624).

Ernst Jünger recogió en su diario de 1944, *Strahlen* gen, un comentario espeluznante (entre muchos):

cuando nos hemos acostumbrado a las ciudades destruidas, cuando se visita el centro todavía intacto como Hildesheim o Halberstadt, se tiene la impresión de estar en un mundo artificial de museo o entre los decorados de una ópera.



Esta sensación demuestra más claramente que la misma destrucción cuánto nos hemos alejado de la vieja realidad, de nuestra innata configuración histórica (París, 17 de enero de 1944) (Jünger, 1993).

El museo podía tener en 1944 una connotación de artificialidad, de algo extraído de un contexto. Pero el Museo en el año 2006 es todavía un refugio, como indicaba al principio, a propósito de la anécdota que originó mi reflexión. Giorgio Agamben en el último capítulo de *L'uomo senza contenuto* propone una sugerente lectura de un problema fundamental en la estética del arte: el de la obra de arte y su destino en nuestro tiempo y nos ofrece una imagen semejante a la de Jünger:

Ma il castello della cultura è ormai un museo, in cui, da una parte, il patrimonio del passato, nel quale l'uomo non può più in alcun modo riconoscersi, viene accumulato per essere offerto al godimento estetico dei membri della collettività, e, dall'altra, questo godimento è possibile solo attraverso l'estraneazione che lo priva del suo senso immediato e della sua capacità poietica di aprire il suo spazio all'azione e alla conoscenza dell'uomo (Agamben, 1994, 167).

Lo que apunta Agamben, el problemático divorcio entre disfrute de la cultura y la capacidad de disfrutarla, se agudiza con la metáfora del museo, como espacio aislado del resto del mundo y en el que es difícil la exquisita maniobra que describía al principio, ya que cada vez hay menos usuarios de museo dispuestos a una observación detenida, de instantes privilegiados.

El pasajero del mundo artificial del museo (Bou, 2001), como es el caso del bailarín Israel Galván, conjuga riesgo y ritmo, de cada paso deriva un pase, aquí entendido en el sentido taurino, pero que aplicado al caso del visitante del museo se podría asociar con «pasaje», en el sentido de una de las acepciones del DRAE: «Licencia que permite el libre tránsito de personas o cosas por diversos lugares a fin de realizar ciertas actividades» (*Diccionario*). Como Galván que «chacun de ses pas est une prise de risque, une possible souffrance» (*Diccionario*), así sucede con el visitante/paseante,



extremado en sus decisiones, abrumado por los asaltos de lo que cuelga y observa en las paredes del Museo. Didi-Huberman llega a proponer una justificación etimológica de esta asociación. «Passus» en latín es el participio pasado de dos verbos: *pando*, que significa abrir, desplegar, extender, como se abren las piernas en el acto de andar; y de *patior*, que significa sufrir, padecer, abandonarse al *pathos* (Didi-Huberman, 2006, 119)

La *suerte de varas* se realiza a caballo y sirve para medir la bravura del animal, así como para dosificar sus fuerzas durante el resto de la lidia. El picador se sirve de la puya para hacer sangrar al toro y comprobar su reacción ante el castigo, además de restarle acometividad a la embestida. «Suerte» es aquí leído como especie. Especie de varas. Como ya advirtió Bergamín, «El que las formas del toreo se llamen suertes tiene doble sentido de admirable significación» (Bergamín, 2005, 174). Bergamín nos ha permitido ampliar (por mediación de Goya) la asociación entre paseo por el Museo y movimiento del torero:

El arte verdadero actúa siempre por exceso de poder, de potencialidad: a todo artista potencial parece que le queda por decir más de lo que dice. La dicción perfecta, el arte clásico, es la única zona luminosa de una vasta región espiritual sombría, su expresión consciente; y el artista contiene por la línea límite de la sombra (dibujo, pensamiento, estilo), la fuerza creadora de su pasión secreta y plena: para expresarla; como el toro (Bergamín, 2005, 169).

La *suerte de varas*, leída en metonimia, como especie de «jurisdicción de que es insignia la vara» no es tan sólo un lance para calmar al toro, tan bien representado por Goya, sino que tiene valor de provocación, un despertar del espectador que como un toro en el toril, sale desbocado a las luces y focos del Museo. La contemplación de algunos cuadros resulta una maniobra de traducción, de comunicación entre dos mundos inconexos hasta ese instante. El garrochazo, despierta al espectador. Le hace ver lo que hay de pintura en literatura y de literatura en pintura.



2. BLOQUEO DIGITAL. PERVERSIDAD EN LAS AUTOBIOGRAFÍAS PÚBLICO-PRIVADAS

2.1. ¿QUÉ ES UN BLOG?

El 3 de diciembre del 2008, Jon Stewart, el gurú de los telediarios satíricos norteamericanos, entrevistó a Arianna Huffington, la gurú de los blogs políticos. Cuando Stewart le pidió consejo para los *bloggers*, fue muy directa: «blog your passion and your secret passions» [escribe en un blog tu pasión y tus pasiones secretas]. Cuando además le preguntó acerca del secreto para escribir bien un blog ella no dudó: «first thoughts, best thoughts. You are supposed to write like you email» [las primeras ideas son las mejores. Tienes que escribir como si escribieras un *yméil*]. Estas afirmaciones son particularmente interesantes porque subrayan el carácter indefinido y el valor de borrador de este tipo de texto. Más tarde, en la misma entrevista, perseveró en esta noción y dio consejos aún más específicos: “Blogging is not about perfectionism. Blogging is about intimacy, immediacy, transparency, and sharing your thoughts.” Arianna Huffington había mencionado al principio de la entrevista que nacen 50.000 blogs cada día. Oyendo esto, Jon Stewart le dijo que daba la impresión que el blogging era una enfermedad de transmisión sexual. Y luego añadió sin atolondrarse: el *blogging* «is like intimacy without having to be in contact.» De estos comentarios podemos sacar dos conclusiones: escribir un *blog* es escribir sin preocuparse por el resultado final; se crea una situación de intimidad protegida, porque los *bloggers* crean un sentimiento falso de intimidad, como si sus practicantes usaran un preservativo. Desde la perspectiva del pacto autobiográfico se trata una comunicación “protegida”, una sorprendente perversidad digital³.

- 3 En español hay una reflexión en marcha acerca de la cultura digital que está a cargo de algunos de los protagonistas de los blogs literarios más notables. Véase, por ejemplo el libro de Vicente Luis Mora, *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (2006), una reflexión de los inicios de la transformación, en Enric Bou «A la búsqueda del aura. Literatura en la Internet» (1997), las publicaciones y actividades del grupo de investigación que dirige Laura Borràs de la UB «Hermeneia» (www.hermeneia.net), o



Una viñeta publicada en *The New Yorker* en 1994 nos da más argumentos para detectar aún otra característica pertinente de la escritura de los *blogs*: su aislamiento obsesivo (ver *figura 1*). La imagen de los escritores aislados entre sí y del resto del mundo es un buen modo de ilustrar algunas de las características del nuevo tipo de escritura que representa un *blog*. De hecho «bloquear», perderse (y ser descubierto) en el mundo digital se convierte en una situación oximorónica: una soledad intensa rodeada de millones de otros *bloggers* y (tal vez) de algunos lectores. A causa de la necesidad de atraer un público, el *blogging* tiende a vincular lo mejor de la escritura y la publicación tradicional y lo peor de la telebasura. Resulta en la creación de tipos de comunidades individuales egoístas y que tienden a actuar, como las definidas por Zygmunt Bauman. Discutiendo nuevas maneras de construir la identidad en la modernidad líquida, Baumann diferenció ingeniosamente entre comunidades «peg», «cloakroom», y «carnival». Las comunidades «peg» son las que se constituyen alrededor de eventos o de intereses, que proporcionan un foco temporalmente limitado; las comunidades «cloakroom» permiten la construcción de una identidad estilizada para cada ocasión particular; las comunidades «carnival», en cambio, consisten en proporcionar un centro temporal y atractivo al cual pertenecer (Bauman 2000, 37 y 199-201). En muchos casos, el *blogging* es un vivo ejemplo de este enfoque líquido en la creación de comunidades. Como afirma Bauman de manera perspicaz:

One effect of cloakroom/carnival communities is that they effectively ward off the condensation of «genuine» (that is, comprehensive and lasting), communities which they mime and (misleadingly) promise to replicate or generate from scratch. They scatter instead of condense the

las reflexiones de José Antonio Millán en un blog excepcional, uno de los más antiguos y más interesantes en español, «Libros y bitios (edición digital y tradicional)» (<http://jamillan.com/librosybitios/>). Millán es un veterano de las guerras digitales. El *blog* es calificado por el propio autor como una «[p]ublicación unipersonal, independiente, de periodicidad incierta, y no subvencionada».



untapped energy of sociality impulses and so contribute to the perpetuation of the solitude desperately yet vainly seeking redress in the rare and far-between concerted and harmonious collective undertakings (Bauman, 2000, 201).

El aislamiento y la alienación, el contacto parcial, las tendencia a actuar al relacionarse con los otros, son de hecho reconocibles en el mundo virtual del *blogging*. La publicación de muchas guías dedicadas al *blogging* o su popularidad siempre creciente nos recuerda que ha entrado ya en la normalidad cotidiana. *The Huffington Post Complete Guide to Blogging* (2008), por ejemplo, pone el énfasis en, entre otras secciones: «getting noticed», «building community», «finding your voice», que son algunas de las cuestiones más urgentes para cualquier ser humano cuando se relaciona con otros: cómo asegurarse el ser visto y escuchado.

Los blogs me recuerdan lo que mis hijos hacían en *Kindergarten* (escuela primaria): «show and tell», una actividad importante tal como me la describió su maestra: hace que los alumnos se sientan muy orgullosos de lo que poseen y es una manera excelente de mejorar sus aptitudes sociales. Esto es precisamente lo que hacen la mayoría de los blogs: sus autores presentan en forma fragmentaria, lo que han visto, oído, leído, fotografiado. Los *blogs* se usan como un instrumento de conocimiento *low-tech*, más parecido a un simple libro tipo manual de instrucciones o de autoayuda, que a la gravedad de la enciclopedia británica. Por último, es un excelente instrumento de expresión literaria. De hecho, la mayoría de los escritores que quieren ser alguien saben perfectamente que hoy en día *tienen* que escribir un blog. Otro aspecto digno de mención es el hecho que los blogs se dividen entre diaristas personales y blogs de comentario político, con una clara distinción entre la vida pública y la privada. Según las cifras estadísticas de NITLE (National Institute for Technology and Liberal Education) los blogs del primer tipo son escritos principalmente por mujeres, los del segundo por hombres (NITLE).



2. DIARIO Y BLOG

Los diarios y los blogs tienen muchas cosas en común. Para comenzar, el hecho que los dos son un tipo de autobiografía, y como tales comparten muchos aspectos de la melancolía autobiográfica. Discutiendo el carácter de la autobiografía Robert Folkenflick presentó una paradoja interesante: «[a]utobiography [...] has norms but not rules» (Folkenflick, 1993, 13). En otras palabras: tiene estándares, pero no tiene reglas. Un escritor de un texto autobiográfico sabe muy bien lo que es escribir una memoria, un diario, un blog, pero está dispuesto a olvidar las reglas preexistentes, los ejemplos anteriores e inventar su modo de escritura.

Una norma significativa es la separación entre la imagen civil de un diarista/blogger y su representación mediática en la página escrita o en la pantalla fosforescente de un ordenador. En un capítulo de *Le Livre à venir*, «Le journal intime et le récit», Maurice Blanchot prestó alguna atención a la escritura de diarios. Indicó que un diario tiene que respetar una ley inescapable: el calendario. También discutió la imposibilidad para el diario de un escritor de revelar algo significativo sobre su obra literaria, porque son dos tipos de escritura muy distintos, y comunican —obra literaria y diario— experiencias muy disímiles. Así, según Blanchot, si un diario es la escritura de cada día, el ser humano que distinguimos en la obra literaria firmada por ese autor es divergente del ser humano que escribe el diario:

Il semble que doivent rester incommunicables l'expérience propre de l'oeuvre, la vision par laquelle elle commence, «l'espèce d'égarement» qu'elle provoque, et les rapports insolites qu'elle établit entre l'homme que nous pouvons rencontrer chaque jour et qui précisément tient journal de lui-même et cet être que nous voyons se lever derrière chaque grande oeuvre (Blanchot, 1959, 258).

Por eso, concluye Blanchot, «l'écrivain ne peut tenir que le journal de l'oeuvre qu'il n'écrit pas» (Blanchot, 1959, 258).

Históricamente, los diarios se construyen sobre el antagonismo entre la intimidad y el mundo. Es en este vacío donde el sujeto (el yo) duda entre una conciencia de lo efímero y la conciencia propia del autor



que sabe que no es posible captar la realidad. Es esta duda la que indica las insuficiencias de este género literario, pero que a la vez le concede su fuerza característica. Pero los blogs, precisamente, explotan este antagonismo entre la intimidad y el mundo, borrando (o así lo creemos) las fronteras que pudieran existir.

Los diarios, por otra parte, tienen sus propias limitaciones. Jorge Luis Borges imaginó en «Del Rigor de la Ciencia» un imperio donde la cartografía hubiera sido desarrollado al máximo:

... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos (Borges, 1960, 106).

La provocativa paradoja de este texto subraya uno de los desafíos y defectos de cualquier diario: la imposibilidad de contar todo lo que ocurre durante un día. Sólo la repetición exacta de un día revivida segundo a segundo incluiría la experiencia entera. Tenemos que concluir que los diarios no pueden contarlo todo, y los lectores de esos textos se dan cuenta cabal de ese hecho. Como hicieron las «Generaciones Siguietes», los escritores de diario prestan más atención a la parcialidad que a la totalidad, porque la fragmentación es la norma de este tipo de texto.

A medio camino entre una crónica privada, que acepta sólo un lector, y la conciencia de no poder captar toda la historia completa, un diario anda simultáneamente con unos pantalones de dos perneras, cada una confeccionada por un sastre distinto. En consecuencia nos damos cuenta de su duda característica: un diario destaca experiencias escritas en el apremiante ahora, sin prestar ninguna atención a explicar una vida entera en su integridad, como sí sucede en el caso de la escritura de un libro de memorias. Por eso un diario pertenece al presente, donde se



escribe, pero cuando se lee en el futuro, provee al lector un sentido del pasado. Así sucede en el caso de *El Quadern Gris* de Josep Pla, donde contempla su presente, da testimonio de su transformación como escritor (Pla, 1966). Pero es también un diario manipulado. Una primera versión fue escrita en 1918-19, pero la versión final «oficial» fue completamente reescrita en 1966, convirtiéndose por lo tanto en una memoria ficcionalizada de sus primeros años (Pla, 2005).

La escritura tradicional de diarios no recibió muchos elogios por parte de Roland Barthes. En su conocido *Roland Barthes par Roland Barthes* declaró que en un diario hay una reducción en entidad de lo que se escribe. De una composición organizada, bien considerada, una «*dissertation*» (en francés), un tipo de ejercicio escolar de reconocido prestigio en el sistema educativo francés, los textos degeneraban hacia el fragmento, y del fragmento al «diario». Barthes era extremadamente crítico: «Le “journal” (autobiographique) est cependant, aujourd’hui, discrédité. Chassé-croisé [desencuentros]: au XVI^e siècle, où l’on commençait à en écrire, sans répugnance, on appelait ça un diaire: diarrhée et glaire.» Y concluyó: «Production de mes fragments. Contemplation de mes fragments (correction, polissage, etc.). Contemplation de mes déchets (narcissisme)» (Barthes 1975: 99). Esta opinión es extremadamente negativa respecto de la escritura de diarios, y puede tener algún sentido en la discusión del *blogging*. Barthes percibe los diarios como diarrea o secreción vaginal femenina, o incluso excremento. Una consecuencia involuntaria de esta dura crítica es que nos hace prestar atención a la singularidad de estos textos. Son escritos periódicamente, tienen un valor más íntimo que público, serán leídos por un círculo pequeño, yo, algunos bloggers⁴.

Entre los diarios y los blogs podemos indicar ya una diferencia fundamental. Muchos blogs son textos escritos por rabia, escritos sin

4 De hecho Roland Barthes promovió el uso de la palabra *anti-journal*. Barthes publicó en *Tel quel* un artículo, «Delibération» (Barthes, 1979), un tipo de diario, mientras execraba el diario como género, lo que provocó una respuesta vigorosa de Gérard Genette en «Le journal, l’antijournal» (Genette, 1981).



reflexionar mucho, sin deliberar. Están escritos en un momento de exceso reactivo y pueden ser ofensivos, puesto que carecen del carácter secreto de los diarios. De hecho muy pocos diarios se publican antes de la muerte del autor. Los *bloggers*, en cambio, inmersos en la inmediatez del presente (escritura y lectura) están muy cerca del concepto barthesiano de *diarrea*. Lo llevan incluso un paso más allá. En la soledad de un WC, en donde comienza cada blog, los *bloggers* escriben en las paredes sin ningún tipo de control, sin la intervención de un corrector de estilo, o un director, de la editorial del diario o revista, que ejerza algún tipo de control, protegido en muchos casos por el anonimato. La soledad del WWW se convierte en un tipo de sepulcro virtual donde todo es posible y nada se lee. El WWW puede ser percibido entonces como una especie de serie de camposantos habitados por los muertos vivientes.

De la observación precedente podemos deducir que los blogs tienen una ansiedad específica: alcanzar la popularidad. Hay que ser leído (recibir «hits»), visto, discutido. Aún más que en los otros medios de comunicación, o como en la telebasura, donde los llamados «índices de audiencia» son los dictadores del éxito. Y de la publicidad, algo también inherente a los blogs. Para empeorar las cosas existe el «Dantuluri's law of Blog Purity», que afirma que un blog no puede ser popular y puro a la vez. Un blog puede ser o puro en su contenido o convertirse en popular por su habilidad de modificar la intención original. En otras palabras, un blog deja de ser puro en el momento en que se vuelve popular⁵.

3. PUBLICO PRIVADO

¿Son los blogs una nueva forma de exhibicionismo? ¿O bien un lugar ideal para el intercambio rápido de ideas? ¿Un lugar para ser visto y para autoafirmarse? Lo peculiar de los blogs es su falta de intimidad, o mejor

5 Esta ley se deriva del principio de incertidumbre del físico cuántico Werner Heisenberg según el cual no se puede determinar simultáneamente la posición y el impulso de un electrón. Cuando se calcula la posición, se corrompe el impulso.



dicho, una contradicción de términos: su intimidad pública. Como lo expresa el psicoanalista francés Serge Tisseron, nos enfrentamos a un nuevo fenómeno, que él llama «l'extimité» (Tisseron, 2001). Esto es muy obvio en los llamados *reality shows*, uno de los programas básicos de la telebasura. Los blogs pueden ser relacionados con lo que en las ciencias sociales se conoce como un «journal de cours» o el «journal de recherche». Es un tipo de diario científico donde un equipo de investigadores escribe «au jour le jour comme dans un journal intime, des petits faits organisés autour d'un vécu dans une institution» (Lourau 1988, 202-3). Estos diarios son leídos por una colectividad, no por un solo lector como el diario íntimo, y serían buenos ejemplos de la situación que se produce en la escritura y lectura de los blogs, una especie de pre-blogging.

Pero es muy difícil poner al mismo nivel los diarios y los blogs. Por un lado, la manera en que se distribuyen crea una serie de problemas completamente distintos para ellos. Los blogs son publicados en la red, con la posibilidad de un vasto público lector que lo lee instantáneamente, después de su publicación. Las páginas de un blog se ponen al día muy frecuentemente, a veces cada día, como se hace en un diario. Uno puede establecer conexiones con otros blogs (o *blogrolls*). Mediante la publicación en la red, los blogs tienen un estado provisorio, uno nunca sabe cuando serán interrumpidos o si serán trasladados a otro sitio (como en el caso de los blogueros de Bagdad, desaparecidos, ejecutados o silenciados). Mediante la interconexión se convierten en hipertexto. Los blogs se han vuelto el instrumento de comunicación de preferencia cuando otros medios tradicionales son atacados o muestran sus limitaciones y su censura: como se vio en la candidatura a la presidencia de los EE.UU de Howard Dean o Barack Obama, después del 11 de septiembre, antes del ataque a Iraq, o después del tsunami del 2004, o para poder comunicar noticias acerca de la oposición política en Cuba, o en el período post-electoral en Irán.

Muchas definiciones han sido desarrolladas y algunas podrán ser útiles para comprender la novedad de este formato. En francés usan un neologismo derivado del inglés «to blog» (una contracción de web + log)

«blogger». En catalán utilizamos «blocs». De esta palabra deriva un verbo de uso menos común, pero particularmente interesante, «bloquejar» (bloquear). Así, «blocatge», que según el diccionario quiere decir «Alteració del pensament en què es manifesta un grau màxim d'inhibició mental, que comporta l'absència de pensaments nous en una direcció determinada», puede servir para referirse a una situación de escritura en dificultades, como en la viñeta de *The New Yorker*. Pero es el mismo diccionario el que acude a socorrernos y nos provee una solución. «Bloc» también quiere decir: «bloc de paper (o simplement bloc). Llibreta de la qual hom pot arrencar els fulls fàcilment. Un bloc quadriculat, amb espiral. Un calendari de bloc.» Se podría adaptar al español, puesto que según el diccionario de la RAE *bloc* significa «Conjunto de hojas de papel superpuestas y con frecuencia sujetas convenientemente de modo que no se puedan desprender con facilidad». Y de ahí se llega fácilmente a «bloquear». Los blogs tienen algo de obstrucción para la escritura. Algunos blogs literarios, en cambio, se convierten en instrumentos de propaganda para propósitos estéticos, prosiguiendo por otros medios (o por medios más contemporáneos) lo que una publicación literaria tradicional no puede lograr.

Puede ser pertinente preguntarse también si los blogs son una nueva forma de escritura o no. Tal vez son un nuevo modo de publicar, sin todas las categorías, restricciones, sin todo el trabajo editorial (poder, censura, y control) asociado con la publicación tradicional, el tipo de texto que ha pasado por un proceso «editorial» y que uno suele leer en un periódico o en forma de libro. El blogging ha creado una nueva clase social virtual (o grupo), el «bloggery» (inglés), «bloguesía» (español), «blokesia» (catalán).

El circular por la red internética se ha convertido en una de las actividades preferidas en nuestra realidad líquida WWW, donde pasamos una gran parte de nuestras vidas «navegando». Leer en la red tiene un nuevo significado, porque el verbo preferido es «to browse», que significa «survey objects casually, especially goods for sale», o «scan through a book or magazine superficially to gain an impression of the contents». Los internautas navegan el WWW (la Red) y son simultáneamente pro-

ductores y consumidores de información. Se convierten en «escrilectores». *Le Nouvel Observateur* observó el 26 de mayo del 2005, no sin angustia, que los blogs literarios representan una competencia desleal para los periodistas literarios tradicionales y los reseñadores de libros. De hecho, uno de los blogs más populares en catalán es escrito por un autor anónimo, «El Llibreter». Ha podido presentar una visión revolucionaria por alternativa de un sistema literario corrupto. Lo cual no deja de ser viento fresco en un sistema dominado por grupos editoriales de comunicación que también controlan suplementos literarios y cadenas de televisión. Los blogs representan una esperanza de liberarse de la dictadura del monopolio informativo.

Los blogs crean una frontera distinta entre público y privado. De hecho, como hemos visto, son diarios públicoprivados. Desde la invención del periodismo, muchos escritores han escrito un tipo de diario público: Marc Twain explicando sus viajes por Europa (*Innocents Abroad* 1869), Rubén Darío visitando Francia y España en busca de compañeros «modernistas» (*Los raros 1896-1905*), o su seguidor, Pere Gimferrer, meditando sobre su realidad literaria artística, hecha de libros, películas e imágenes (*Dietari 1979-1981*). Todos han hecho un buen trabajo escribiendo «en vivo», y compartiendo con el público sus pensamientos íntimos, con amplio éxito. La novedad asociada con el *blogging* está en el hecho que virtualmente cualquiera puede escribir y publicar uno. Esto lleva a una falta de control editorial, que deja que los escritores de blog publiquen sin constreñimientos y con un estilo sin regular. Más libre y en una situación más anárquica.

4. TIPOS DE BLOG

Podemos enumerar algunos tipos de blog: las quejas o cartas al editor; las acusaciones o «dazibao», un cartel o mural escrito con letras muy grandes, que fue utilizado durante la revolución cultural china para hacer denuncias políticas públicas; las cartas abiertas en contra de políticos, servicios públicos (infraestructuras destinadas al fracaso); el libro



de quejas y comentarios, parecido al que encontramos en un restaurante, una exposición, o un funeral; los sermones y discursos políticos, todos contaminados por una retórica particular, intentando convencer al cliente. ¿Será posible (o incluso justo) tratar de distinguir tipos de blogs? La industria artesanal de los blogs se caracteriza por su presencia masiva y su condición heterogénea: normas sin reglas. La mayor parte de los blogs son una mezcla de estos tipos. El tema y/o el humor del autor exige el uso de uno u otro tipo.

En el mundo anglosajón uno nota la presencia de blogs importantes de ficción, en la unión entre autobiografía y ficción. Yo diría que hay muchos menos en español, donde no puedo localizar casos similares. Un ejemplo excelente de este tipo de escritura creativa digital en inglés sería el hipertexto popular de Shelley Jackson, MY BODY, (<http://www.altx.com/thebody/>) donde la autora confunde [de-familiariza] el discurso autobiográfico y lo convierte en ficcional. Este caso es muy semejante al del “web art”, en donde se enfatiza la textualidad y lo narrativo. Otro ejemplo de este tipo de narrativa hipertextual es «Six Sex Scenes» de Adrienne Eisen (www.altx.com/ebooks/scenes.html)⁶.

En el mundo hispano los blogs más populares (en su mayor parte localizados en España) son de otro tipo. En una clasificación mundial de blogs, entre los veinte primeros solo tres son europeos. Son blogs técnicos, para «nerds» (empollones de la tecnología): «Techcrunch» (Francia) es número 10, «Microsiervos» (España) es número 13 y «Basic Thinking» (Alemania) es número 18. Los blogs españoles más populares son los dedicados a cuestiones de informática e internet. El resto, con muchos menos lectores, pero mucho más interesantes de leer son, como sucede

6 Otros ejemplos de pseudo-autobiografía podrían ser: el de Donna Leischman «litteredridinghood» (http://www.6amhoover.com/index_flash.html), el de Eric Loyer «Marrow Monkey» (<http://www.marrowmonkey.com/menu.html>), «Young-Hae Chang Heavy Industries» (<http://www.yhchang.com/>), o el film narración «VJ» (artista que trabaja con video) «FILMTEXT» (http://www.markamerika.com/filmtext/Content_intro_C.htm).



en todo el mundo, los dedicados a la política⁷. Con todavía menos lectores encontramos los blogs literarios.

A pesar de su carácter más minoritario, es en el mundo de los blogs literarios donde podemos encontrar algunos ejemplos extremadamente interesantes. Vale comentar una breve selección de algunos de ellos, en especial por lo que tienen de sintomático de una nueva tendencia en literatura. Son buenos ejemplos de cómo las transformaciones que producen las nuevas tecnologías en los medios de comunicación están transformando el modo en que pensamos acerca de nosotros mismos (Gere, 2008, 203). También son muestra de cómo los nuevos medios ofrecen otras posibilidades para desarrollar las viejas ambiciones del escritor: ser leído y valorado (criticado).

Todos estos blogs son muy creativos, están dirigidos a un público lector intelectual, y una gran parte de ellos tienen un programa específico que defender: la nueva literatura «afterpop» (Fernández Porta, 2005, 2007) o «mutante» (Ferré, 2003, 2005). Fernández Porta defiende una narrativa influenciada por los audiovisuales que considera la verdadera alta cultura crítica de nuestra época. Apuesta por un mundo, una cultura tecno-pop, de adaptación a las nuevas posibilidades tecnológicas de la cultura audiovisual, mediática o electrónica, y de integración de los referentes de la cultura de masas, que ahora tienen en cuenta el carácter pasajero, el fenómeno de la inmigración y la globalización. Ferré, por su parte, apuesta en «La literatura del post» (Ferré, 2005), por una literatura que ha perdido su centralidad en el sistema cultural y que reacciona adoptando una actitud contaminada, mestiza, en relación con la baja cultura o los otros medios. Se manifiesta rebelde respecto a tradición, por la renovación temática y formal. En la nueva literatura se incluye la ciencia y la tecnología, la economía y la ideología. Por ello es una

7 Pueden mencionarse: el blog salmon. Economía y finanzas en si color natural. Lecciones de economía para legos (<http://www.elblogsalmon.com/>); Antonio Lobato. Diario de carreras (<http://www.antoniolobato.net/>). Un periodista de deportes que se especializa en información sobre carreras de autos y motos. El de un «publicista», Risto Mejide (<http://www.ristomejide.com/>)



escritura mutante en relación a un mundo contemporáneo en continua transformación. Es también mutante porque es consciente de la realidad mediática, viviendo de los referentes virtuales (digitales) y televisivos disfrutando de una saturación mediática: «cada uno a su manera, por supuesto han comprendido que habitan una época de saturación mediática y mediación sistemática (...). Así creen responder también, generando narrativas interferidas de uno u otro modo por la cultura de masas circundante, a la pixelización del relato colectivo y la digitalización de la realidad» (Ferré, 2005, 17).

Estos blogs literarios están todos escritos en una jerga parecida. En este caso es obvio que este grupo de escritores pertenece a su tiempo y usa el blogging como si fuera el equivalente de las tertulias decimonónicas. Solo hasta cierto punto. Es obvio que están promoviendo un programa de renovación literaria, y la escritura de blog se convierte en su arma preferida. En efecto, el blogging se convierte en medio y mensaje en esta transformación. Entre otros muchos se pueden destacar: «Vicente Luis Mora. Diario de lecturas» (<http://vicenteluismora.blogspot.com/>). Según la declaración inicial del mismo: «En este blog se intenta una lectura crítica de literatura —y otras cosas— alternativa a la común: buscamos una crítica para el siglo XXI en tiempo real.» Mora es el autor de *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (2006). Como afirma en su ensayo más reciente, *La luz nueva* (2007): «Pangea representa el actual estado del mundo, indisociadas ya sus vertientes físicas concretas y las digitales o abstractas, y el arte pangeico sería aquel que responde ya plenamente a este nuevo (...) estado de cosas» (Mora, 2007, 72). Jorge Carrión, que es uno de los narradores incluidos en la antología «mutante», escribe un «blog nómada sobre libros y viajes», «jorgecarrion.com/blog» (<http://www.jorgecarrion.com/blog/>). Juan Francisco Ferré, por su parte, mantiene un blog titulado *La vuelta al mundo* (<http://juanfranciscoferre.blogspot.com/>). También es digno de mención el de Agustín Fernández Mallo, el autor de *Nocilla Dream*, una de las obras que inició la era after-pop o mutante: «Blog de Agustín Fernández Mallo. El hombre que salió de la tarta» (<http://www.alfaguara.santillana.es/blogs/elhombre>). Él es uno



de los nuevos escritores españoles, que en el año 2000 acuñó el término «Poesía Pospoética» (explorando las conexiones entre artes y ciencias). Su novela del 2006, *Nocilla Dream*, es la primera del «Proyecto Nocilla», una trilogía que se empeña de un modo claramente programático en una renovación crítica de la literatura española. Para ello el blog y el diálogo entre los mismos es una de las características de difusión y un elemento clave en el propio programa.

En la América hispanohablante encontramos también algunos blogs de gran interés. El fenómeno de la renovación literaria (o al menos de su demanda urgente) a través de los blogs ocurre también entre los escritores jóvenes. Un caso notable es el de la escritora Vivian Abenshushan (<http://www.desokupados.blogspot.com/>), una de las mejores escritoras jóvenes, que tiene un blog contra el trabajo, que en una variante de las actitudes contra el bloguismo, actualiza poco: «Nuestro caso, en pocas palabras, es éste: hemos perdido toda facultad de trabajar en cualquier cosa que no sea la crítica sistemática del trabajo forzado. En eso nos empeñamos todos los días, durante jornadas magníficas de ocio e incertidumbre.» Esta escritora fue incluida en la antología *Best of Contemporary Mexican Fiction* editada por Álvaro Uribe. Como es de rigor, el listado de blogs constituye un pequeño mapa de los más afines a su acción cultural. Heriberto Yopez es autor de un blog bilingüe, en español e inglés, en el que escribe sobre cuestiones de prácticas culturales, entre la teoría de la cultura, la sociología y la denuncia de desastres contemporáneos como Tijuana (<http://heriberto-yopez.blogspot.com/>). Aquí el blog se utiliza como repositorio de textos ya publicados en revistas, que tienen así una nueva vida. Es destacable, por ejemplo, un texto del 2004: «A Ten Step Program (Or A User's Guide) On How Mexicans And Americans Can Know They Have A Body». Son también conocidos los blogs de Cristina Rivera Garza (<http://cristinariveragarza.blogspot.com/>), o el del joven crítico peruano Gustavo Faberon, que incluye otros blogs peruanos y latinoamericanos (<http://puenteareoi.blogspot.com/>).

En catalán podemos destacar iniciativas semejantes, aunque con su propia especificidad. Siendo una lengua minoritaria, la publicación en

la red ha llenado un vacío en términos de capacidad de publicación, y —tal vez— de público lector. Es sorprendente comprobar que según NITLE (National Institute for Technology and Liberal Education), en las estadísticas que muestran en su NITLE Blog Census, el catalán es una de las lenguas más usadas en los blogs. Aunque los datos sean de junio del 2003, los resultados son bien interesantes. Aproximadamente el 60% de los blogs están escritos en inglés (Ver # 2). Existen estadísticas de lenguas aún más sorprendentes, lo que explica la manera en que se presenta el blogging en las versiones española y catalana de Wikipedia. En la definición de blog en Wikipedia hay diferencias asombrosas entre la versión catalana y la española. La primera presta mucha más atención al censo, porque muy sorprendentemente el catalán fue la segunda lengua más usada en el 2003. Esto no es de interés en la versión española de Wikipedia, donde se presta mucha atención a la etimología y se trata de averiguar cual es la palabra apropiada. Proponen «bitácora», que es entendido como «sitio electrónico personal, actualizado con mucha frecuencia, donde alguien escribe a modo de diario o sobre temas que despiertan su interés, y donde quedan recopilados asimismo los comentarios que esos textos suscitan en sus lectores.»

Una de las aventuras digitales más interesantes es aquella promovida por «VilaWeb», una operación que incluye un periódico digital, una estación de televisión, y una serie de «blocs». Muchos escritores catalanes publican allí sus meditaciones digitales. Otra iniciativa notable es un blog creado a partir de la reedición en versión digital de uno de los diarios personales más conocidos escritos en catalán, entre 1918 y 1919. Se trata de *El quadern gris*. Al cap de 90 anys de 1996 (<http://elquaderngris.cat/blog/index.php>). Hay un grupo de blogs literarios que presentan afinidades con el caso antes indicado de los blogs en español. Así por ejemplo existe un grupo de escritores que utilizan el blog y el diálogo entre ellos para reflexionar sobre las nuevas tendencias (la nueva realidad) en la literatura catalana. Destacan el de Josep-Anton Fernàndez, “El malestar en la cultura catalana” <http://malestar.cat/>, un blog dedicado al libro del mismo título, que contiene algunas clarividentes

y funestas opiniones sobre el futuro de una cultura minoritaria como la catalana: «Siguem radicalment optimistes : nosaltres i la nostra cultura no ens podem morir, ni ens poden matar, perquè ja estem morts». Oriol Izquierdo, que actualmente dirige la «Institució de les Lletres Catalanes», es el autor de «Oi? Algunes notes d'un bloc d'Oriol Izquierdo» (<http://blocs.mesvilaweb.cat/bloc/44>). Es fundamentalmente un diario de lecturas en el cual las entradas siempre iluminan, retrospectivamente, por su interés en la literatura desde una perspectiva histórica; o en el presente, atento a las novedades más recientes.

Jaume Subirana es el autor de «Flux» (<http://jaumesubirana.blogspot.com/>), un diario digital. Subirana es autor de diarios en formato papel con libros como *Suoi* (2000), y fue de los primeros en trasladarse al formato digital. *A* (2005) es una publicación en papel que proviene de una selección de blog. La inmediatez del blog (pasado a libro se asegura la supervivencia de formatos) pone el énfasis en el presente: suyo (del escritor) y nuestro (del lector), como un tipo de testimonio. Como ha indicado Ricoeur, el testimonio es el camino por el que transitar entre la memoria y la historia. La memoria nos ayuda a recordar y a distinguir entre sombras y luces, entre el olvido y el recuerdo. Y el diario-blog es como una «inversión», libreta de ahorros de la vida y libro de contabilidad de las entradas y salidas de sentimientos, lecturas y escrituras. Uno de los propósitos que guiaban a Jaume Subirana en *A* es «Gosa poder ser fort, era «la recerca d'una suma de relats parcials amb prou parts perquè arribés a semblar personal» (Subirana, 2005, 7). Fragmentos de vida y de vidas se nos presentaban en organización caleidoscópica, siguiendo un orden temporal inverso, el paso de los años al revés, disuelto en el caos de los meses, leídos en el retrovisor de la memoria. Al sustituir por breves títulos las fechas de los diarios pre-post-modernos se crea un efecto desorientador. O reorientador. La atención no se centra en el progreso de una vida, sino en la ambigua e inquietante monotonía de las obsesiones: del autor y del mundo de ideas o hechos de crónica en que vive inmerso. Así destaca en el diario-blog de Subirana, como en el de todos los escritores, la vida que es pasión, que es la literatura. Como actor y espectador. Como degustador.



Los blogs representan la superación de algunos de los mitos de la verdad instaurados por el fundamentalismo autobiografista (Lejeune 1975, 1986). En la literatura autobiográfica más reciente, ya no es necesario contarlo todo, y los autores se acercan a nociones de la autoficción y —aparentemente— se desnudan ante el lector en ejercicios de autoreflexión, sobre la problemática del propio texto que escriben. Los textos del autobiografismo, los diarios, los cuadernos de notas, las cartas, las autobiografías, memorias o blogs son, en opinión de Subirana menos indiscretos e impúdicos que la mayor parte de la poesía, la ficción, el teatro o los guiones que se escriben (Subirana, 2005, 33).

5. CONCLUSIÓN

¿Son los diarios o los blogs textos dignos de escribir o de ser leídos? Uno puede plantearse qué sucederá con la mala y corta vida de tantos textos literarios en Internet. ¿Se llegarán a estudiar como manifestaciones literarias, incorporadas a los programas de estudio o a las pruebas de selectividad? ¿O sólo ocurrirá así cuando se produzca un proceso de inversión en el progreso y se conviertan en libro? Quizá así sí. Domados bajo el viejo formato analógico, entonces podrán salvarse, mostrando alguna de las flaquezas de la supuesta revolución digital. Después de la Segunda Guerra Mundial la escritura de cartas cayó en picado. Uno puede acordarse del slogan de USPS, el servicio de correos estadounidenses, en los cuarenta, que enfureció a Pedro Salinas: «Wire don't write». Y luego vino la revolución digital. Los escritores de e-mails y los bloggers forman parte de un renacimiento autobiográfico asombroso. ¿A dónde nos llevará? De todos modos los bloggers representan una innovación fascinante, apropiando elementos del pasado (la escritura de diarios), innovando con su exhibición sin problemas de la intimidad. Estos esfuerzos publico-privados (basados en la extimite) hacen mucho para mejorar la jungla aburrida de la cotidianidad postmoderna. Escribir los pensamientos personales en una hoja de papel o en la pantalla fluorescente del ordenador puede proveer un momento de excepcionalidad, un refugio contra la monotonía, cuando nos perdemos en una serie de días que son difíciles de distinguir entre sí. Es una invitación a



dibujar un tipo de mapa distinto del que proponía el Emperador de Borges. En vez de una imagen exacta y completa de la realidad, el mapa de los bloggers presenta una realidad parcial fragmentada y falsa, pero muy viva. Una realidad que ha sido librada a las «Inclencencias del Sol y de los Inviernos», un espejo de nosotros mismos, perdidos en el ciberespacio. Cuando ya lo hemos leído todo y no tenemos nada más que añadir, o que escribir. «Desbloquear» y compartir nuestro ser íntimo puede ser una solución a la perversidad digital temida por Barthes. Y es sin duda uno de los caminos de avance de la nueva literatura. Los blogs literarios, por su calidad estética, literaria, de pensamiento, demuestran que la definición de Huffington es aplicable solo para ese (alto) porcentaje de blogs que son confesiones adolescentes, atentas a la explosión y al ruido, y no a la calidad de la carga que llevan. A pesar de su condición de perversidad, o precisamente por ella, los blogs literarios están protagonizando la renovación de la literatura.



3. McCall, Bruce: *Block Island*. The New Yorker: 1994.



3. EL MUNDO DE ALMODÓVAR: EL FILM SIN FIN⁸

Hace muchos, muchos años, el estudio de la literatura en España era gobernado por el estricto código de la filología alemana. Ediciones críticas, historias literarias muy detalladas y estudios críticos siguiendo las rígidas normas de la estilística fueron el resultado natural. Incrustado en la tradición filológica alemana se encontraba el principio de que mediante el examen de los textos clave de cualquier literatura (alemana, italiana, española, catalana, etc.) se podría demostrar cómo los escritores se construyen a sí mismos como ejemplos del discurso auténtico, el discurso utilizado por la gente en la vida real en un momento determinado de la historia. La atención al detalle biográfico y la explicación del texto se orienta a demostrar que se podía deducir el sentido histórico de un período determinado a través del estudio de un texto. En Italia, en Francia o en España, se desarrollaron enfoques similares. De Sanctis se apropió de conceptos de Hegel (la imaginación y la creación, la forma orgánica y el desarrollo dialéctico) en sus estudios sobre Dante y más tarde en su *Storia della letteratura italiana* (1870-1871). Los enfoques idealistas de Benedetto Croce, Karl Vossler y Leo Spitzer, introdujeron la idea de que era posible detectar en las peculiaridades individuales de un lenguaje la expresión de un estado psicológico de la mente. Menéndez y Pelayo y algunos de sus seguidores (Menéndez Pidal, junto con Amado Alonso y Dámaso Alonso, Martí de Riquer, y más tarde Francisco Rico) siguieron el ejemplo de la escuela alemana de descubrir y trazar una versión nacionalista de España, una y grande, como decían antaño. Durante un amplio lapso de tiempo este tipo de enfoque produjo obras tan especta-

8 Estoy en deuda con los muchos estudiantes de Brown University que con sus comentarios iluminadores y provocativos en los diversos cursos sobre el cine de Pedro Almodóvar que he impartido desde 1997, me han enseñado mucho. También estoy en deuda con mis conversaciones con Enric Sullà y la invitación para dar una conferencia en la Universidad Internacional de Venecia en abril de 2003. Otros públicos incluyen Dartmouth College, la Universidad Jawaharlal Nehru (Nueva Delhi), la Universidad de Toronto, la Universidad de Queens. Todos ellos han contribuido de manera decisiva al desarrollo de las ideas presentadas aquí.



culares como las de Manuel Milà i Fontanals, *De los trovadores en España* (1861) y la de su seguidor, de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España* (1883-1891), o desde una perspectiva crítica más aguda, se pueden citar ejemplos como los de *Mimesis* de Erich Auerbach, los estudios de René Wellek sobre crítica literaria y la teoría, o *Materia y forma en poesía* de Amado Alonso.

Inspirado por los formalistas rusos, el estructuralismo francés y sus secuelas, una revolución rápida comenzó en los años sesenta, que alteró drásticamente el modo de estudiar la literatura. El estado actual de la literatura dentro de las prácticas académicas de las humanidades se ha visto afectada por el rechazo de los enfoques del siglo xx, como la filología y la estilística. Un número creciente de jóvenes investigadores en España niega expresamente cualquier implicación con la vieja escuela, la de sus antiguos maestros y profesores o mentores, mientras que algunos incluso se atreven a aventurarse en el territorio de ios culturales. Una de las amenazas inminentes para el estudio de la literatura en España no es la elección entre un enfoque filológico o teórico, sino el de la supervivencia de los lectores. A medida que el número de estudiantes de literatura disminuyen cada minuto, el reto ya no es cómo leer un texto, sino (o con) quién lo lee. Muchos de estos potenciales lectores o estudiantes de literatura se pierden, en hordas, en las nuevas «Facultades de Comunicación».

Algunos acontecimientos recientes en el Reino Unido y los EE.UU. han propiciado cambios en el ámbito del hispanismo y pueden ofrecer una solución. Me refiero al creciente interés en el estudio del cine entre los estudiantes más jóvenes. La flexibilidad del mundo académico en el Reino Unido y EE.UU. ha permitido a los estudiosos de ambos países cambiar planes de estudio y enfoques, y ello ha permitido incluir con gran éxito el cine como objeto legítimo de la enseñanza y la investigación. Muchos colegas en uno de los lados del Atlántico expresan perplejidad ante estas transformaciones. Sin embargo la mayoría de nosotros venimos de un mundo post-estilística y pre-postmoderno en el que fuimos entrenados como críticos literarios, es decir de la tradición de solo leer textos. En este capítulo quiero hacer hincapié en el problema de los demasiados

estudios sobre cine que se escriben desde una perspectiva literaria sin tener en cuenta el lenguaje específico de las películas. Las películas tratan tanto con las palabras —*language*— como con imágenes en movimiento, por lo que la película utiliza el lenguaje de manera imaginativa y poderosa para obtener resultados diversos. Es parte de nuestro trabajo el afinar las habilidades críticas de nuestros estudiantes y transformarlos como miembros reflexivos de las múltiples comunidades a las que pertenecen. Voy a hacer esto, proponiendo una lectura de las películas de Almodóvar.

* * *

Desde los años ochenta las películas de Pedro Almodóvar han significado un revulsivo importante para el cine español. Venerado en el extranjero, ha encontrado un público menos indulgente en casa, y ha sido identificado con la renovación de la cultura española después del final de la dictadura, sus películas han hecho mucho para crear un determinado sentido de identidad nacional en una original reinterpretación del repertorio de la españolada, dando voz a las preocupaciones y necesidades de grupos minoritarios, como las mujeres y los hombres homosexuales, creando al mismo tiempo un mundo personal que arranca de sus propias obsesiones y realidades compartidas. El mundo de Almodóvar, que se puede reconocer fácilmente en cualquiera de sus películas, se construye en una consideración atenta de cuestiones que limitan con la problemática de la identidad sexual, las culturas marginales y la expresividad artística, y de manera muy destacada la (sub)cultura cinematográfica. El mundo de Almodóvar es muy original, único, y puede reconocerse fácilmente desde el primer fotograma de cualquiera de sus películas⁹. Su mundo pone en juego, de manera potente, temas de rei-

9 Este aspecto es reconocible incluso para quien no le gustan sus películas, como sucedió, por ejemplo, en el Festival de Cannes de 2009, cuando se produjo un agrio intercambio de insultos entre el crítico de cine de El país y el propio Almodóvar debido a la diferencia de opinión en la apreciación de su última película (Almodóvar, 2009, El País, 2009).

vindicación y provocación, e incluye una presentación gráfica y visual muy original y una opinión personal sobre el mundo. A primera vista, el mundo de Almodóvar se podría resumir en unas pocas características: su capacidad de auto-promoción (como Dalí o Warhol); la recepción muy diferente de sus películas en España y en el extranjero; la existencia de lo que podemos llamar una «estética Almodóvar». Como se resume en una revisión reciente en el *New Yorker*: «His world is as hard to the touch as it is elusive to the understanding; there are motives that lurk and scurry behind those walls which we will never trap» (Lane). A Almodóvar le gusta incluir la fealdad, los clichés y la auto-reflexividad, y manifiesta una gran preferencia por situaciones que podemos calificar de inversión.

¿Qué relación tienen algunas películas recientes de Pedro Almodóvar como *La mala educación* (2004), *Volver* (2006), y *Los abrazos rotos* (2009), con sus primeras producciones, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1978) y *Laberinto de pasiones* (1980)? ¿En qué medida el enfoque provocativo e impactante de sus primeras películas solo se justifica en el contexto de la llamada «movida madrileña» y, sobre todo, relacionadas con la construcción de un marco de ficción en torno a un mundo de historietas, punk rock con un retrogusto de «tonadillera» (kistch y canción pop), y un fuerte sentimiento anti-sistema? ¿Hasta qué punto se ha olvidado por completo de este tipo de enfoque en favor de uno más «maduro», de un modelo menos provocador de cine, más en sintonía con la consideración de España como parte de Europa?¹⁰ El ejemplo de Almodóvar representa un fenómeno único en el cine contemporáneo mundial, que se produce en un tiempo y lugar muy específico (Epps y Kakoudaki). A pesar de que ha sido extremadamente hábil en el establecimiento de una fama mundial, los orígenes de su mundo son fácilmente identificables, hasta cierto punto, con la cultura espa-

¹⁰ Es representativo de esto es lo que Jonathan Van Meter, escribió en una entrevista en *The New York Times*: «His two most recent films, “The Flower of My Secret” and “Live Flesh”, showed signs of maturation and newfound writing skill that are even more evident in “All About My Mother”» (September 12, 1999).



ñola: la del final de la dictadura de Franco. Fue un momento en que los artistas y escritores se preparaban para disfrutar de la libertad de expresión y empezaban a establecer con éxito conexiones con Europa, olvidando la atmósfera sombría de un régimen político corrupto y en descomposición (Bou y Pittarello). La experimentación con las tendencias *camp* se convirtieron en un eslogan fructífero y el mundo de Almodóvar no fue inmune a esta tendencia. En su ensayo de 1964 «*Notes on Camp*», Sontag hizo hincapié en el artificio, la frivolidad, la pretensión ingenua y el exceso escandaloso de la clase media, como elementos clave del *camp*. Podemos considerar como *camp* los fragmentos de canciones, objetos que comunican una versión cómica del franquismo, como una forma de escapar del pacto del olvido, de una manera similar a lo que hacían otros escritores y artistas del momento: Manuel Vázquez Montalbán y su *Crónica sentimental de España*, Juan Marsé en *Si te dicen que caí*, las películas de Víctor Erice, o mejor aún, las de Basilio Martín Patino, en particular *Canciones para después de una guerra*. Estos artistas dejaron de practicar el *camp* hace muchos años.

En las películas de Almodóvar uno puede percibir los ecos de una realidad *camp*. Se ha dicho con frecuencia que Almodóvar normaliza la desviación, y, al hacerlo, se las arregla para centralizar un canon alternativo (Isolina Ballesteros). Pero lo cierto es que recientemente, en algunas de sus últimas películas (*Hable con ella* y *La mala educación*, por ejemplo) trivializa esta desviación de la norma, si bien en opinión del público que confirma y amplía su actitud provocadora¹¹. Deseo presentar una lectura global de las películas de Pedro Almodóvar, con especial atención a las características, que desde sus primeras películas hasta las más recientes, permanecen invariables o están sólo ligeramente modificadas. Por lo

11 Ha sido evidente desde hace algún tiempo que hay dos Almodovares: el que se ve en España y el que se ve en el extranjero, especialmente en países como Estados Unidos. Las razones de esta diferencia de lectura son bastante obvias. Desde el pecado nacional de la «envidia», y un interés en un estilo a la Merimée, al hecho de que una cultura puritana puede proyectar sobre el *Other* almodovariano elementos de lo siniestro que estas sociedades no se atreven a enfrentar.





tanto, con respecto a algunos elementos básicos en las películas de Pedro Almodóvar, voy a tratar de dibujar un paradigma de lo que he calificado en el título como el film sin fin. Este tipo de lectura que ya fue sugerido por el propio realizador en «Una Conversación con Pedro Almodóvar» (Harvard University, 12 octubre de 2004), cuando declaró que su última película [*La mala educación*] era un resumen de toda su trayectoria. Esto podría confirmar la unidad de su mundo y la importancia que en su mundo tiene lo metacinematográfico, que empieza en el propio director manchego. Más recientemente Marsha Kinder ha acuñado como «retro-seriality» las conexiones con las películas anteriores, la reinterpretación, revisión, e incluso la revitalización de historias, situaciones, personajes, y actores. En palabras de la crítica: «his films increasingly perform an evocation of earlier works (both his own and intertexts of others) that leads us to read them as an ongoing saga and to regroup them into networked clusters. (...) [H]is films remind us that new works influence old works just as old works influence new ones, for new variations lead us to reread older works in new ways» [«sus películas llevan a cabo cada vez más una evocación de trabajos anteriores (tanto la propia como intertextos de otros) que nos lleva a leerlas como una saga en curso y para reagruparlos en grupos conectados en red. (...) [Sus películas nos recuerdan que las nuevas obras influyen en obras antiguas al igual que obras antiguas influyen en otras nuevas, para las nuevas variaciones nos llevan a releer las obras antiguas en nuevas formas]» (Kinder, 2009, 269). Lo que esto demuestra es que él trabaja con una estructura bien pensada, que reaparece una y otra vez.

Al principio de su vida artística, los esfuerzos de Almodóvar podrían haber sido relacionados con los de la mayor parte de jóvenes realizadores que estaban buscando alternativas al tipo de cine, con mucho énfasis en lo simbólico como único modo de poder criticar al régimen y con poco atractivo para el gran público, que se hacía en los últimos años de la dictadura. Películas ligeras, con una temática urbana tuvieron su momento de gloria a principios de la década de los ochenta gracias a la llamada «comedia madrileña». Ellos se apartaron del modelo cinematográfico





simbólico de Carlos Saura, que tuvo su apogeo en los últimos años de la dictadura franquista. Desde esta perspectiva, se puede explicar una frase que Almodóvar se divirtió en repetir: «mis películas no son antifranquistas, porque yo, en mis películas, ni siquiera reconozco la existencia de Franco. Están hechas como si Franco no hubiera existido» (Strauss 1994). Una película como *Opera Prima* (1980), de Fernando Trueba, paradigmáticamente representa esta ruptura con el modelo anterior de cine y marca la aparición de la llamada «comedia madrileña». Las películas de Fernando Colomo, José Luis Garci, e incluso algunas de Manuel Gutiérrez Aragón, como *Maravillas* (1980), por citar solo algunos casos, son ejemplos representativos de cómo los realizadores estaban explorando nuevas formas de expresión al final de la dictadura de Franco. Sin embargo, la voz de Almodóvar se convirtió, casi de inmediato, en una voz notablemente diferente a las del resto de este grupo.

Almodóvar presentó una actitud marcadamente poco convencional con sus primeras películas. Lo que era más particular de su mundo, a primera vista, era la inspiración *underground*, en paralelo, por ejemplo, con los esfuerzos de la «Warhol factory». En su caso, este mundo estaba profundamente en deuda con la llamada movida madrileña. Continuó inspirándose en el color, el ambiente de este motivo, tan decisivo en el inicio de su actividad, pero que nunca abandonó, y que se ha, de hecho, convertido en quizás la característica más definitoria de su universo particular. Como ha demostrado Marvin D'Lugo, sus películas de *auteur* se inspiran en parte en el concepto radical de autoría de Andy Warhol: un rechazo de la originalidad (abandonando el reciclaje y el plagio) y la incorporación de un mundo marginal poblado por homosexuales, travestis y transexuales (D'Lugo, 2002, 82-4). Almodóvar ha sido capaz de crear su propia estética, a través de una amalgama aparentemente no intencionada de estos elementos anteriormente citados.

Un repaso rápido de la amplia bibliografía que han generado las películas de Almodóvar pone de manifiesto el gran interés que dos cuestiones han despertado entre los críticos. La atención a la ideología, en lugar de fijarse en las características técnicas concretas, no es infrecuente.





En general la crítica sobre el cine (y la literatura) español ha sido dominada por cuestiones ideológicas, sustituyendo así a la discusión estética y haciendo oídos sordos a los enfoques más teóricos o de orientación más filosófica¹². Los que están más atentos a la problemática de la orientación sexual, un tema que evidentemente es dominante en sus películas, hacen de este aspecto de su arte el más decisivo¹³. En algunas ocasiones ello ha llevado a establecer conexiones un tanto peregrinas. Veamos dos ejemplos de ello. En opinión de Paul Julian Smith en el film *Pepi, Luci...*, las referencias explícitas de Luci a los EEUU (el uso del idioma inglés en la música pop de la banda sonora; la aparición de una *drag queen* reclamando —de manera poco probable— ser de Nueva York) sugieren que deberíamos mirar más de cerca la relación entre el cine gay en los dos países (Smith, 1992, 175). Por su parte, Brad Epps hace hincapié en esta característica de las películas de Almodóvar:

Frenetic, effervescent, wild, and rapturous, they are also willful, deliberate, and selfconscious. They focus on dispersion, center on marginality, and concentrate on excess. They seem designed, almost systematically, to scandalize and trouble; they seem fixed, almost obsessively, on the movement of sexual desire. They are also, of course framed largely around figures of femininity and homosexuality: figures subject, in Almodóvar's eyes, to nervous anxiety, emotional exhaustion, and flamboyant histrionics: to hysteria (Epps, 1995, 99).

Está claro que existe este enfoque en las películas de Almodóvar. Pero concentrarse exclusivamente en este aspecto representa una lectura parcial y reduccionista de sus películas, ya que entre los millones de espectadores que están fascinados (o aterrorizados, o sorprendidos, o escandalizados) por las películas de Almodóvar, solo una pequeña parte efectúa este tipo de lectura. Otros críticos insisten en que Almodóvar es un posible paradigma de la postmodernidad en España. Para ello se han centrado en la presencia de un modelo narrativo específico, el que ofrece

12 Ver por ejemplo, Kinder 1993, Ballesteros 2001, Estrada 2006.

13 La bibliografía es inmensa. Cito aquí sólo dos de los casos más representativos.





el melodrama cinematográfico perceptible en el cinema norteamericano (Vernon, 1995), o en los usos de la parodia (Deleyto, 1995). Otras lecturas trazan un paralelismo entre la carrera de Almodóvar y la búsqueda de la identidad de España al final de la dictadura. Según Ernesto Acevedo-Muñoz: «The search itself for a satisfactory formal identity and the films dependency on intertextuality, camp appropriation of “Spanishness” and a generic instability are among their defining characteristics». Según esta opinión, Almodóvar aborda y explora la identidad nacional de España durante la transición política hacia la democracia (Acevedo-Muñoz, 2007, 1-2).

Estas lecturas son totalmente válidas y, sin duda, son muy inteligentes. Pero en todos los casos distorsionan aspectos del discurso almodovariano poniendo su cine al servicio de un programa específico de reivindicación sexual, o la reivindicación de un cambio estético y político postmoderno. Estas lecturas del director manchego responden a posiciones ideológicas predeterminadas. A pesar de que ambas posiciones se basan, en parte, en los mismos temas que reconocen en las películas, o en uno de los principios más importantes de la organización estructural que detectamos en las mismas, el hecho es que suprimen otras lecturas posibles. Voy a tratar a continuación, sin deslegitimar otras opciones y sin desacreditar la importancia de estas lecturas potencialmente más polémicas y *trendy*, de esbozar una lectura más amplia del cine de Pedro Almodóvar, centrándome en algunos de los elementos centrales que conforman su mundo. Estoy interesado no solo en el establecimiento de una gramática de los motivos, sino también en la elucidación de los mecanismos internos de algunas de las formas en que se interrelacionan.

Como se dijo al principio, las películas de Pedro Almodóvar tienen una fuerza especial que es similar a la de otros grandes cineastas, escritores y artistas. Almodóvar es un cineasta que deja una fuerte huella, y que reconocemos en la totalidad de su producción. Como es el caso de realizadores como Woody Allen, Yasuhiro Ozu, Orson Welles, Ingmar Bergman, o el indio bengalí Satyajit Ray, muchas de sus películas no son nada más que variaciones sobre una misma idea/historia que cuentan





una y otra vez. Woody Allen siempre cuenta la historia de un personaje de mediana edad en busca de la satisfacción sexual que no encuentra en una idealizada Manhattan (a veces en Londres, otras en Barcelona, París o Roma). Bergman insiste en las eternas preguntas acerca de la muerte, la vida de pareja, el paso del tiempo. Una película como *Sommarlek* (1951) contiene in nuce todo el mundo del cine del director sueco: *Fresas salvajes*, *Persona*, *Fanny y Alexander*, hasta su última película, una especie de testamento cinematográfico, *Så som i himmelns önd*. Yasujiro Ozu, con sus tomas a ras de suelo, presenta la familia japonesa en crisis. Welles siempre ejemplifica el ascenso y caída de un carácter extravagante en Xanadú o Shangai, alguien que siempre está luchando por una vida diferente y más real. Su modelo arquetípico es el Quijote, lo que explica su interés por el personaje de Cervantes. Quizás uno de los secretos del éxito de Almodóvar y del desprecio relativo que inspira entre los críticos españoles es su recaída en este guión básico, y la fascinación/repulsión que su mundo obsesivo y repetitivo despierta.

Al igual que con otros artistas excepcionales, las películas de Pedro Almodóvar siempre han tenido una fuerza particular, a partir de unas características personales pronunciadas, a través del desarrollo de ciertas áreas de la imaginación colectiva, que fueron exploradas con menos frecuencia. Sus películas se construyen a través de una combinación de situaciones provocadoras en los límites de la verosimilitud, junto con otras de una apariencia más normal y el análisis muy apasionado de las relaciones románticas, siempre con soluciones ingeniosas, con giros de la trama que desafían ligeramente la suspensión del principio de incredulidad o un tratamiento realista. Estos son algunos de los ingredientes de una receta de éxito con la que ha sido capaz de capturar la imaginación de la parte del público que siempre le ha sido fiel, e incluso cuando ha sido rechazada por los demás, incluyendo a muchos de los periodistas gacetilleros que pululan en la prensa española. Muchos no han sido capaces de comprender la originalidad de su propuesta alternativa, negándole en tantas ocasiones el reconocimiento que sí le ha ofrecido crítica y público en el extranjero. ¿Se trata de otro ejemplo de la envi-





dia, el pecado nacional?¹⁴. Sí, en parte lo es. Sin embargo, esta reacción también muestra cuán diversas pueden ser las lecturas de las películas de Almodóvar. Gran parte de lo que sus películas presentan, es banal o excesivamente cotidiano, en un contexto ibérico, pero es claramente provocador en sociedades social y moralmente más conservadoras como Francia e Italia, y significativamente más aún para el público puritano del Reino Unido o los EEUU (siempre con la amenaza de las películas de Almodóvar sean clasificadas como «X» o pornográficas, es decir, consideradas moralmente escandalosas). Se podría relacionar esto con el fenómeno que Álvarez Junco detecta cuando se escribió sobre los enfoques europeos (post)románticos acerca de España: «se comprende que no es España lo que impresiona a los viajeros, sino la pérdida de esas cualidades en sus países de origen. Al idealizar España lo que hacen es lamentar la represión, el convencionalismo, el anonimato, característico de la modernidad urbana y masiva» (Álvarez Junco, 1994, 8). Muchos espectadores extranjeros de las películas de Almodóvar también son víctimas de este enfoque, despertando pasiones en su imaginación y (re) creando una versión romántica de España.

¿Cuáles son los elementos básicos y esenciales de una película de Pedro Almodóvar? Podemos citar por lo menos cuatro: el placer en lo provocativo e impactante, presentando al mismo tiempo personajes de mundos opuestos, en una nueva versión de la fábula medieval «el mundo al revés»¹⁵. En *Laberinto de pasiones*, por ejemplo, estos contras-

14 En un volumen colectivo que contiene un examen exhaustivo de todas las películas de Almodóvar, Antonio Castro reflexiona: «Se trata de un autor muy escasamente representativo de algo que no sea de sí mismo» (Castro, 2010, 9).

15 El topos fue estudiado por E. R. Curtius (1953, 94-8). Más recientemente ocupa un lugar importante en los enfoques de lo carnavalesco de Mijail Bakhtin (1978). El libro fundamental sigue siendo el de Cocchiara (1963). Dentro del ámbito del hispanismo la obra de Helen F. Grant también. Como ha indicado Carlos Vaíllo, las asociaciones inusuales de ideas, personas y cosas que constituyen los «impossibilia» de Virgilio y Horacio son recogidas y difundidas por el petrarquismo. Cf. J. G. Fucilla (1936, 1939). Es obvio que hay un eco inconsciente del concepto en el mundo de Almodóvar.



tes se muestran a través del ginecólogo que rechaza cualquier tipo de relaciones sexuales y de su hija ninfómana. Se puede relacionar con la necesidad, más o menos explícita, de reconocer y reivindicar situaciones marginales: los homosexuales, transexuales, mujeres abandonadas, lunáticos, en definitiva, una cadena de caracteres no integrados en la sociedad, que encuentran en las películas de Almodóvar un espacio para la normalidad. En segundo lugar, algunos motivos recurrentes en los que las obsesiones personales y contemporáneas aparecen de modo desordenado: el regreso a la aldea, el par de policías algo atontados, que no consiguen articular un discurso coherente, la figura de la madre-abuela que no encaja en el mundo (post)moderno. En tercer lugar, el uso particular del lenguaje cinematográfico es otra marca de la «fábrica Almodóvar»: tomas muy originales (tomas desde ángulos bajos, la subjetividad de los electromodésticos, etc.), la incorporación de la música (las letras de boleros), personajes en situaciones de alta presión, en los límites, que finalmente se resuelven de modo feliz («happyendism»). Por último, una trama de estructura compleja, inspirada en el melodrama, la comedia de intriga y el drama (lo que se ha acuñado como «Almodrama»), la cual se complace en jugar con las situaciones enredadas, y la creación de múltiples tramas paralelas que convergen en un único final feliz. El uso de situaciones de «doble» o de espejo, que no es casual, y le permite acentuar de diversas maneras su pasión por el contraste y la provocación. Es quizás este último elemento, que abarca a todos ellos y actúa como uno de los leitmotiv más activos y productivos de las películas almodovarianas. Un análisis más detallado de este aspecto puede arrojar luz sobre la variedad de elementos que componen sus películas.

El cine, en opinión de Sartre, yuxtapone temas en el tiempo y en el espacio creando exposiciones dobles («surimpressions») y polifonías («Polyphonies cinématographiques»). La simultaneidad de temas se puede expresar de dos maneras: a través del montaje, que André Bazin caracteriza como un esquema «imaginista» (*imagistes*); o a través de la conjunción de dos temas en la misma escena o toma, descrito por Bazin como un enfoque «realista», que es el enfoque de la *mise-en-scène* [puesta



en escena]. Se sabe que André Bazin fue un defensor de la profundidad de campo, y, en lugar del montaje, prefería la *mise-en-scène* (el estilo de tomas largas), con énfasis en el conjunto, la actuación, la decoración, la iluminación, el vestuario¹⁶. La segunda técnica cinematográfica que ha creado una división entre los críticos y teóricos del cine es la llamada *mise-en-scène* (puesta en escena). También conocida como «profundidad de campo» o plano secuencia, es una técnica que permite la unidad de espacio y que se mantenga la relación entre objetos dentro de un espacio. Como defendía André Bazin, da al espectador la libertad de ejercer su propio control sobre el proceso de visualización, qué mirar, en qué orden, por cuánto tiempo, y cómo llevar a cabo la síntesis adecuada de este proceso de visualización. Se mantiene la ambigüedad existencial presente en la vida, centrada en el espacio. La *mise-en-scène* incorpora dos estilos, uno en el que la cámara nos permite ver, casi de forma documental, como en el neorrealismo; y otro que indica una reinterpretación más estética de la realidad, en la que el realismo se deriva exclusivamente de un respeto de la unidad espacial, como en el cine de Orson Welles y Andrei Tarkovsky. Almodóvar se convirtió en un director de cine de manera autodidacta, viendo películas, y él es un profesional experimentado en las dos principales formas de lenguaje cinematográfico, montaje y puesta en escena. Sin embargo, a pesar de que Almodóvar ha dominado las dos técnicas, sus películas, sin duda, ponen el énfasis, como explico a continuación, en un fuerte uso del «montaje».

La organización narrativa de las películas de Pedro Almodóvar, con énfasis en el montaje, se basa en dos figuras retóricas: el contraste y la yuxtaposición. La teoría del montaje de Eisenstein es muy útil para entender este tipo de lenguaje cinematográfico utilizado por Almodó-

16 Él dio menos importancia a la cinematografía, es decir, a todos los aspectos fotográficos de una película: el movimiento de la cámara, la apertura del objetivo, la composición de la toma, el punto de vista, el primer plano, plano americano, tomas largas y así sucesivamente, o para el montaje, es decir la incorporación de sonido y música, el diálogo y todos los ruidos asociados a la imagen.



var. Eisenstein defendió la idea de que el significado de las películas se genera a través del choque entre planos que contrastan fuertemente (1942, 1949). Esta es, sin duda, una de las marcas de la casa del lenguaje cinematográfico utilizado por Almodóvar¹⁷. La combinación de contraste y yuxtaposición es lo que le permite combinar hilos narrativos diversos para formar un modelo original, con ecos más o menos vagos en algunos casos, y muy directos en otros, que recuperan de forma renovada la comedia de intriga y la alta comedia del cine norteamericano de los años cincuenta, así como del melodrama y el bolero. En términos generales, sus tramas son muy completas (compuestas con cuidado y equilibrio), con elementos que pueden despistar al espectador y que ponen en duda el enfoque realista, pero con un encaje entre todos los elementos. Se han realizado muchos esfuerzos para relacionarlos con el género teatral del melodrama, dominado por los estereotipos de gente buena y mala, llevado a extremos caricaturescos y con la intención de emocionar a la audiencia sin dejarla razonar, basándose principalmente en efectos escenográficos y teatrales, convirtiéndose involuntariamente en una parodia de la tragedia, reescrita para el uso y abuso de la ideología burguesa, reduciendo a la nada las contradicciones históricas y sociales. Almodóvar ha tratado de jugar con esta estructura particular desde sus primeras películas. En películas como *Pepi, Luci, Bom...* o *Laberinto de pasiones* su modelo de inspiración era una aproximación al lenguaje de los cómics. De hecho, no fue hasta *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, su primer éxito internacional importante, que Almodóvar obtuvo el control sobre el lenguaje de la comedia de «enredo», o las llamadas comedias *screwball*, aunque algunos críticos se preguntan si no está «demasiado contaminado por el melodrama» (Evans, 1996, 71).

17 Excelentes ejemplos de esto serían muchas secuencias, como la del gazpacho en *Mujeres...*, en la que el estado de ánimo cambia rápidamente en relación con la mezcla de colores llamativos, y se crea una alianza entre las mujeres contra la pareja de policías estúpidos.



Una película como *Mujeres...* puede relacionarse fácilmente con los «Melodrama Films», que se caracterizan por una trama que responde a las emociones del público. Si «melodrama» originalmente significaba una combinación de drama y melos (música), su significado literal es «obra de teatro con música», en el que la música subraya las emociones de la trama. Los melodramas típicos exageran situaciones románticas domésticas con personajes comunes, y estaban destinados a un público femenino. Normalmente presentan situaciones de crisis emocionales: un amor equivocado o circunstancias familiares difíciles, tragedias, enfermedades psicológicas o enfermedades físicas. Los personajes, individuos (generalmente mujeres) o parejas, se presentan en situaciones de gran presión social, de represión, en circunstancias improbables, experimentando grandes dificultades con su entorno humano y social (amigas, el trabajo, amantes, familiares)¹⁸. Todo esto se puede traducir fácilmente en el «mundo Almodóvar».

El cine de Almodóvar se basa en la hibridez narrativa. Como han discutido críticos como Mikhail Bakhtin, la hibridez narrativa condensa enfoques eclécticos, mezclando realidades y, a través del contraste, buscando la provocación pura y simple, o la construcción de un significado alternativo que refleja la complejidad de una realidad social, sexual, la de España —Madrid— en los últimos veinte años. Tal como se explica Bakhtin, la hibridación es «a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousness, separated from one another by an epoch, by social differentiation or by some other factor» (Bakhtin, 1987, 358). Este es un principio esencial del cine de Almodóvar, ya que puede utilizarlo para presentar una oposición entre lenguas —no estrictamente naturales—, en el sentido más amplio de contraste entre las diferentes percepciones del mundo. Un buen ejemplo de esto sería el impactante medio ambiente en el que viven *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, donde un policía violador es presentado

¹⁸ See Barefoot, Byars, Cavell, Cook, Deleyto.



junto a a su esposa Luci, una mujer con anhelos de liberación. El contraste entre marido y mujer juega un papel desestabilizador, y presenta una amplia disparidad en comparación con el mundo de fiestas y *happenings* de Pepi y de Bom —como las «erecciones populares»). En otras películas la obsesión por figuras militares o policiales adquiere un papel protagonista y presenta una notable diferencia entre un mundo dominado por los hombres con un conjunto muy específico de reglas y la vida femenina que se vive sin restricciones. En *La flor de mi secreto* Almodóvar presenta el contraste entre un coronel del ejército español, miembro de las fuerzas de mantenimiento de la paz de la ONU en Bosnia, que es incapaz de encontrar una salida pacífica al conflicto en su vida matrimonial. En *Carne trémula* la acción central se centra en torno al conflicto en un doble triángulo amoroso: un marginado social que acaba de salir de la cárcel, dos policías, y las esposas de los policías, que en diferentes momentos se convierten en amantes del ex convicto. En *Átame* un joven loco, recién salido de una institución mental, trata de seducir a una estrella de cine porno a través de un secuestro.

El cine también presenta muchas similitudes con la palabra escrita: «the novelistic hybrid is an artistically organized system for bringing different languages in contact with one another, a system having as its goal the illumination of one language by means of another, the carving-out of a living image of another language» (Bakhtin, 1987, 361). Esto es lo que algunos críticos han llamado la intertextualidad, un concepto que puede ser demasiado estrecho para el mundo de Almodóvar (Riambau). Aplicado al cine de este director lo «híbrido novelístico» nos recuerda la frecuente inclusión de alguna pieza teatral (*La Voix humaine*, *A Streetcar Named Desire*) y las frecuentes citas cinematográficas que están perfectamente entrelazadas con la trama de la película. La música y las letras de las canciones son muy importantes en las películas de Almodóvar y se entrelazan asimismo con las historias de las películas. Siempre ofrecen un contrapunto a la situación que se está viviendo en la película. En *La flor...*, el baile flamenco presenta un contrapunto al amor que nace; la pasión del paisaje no se corresponde con la débil atracción que



siente Leo por Ángel. En *Átame* la escena final se filma sobre una canción del «Dúo Dinámico» y, de hecho, es un poco más complejo que lo que ha escrito Smith: «this is once more an example of the double «miming» we have seen elsewhere in Almodóvar's oeuvre: just as the characters reproduce their feelings in the form of popular culture, so Almodóvar echoes that culture and subjects it to redirection» (Smith, 1992, 211). Lo que ocurre es que los acordes de la canción «Resistiré», por el Dúo Dinámico, con su mensaje de superación de dificultades, representa una situación catártica que resuelve la grave situación que viven los personajes de *Átame*. En *Mujeres* reconocemos ecos de *La Voix maine de Cocteau*, junto con alusiones a *Rear Window* de Hitchcock a *Judy* y *Guitar* de Nicholas Ray, e incluso al George Cukor de *The Women*. Las notas de Almodóvar arrojan más luz sobre esta cuestión:

Quando empecé a escribir el guión de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, pretendía hacer una versión muy libre del monólogo de Cocteau. En la obra, el amante ausente no tiene voz, incluso cuando llama por teléfono y ella le responde, a él no se le oye. (...) Al contrario que Cocteau, no sólo le he dado voz al ausente, sino que lo he convertido en un profesional de la voz. Cuando terminé de escribir el guión, lo único que permaneció de Cocteau (además del atrezzo: una mujer sola, el teléfono y una maleta) es lo que él no escribió: las palabras del amante ausente. Y sus mentiras (Almodóvar).

Esteve Rimbau ha prestado atención a esta característica del mundo de Almodóvar. Según este crítico, al igual que algunos de sus personajes, películas de Almodóvar son el resultado de mezclar géneros: «In broad strokes, his comedy would open ever-widening holes in its trajectory toward the introduction of the melodrama, in a path that also meets up with the detective story (*Matador*, *Carne trémula*) and the so-called popular subgenres of local color (the serial, the situation comedy, the españolada)» (Rimbau, 2008, 248-9). De hecho, un «Almodrama» es el resultado de la mezcla y la apropiación de diferentes géneros y la vampirización de los textos anteriores, películas, obras de teatro y canciones.



En *Todo sobre mi madre* la representación de una obra de teatro, *A Streetcar Named Desire*, y la visualización de *All about Eve*, están interconectadas profundamente con las acciones y pasiones de la película de Almodóvar. Se trata de un caso *mise en abyme*, una situación dentro de la narrativa que se concentra en uno de los problemas centrales establecidos en la trama. Este es el caso de *La ley del deseo*, con el uso que se hace de la producción teatral de *La voix humaine* superpuesta sobre una versión de *Ne me quitte pas* de Jacques Brel, cantada en español y por una mujer. Tanto la obra de teatro como la canción funcionan como espejos de la situación que los personajes están experimentando en la película. Como demostró por Esteve Riambau, en *Todo sobre mi Madre* la intertextualidad juega un papel importante incorporando elementos de *L'important c'est d'aimer* (Andrzej Zulawski 1974), *Opening Night* (John Cassavetes 1978) y *All about Eve* (Joseph L. Mankiewicz 1950) (Riambau, 2008, 242-4).

En esta categoría podemos incluir el caso de las circunstancias de la trama que se repiten en varias películas, ya sea de manera ampliificada o modificada. En *La flor de mi secreto* la amiga de la protagonista es una psicóloga, que al mismo tiempo es amante de su marido. Ella entrena a los médicos para negociar con las familias de accidentados en situación terminal la donación de órganos. En otra película, esta situación y el personaje que dirige el entreno de los médicos se ampliifica para ocupar una posición central en la historia, ya no como mera formación, sino como un trabajo de tiempo completo. La Manuela de *Todo sobre mi madre* tiene el mismo trabajo de formar a los médicos, pero con la ironía, en este caso, de que es ella quien va a tener que tomar una decisión acerca de la donación de los órganos de su hijo muerto atropellado. Volviendo a *La flor de mi secreto*, la trama de la novela escrita por Leo y que es rechazada por los editores se convierte, a escala más grande, en el desencadenante de la acción de *Volver*. O en *Los abrazos rotos* un elemento importante en la película es el nuevo montaje de una vieja película: la escena del gazpacho en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

El mundo de Almodóvar es muy ingenioso, lleno de imaginación y nuevas situaciones de gran inventiva. Pero, al mismo tiempo, está plagado por las obsesiones elementales que atormentan al director. Es por esta razón que regresa a las mismas situaciones, personajes, temas. De hecho, muchas de sus películas se pueden reducir a una búsqueda: un personaje, generalmente femenino, intenta reconstruir su vida después de un episodio traumático. La típica película de Almodóvar consiste en una búsqueda más o menos alocada, en un esfuerzo por reconstruir. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* ofrece muchas conexiones que son ejemplos paradigmáticos, cuando el personaje de Pepa es abandonada por su novio, Iván. La película comienza con una serie de escenas de diálogo incompleto: en un sueño, Iván echando piropos a una serie de mujeres; los mensajes cortados en el contestador automático. El diálogo incompleto es también subrayado en la escena de doblaje de la película *Johnny Guitar*, en uno de los diálogos más memorables sobre el amor muerto, casi con rencor, en la película, con Joan Crawford respondiendo a las preguntas de Johnny-Iván sin ningún sonido, puesto que falta la intervención del actor. Se termina con un diálogo entre Pepa y Marisa, en el que la primera acepta tener un hijo sola, y la segunda confiesa haber perdido su virginidad en un sueño. Después de dos días de perseguir a Iván por teléfono para decirle que está embarazada, jugando al gato y al ratón por todo Madrid, tratando de ayudar a escapar a unos terroristas chiíes y una vengativa ex esposa, la búsqueda culmina con una liberación del ambiente masculino, en el cual el diálogo final juega un papel decisivo. El desarrollo de la situación inicial de crisis conduce a la última solución, una alternativa a la norma.

Junto con este principio narrativo, al que estoy llamando de contraste y yuxtaposición (de situaciones, personajes, etc.), reconocemos la simetría especular, que es otro elemento básico del cine almodovariano. Según lo explicado por Lotman: «La ley de la simetría especular es uno de los Principios Básicos Estructurales de la organización interna del Dispositivo generador de sentido» (Lotman, 1996, 41). En el caso de las películas de Almodóvar esto se aplica a un mundo de

transgresiones, una forma de mirar con ojos nuevos a viejas realidades ya conocidas. Desde el principio de su filmografía expresa fuertes críticas de algunos tabúes de la sociedad española: las nociones y representaciones que la educación religiosa y sexual generan; o reclamar una posición central para los grupos marginales (mujeres y homosexuales). Por lo tanto, casi sin quererlo, su cine se convirtió en un gran fresco de tensiones, frustraciones y deseos en la España de después de la dictadura franquista. Se convirtió en el cronista de una nueva sociedad, una sociedad multicolor y contradictoria, y que domina España en el siglo XXI.

Es a través de la idea de simetría especular que llegamos al mecanismo central del cine de Almodóvar. Es decir, que una serie de tropos retóricos sirven como vehículos para la expresión de un mundo contradictorio, en la versión de provocación que el director desea otorgarle. Antítesis, contradicción, paradoja, *reversio*, quiasmo, contraste, dicotomía, paralelismo, yuxtaposición, no son nada más que los recursos retóricos fundamentales para la expresión y denuncia de un mundo doble. El doble lenguaje que reconocemos en (casi) todas sus películas es un ejemplo. Ya en la lejana *Pepi, Luci...* presenta ciertas situaciones de cine porno en un ambiente cotidiano de total normalidad. Al unir los dos mundos en agudo contraste, destruye los fundamentos de ambos.

Una de las canciones que el propio Almodóvar compuso e interpretaba en *Laberinto de pasiones* plantea la cuestión del doble y la superposición de situaciones y voces, y nos ofrece una clave importante para la comprensión de este aspecto. En «Gran ganga» oímos:

Vivo en continua
temporada de rebajas.
Sexo, lujo y paranoias,
ése ha sido mi destino.

En la canción, las cuestiones planteadas por la voz que canta son modificados por la otra, la del coro (en cursiva):

¿Quién soy yo y a dónde voy?
 ¿Quién es él y a dónde va?
 ¿De dónde vengo y qué planes tengo?
 ¿De donde viene y qué planes tiene?
 Gran ganga, gran ganga, soy de Teherán.
 Calamares por aquí, boquerones por allá.

Esta canción, que pertenece al principio de su trayectoria cinematográfica, establece el tono de lo que me interesa discutir aquí. Llama la atención hacia el hecho de que las estructuras dialógicas, los tratamientos especulares, son decisivos en el cine de Almodóvar. Vamos a revisar varios usos característicos de estas estructuras.

El uso de situaciones de doble en las películas de Almodóvar puede estar relacionado con el *unheimlich* de Freud (que corresponde en español a lo «siniestro» o «inquietante», o en italiano «perturbante», y en inglés *uncanny*), o lo desconocido. Lo que es aterrador para Freud acerca de lo *unheimlich* es su familiaridad, su pertenencia a nuestro mundo, y, por tanto, la imposibilidad de no reconocerlo. Los sentimientos asociados a lo *unheimlich* se despiertan cuando algo aparentemente insustancial, que pertenece a la vida cotidiana, despierta contenidos reprimidos, que surgen de una experiencia pasada, especialmente en relación con la infancia y nuestra llegada a la conciencia sexual. Freud juega aquí con dos conceptos: el miedo a lo desconocido, y la incertidumbre intelectual. La palabra «Heimlich» abarca la dialéctica de la privacidad y la intimidad que es inherente a la ideología burguesa. Lo *unheimlich*, entendido como lo no familiar, lo desagradable, lo extraño, se superpone sobre la segunda acepción, menos común, de *unheimlich* como lo revelado, lo que deja de ser secreto. Es decir, lo que debe permanecer secreto, pero que ha sido revelado por negligencia. En la terminología freudiana lo *unheimlich* es la señal del retorno de lo reprimido.

Freud se refiere también a lo siniestro con el tema de la doble. Esto, que en principio es algo que tranquiliza acerca de la supervivencia, «de haber sido una garantía de la inmortalidad, se convierte en el precursor extraño (mensajero) de la muerte» (Freud, 1934, 387). El doble

(*Doppelgänger*) es fuente de un narcisismo primario en la infancia, el amor a uno mismo. La tesis de Freud es que lo *umheimlich* es todo lo que experimentamos en la vida adulta que es un recordatorio de los estados psíquicos anteriores, de los aspectos de la vida inconsciente, o de la experiencia primitiva de los seres humanos. Esto puede incluir: la castración, el matrimonio, la repetición involuntaria (la compulsión a la repetición, *Wiederholungszwang*, como una estructura del inconsciente). Almodóvar, en la creación de situaciones en los que combina lo extraño y el doble, así como también el reflejo (*mirroring*) de situaciones entre sí, contiene esta idea.

Algunos ejemplos pueden iluminar mejor esta noción. Vamos a empezar con una técnica puramente visual a la que recurre a menudo: la superposición de imágenes, una técnica que se obtiene a través de los fotogramas en fundido (*fading frames*). Las ruedas de un coche se convierten en los ojos de uno de los protagonistas de *La ley del deseo*. En el apartamento de Leo, en *La Flor...*, la llegada de su marido se dramatiza de manera notable cuando se ve a sí misma reflejada en el espejo roto en la entrada. Se corresponde de manera inversa con la primera aparición de una imagen de ellos dos en una fotografía junto a la cama de matrimonio, cuando Leo todavía está dormida, y se corresponde también con la secuencia final, cuando un muro, que puede ser confundido con un marco de fotos, enmarca a la nueva pareja formada por Leo y Ángel. La tremenda frialdad de lo que la primera toma del reencuentro entre Leo y Paco expresa, se incrementa por efecto de la superposición del espejo, ya que el espectador ve ese abrazo en un espejo. En *Carne trémula* la escena del tiroteo se construye como una doble acción: el primer disparo que dispara Elena coincide con un tiro en *Ensayo de un crimen*, de Luis Buñuel, que se está proyectando en la televisión. De hecho, mediante la mezcla de realidad y ficción, parece como si la bala hubiera salido del cañón de la pistola en la película y no de la que la mujer tiene en la mano, ya que la trayectoria de las dos coinciden, gracias a un hábil efecto de montaje. Y así, la realidad virtual, la cinematografía, y la realidad en la película de Almodóvar, se mezclan y se corresponden como



un espejo entre ellas. Lo otro se mezcla con lo uno. Y es así que las frecuentes citas cinematográficas en las películas de Almodóvar pueden ser justificadas y alcanzar su pleno significado. Son dobles reflejos de un ojo, el del director, que recuerda en su retina la experiencia de la visión y lo proyecta en una nueva narración fílmica, su película. La secuencia inicial en el doblaje en *Mujeres...*, que ya he comentado más arriba, es una de las más fructíferas en este sentido. En *Volver* existen alusiones a Sofía Loren en el film de Vittorio De Sica *La Ciociara*, y a Anna Magnani en *Bellissima* de Luchino Visconti, que vemos en la pantalla de la televisión, que a su vez son las actrices que inspiran la caracterización del personaje que representa la actriz Penélope Cruz¹⁹.

Un caso especial de la presencia del doble en las películas de Almodóvar tiene que ver con el director de la película como un personaje, que es a la vez un dispositivo de auto-reflexividad y una manera de expresar sus opiniones sobre el cine. En *La ley del deseo* nos damos cuenta de cómo el personaje principal, el director de cine Pablo Quintero, fusiona el cine y la vida, amantes, actores/actrices. Él utiliza las cartas de su hermana y su historia como fuente de inspiración para la película que está preparando. Entre Pablo y su hermana no hay una intersección de sexos y profesiones: director de cine y actriz. Una situación, sin duda, que se anunció en esta película (el hermano transexual, seducido por el padre) se expande y llega a su expresión máxima en *La mala educación*, cuando se convierte en el centro de la trama. El director de la película como un personaje aparece en varias películas (*La ley del deseo*, *Átame*, *La flor de mi secreto*, *La mala educación*, *Los abrazos rotos*) y es un epítome de esta doble mirada a la que me he referido anteriormente. Este efecto es confirmado y ampliado, si nos fijamos en que en *Átame* el director de la película se llama Máximo Espejo, y por lo tanto su naturaleza se ve acentuada por su propio nombre. En la secuencia inicial de *La ley del deseo*, el director de cine es una voz

19 In *Matador* he epitomizes this duplication effect: it is a love story that combines looking and being looked at, loving and loved, killing and being killed, and so covering all of the aspects of total passion (see Donapetry).



que da órdenes y no se ve. Al igual que en *Átame*, el loco da órdenes a la aterrorizada actriz de cine porno que ha secuestrado.

En muchas de sus películas se presenta un conflicto entre dos mundos, un choque sin confrontación, que es explicado como hemos visto antes a través del contraste y la yuxtaposición. En *Qué he hecho yo para merecer esto*, el mundo de la mujer de la limpieza protagonista y el de su marido, el taxista, contrastan abiertamente con la pareja de escritores. En *Carne trémula*, el ex convicto se enfrenta al ex policía. Este es un conflicto que se expande contra otras oposiciones: entre la escritura (la imaginación) y la realidad, entre Madrid y el pueblo, con la insistencia en la escapada desde la ciudad al campo que está representado en tantas películas por el personaje interpretado por Chus Lampreave, o también en el caso de las monjas, que son traficantes de drogas y drogadictas en *Entre tinieblas*. Este doble efecto también puede ser visto en situaciones simétricas que se repiten: el padre de Riza y Sexi, o los personajes de Sexi-Queti en *Laberinto de pasiones*; el autobús en la secuencia inicial del nacimiento de *Carne trémula*, que se convierte en una camioneta en la última secuencia; las parejas de policías torpes en *Deseo*, *Merecer*, *Mujeres* y *Carne*. En *Carne trémula* la voz que oímos al final hablando de la democracia es (más o menos) la voz de Aznar («España va bien») y es equivalente a la voz de Fraga Iribarne, que anuncia el estado de excepción al principio de la película. Algunas ambientaciones se repiten y se corresponden con las obsesiones del director: las referencias a Alemania, la vida en los taxis, así como su implicación en los momentos decisivos de la acción, la persecución o escapada hasta el aeropuerto (*Laberinto*, *Mujeres*).

La realidad de las películas se confunde, y se ve magnificada por este juego dialógico especular, que incluye textos y películas que provocan efectos de extrañeza. En *Deseo*, el guión de la película que Pablo Quintero está escribiendo se basa en su propia relación con la hermana, y las cartas de su amante. En *La flor* la escritora Leo, a través de la lectura de novelas de mujeres (que plagia descaradamente), escribe novelas rosas. Sin embargo, debido al cambio en su situación amorosa, ella comienza a escribir novelas con elementos de terror que sus editores no aceptan.



En un momento dado, Leo incluso escribe su propia reseña. Utiliza el pseudónimo de Patti Diphusa (el pseudónimo utilizado por el propio Pedro Almodóvar) y se enfrenta en una falsa página del rotativo aís a otra crítica, Sol Sufrategui (el nombre de la secretaria de la productora «El Deseo»). Ella se ataca a sí misma por las razones más obvias, porque ella no puede detectar esos problemas en su propia vida.

He indicado antes que su cine representa un vasto fresco de la sociedad. La política está muy presente. Pero no es la política en el sentido primario, de denuncia y condena, como sucedía en el cine social y simbólico de los años setenta, sino más bien usando un elegante juego de alusiones. Aparece de fondo, como una anotación sutil acerca del momento en el que se filma la película. La naturaleza especular acentúa esta circunstancia. Los encuadres generales de la M-30 y el barrio obrero que la circunda en *Qué he hecho...* son, además de una referencia al cine neorrealista italiano, una clara denuncia del tipo de vivienda barata, masificada que ha invadido los suburbios de todas las ciudades españolas desde la los años sesenta. Los estudiantes-terroristas chiítas en *Laberinto y Mujeres...* corresponden a un elemento poderoso en la imaginación europea y española desde los años ochenta. La manifestación de los médicos internos residentes (MIR) en *La Flor...* ofrece un detalle de las protestas de los sindicatos de estudiantes y de obreros que caracterizaron el declive del régimen socialista en la España de los años noventa. La naturaleza especular del principio y el final de *Carne trémula* introduce una imagen irónica del «cambio». Estos son comentarios muy significativos sobre la evolución de los usos y costumbres de la sociedad española.

En la secuencia inicial de la película *Tokyo-Ga* de Wim Wenders, oímos la voz en *off* del director alemán diciendo unas palabras de alabanza hacia el director japonés Yasujiro Ozu que suenan casi como una oración: «For me, never before and never again since has the cinema been so close to its essence and its purpose: to present an image of man in our century, a usable, true and valid image, in which he not only recognizes himself but from which, above all, he may learn about himself» [Para mí, nunca antes y nunca más ya que tiene el cine ha estado tan cerca de su esencia



y su propósito: presentar una imagen del hombre en nuestro siglo, una imagen útil, verdadera y válida, en el que no sólo se reconoce a sí mismo, sino de que, por encima de todo, él puede aprender acerca de sí mismo] (Tokio-Ga). Esta reflexión, *toute proportion gardée*, y con un énfasis menos sacro, podría aplicarse al caso de Pedro Almodóvar. Es un director original que ha logrado un reconocimiento mundial casi unánime por su obra cinematográfica durante los últimos treinta años, pero no por los mismos méritos que el director japonés. Mientras que viendo las películas de Almodóvar uno no puede evitar sentir sensaciones contradictorias de dobles, ya que sus películas, a pesar de la deformación de la realidad y el énfasis en los aspectos supuestamente marginales, o en situaciones de conflicto, son guiadas por una unidad universal y localista («glocal»), urbana y rural, provocativa y conformista. Son precisamente estos elementos de contradicción y marginación los que han contribuido, en gran medida, a la consideración de sus películas. Representan una notable contribución a la esencia y al propósito del cine como lo definió Wenders: presentar una imagen del ser humano de nuestro tiempo, una imagen cierta, válida y útil, en la que uno puede reconocerse a sí mismo, pero en la que, sobre todo, se puede aprender acerca de uno mismo.

A través de los años Almodóvar se ha convertido en una celebridad mundial cineasta que ha filmado más de quince películas. Con su «Mundo Almodóvar» se ha construido una especie de película sin fin, una película que filma una y otra vez, y que se basa en los elementos que he descrito. Sus películas presentan una forma original y provocativa de la interpretación de la identidad sexual, que juegan un papel importante en la reivindicación de la mujer en la sociedad y, quiérase o no, se han convertido en un paradigma de la postmodernidad española. Mediante el uso de algunas de las técnicas que he discutido, en particular la del contraste impactante recurrente o el doble (de simetría), el efecto de espejo, el mundo de Almodóvar logra hacernos reevaluar el papel del artista y el de las mujeres. Él crea un mundo en el que, al igual que en las películas de Ozu hay «una imagen del hombre en nuestro siglo, una imagen útil, verdadera y válida, en el que no solo se reconoce a sí mismo, sino de que, por encima de todo, él puede aprender sobre sí mismo»

4. SUPERANDO LA OSCURIDAD: EL VIAJE DE ALUMBRAMIENTO HACIA LA LUZ

El impresionante cortometraje de Eduardo Chapero-Jackson titulado *Alumbramiento*²⁰ representa un proceso de iluminación, un proceso que al finalizar el visionado supera la oscuridad. En el mismo título y en el desarrollo de la trama seguimos una progresión hacia la luz. Esta es una película que no deja al espectador indiferente. En mi opinión lo que es más notable es que tanto el propio título como la trama de la película ponen el énfasis en el hecho de que todo es contado al revés, de la oscuridad a la luz (el título), y de nuevo a la oscuridad al final de la película, con elementos oximorónicos jugando un papel significativo.

Este fenómeno sucede también en otras obras de arte y en otros textos. En un poema célebre de Vicente Aleixandre, «Ven, siempre ven», la oración imperativa del título es negada por el primer verso del poema. Allí encontramos una negación de la urgencia del título: «Ven, siempre ven» es seguido por un sorprendente «No te acerques». Este conjunto oximorónico niega el título, pero al mismo tiempo se inicia una poderosa serie de metáforas sobre la base de la negación en la que la voz expresa el temor de convertirse en una estrella que depende de la luz del sol. En este poema de especial erotismo, la voz de Aleixandre anhela el amor o la muerte, sintiendo una atracción cósmica hacia el ser querido, que se presenta en términos radicales: el amor crea la destrucción (Daydi-Tolson, 1987, 13; Murphy, 2001, 254). Otros ejemplos similares de gran efecto incluirían la fotografía de Jeff Wall *Invisible Man*, en la que vemos a un hombre negro solo que está sentado en un sótano mientras está ajustando 1.396 bombillas. Esta foto está destinada a ilustrar una escena de la novela *Invisible Man* de Ralph Ellison para recordar que los hombres negros son invisibles en la sociedad norteamericana. La disparidad entre la luz y la invisibilidad hacen un fuerte hincapié en la contradicción de la situación de los negros en la sociedad. Del mismo modo, en el impactante fotomontaje de John Heartfield «Durch Licht

20 Para un desarrollo plano a plano ver Raskin 2011.

zu Nacht» (A través de la luz hacia la noche) (1933) vemos una foto de Goebbels, que era Ministro del Reich de Propaganda en la Alemania nazi entre 1933 y 1945, con una pila de libros y el Reichstag alemán que arde en el fondo. En este caso, la sentencia se lee en contradicción con lo que vemos en las fotografías combinadas. En el cuadro de Magritte «El imperio de la luz», vemos una escena nocturna que presenta una calle oscura, contra el fondo de un cielo azul pastel salpicado de nubes. La luz del sol, que normalmente es la fuente de claridad, aquí representa la confusión y el malestar asociado tradicionalmente a la oscuridad. En todos estos ejemplos, como en el film *Alumbramiento*, hay una total contradicción entre lo que la «luz» en el título o la imagen anuncia y lo que realmente significa, dejando que el espectador/lector se pregunte sobre su significado real, comenzando así un proceso de iluminación.

Aleixandre describió su poesía como un «anhelo de luz». Algo parecido podría decirse de *Alumbramiento*, y en particular de su uso de elementos oximorónicos. La película tiene una estructura circular; comienza y termina en la oscuridad. Después de la palabra del título (*Alumbramiento*), la toma I nos sorprende con una oscuridad total. En la toma II5 la cámara se desplaza hacia atrás a través de la puerta, dejando al espectador con una clara visión de lo que se ha logrado. Superamos una situación de perplejidad total y quedamos aliviados de la tensión previa y la ansiedad. Esta búsqueda o anhelo de luz afecta a los personajes y el enfoque de la trama por parte del director. Podemos observar una exploración de las pasiones ocultas y las fuerzas motrices que operan por debajo de la superficie de la conciencia en el momento de la muerte. La película comienza y termina en una habitación a oscuras y lo que vemos entremedio es una transición hacia la luz. Este efecto se percibe en particular en las tomas 2 y 14 por las luces de la calle que pasan a toda velocidad, que interactúan con la pareja en silencio en la oscuridad del coche, destacando el momento nocturno y su falta de afecto. Justo en la parte central de la película, el paso del tiempo y las evocaciones de la muerte son interrumpidas por tomas en foto fija muy oscuras de un reloj, una mariposa muerta, fotografías antiguas y juguetes (secuencia de



montaje, tomas 60-64), con la toma 65 marcando un nuevo despertar y un cambio total del estado de ánimo, que conduce a una resolución.

La estructura circular hace hincapié en el contraste entre la oscuridad y la luz, en el plano físico y en el metafórico. El director ha declarado que «The old crystal doors were very important for me, creating that effect of light and darkness» [Las puertas antiguas de cristal eran muy importantes para mí, para crear ese efecto de luz y oscuridad] (Raskin, 2009, 65). En el travelling final, que se hace eco de la toma 14, somos llevados de nuevo a la oscuridad. A través de toda la película, la oscuridad, como la muerte, ha sido vencida por la iluminación, la inteligencia y la racionalidad. La película también ofrece otros contrastes significativos: entre los planteamientos racionales o estrictamente clínicos acerca de la muerte tal como es presentado por el hijo, que resulta ser un médico que, a pesar de toda su educación técnica, no tiene ni idea sobre cómo enfrentarse con la situación, en comparación con un enfoque más humano e intuitivo tal como se representa de modo magistral por parte de la yerna al ayudar a su suegra a bien morir. También hay una transformación importante: el miedo y la repulsión provocada por la muerte se convierte en la aceptación final y en armonía. Hacia el final de la película somos llevados de nuevo a donde todo empezó: el silencio y la oscuridad. Lo que ha cambiado es que la oscuridad de la toma inicial puede ser ahora lo que la persona muerta está viendo. Después de completar un círculo completo se nos deja en una situación similar a la presentada por el poema de Aleixandre o la fotografía de Jeff Wall, el fotomontaje de John Heartfield o la pintura de Magritte.

Chapero-Jackson ha declarado que quería engañar al espectador, y en lugar de prepararle para la llegada de una nueva vida —lo que la palabra “alumbramiento” implica en español— optó por centrarse en el «unfolding of the closure of an old life» [despliegue del cierre de una vieja vida] (Raskin, 2009, 59). Él quería crear un enlace entre un polo y el otro, como el omega del alfa. Otras cuestiones que plantea la película incluyen «how one person sums up the courage and humanity to guide another, who is dying in fear, to a peaceful acceptance of death» [cómo una persona resume el valor y la humanidad para guiar a otro, que se está muriendo del miedo,





a una aceptación pacífica de la muerte] (Raskin, 2009, 59). En el proceso de hacer esto, la nuera ayuda a una persona en el momento crucial de enfrentarse a la muerte, «*carrying her from darkness to light*» [llevándola de la oscuridad a la luz (Raskin, 2009, 59). Este comentario del autor hace hincapié en lo que es sin duda la característica más llamativa de la película: la vinculación de principio y al final de una vida a través de una palabra que en español significa dar a luz. En resumen, esta es una película que apunta a una de las cuestiones metafísicas más conmovedoras de la existencia, una pregunta sin respuestas claras que cada ser humano tiene que enfrentar en un momento u otro. La respuesta sugerida por esta película se puede resumir de esta manera: mantener la calma y aceptar el destino. El cortometraje apunta esta respuesta a través de dispositivos estructurales y retóricos.

Lo que hace más chocante esta interrogación sobre viejas cuestiones es el hecho de que el cineasta llega a su conclusión a través de la ambivalencia, que juega con el contraste entre la luz y la oscuridad, y el hecho de que esta ambivalencia sea destacada a través de la estructura de la película. La película se construye en torno a una dualidad. Como agudamente notó Daniel Alegi, el director extendió el contraste cinematográfico entre la luz y la oscuridad a todas las áreas de contenido: «*The film's apparently static locations and forms function as a delicate visual and aural layer, with particular magic in the use of duality, ambiguity and repetition*» [los lugares y formas aparentemente estáticos de la película tienen la función de ser una especie de capa visual y auditiva delicada, con especial efecto en el uso de la dualidad, la ambigüedad y la repetición] (Alegi, 2009, 89). La luz juega un papel importante en toda la película. Desde los títulos de crédito, la película exhibe una atmósfera de oscuridad, marcada por una fuente recurrente de luz que podría estar vinculada metafóricamente con un latido del corazón o una especie de electrocardiograma (Kakiou Halskov, 2009, 75).

Desde la oscuridad inicial seguimos un camino hacia la luz, solo para volver a caer en la oscuridad cuando se llega a la escena final. Kakiou Halskov ha caracterizado la estrategia cinematográfica de *Alumbramiento*, como un punto cero cinematográfico, «*understood as an aesthetic reduc-*





tion of dramatic, visual and verbal information» [entendido como una reducción de la estética de la información dramática, visual y verbal] (Halskov, 2009, 74). Por lo tanto Chapero-Jackson ilustra la naturaleza indescriptible de la muerte y la enfermedad física (Halskov, 2009, 78). A través de su magnífica serie de oposiciones visuales y conceptuales, es decir, a través del uso de la contradicción, la película permite que el personaje principal (y el espectador) puedan superar la oscuridad. Prepara al personaje de la protagonista (y a nosotros) para la oscuridad definitiva: la muerte. Lo que vemos al principio de la película es un despertar, el proceso inicial para salir de la oscuridad. Con su supresión radical de la acción y el diálogo, y con el uso del oxímoron en particular, Alumbramiento subraya un lenguaje poético de clave simbolista, y nos presenta la pregunta definitiva. En la película, una invitación (alumbramiento) es seguida por una negación (oscuridad total), que al final produce una declaración positiva. Visual y emocionalmente nos han llevado a los ojos de la mujer muerta: todo está oscuro. Estamos muertos. Y podemos percibir a través de esta atracción fatal característica del oxímoron, de contradicción entre los conceptos, una figura retórica que implica una combinación paradójica de términos aparentemente contradictorios.

5. LA MIRADA ENFANGADA. ACERCA DE LA CIÉNAGA DE LUCRECIA MARTEL

El cine de Lucrecia Martel es de una gran originalidad y no deja insensibles a los espectadores. Las reacciones son diversas. A veces en forma de abucheos, como sucedió en el festival de Cannes del 2008 durante la proyección de *La mujer sin cabeza*, su tercera película. Pero muchas otras, en especial para un público atento, alejado de los hábitos de consumo impuesto por el modelo hollywoodiano (Bordwell, Staiger, Thompson)²¹

21 En este tipo de film la narración clásica siempre a través de la motivación psicológica, un ser humano enfrentado a obstáculos que le impiden alcanzar un objetivo. El tiempo y el espacio están supeditados al elemento narrativo en el cual hay dos líneas de acción: unos amoríos entrelazados con alguna otra actividad.



la reacción puede ser primero de sorpresa y al poco tiempo de reconocimiento de una mirada que sabe ver y hacernos mirar en un modo alternativo. Para el conocedor de las tendencias actuales del cine independiente, con David Lynch a la cabeza, las películas de Martel son quizás de difícil comprensión, pero colman con creces las expectativas de un espectador dispuesto a lidiar con el visionado de un producto complejo y atreverse a un ejercicio de lectura que exige una participación activa. Uno se sabe en territorio conocido, pero no por ello menos inexpugnable.

La ciénaga fue la primera película de Lucrecia Martel. El film ganó el premio a la Mejor Opera Prima del Festival de Berlín en el 2001, además del premio al Mejor guión en el Festival de Sundance, y Mejor película en el Festival de La Habana. Posteriormente ha realizado otras dos películas, *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). En la actualidad está preparando su cuarto largometraje, una adaptación de *Zama* (1956), una novela de Antonio Di Benedetto que narra la vida solitaria de Don Diego de Zama, un funcionario de la corona española en Asunción del Paraguay que aguarda ser trasladado a Buenos Aires a fines del siglo XVIII.

Desde los primeros fotogramas de *La ciénaga*, el film de Lucrecia Martel nos absorbe por dos razones: una banda sonora grabada en sonido directo capta en primer plano el arrastrar de las sillas al borde de la piscina, el ruido del vino servido en copas con hielo; y en un segundo plano se oyen los truenos de una tormenta en las cercanas montañas, así como los disparos de una escopeta de perdigones lanzados por un grupo de adolescentes que cazan en el bosque. Entramos así *in media res*, a través de todos los ruidos de la vida doméstica, en una escena de vida cotidiana de un grupo humano, dos familias que viven en los límites. De la civilización y de la educación. Martel lo declaró antes de iniciar el rodaje: «la película tiene que ver con las complejas relaciones de un grupo familiar. Pero no es biográfica.» (Iglesias, 1999) A pesar de ello, en otra entrevista reveló un detalle sobre el sistema narrativo:

No quería forzar una cronología, que no existe cuando lo que uno intenta contar es lo que no se dice: eso que está allí, pero de lo que no se habla y que

permanece, por lo tanto, como fuera del tiempo. Cuando terminé la película me di cuenta de que el relato se parece mucho a cómo mi mamá cuenta las cosas: proliferación, digresiones, silencios... Es algo muy común en la forma de contar de provincia (Link, 2001).

Las primeras imágenes y la banda sonora anuncian también otra característica del film: es una *tranche de vie*, una observación de las entrañas de la vida familiar en un planteamiento que, *toute proportion gardée*, sería aplicable a cualquier familia, de ahí su lectura en clave universal. La película no tiene un principio declarado y el desenlace previsiblemente trágico podría haber explotado a partir de las muchas mechas plantadas por los dinamiteros de lo cotidiano y en particular de las dinámicas de la vida en familia. De hecho, según ha escrito Aguilar, en un clima opresivo «los personajes se mueven como *zombies* sin poder interpretar jamás sus propias situaciones (...) y lo que siempre queda trunco es su deseo de un mundo despojado del consuelo de la satisfacción sexual (Aguilar, 2010, 51).

Los títulos de crédito se intercalan con dos sonidos muy importantes: el ruido chirriante de sillas siendo arrastradas alrededor de una piscina putrefacta y el disparo/trueno que se oye a lo lejos. Los adultos borrachos, sin norte, son el punto de desorientación de unos adolescentes y niños a la deriva. La incomodidad del espectador es inmediata. A ello se añade la técnica utilizada frecuentemente por Lucrecia Martel de usar planos en contrapicado y en picado, filmar con la cámara en mano, aumentando la distorsión de la perspectiva. El grupo de adultos bebe de forma disparatada al borde de una piscina, en lo que podría ser una típica escena de vacaciones familiares, pero que queda inmediatamente desvirtuada cuando nos damos cuenta de que todos están borrachos. Eso provoca un primer accidente doméstico. Se rompe una copa de vino, cae Mecha, la propietaria de la casa, y se levanta en un espectacular baño de sangre: viaje a urgencias.

Estas primeras imágenes marcan los acontecimientos posteriores que vendrán. El crecimiento del suspense dentro de una banal situación

familiar de vida cotidiana. El centro de la acción lo ocupan las interacciones entre dos familias que poseen primas como parentesco: una de clase media y la otra de productores rurales (pimientos) que habían disfrutado de una buena posición económica, aunque ahora están en decadencia. La película está ambientada en la ciudad de La Ciénaga, un lugar de la Provincia de Salta, en el noroeste argentino, del que la directora proviene y que conoce a la perfección. La acción está situada en la finca *La Mandrágora*, donde se cosechan y secan pimientos rojos, y entraña una compleja red familiar. Allí pasa el verano Mecha (Graciela Borges), una mujer cincuentona, junto a su marido Gregorio (Martín Adjemián) y sus cuatro hijos (de 10 a 25 años). José (Juan Cruz Bordeu), el mayor de los hijos de Mecha, vive en Buenos Aires con Mercedes (Silvia Baylé), quien es su compañera de trabajo y a la vez su novia. Visita a su familia en La Ciénaga después del accidente. La prima de Mecha Tali (Mercedes Morán) y su marido Rafael (Daniel Valenzuela) tienen cuatro hijos pequeños. Mercedes, que había sido compañera de facultad de Mecha y de Tali, había sido amante de Gregorio, marido de Mecha y padre de José. Al principio la acción se focaliza en Mecha y Tali, progresa hacia Momi (hija de Mecha) e Isabel (la criada indígena) para concentrarse hacia el final en José y desembocar en el niño Luciano que muere (Aguilar, 2010, 49).

En efecto, destaca en el filme una exploración de lo cotidiano, lo páfidamente familiar en situaciones y espacios aparentemente bien conocidos que se revelan como anómalos y que permiten descubrir otra realidad que no somos capaces de ver. Martel parece poner en práctica una exploración de lo que Georges Perec bautizó en 1973 como *infra-ordinaire* (lo infraordinario). Perec lo utilizó para describir aquellos aspectos mínimos de la realidad que quería analizar. Se dio cuenta de que nuestros ojos están condicionados a buscar en el horizonte de nuestro hábitat solo lo inusual, prestando más atención a lo excepcional. Para ello, para observar lo inobservable por excesivamente cotidiano, indicaba Perec que era necesario concentrarse en la observación de lo endótico, lo anónimo, un término que Perec utiliza en oposición



a exótico. Para comenzar la investigación de lo infra-ordinario, Perec proponía hacer preguntas triviales e inútiles, a fin de provocar la necesaria discontinuidad entre los signos y los hábitos de observación. Era la desfamiliarización, una técnica de investigación que requiere tanto de la perseverancia como de la creatividad y que debe resistir a la sistematización (Perec, 1989). Como reconoció Maurice Blanchot, es muy difícil definir qué es lo cotidiano: «Le quotidien échappe. C'est sa définition.» (Blanchot, 1969, 359). Lo cotidiano, añadía el crítico francés

c'est la platitude (ce qui retarde et ce qui retombe, la vie résiduelle dont se remplissent nos poubelles et nos cimetières, rebuts et détritius), mais cette banalité est pourtant aussi ce qu'il y a de plus important, si elle renvoie à l'existence dans sa spontanéité même et telle que celle-ci se vit, au moment où, vécue, elle se dérobe à toute mise en forme spéculative, peut-être à toute cohérence, toute régularité... (Blanchot, 1969, 357).

Además de su dificultad para ser comprendido, lo cotidiano es ubicuo. Michael Sheringham ha resumido el problema en los siguientes términos:

the everyday is a zone of opposition, intersection, or interconnection—of the accidental and the permanent, imagination and affect, the personal and the social. It is constituted by sequences of individual actions (dressing, eating, shopping, walking), but within a context of relations and interactions where the individual is actor as well as agent. The *quotidien* involves continuity but also change, repetition but also variation and evolution. It is made up of routines, but major events (often long anticipated or long remembered) are also part of its fabric, as are festive moments, 'mini-fêtes'. It is universal (through its link to the human condition in general) but also variable, inflected by climate, class, and gender. It is both independent of and marked by history (Sheringham, 2006, 300).

Hay cuatro acciones paralelas, que son los ríos emponzoñados que alimentan la ciénaga o la situación familiar extrema que presenciamos:

a) El hijo que tiene una relación con una mujer que es de la edad de sus



padres, además de tener una curiosa relación con su hermana mayor); b) las imágenes de una información televisiva sobre unas apariciones de una virgen, c) el grupo de niños adolescentes que campa a sus anchas sin ningún control o tutela familiar, d) el contraste entre la familia de Mecha y la familia de Tali. Son acciones paralelas, presentadas en acumulación en espiral, casi caótica, que en su parcialidad contribuyen a dibujar el hedor a podrido que se levanta de las tranquilas aguas familiares. A estas cabe añadir una serie de situaciones enfermizas: la relación de amistad y adoración entre la hija de Mecha e Isabel, la criada indígena que es odiada por Mecha; Tali que envidia la posición social de Mecha y los suyos. El hijo de Mecha y su dificultad de relacionarse con mujeres. Quizá la única historia con una entidad diegética autónoma es el personaje de Isabel, la criada indígena. Ella desaparece poco antes del final de la película, porque se va a casa de una hermana, puesto que ha quedado embarazada. Es entorno a esta historia donde los elementos y conflictos de raza, clase social y género son más patentes.

Las cuatro acciones paralelas generan situaciones de tensión. Las alusiones a la probable visita de Mercedes son una amenaza que sobrevuela el lugar. Pone también en evidencia el infantilismo de José, que no ha conseguido llegar a la edad adulta y mantiene una relación con una mujer (compañera de universidad y ex-amante de su padre) que es una sustituta de su madre. Martel se explora con la ambigüedad de la adolescencia. Como ha indicado François, se adentra en las «fronteras movedizas entre ritos inocentes y juegos eróticos más o menos perversos. La cineasta bucea con deliberada ambigüedad en el universo turbio de la adolescencia con sus intercambios codificados y su sexualidad fluctuante.» (François, 2009). Las imágenes obsesivas tomadas de un reportaje televisivo con escenas de lloros y de pasión religiosa descontrolada introducen la crítica de un sistema educativo (*mass media* y escuela) que no funciona. La libertad absoluta de los niños genera escenas de violencia, contra los más pobres, contra los animales, o bien entre ellos. Los asistentes a una fiesta popular en el pueblo se enzarzan en una pelea en la que José, que molesta a la criada Isabel, sale malparado, con la cara ensangrentada, de forma parecida a su



madre en la secuencia inicial. Las diferencias entre las familias de Mecha y Tali ponen sobre la mesa un aspecto del conflicto social, los sentimientos de inferioridad. «Mecha está obsesionada por esa otra mujer que lleva su nombre y que se acuesta con sus hombres, así como Tali también está obsesionada por su inferioridad social respecto de Mecha» (Link, 2001). El sentido de inferioridad es particularmente virulento en dos momentos: el gesto de Tali para poder entrar en la finca, cuando rompe con una piedra el candado que cerraba una puerta metálica; y en la planificación de un viaje de compras a Bolivia para poder ahorrarse unos pesos. En *La ciénaga* es clave la separación entre los diversos grupos humanos, que forman una familia disfuncional. Los padres actúan a su aire, sin ninguna conexión con su descendencia. En una situación harto cómica Gregorio se sorprende de que su hija de quince años no tenga todavía el permiso de conducir. A pesar de ello la obliga a manejar.

El uso del espacio por parte de Martel, fruto del uso de la cámara, la elección de una manera de narrar entrecortado, planteando pocos planos generales de conjunto, impiden al espectador tener conciencia de la casa en su conjunto. Los encuadres en los que se nos presenta una realidad fragmentaria contribuyen a desestabilizar la percepción por parte del espectador, una visión parcial de los personajes, presentados a través de un retrato incompleto, con miembros cortados y muchas voces fuera de campo. Este enfoque contribuye a una visión claustrofóbica de la realidad. Cécile François lo ha interpretado así:

Lo que parece construir la cámara es un espacio metafóricamente uterino. En *La Ciénaga*, los corredores y pasillos suelen llevar a los personajes a lo que parece ser el centro del laberinto, es decir la habitación de la madre. Ésta constituye en cierto modo el núcleo alrededor del cual gravitan los miembros de la familia. La cama de Mecha parece atraer irresistiblemente, con fuerza centrípeta, a los distintos integrantes del clan que vienen a congregarse alrededor de ella (François, 2009).

La casa de campo es presentada al espectador como un laberinto, difícil de comprender en su conjunto y en el que los personajes adultos



pasan la mayor parte del tiempo echados en la cama bebiendo. En la interpretación de Ana Amado «a la horizontalidad del formato del plano fílmico, Martel le hace corresponder la horizontalidad del campo de la imagen, a partir del eje horizontal que asume la postura de los cuerpos» (Amado, 2009, 232). Esta posición se relaciona con la decadencia de un grupo social, un mundo derrumbado que solo se puede percibir de manera fragmentaria.

En la segunda parte de la película una escena es particularmente significativa: los niños pequeños de la familia están encerrados en un auto para protegerse de las mordeduras del «perro rata», un animal monstruoso acerca del cual les ha hablado Vero en la piscina. Los cristales están empañados, por lo que al observar el exterior tienen tan solo una visión parcial y deformada. Se asustan al ver a Gregorio que golpea los cristales y empiezan a chillar. Esta visión entre brumas, borrosa, genera un comentario aparentemente inocente por parte de los niños: «No lo miren, no lo miren, está con el pelo teñido». No hacen sino repetir una frase que ha dicho Mecha unos minutos antes, al prohibirle que se continúe tiñendo el cabello puesto que ensucia las fundas de las almohadas²². Pocos minutos más tarde se amplía la situación de claustrofobia, incrementada con el *voyeurismo*. Vero persigue a José para que le devuelva las bragas que se ha colocado en la cabeza como si fuera un gorro, acción de deshonor típica del niño-adulto que representa este personaje. Los niños desde dentro del auto observan a través del cristal los forcejeos. Este momento recuerda el visionado cinematográfico. En opinión de Cécile François, «la cámara va desplazándose hasta colocarse detrás de los niños, mientras el parabrisas va delimitando un espacio luminoso como una pantalla de cine en la que se enmarcan los juegos ambiguos de

22 Martel declaró que *La Ciénaga* «Le film est fondé sur le regard des enfants, qui perçoivent la monstruosité du monde adulte. C'est ce regard qui peut déchirer le voile de certitudes et de préjugés qui fige la vision des adultes. Le regard enfantin permet de transcender certaines idéologies très rationnelles et de se placer sur un autre terrain.» (Kaganski, 2002).



José y Vero» (François, 2009). Los niños, junto al espectador, presencian cómo José se pelea con su hermana mayor: caen en el fango y quedan sucios. Después, mientras la hermana se ducha, José invade su espacio y se limpia los zapatos y piernas en una escena que pudiera tener un alto contenido erótico, pero que resulta una provocadora invasión de la intimidad de la muchacha. Estas tres escenas de una misma secuencia concentran unas imágenes y unas situaciones de gran potencia. Los niños y adolescentes abandonados a su destino, que ven la realidad a través de una neblina, sin distinguir los contrastes en forma clara; las relaciones fraternales manchadas por el barro de la ambigüedad. El poder machista de un *statu quo* sin posibilidad de transformación. El único auxilio es el de la virgen aparecida, que se confirma al final del film que es un montaje mediático para distraer a las pobres gentes. La joven ha ido a ver la aparición de la Virgen y confirma: “No vi nada”.

Precisamente el film nos hace ver lo que no se ve. Lucrecia Martel declaró: «No sé cómo se haría una película costumbrista (...) En todo caso, la atención fundamental de la película está puesta en los personajes y no en lo que representan de la sociedad». (Link, 2001) El film presenta los recovecos de la vida cotidiana. Las acciones de repetición, el absurdo de las dinámicas. «La ciénaga» es un topónimo y una piscina, turbia y cubierta de hojas. Pero al mismo tiempo resume de forma alegórica el ambiente corrupto en el que viven éstos seres humanos, que tienen un comportamiento inhumano, luchando por la supervivencia. A ello puede aludir una escena al principio del film. Vemos a una vaca estancada en una ciénaga, con el fango hasta el cuello, luchando por su vida para no ahogarse y sobrevivir. Es esta ansia de lucha por la vida lo que les falta a los familiares habitantes de la finca. La abundancia de planos cortados, planos americanos, la visión de los personajes desde atrás contribuyen al carácter incompleto del film, con aspectos importantes de la narración que quedan obviados o directamente suprimidos. En el cine de Martel hay una característica carencia de información. O eso es lo que puede parecer. En la secuencia final de la película, después del dramático desenlace, ahora los planos son del espacio interior, casi





abandonado por sus propietarios, que están ausentes, no se sabe bien dónde, lejos de sus responsabilidades. El lugar que al principio del film ocupaban los padres, junto a la piscina, es ahora ocupado por los hijos: garantía de continuidad generacional. De tal palo tal astilla. El sistema de la familia está protegido y salvado. Los protagonistas están ciegos. Esto es exactamente lo que le ha sucedido al espectador durante los anteriores 90 minutos. Ha quedado cegado por la visión de lo invisible. La mediación de la directora a través de su mirada, nos hace abrir los ojos: «Lo que quiero lograr en mis películas es transmitir una especie de enraucamiento sumamente invisible. Es un estado de sospecha permanente, una situación en la que no se sabe nunca en qué plano de la realidad o la fantasía estamos, o cuando pasamos de uno hacia el otro» (Link, 2001). La mirada de Lucrecia Martel es una mirada enfangada, de una gran sensualidad que denuncia negocios innobles y vergonzosos. Los que esconde la aparente placidez de la vida cotidiana en clave familiar.







L I T E R A T U R A C II P A R A D A Y C I N E

1. SALINAS, A ESTE LADO DEL OCÉANO

El primer tercio siglo xx fue particularmente propicio para la poesía escrita en la península ibérica. Quizás lo más característico de ese período —la Edad de Plata— sea precisamente eso: la excelente calidad de los poetas. Este es el caso de Fernando Pessoa en lengua portuguesa, la generación del 27 en lengua española, y de los *noucentistes* y del grupo de *La Revista* en lengua catalana. Entre esos grupos de poetas más o menos legendarios, Pedro Salinas ocupa una posición singular, prístina, y a todas luces, su contribución es de una muy alta calidad. Su poesía, que se asocia con las voces más características del postsimbolismo en la península, está presidida en sus últimos libros por un propósito que podríamos enunciar como un deseo de salvación. Un deseo que tiene diversos sentidos: de salvación de determinadas experiencias y realidades contra la destrucción provocada por el paso del tiempo¹; pero también de explicación, de autoanálisis y justificación, desde una perspectiva ciertamente desesperanzada y de un pesimismo hondamente escéptico. Por ello adquiere tanta importancia la reflexión sobre el quehacer poético, que desarrolló en los últimos años de su vida a través de los más

1 Octavio Paz ha destacado este propósito salvador como una de las funciones más inmediatas de la poesía contemporánea, (Paz, 1967, 185-197). Alma de Zubizarreta, en su estudio sobre Salinas, aludió a la concentración de un esfuerzo de este tipo a partir de *Todo más claro* (1949): «En *Todo más claro* la poesía aparece como suma de claridades, pero además no sólo reveladora de la esencia de los seres, sino, sobre todo, como una claridad eternizadora que es medio de salvación» (Zubizarreta, 1969, 368).



diversos medios de expresión: conferencias, artículos, poesía, correspondencia. Un análisis de algunas de sus opiniones últimas y de la poesía de la postguerra puede dar nueva luz sobre el sentido de los cambios fundamentales que experimentara el poeta.

Salinas, en el prefacio a *Todo más claro*, escribió unas palabras sobre su arte que apuntan inequívocamente a esta misión salvadora, sobre todo cuando se refirió al sentido global de los poemas: «Es la jugada de siempre, la de las palabras temporales en el tapete verde del tiempo, contra el tiempo banquero.» La declaración fue ampliada con la explicación del título:

Él y el poema cabecero dicen mi firme creencia: que la poesía siempre es obra de caridad y de claridad. De amor, aunque gotee angustias y se busque la solitaria desesperación. De esclarecimiento, aunque necesite los arrebozos de lo oscuro y se nos presente como bulto indiscernible, a primeras. Eche por donde eche, vía de San Francisco o vía de Baudelaire, *Fioretti* o *Fleurs du mal*, todo poema digno acaba en iluminaciones. Hasta la más enredada poesía suelta enigmas. En lengua española resplandecen, sobre todos, esos pocos poemas en donde se encuentra al clarísimo a través de las tinieblas (Salinas, Obras completas I, 608-609).

El poeta se obsesionó a partir de la década de los treinta con los cambios tan notables que vivió, él individualmente y el mundo a su alrededor, aterrorizado por una guerra civil, que había de seguir por otra mundial, mudado de continente, al otro lado del océano. Ante la barbarie bélica que tan profundo impacto tuvo en su experiencia vital; ante los cambios sustanciales en las formas de vida, su testimonio es muy valioso, puesto que fue uno de los primeros escritores peninsulares en experimentar de cerca, en primera línea de fuego, una serie de transformaciones que treinta años más tarde habrían de empezarse a generalizarse en su país de origen. En una conocida conferencia, «El poeta y las fases de la realidad» (1939), definió algunos de los parámetros desde los cuales él se enfrentaba con el problema. Básicamente, reconocía la incorporación de la Modernidad como tema poético: «La gran ciudad moderna

es una condensación sin par de fiestas poéticas para los ojos» (Salinas, 2007b, 501-502). También consideraba la realidad cultural como una realidad equiparable a la natural: «se ha venido a añadir a la vida en su estado bruto, en su estado elemental, una segunda manera de vida constituida por el pensamiento sobre la vida, y por la reflexión de la vida» (Salinas, 2007b, 505-506). Su obra última, que ha tenido tantos problemas de gestación y, sobre todo, de edición y difusión (Escartín, 2007, 75-85), gira en torno de dos polos: el choque con un mundo altamente industrializado y la reflexión grave sobre cuestiones como la guerra o el destino del hombre. La tensión resultante es el producto de una pugna interna ante la evidencia de la magnitud de la crisis. Salinas aceptó el riesgo de unas nuevas formas expresivas que superaban el monologismo anterior, y ello lo consiguió a través de la incorporación de referencias a la pintura, el cine o la literatura.

La obsesión provocada por el cambio de contexto, alejado de España y con la firme decisión de no regresar mientras hubiera un régimen dictatorial, se acrecentó en los últimos años de su vida, acosado por la realidad del mundo industrializado en que tenía que integrarse por razones de fuerza mayor. Vivir en Estados Unidos, superado el impacto de la sorpresa inicial, y la maravilla ante un mundo moderno, no fue tarea fácil y Salinas sufrió considerablemente. En la última conferencia que pronunció, «Deuda de un poeta» (1951), todavía su esfuerzo estaba dirigido a contestar unas preguntas en apariencia elementales:

En esta poesía mía, qué es lo que puede distinguirse y señalarse como proveniente, como originado en esto que llamamos los Estados Unidos, la realidad americana? ¿Qué debo yo, en cuanto modesto poeta, a la realidad americana? ¿Qué me han dicho, poéticamente, los Estados Unidos? Solo un poco poquísimo de lo que me han dicho los Estados Unidos poéticamente, es lo que he consignado yo por escrito. (Salinas, 2007b, 1437).

Su respuesta era inequívoca: a pesar de la gran potencia del impulso de la realidad exterior, lo fundamental era la experiencia poética, que solo se hace por y en el poema. De todos modos, si nos fijamos en el



quehacer íntimo del poeta, también notamos un proceso premeditado de desrealización e intelectualización, aunque con profundas y sutiles raíces en la nueva realidad². Por ejemplo, en el caso de un poema de *Todo más claro*, «Pasajero en Museo», los títulos sucesivos nos dan la pista sobre el proceso ascético de alejamiento de la realidad: a) «En el Museo Metropolitano de New York», b) «Quinta Avenida», c) «Pasajero en museo»³. Los títulos indican un incremento del interés por la situación de pasajero y por el espacio, sin tener en cuenta el contexto. En un orden de cosas parecido, Ricardo Gullón, comentando los títulos de los libros poéticos de Salinas ha indicado que «aluden todos a una interpretación de los fenómenos y no a los fenómenos mismos. Están puestos subjetiva y no objetivamente, en atención a los reflejos suscitados por la realidad en el poeta y no a las realidades en su esencia» (Gullón, 1976, 85), lo cual amplía esta perspectiva desrealizadora.

En el prólogo a *Todo más claro* Salinas expresó muy claramente un terror al hombre, “ciudadano civilizado”, que desaprovechaba los progresos filosóficos y técnicos. Lo dijo con una paradoja muy del gusto de su código expresivo:

heredero directo del siglo de las luces e inventor de la electricidad, usa aquéllas para entenebrerse todos los caminos de salvación, y se dispone a emplear ésta para transmitir, facilísimamente, con una leve presión digital, sobre un botón, y como el que no quiere la cosa, el impulso que haga a trizas a todo Cristo y a todos los cristianos; con los infieles, por supuesto de propina (Salinas, 2007a, 608).

Declaraciones de esta índole nos demuestran el grado de escepticismo a que llegó el poeta en la postguerra, civil y mundial. La solución fácil sería explicarse estas opiniones como reacción del poeta ante un mundo hostil, en el que tenía que vivir por motivos ajenos a su voluntad.

2 Concha Zardoya (1976) ha tratado a su modo la cuestión de la desrealización.

3 «Pedro Salinas Papers» n. 896 y 911. Houghton Library, Harvard University.



Él se sintió siempre doblemente exiliado, por el país en el que residía y por la lengua que se veía obligado a utilizar. Según Young, el choque con la civilización industrial le provocó una reacción de denuncia e ironía en muchos de los poemas de la última época (Young, 1962).

Todo ello, decía, sería quizá excesivamente fácil. Bueno fuera, ahora que disponemos de una mínima perspectiva histórica, el relacionarlo con un problema de índole más general, que empezaba a afectar a escritores coetáneos, especialmente en el país en que circunstancias fortuitas le habían proporcionado refugio. Me refiero, claro está, a la estética de la Postmodernidad. Sería iluso proclamar que Salinas se integró en una operación de remozamiento estético tan trascendental, pero no parece tan arriesgado afirmar que sus últimos libros, por presión estética contextual, o por la experimentación de formas de vida tan radicalmente nuevas, registraron unos cambios sustanciales, que pueden asociarse parcialmente con esa determinación estética. En efecto, reconocemos algunos de los elementos del sociocódigo que ha definido Douwe W. Fokkema: la indiferencia respecto del *status* del texto y la frecuencia de las referencias intertextuales; la dimisión en el papel del intelectual como intérprete de la realidad, y la sustitución de la interpretación por el texto en sí; el énfasis en el papel del lector (Fokkema, 1984, 43-49). Dicho de otro modo, destacan en la obra última de Salinas una abundancia de «indeterminancias»: ambigüedad, discontinuidad, ironía, ruptura (Hassan, 1987, 92-93), que nos permiten asociar algunos de sus textos últimos con una estética muy distinta de la que había usado en su producción anterior. Por ello, quizá, buena parte de la crítica ha eludido (o ha dudado en) la situación de la «etapa americana», según la terminología de Manuel Duran (1971)

No es Salinas un ejemplo puro de esa renovación en clave postmoderna, pero el fenómeno aflora tenuemente en sus últimos libros, y, en parte, es lo que ha desorientado a críticos y lectores. Según Jorge Guillén, en una proyección de la obsesión constructiva tan típica de su propia obra poética, los tres libros últimos de Salinas constituyen la confirmación de la etapa de plenitud (Guillén, 1975, 11-12). Philip Silver



ha destacado, además, el carácter metaliterario de muchos de los poemas de esos libros: «una continua meditación acerca del valor último e intrínseco del quehacer poético» (Silver, 1985, 124). Ello es cierto, pero no es el único factor que interviene en el conjunto. Puesto que, evidentemente, como quiere Silver se produce una ampliación de las veleidades vanguardistas (ultraístas) de los primeros libros, pero esta se efectúa con una dirección completamente distinta. No hay un interés experimentalista o técnico, sino más bien un juego, e incluso una reelaboración, distanciada e irónica, de su modo de la plenitud, el que le ha valido la más justa fama entre los autores de poesía amorosa del planeta. En este sentido, «Entretiempos románticos» se sitúa sin dudar en las antípodas de *La voz a ti debida* o *Razón de amor*. Quizá las coordenadas de esta propuesta de lectura que inauguro aquí sean más evidentes si recordamos los últimos versos del poema “No rechaces los sueños por ser sueños” de *Largo lamento*:

La realidad es un sueño. Si soñamos
que la piedra es la piedra, eso es la piedra.
(...)
Pero nunca se va, nunca se pasa,
si fingimos creer que es más que un sueño.
Y vivimos soñándola. Soñar
es el modo que el alma
tiene para que nunca se le escape
lo que se escaparía si dejamos
de soñar que es verdad lo que no existe (Salinas, 2007a, 564).

El platonismo de estos versos se puede relacionar con unas palabras de la conclusión del estudio de Fokkema: «the Postmodernist writes about conceivable, at least thinkable, but impossible worlds, worlds that —so reason tells us— can exist only in our imagination» (Fokkema, 1984, 54). El poeta vivió en los últimos años de su vida en la crisis, y no teniendo ninguna solución clara, sus últimos libros vacilan y alternan entre varios registros: el feliz de la plenitud, y el pesimista y desengañado



de la etapa americana. En *El contemplado* reconocemos el primero, y por eso el libro ha podido ser considerado «el mejor de la trilogía» (Concha, 1984, 298). Pero incluso en ese poema unitario sorprende la inflexión provocada en el conjunto por dos de los últimos poemas: «Variación XI. El poeta» y «Variación XII. Civitas Dei». Ambos inauguran los componentes temáticos centrales de *Todo más claro*: la oposición entre una ciudad mental, reconocible en la Naturaleza, y una física y real, la provocada por la Modernidad (no se parece al París de Baudelaire sino al New York de García Lorca); y la reflexión sobre la creación poética, focos temáticos en torno a los que se concentra el segundo registro, el pesimista.

En unos libros que tienen esa justa fama de representar una reacción contra la civilización industrial, la naturaleza resulta el correlato objetivo más productivo. En contraste abierto con su situación de ansiedad le ayuda a resolver papeletas importantes: es el contemplado (el mar), sustantivo que destaca la observación en que se refugia. El cielo le proporciona en diversas ocasiones la solución al jeroglífico terrestre que el poeta trata de resolver sin excesiva esperanza ni convencimiento. Salinas utilizó el motivo de la visión del cielo en un momento determinado como correlato para expresar un estado anímico en muchos poemas. Parece coincidir este fenómeno con una muy característica tendencia a la elevación, en que lo contemplado en el cielo se relaciona con lo vivido, o evocado, en la tierra, como sucede en «Paz, sí, de pronto, paz», «La falsa compañera», o «También las voces se citan» de Largo ento.

Un ejemplo más brillante lo encontramos en el poema «Pasajero en museo», que evoca una visita al Metropolitan Museum de Nueva York⁴. En el texto es preponderante la voz del poeta que dirige un

4 Disiento de la «interpretación» de John Crispin, según la cual la renuncia a la inmortalidad implica que el poeta tiene que trascender su condición terrenal, y perder cualquier esperanza de una felicidad individual duradera, que es sustituida por una felicidad mayor, colectiva (Crispin, 1974, III-III2). Philip Silver ha intentado «deconstruir» a Salinas y ha efectuado una lectura particular de fragmentos de este poema. Según el profesor Silver, «Pasajero en museo» sería una lucha entre los proyectos vitales de



monólogo a las figuras estáticas e inmortalizadas en los lienzos, las cuales por ser cuadros de un museo muy conocido alcanzan a tener voz propia. La distribución tipográfica ayuda a distinguir cuatro momentos en la visita que tienen una intensidad y un sentido distinto: la descripción de los cuadros; una oposición entre el estatismo de las figuras y la movilidad del visitante; una reflexión sobre la mortalidad; y una resolución final, que es reforzada por la visión de la tarde ya en el exterior del edificio.

En la primera parte (1-59) describe las figuras que más le llaman la atención. De los cuadros vistos destaca: sabios, diosas y mujeres, párvulos, princesas, un mozo egipcio, una dama holandesa y un mártir. Son personajes que le provocan la evocación de momentos vitales especialmente privilegiados: el conocimiento, el erotismo, la inocencia de la infancia y el juego, la riqueza y la belleza femenina, la fuerza de la juventud, las mujeres y la correspondencia epistolar. Al mismo tiempo son figuras y acciones que corresponden a muchas de las obsesiones del poeta Salinas.

En la segunda parte (60-129) opone el estatismo de los modelos observados a su movilidad, la del poeta («pobre imagen de cine»), ya que él es «errante». Eso le hace concluir provisionalmente: «La dicha está segura, ahí, a ese lado;/ la vida que se para es lo inmortal,/ la que acepta su marco» (100-102). La voz adopta un tono más reflexivo y abandona el carácter enumerativo; ello viene subrayado por el uso de los paréntesis en algunos versos, los cuales introducen un nivel de pensamiento más íntimo, como una forma de monólogo interior:

las figuras representadas y el visitante. Además implicaría una meditación sobre la relación entre vida y arte: «Salinas parece poner la vida por encima del arte, pero (...), en rigor, elige un arte —la poesía— como consustancial con la vida o, por lo menos, con el conato de poetizar como tal» (Silver, 1985, 143). Su *recherche* de la aporía le obliga a efectuar lecturas un tanto dirigidas. De todos modos, creo que Silver acierta plenamente en reivindicar la importancia de la Vanguardia en el quehacer poético de Salinas.



Estoy frente al doncel
 que besa a la que besa. (Y no a las otras.)
 Frente al noble que escoge,
 elección es la mano sobre el pecho.
 (Desdeñado el estoque,
 el rosario sin dedos) (81-86).

Los paréntesis marcan una distancia entre las figuras y quien las observa, entre el interior inmóvil de cada cuadro y el exterior cambiante, el pasillo del museo, el espacio del visitante. El lugar donde, en definitiva, se encuentran la voz del poema y el lector. Y todo ello le es útil para confirmar una oposición entre las «criaturas salvadas» (2) y quien las contempla: «Dentro, vosotros, quietos. Y yo, fuera,/ del otro lado errante/ y condenado a serlo» (64-66). La repetición anafórica de la locución «estar frente» a las figuras (en 78, 81, 83, y 87) amplía aún más esta dicotomía.

En la tercera parte del poema (130-187) la voz atiende a su propio drama, la mortalidad. Aunque al mismo tiempo se anuncia la aceptación de su condena:

Sí, vuestra salvación fue la renuncia
 a lo que hay a este lado de los marcos;
 vivir, seguir, querer seguir viviendo,
 abrir los ojos otra vez, cerrarlos
 otra vez, con la fe del día nuevo.
 Perdido estoy, mi sangre
 quiere que siga siendo,
 escoge, contra mí, contra vosotros,
 la gran mortalidad: el movimiento (154-162).

Estos versos confirman la existencia de una serie de oposiciones entre figuras y observador: salvados/condenados, inmóvil/móvil, dentro/fuera, que configuran la disyuntiva ante la que se enfrenta el poeta. Además, finaliza el paseo por el arte y pasa del interior del recinto del museo al exterior, la avenida. Bíblicamente, es expulsado del paraíso artístico,



saliendo a la «Quinta Avenida», con una típica fusión de sensaciones espaciales y temporales: «Y salgo al mundo/ por la Quinta Avenida y el primer/ sábado del otoño» (168-170). Por otra parte, como sucede en algunos de los poemas antimaquinistas de *Todo más claro* («Nocturno de los avisos», «Hombre en la orilla», «Error de cálculo»), choca con la civilización, lo que le permite introducir un comentario irónico:

De pronto una hermosura de este mundo
me hiera como un rayo: es el aviso
de mi mortalidad -bocina, ruedas
-burlador, que me roza, ligerísimo (175-178).

Los últimos versos de esta parte preparan ya la conclusión: se insiste en la oposición movilidad-inmovilidad, en el escepticismo ante la civilización moderna. E introduce una imagen importante: las barras (marcos) de los cuadros son los que aprisionan la vida fugaz, y simbolizan, por lo tanto, el precio pagado: «prolongo/(...) esta vida fugaz, que se negó/ a quedarse parada entre las barras/ que son del paraíso áureo precio» (180-187).

La imagen del cuadro reaparece en la cuarta parte, la conclusión del poema, en la que propone una aceptación resignada de su mortalidad, en consonancia con la tarde que muere. Es la cúspide de la alegoría pictórica, la imagen totalizadora y compleja que encierra el poema: ve en el cielo un marco «natural», propiciado por la situación atmosférica del cielo sobre la ciudad de Nueva York, y que, por asimilación, provocada por la contigüidad, se convierte en un cuadro más de la serie contemplada dentro del museo ahora en el mundo exterior:

También hay decisión, allá en lo alto:
nubes acuden, porque acaba el día,
nubes doradas, por los cuatro lados
a ofrecerle su marco a la hermosura
celeste de esta tarde, y que se quede.
Pero ella hermana inmensa



igual que yo declina eternidades.
 Su pasar ella, el mío yo, aceptamos:
 su noche, que ya viene, y mi mañana (188-196).

El quiasmo final, además, subraya el doble sentido del tiempo, atmosférico y vital, uno de los temas centrales en la poesía de Salinas que aquí le hace asimilar la tarde —la «hermana inmensa»— al poeta. Así, pues, la aceptación de lo percedero, a pesar de la tentación ofrecida por el mundo del arte, queda completamente soslayada. Y el sometimiento a la temporalidad se destaca en la conclusión del poema como uno de los temas claves del mismo. Es importante recordar que Salinas utilizó el motivo de la visión del cielo en un momento determinado como correlato objetivo para expresar un estado anímico en múltiples ocasiones (Debicki, 1976, 113-117; Blanch, 1976, 133-149). Por otra parte, la idea del «marco» nos remite a los diversos elementos y situaciones reseñables a lo largo del libro en los que un elemento separa la realidad del deseo. Así, puede entenderse la distinción tan efectiva en el prólogo de *Todo más claro* entre la «orilla abrupta de afuera del libro —orilla de consuetudinaria prosa—» y la realidad lírica de los poemas; en el poema «Hombre en la orilla»; la distinción entre la vida en la acera y en la calle tiene también este matiz distintivo entre realidad y deseo, vida y arte. Por último, cabe indicar que en otros poemas del mismo libro (la sección «Entretiempos románticos») reaparece la idea de fluir como una expresión del paso del tiempo, y casi siempre se presenta a sí mismo enfrentado con una dicotomía parecida, entre mortalidad y eternidad.

El quiasmo apenas indicado es muy parecido al que puede leerse en «Cuando el día se acaba» de *Largo lamento*:

Son sólo
 el estrellado espacio
 que el gran orden del mundo,
 del amor, necesitan
 para ir desde tu voz
 —crepúsculo— de hoy,



a tu otra voz —aurora—
delicia, de mañana.

En uno de los poemas de *El contemplado*, la «Variación XII, Civitas Dei» presentaba una opinión de rechazo del materialismo que se expresaba también a través del contraste entre cielo y tierra:

En Wall Street banqueros puritanos
las escrituras firman
para comprar al río los reflejos
del cielo que está arriba.

En realidad, todo el poema es un ejemplo privilegiado de esta oposición entre Naturaleza y Ciudad: frente a la «Capital de los ocios» se erige «la gran ciudad de los negocios,/ la ciudad enemiga». En un poema de *Confianza*, «Pájaro y radio», insiste en la misma oposición subrayando con regocijo el triunfo del animal sobre la máquina. En otro caso asimilable a estos, «Nocturno de los anuncios» de Todo más claro, el hipérbaton de los versos finales del poema destaca la conversión de las constelaciones en un anuncio luminoso más, de índole muy distinta:

Ya no sigo.
Incrédulo de letras y de aceras
me sentaré en el borde de la una
a esperar que se apaguen estas luces
y me dejen en paz con las antiguas.
Las que hay detrás, publicidad de Dios,
Orión, Cefeo, Arturo, Casiopea,
anunciadoras de supremas tiendas,
con ángeles sirviendo
al alma, que los pague sin moneda,
la última, sí, la para siempre moda,
de la final, sin tiempo, primavera.

Como en otros casos, constatamos la oposición entre lo vital y lo eterno, y la extrema violencia retórica sirve como reclamo para nuestra atención de lectores.



En consonancia con la actitud irrespetuosa respecto del lenguaje, típica del logocentrismo de la postmodernidad, en los últimos libros de Salinas se acentúa una tendencia al jugueteo lingüístico, que se percibe en un negarse a decir lo nombrable. Lo que es excesivamente evidente en términos poéticos ya desde el título de los libros: «El contemplado», «Todo más claro», «Cero». Así es soslayado cuidadosamente, como por no querer manchar con las palabras cotidianas visiones y conceptos metafísicos. Mas se confirma la ambigüedad extrema que atraviesa la poesía última, puesto que, al mismo tiempo, el poeta realiza una operación completamente inversa: elevar a categoría filosófica y poética expresiones, palabras e imágenes lexicalizadas en lo cotidiano que el poeta ilumina y rescata. Esta, que era una tendencia natural en los primeros libros, aquí, en contacto con un mundo cultural hostil se había de acentuar. No es sino otra faceta de la constante subversión lingüística aplicada al inglés que, como ha recordado Solita Salinas fue tan característica del poeta en el ámbito familiar y de amigos del exilio: los y courses se convertían en «sorbetes», los Trustees (miembros del social de la universidad) en «trastos», o los «memos» (abreviación de memorándum), lo eran literalmente (S. Salinas, 1976). Pero en el ámbito público de la poesía, la desacralización del lenguaje llega a extremos más radicales y tiene un impacto muy amplio. Lo podemos comprobar en la paráfrasis y comentario de los anuncios de «Nocturo de los avisos». La tensión respecto de la realidad y la condensación de esta pugna a través del lenguaje es mucho más explícita en el último poema, «Confianza», que se sitúa en los límites de la inteligibilidad: construido a partir de frases incompletas, el sentido y gramaticalidad de las cuales deben ser suplidos por el lector.

Salinas, al otro lado del océano, progresó por vías bien distintas a las de sus contemporáneos de la Edad de Plata, y a las anteriores de su propia poesía. Sus poemas son vibraciones que iluminan zonas de la experiencia y del pensamiento desconocidas hasta entonces. Y es una de esas voces clarividentes que con sus versos nos anuncia el futuro desde la incertidumbre de su presente.



2. ~PASAJERO EN MUSEO: LAS CARTAS DE VIAJE
DE PEDRO SALINAS

Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!
CHARLES BAUDELAIRE

Pedro Salinas fue un maravilloso catador de campos
y urbes. La residencia en un lugar no le impedía
conocerlo como si lo descubriese en un viaje.
JORGE GUILLÉN

Las cartas que Pedro Salinas escribió durante sus viajes, realizados entre 1912 y 1951, reflejan de forma exquisita la fascinación de este escritor por los viajes y sus resultados: el conocimiento de nuevas gentes y formas de vida, la visita de paisajes y ciudades, el embelesamiento con la ceremonia misma del traslado. Los viajes constituyeron una de las actividades regulares del quehacer vital de Pedro Salinas. Surgieron al compás de una vida intensa como profesor y crítico literario, le sirvieron como acicate en su proceso creativo y se fundieron con su destino al permanecer en el exilio a partir de 1936.

Pedro Salinas nació en Madrid en 1891. El viaje fue para él una especie de necesidad, ya que desde fecha temprana viajó con regularidad por motivos familiares. En 1911 inició un noviazgo con Margarita Bonmatí, la hija de unos españoles residentes en Argel, que pasaban los veranos entre Santa Pola y Altet (Alicante). Luego, en posteriores veraneos, repartiría su tiempo entre ese lugar y Maison Carrée, cerca de Argel. Más tarde se desplazó por razones profesionales. Fue lector en La Sorbona y vivió en París entre 1914 y 1917. También efectuó múltiples visitas a centros docentes españoles (Burgos, Murcia, Barcelona, etc.) y europeos (Cambridge, Hamburgo, Venecia, etc.) como conferenciante invitado. Luego otras actividades, tanto literarias como académicas y administrativas, le obligaron a pasar temporadas alejado de su familia,



en especial en las épocas en que ejerció de secretario de la Universidad Internacional de Santander.

La vida de Salinas fue presidida por un cierto «nomadismo» profesoral. Determinadas ciudades y países marcan las escalas: París, Sevilla, Madrid, Santander, y las que le suscitó el exilio, a partir de 1936, en esa especie de viaje sin retorno que había de durar 15 años: Wellesley, Baltimore, San Juan de Puerto Rico. Durante ese tiempo efectuó escapadas fugaces- pero de impacto certero- a New York, Los Ángeles, San Francisco, México, Colombia, Ecuador, Perú. A las maniobras de descubrimientos, en viajes breves, cabe sumarle el propio descubrimiento de los diversos lugares en los que residió a lo largo de su vida, ante los que supo ejercer la sorpresa y los gestos del viajero incondicional. Sin llegar al extremo de padecer de *Wanderlust*, como Rubén Darío, su circunstancia personal le impulsó, sin duda, a una movilidad constante. Confluyeron, pues, la razón de su destino con la particular avidez contemplativa que caracteriza la actitud de Pedro Salinas ante la vida, en unos viajes que han quedado suficientemente documentados a través de la correspondencia.

En dos ocasiones Jorge Guillén pidió a su amigo, Pedro Salinas, la redacción del relato de sus viajes. En una carta de 1938, después de leer los comentarios propiciados por una reciente visita a México, Guillén le reclamaba: «Me ha sabido a poco lo que me cuentas. Eres el viajero nato, el VIAJERO; y, como le decía a Margarita, debes escribir tus recientes impresiones. Si no, quedaría manca tu personalidad esencial. Hay una primera piedra: la «Entrada en Sevilla». Aquella “Entrada” es una salida a todo un mundo. Escribe lo que te dé la gana, por supuesto. Pero yo sé que si tu gana no se equivoca, escribirá de viajes.» (Salinas-Guillén, 1992, 208). Poco después de la muerte de Salinas, Jorge Guillén recordaba una vez más este aspecto de la personalidad literaria del amigo en el «Elogio de Pedro Salinas»: «Lástima que no haya redactado la narración de sus peregrinajes. Yo se lo aconsejé; pero no tuvo tiempo sino de contarnos de viva voz algunas de sus andanzas durante los años liberales y por América durante los tristes años vergonzosos» (Guillén, 1976, 31-32). La



breve selección de las cartas de viaje de Pedro Salinas cumple, aunque sea parcialmente, con esa exigencia y da a conocer un rico aspecto del observar y escribir salinianos (Salinas, 1996).

Pedro Salinas fue durante toda su vida un gran curioso. Así lo definió su gran amigo Jorge Guillén: «Salinas, que conocía muy bien las alturas supremas, era un incesante Colón de Indias anónimas, de esos aciertos que la vida no catalogada propone al desgaire en este o el otro minuto» (Guillén, 1976, 31). En efecto, la curiosidad fue un motor importante de la actividad saliniana, al sentir una genuina atracción por la diversidad frente a la uniformidad. Integró en su vida el riesgo asociado a la curiosidad —casi— impertinente, frente a la seguridad —lo cómodo— de lo ya conocido. Y como un nuevo Colón, Pedro Salinas partió hacia la «conquista» de Europa, del continente americano, y de todos esos viajes volvió con un «botín» de conocimiento, que compartió con familiares y amigos. La publicación de las cartas permite que ahora se amplíe ese público y sean más los que disfruten de sus observaciones de personas y lugares.

De un modo parecido a como Roland Barthes distinguió entre el *écrivain* y el *écrivain*, podría distinguirse entre el «viajero» y el «viajante». Decía Barthes que «*l'écrivain*, correspond à l'écriture d'information, *l'écrivain* à l'écriture de création». Asimismo, si el viajante actúa de forma mecánica, el viajero lo hace con cierto arte y una atención particular a los detalles del viaje. En Salinas la vocación del viajero se combina con la del escritor, y ello se traduce en la calidad de escritura y observación en sus cartas de viaje. Se amplía así el registro del escritor y se acentúa una de sus voces características. Guardamos en nuestra memoria una gran variedad de voces y registros de Pedro Salinas. Después de leer sus poemas y ensayos, las narraciones y el teatro, y también las cartas, hay una voz que destaca con especial fuerza, porque es común a todas esas modalidades de escritura (Bou, 1998). Es la del curioso que con ojo ávido observa, y con pluma fiel sabe registrar lo que caza ante el espectáculo de la realidad siempre sorprendente. Así sucede en su poesía, tan atenta a lo episódico, o en las narraciones y en los ensayos, ricos en



anécdotas sabrosas que cumplen la metáfora de un argumento (la sorpresa de quien es interrumpido en la lectura de una carta, las descripciones de personas y sucesos, etc.). Es en las cartas, y en especial en las cartas de viaje, donde se cumple otra afirmación guilleniana: «La atención del transeúnte se convertía en posesión de profundidad» (Guillén, 1976, 32). En efecto, la carta, que en muchos casos actúa como una especie de diario —compartido— del artista sirve como banco de pruebas para el escritor⁵. Así, asoman en este epistolario frases y pensamientos que después encontrarían una plasmación más efectiva en el libro terminado: versiones de poemas de Todo más claro, el interés primerizo por Rubén Darío, la sorpresa ante el paisaje de América, que llegó a un momento culminante con la redacción de *El contemplado* (1946)⁶. Lo que dijo Maurice Blanchot a propósito de los diarios de un escritor se puede aplicar a un epistolario: «constituent les traces anonymes, obscures, du livre qui cherche à se réaliser» (Blanchot, 1959, 278). Es el libro por venir.

Como profesor, Salinas vivió en el umbral de esa forma de conocimiento y relación que constituyen las invitaciones a dar conferencias y que David Lodge ha satirizado a la perfección en su novela *Small World*. Las *straffenexpeditionen*, según eran denominadas esas invitaciones en el léxico privado de los poetas-profesores del 27, fueron un método singular de relacionarse con sus colegas en Europa y de mantener los contactos de los años de formación, antes de la guerra civil. Luego, en el exilio, fueron la excusa para el reencuentro y reanudar amistades de años. Un grupo de amigos, llamó Guillén a los poetas del 27, apelativo que se puede ampliar a una franja generacional de intelectuales del Madrid de esos años. Y esos amigos, poetas y profesores, políticos y pensadores,

5 Solita Salinas indicó la semejanza con un diario de las primeras cartas conservadas a Margarita (Salinas, 1984). Acerca de las mismas, Andrés Soria Olmedo ha escrito con acierto: «Diario en carta o verso, lo épico se dibuja como una categoría inmediata de la vida, como una categoría del espíritu previa a su expresión escrita y por lo tanto capaz de plasmarse en cualquier forma» (Soria, 1992, 85).

6 Ya en cartas escritas desde California en 1939 y 1940 expresa el interés acuciante por escribir acerca del mar.



cumplieron con fidelidad al designio de la amistad: verse, hablar, escribirse. Por eso están surgiendo tantos buenos epistolarios de los poetas de esta generación. Razón de amistad, marcada por la distancia. Porque la distancia, el vivir separado, provoca la carta. La interrupción de la convivencia que genera un viaje exige el mantener el contacto con «nuestra» gente, para poder comentar las sorpresas, hacerles partícipes de los descubrimientos, o poder refugiarse en lo familiar ante el asalto de la otredad. La necesidad comunicativa se asocia a nuestros desplazamientos por el planeta. El primer socorro es la postal. Enviada a múltiples destinatarios en cuanto nos alejamos cien kilómetros de nuestra morada habitual. Luego viene la carta. Más serena, dirigida a corresponsales muy selectos. En las aquí seleccionadas dominan, como es de esperar, las dirigidas al círculo familiar. Como en una recreación de Ulises y Penélope, Salinas escribió con profusión a Margarita Bonmatí y a sus hijos, Solita y Jaime. A ellos se añaden las dirigidas a algunos amigos que tuvieron especial importancia, entre los cuales destaca Jorge Guillén.

Pedro Salinas fue un gran amante de la literatura epistolar, como practicante de la misma⁷ y como teórico. En la «Defensa de la carta misiva», subrayó la facilidad del género para suscitar la intimidad. Según él, la carta se transforma en un espacio de la convivencia íntima, puesto que las cartas, como las miradas, son solo para dos: «Es la carta pura. Privada, pero no solitaria, compartida, convivida» (Salinas, 2007b, 861). Quizá por ello en su caso las cartas son vehículo de la amistad y se

7 Tenemos innumerables testimonios de la riqueza de su epistolario: Dámaso Alonso, Guillermo de Torre y Jorge Guillén utilizaron a conciencia en artículos las cartas que recibieron de Salinas. Como dijo de Torre, se impone una necesidad: «Algún día, un curador tan devoto de las imágenes literarias y amicales como Juan Guerrero, podrá realizar su proyecto de publicar el epistolario saliniano. Completará la fisonomía del conferencista y del conversador cautivantes» (Torre, 1954, 15). Guillén, ya en 1952, Solita Salinas en 1984, y Andrés Soria Olmedo en 1992, nos han proporcionado muestras excelentes de la riqueza del mismo. Gracias al epistolario fue posible reconstruir una «autobiografía» de Salinas: Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, «Pedro Salinas. Cartografía de una vida» (Bou & Soria Olmedo, 1992). En 2007 se publicó un extenso volumen que agrupa una selección bastante completa del extenso epistolario de Pedro Salinas.



convierten en multiplicadoras de atenciones. «La atención de Salinas — escribió su amigo Jorge Guillén— se manifestaba en “atenciones”, gentilísimo plural castellano. Curiosidad, juego, conciencia, servicio: muchas fuentes formaban aquellos caudales de atención» (Guillén, 1976, 33). Así podríamos aludir a una de las constantes más fecundas del epistolario: mantener un contacto.

En el caso concreto de las cartas de viaje, la necesidad de eliminar la distancia es más urgente y la carta sirve de vehículo de unión, y a veces desde la escritura se prevee un determinado ceremonial de la lectura: «Esta carta va a ser para los tres juntos, carta de familia. El tema es más bien para los niños, pero como quiero juntaros a los tres, te la mando a ti, tú se la lees, y así os reunís en mi carta» (Salinas, 2007c, 541). Porque, como quería Salinas, la carta «aporta otra suerte de relación: un entenderse sin oírse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia, en los trasuntos de la persona que llamamos, recuerdo, imagen, alma» (Salinas, 2007b, 856). Por otra parte, lo intenso de la experiencia se traduce en un esfuerzo autoreflexivo y, de este modo, las cartas están atentas a la propia escritura: «Algo tiene que salir mal hecho cuando yo escribo. A mano son las letras las que salen contorsionadas. A máquina son las palabras, porque equivoco en ellas el orden de las letras. Todo es falta de concordancia entre mi velocidad personal, psíquica, siempre presurosa, lanzada, ansiosa y las limitaciones materiales de máquina o pluma» (Salinas, 1996, 94-95). Lo específico de la carta de viaje es la capacidad de captar impresiones fugaces acerca de nuevos mundos. «Son señas de lo visto», dice el propio Salinas en una misiva de 1940 (Salinas, 2007c, 835). La novedad inherente en la experiencia del viaje provoca otro gesto característico: el recurso a la comparación con el mundo abandonado.

LA CARTA DE VIAJE

Los relatos de viajes tienen una forma particular que, como pasa en otros casos de la literatura autobiográfica, es producto de la contaminación de otros subgéneros: son cartas (como las de Pedro Salinas) escritas durante expediciones, anotaciones de un diario (como en el caso de Walter Ben-



jamin viajando a Moscú), artículos periodísticos (o encuestas, reportajes, como los que escribía Josep Pla), derivaciones del ensayo, o directamente, son un capítulo de unas memorias, como sucede en las de Julián Marías. En esos relatos priman las impresiones caleidoscópicas que se fijan en experiencias concretas, a partir del hilo conductor que marca el interés que les lleva a alejarse de casa. La propia experiencia del viaje, una tranche de vie, actúa sobre la disposición del texto.

La aventura del viaje se caracteriza por su capacidad de generar necesidad y sentido. Es como una isla en la vida que determina el inicio y el final de acuerdo con unas normas propias. El viaje tiene un inicio y un final definidos; y a pesar del carácter accidental, es decir de la extra-territorialidad respecto a la continuidad de la vida, el evento resulta conectado con el carácter y la identidad de quien lo vive, de su protagonista. Y esto sucede «in einem weitesten, die rationaleren Lebensreihen übergreifenden Sinne und in einer geheimnisvollen Notwendigkeit zusammenhängt»⁸ (Simmel, 1983, 16). Un viaje, o una aventura, forman parte de nuestra existencia, pero al mismo tiempo sucede fuera de la monotonía de la vida. Georg Simmel destaca la existencia de una afinidad entre el aventurero y el artista. Ambos extraen consecuencias de la experiencia percibida, separándola de todo lo demás y dándole una forma autosuficiente, definida internamente. Además, el viajero vacila en su aventura: ve lo nuevo con ojos acostumbrados a otras realidades y no puede sino medirlo según su experiencia anterior. De modo que duda entre la sorpresa ante lo exótico y el recuerdo de lo familiar, el deseo de escapar y el sentirse preso de sus propias limitaciones culturales. El viaje le sirvió a Salinas para hacer hincapié en esa contradicción íntima que arrastró a lo largo de su vida. Es la oscilación —que ha indicado Javier Varela— «entre el sí y el no al mundo nuevo, urbano, burgués, racionalista. Entre la vida multiforme, con sus valores y ritmos no cuantificables, y la razón discursiva que impera en la naturaleza mediante los instrumentos» (Varela, 1992, 161).

8 En un sentido amplio, trascendiendo, por una necesidad misteriosa, la estrechez de los aspectos más racionales de la vida.



Viajar es una experiencia que se ha asociado desde tiempos inmemorables con transformaciones y cambios. Quien viaja se aparta de un espacio conocido y se interna en el mundo caracterizado por la presencia constante de lo ignoto, se adentra en el territorio de la aventura. Los viajes son diversos, pero siempre resultan de gran intensidad. Y se inician por razones de todas especies: el de los peregrinos religiosos o artísticos —los «turistas» modernos—; los exploradores medievales y renacentistas, o los de los ilustrados y la gente decimonónica; o los que huyen, de una persecución política o religiosa. Para todos ellos, el viajar representa el poder de modificar de manera substancial su existencia a través del conocimiento de otros mundos (Gingras, 1988, 1293 y 1304, Löschburg, 1977). El viaje ha servido en muchos casos para constatar la excelencia de la situación propia —casa y país— y la inutilidad de buscar alternativas. Tal como recuerda Cavafis en un verso famoso, «donde tú vayas, tu ciudad irá», al viajar, a menudo, arrastramos con nosotros limitaciones y prejuicios que condicionan nuestra percepción de lo desconocido. Se emite un juicio desde una perspectiva impuesta, la del viajero, que forzosamente presenta una visión distorsionada y subjetiva de un mundo nuevo. En los viajes llevamos con nosotros lo más íntimo, y este yo solapado se exhibe en comentarios y apreciaciones que tienen poco de observación fría y desinteresada y mucho de opinión, ejercicio de la comparación entre lo que dejamos atrás y lo nuevo que se presenta ante nosotros. A menudo el libro de viajes sirve para hacer un retrato sutil de la propia sociedad desde una perspectiva lejana, aprovechando al mismo tiempo la deformación que proponen realidades tan distintas. Dos ejemplos clásicos lo confirman: las *Lettres persannes* de Montesquieu o el *Candide* de Voltaire. Libros de filósofos que analizan en profundidad la propia sociedad reflejada en el espejo imaginario y aparentemente neutro de los problemas de unas civilizaciones primitivas. El observar genera la deducción y de esta derivan las teorías. Salinas es rico en ellas. Establece, por ejemplo, una teoría del turismo. Tiene este «tres grados»: «ver» (sin voluntad); «mirar» (hay elección y actividad); «contemplar» (se pone en la vista la voluntad de



penetrarlo con el alma, y así va uno apoderándose de ello) (Salinas, 2007c, 737). O, también, un «sabio apotegma» acerca del turista fotógrafo: «La actitud del turista hacia los paisajes es la misma que la del cazador hacia la fauna: ver, apuntar, disparar y seguir hasta la próxima presa. Supongo que luego, al volver a casa, verán en foto, lo que no pudieron ver en realidad porque se les pasó el tiempo en hacer fotos. ¡Técnica de turista!» (Salinas, 2007c, 737).

De natural observador y de educación racionalista, Salinas siempre busca el sentido de los paisajes naturales o urbanos: «Esas cosas inmensas me dicen algo, sí, pero no se me formula en la conciencia su mensaje, comprendes, de modo organizado y comunicable. Espero. Quizás algún día vea lo que ayer miré, hecho forma expresiva» (Salinas, 2007c, 835). Escribe algo parecido al observar Los Ángeles: «Escritura sin sentido, o con sentido oculto y sin cifra. La mira uno, la remira buscando lo que dice. Y luego a la mañana, todo borrado. Todo envuelto en luz de plata, en alegría plácida, sin signos. De día la ciudad ya parece que no quiere decir nada. Habla, de noche, con sus luces, y luego se calla, en su dicha diurna» (Salinas, 2007c, 840).

Pero no solo retrata una sociedad. Establece también un autorretrato. Las cartas de viaje ponen en evidencia las obsesiones personales. El viajero prepara el equipaje, calcula itinerarios y horarios, sospesa las escalas, los desvíos necesarios. La obsesión tan saliniana por planificar al minuto los detalles más mínimos del viaje aparece en esta correspondencia en la carta en que proyecta la primera visita a Argel, en el período 1912-13, o en cartas de 1937 y de 1949, cuando viajó a Europa desde Estados Unidos. Paralelamente aflora su conocida obsesión por los museos. En 1914 escribía: «Si vieras, Margarita, qué ganas tengo de que pases dos o tres meses en el Prado o en el Louvre. En cuestión de pintura, ver es lo primero. Un mes de museo vale más que un año de libros». Y en mayo de 1949 decide rehacer un itinerario para poder visitar un museo en Cleveland. Así puede escribir su memorable teoría del museo y su visita. En 1930 imagina un paisaje de égloga que ve en Colombia en 1947:



Íbamos esta vez casi siempre por encima del valle del Cauca, muy feraz, todo verde como un jardín, y repleto de ganado vacuno, y árboles añosos y bosquecillos. Paisaje de égloga, hija mía, sereno, pastoril, de Edad de Oro. Y el río, el Cauca, discurriendo por en medio, pero con unos rasgos y unas curvas preciosos. Nunca he visto un río que dé esas vueltas y trace esos dibujos sobre el verde como este. Parece que se entretiene en ir jugando, despacio y encantado. Hay unas cuantas curvas casi cerradas, en que el agua por poco más forma un círculo perfecto sobre su curso. Me he acordado del río de Góngora. Y después de tanto derroche de montaña y grandeza abrupta me ha gustado mucho este paisaje. La temperatura suave hasta un poco calurosa, también a la andaluza (Salinas, 2007c, 1185).

Poco a poco se apodera de él ese gesto característico del exiliado de comparar lo que dejó atrás con lo que tiene ahora. Opinar sobre Norteamérica resulta la actividad última del viajero Pedro Salinas. Porque el viaje lleva su fecha inscrita, no solo en el lugar y el espacio, sino en los gestos de sorpresa que en el viajero producen determinados detalles, que a nosotros ya no nos sorprenden.

«DESCUBRIMIENTO» O «ENCUENTRO»: ENTRADA EN AMÉRICA

Los viajes de Salinas se reducen a tres destinos: expediciones breves por España y Europa antes de 1936, viajes por América, los EE.UU. y la América hispana desde 1936 hasta su muerte, en 1951. Por razón del largo exilio Salinas vivió durante los últimos años de su vida en un estado mental de viajero permanente. El tercer destino incluye las estancias más largas, de residencia, en París, Wellesley, Baltimore, Puerto Rico, Los Ángeles y Berkeley. Al emplearse aquí el término «viaje» en un sentido amplio, se incluyen cartas acerca del entorno inmediato en las que destaca todavía la curiosidad innata, más propia del viajero. Las cartas escritas desde estancias más largas complementan las del peregrinaje itinerante.

El gran tema de este epistolario, por su insistencia y amplitud, es el del impacto que tuvo en él el continente americano⁹. Viajar a Amé-

9 Ese fue el tema de su última conferencia, pronunciada en Wellesley College en abril de 1951, «Deuda de un poeta» (Salinas, 2007b, 1437-1449).



rica, vivir en el Nuevo Mundo, fue la experiencia que marcó los últimos quince años de la vida de Pedro Salinas y que dejó una huella precisa en la obra y en las cartas. Las circunstancias, trágicas, en que se produjo ese conocimiento y la zona que le deparó la suerte para su desembarco, influyeron sin duda en sus reacciones y en el incómodo y largo proceso de adaptación. Lo conocemos con detalle gracias a la correspondencia que mantuvo con familiares y amigos.

A poco de empezada la guerra civil, Salinas partió hacia Norteamérica. Su empresa no fue un acto de mero escapismo, sino el cumplimiento de un compromiso contraído anteriormente, en diciembre de 1935, para ocupar la cátedra Mary Whitin Calkins de Wellesley College, que cada año se ofrecía a un distinguido profesor visitante. Pero, a causa de la guerra civil española y su desenlace, se vio obligado a prolongar esa estancia por 15 años, hasta su muerte en Boston, el 4 de diciembre de 1951. De su experiencia podemos aprender mucho: sobre el autor y su obra, pero también sobre nosotros y nuestro arte de reacción ante lo desconocido.

Situaciones como las de Salinas se reprodujeron en el destino de muchos hombres y mujeres de su tiempo durante, o después de, la guerra civil española. Hasta cierto punto, lo que le acaeció a Pedro Salinas puede relacionarse con la situación evocada por Chateaubriand en las páginas iniciales de su *René*¹⁰. El protagonista, aislado completamente y, de forma voluntaria, decide enterrarse en vida en la Louisiana, y se inicia un auténtico proceso de regeneración a través del contacto con lo «salvaje». Esta experiencia adquiere un sentido particular, más hondo, cuando lo aplicamos al viaje de Pedro Salinas por tierras americanas, y especialmente, si analizamos por separado el doble sesgo de su estancia

10 Allí nos presentaba a un joven noble europeo viviendo en la «selva» del Nuevo Mundo, el cual se vio obligado a tomar como esposa a una nativa, aunque «il ne vivait point avec elle». Vivió en una intensa soledad, nos lo presenta como «sauvage parmi les sauvages», y, según nos comunica el autor, había «renoncé au commerce des hommes» (Chateaubriand, 1969, 117).





en el Nuevo Mundo: en Norteamérica y en Hispanoamérica. Al concentrarnos en sus años y razones de exilio topamos con interesantes explicaciones de su vida y —lo que nos importa mucho más aquí— de sus obras.

Es lícito preguntarnos, en primer lugar, por qué Pedro Salinas decidió un buen día viajar a América. No fue al Nuevo Mundo, como tantos otros, con la esperanza de amasar una rápida fortuna. Tampoco la de descubrir un nuevo país. Todo era ya conocido y las «últimas fronteras», inexistentes. Podemos, de momento, a falta de otros documentos, leer las cartas en que aceptaba la invitación de Wellesley College, puesto que son el mejor indicador de sus intenciones iniciales. En carta a Alice Bushee decía:

Hace muchísimo tiempo que espero una ocasión favorable para ir a America, país por el que siento una vivísima curiosidad y simpatía. (...) Esté V. segura de que llevaré a Wellesley no sólo mi mejor deseo de realizar una labor profesional útil para Vs, sino la mayor curiosidad espiritual por lo americano, que tan poderosamente me atrae. (8/XII/1935) (Salinas 2007c, 486)¹¹.

Al mes siguiente insistió todavía en la idea de atracción fascinada:

Iré a América encantado. No invitan Vs. sólo a un profesor sino a un entusiasta de América. Hace muchos años deseo vivísimamente conocer a ese país, sus ciudades, sus gentes, su vida (15/I/1936. Archivo Wellesley College).

A partir de la «curiosidad y simpatía», o su condición de «entusiasta de América», Salinas se nos presenta como un personaje intrépido, que se siente atraído con fuerza por la aventura de un «país por el que siento una vivísima curiosidad y simpatía». Esta actitud se podía adivinar ya en algunos textos anteriores a estas cartas. En el poema 7 de Presagios (1923), hay una referencia lúgubre a un hijo que ha vivido la aventura

11 Las cartas de Pedro Salinas se encuentran, de no indicarse lo contrario, en la Houghton Library de Harvard University. Se citan con permiso de los herederos y de la biblioteca. Ver las ediciones Salinas 1992, 1996, 2007c.





americana. Se puede asociar con un poema de *La voz a ti debida* en el que se adivina un deseo de acercarse a lo desconocido:

Si queremos juntarnos
nunca mires delante:
todo lleno de abismos,
de fechas y de leguas.
Déjate bien flotar
sobre el mar o la hierba,
inmóvil, cara al cielo.
Te sentirás hundir
despacio, hacia lo alto,
en la vida del aire.
Y nos encontraremos
sobre las diferencias
invencibles, arenas,
rocas, años, ya solos,
nadadores celestes,
náufragos de los cielos (Salinas, 2007a, 295).

¿Hay en este poema la expresión de algo intuído o desconocido? Quien sabe. Lo cierto es que antes de esa invitación, y la posibilidad de materializar una curiosidad, Salinas había ya mostrado su interés por el Nuevo Mundo. Y, ello, en fechas bien lejanas. Por ejemplo, en marzo de 1914 escribía a Margarita: «¿Qué? ¿Te regocija el descubrir mis aptitudes de organizador? Si te parece me iré a América, compraré grandes llanuras, muchos rebaños, alzaré una ciudad toda de casitas de madera, y llegaré a rey de cualquier cosa de esas de los yanquis» (Salinas, 1984, 131). Son, claro está, afirmaciones que corresponden tan solo a un juego de enamorado. Pero en julio de 1931 sonaba mucho más serio cuando escribía a Jorge Guillén:

«Fábula y Signo» fue a Hollywood. ¡Qué suerte! Estoy seguro de que no le empujó hacia allí un error de Correos, como supone León [Sánchez Cuesta], sino una oculta y misteriosa fidelidad a las ansias de su autor por ese maravilloso nombre de lugar. Ya estoy consolado. He estado en Hollywood, si no en cuerpo por lo menos en parte de alma (2 /VII/1931) (Salinas/Guillén, 1992, 139).



En este caso se refería a un extravío de correos, que calificaba de «simple calaverada del libro». Pero, por fin, a partir de setiembre de 1936 pudo realizar su ambición, y se trasladó a América, no sin vencer el bloqueo y la resistencia de los marineros norteamericanos que le trasladaron hasta Francia (Salinas, 2007c, XXX 266)¹². Se emite un juicio desde una perspectiva impuesta, la del viajero, que forzosamente presenta una visión distorsionada y subjetiva de un mundo nuevo.

Quedamos, pues, en que Pedro Salinas se sentía atraído por el continente americano. Las circunstancias, trágicas, en que se produjo su conocimiento del Nuevo Mundo, y la zona que le deparó la suerte para su desembarco, influyeron sin duda en sus reacciones y en el incómodo y largo proceso de adaptación. Lo sabemos con detalle gracias a la correspondencia que mantuvo con familiares y amigos. Las cartas que Salinas escribió en América pueden agruparse en dos grandes series: las que escribe a su círculo íntimo, en momentos de «expedición», para informar sobre lo nuevo que va conociendo; y las cartas que escribe para mantenerse en contacto con amigos que viven lejos. Para el propósito de esta exposición ambas series son de un gran interés: las primeras se arti-

12 Años más tarde explicó en una charla la peripecia de la salida de España: «Al acercarse el mes de septiembre obtuve permiso oficial para salir de España y cumplir con mi compromiso con Wellesley College. Porque yo estaba convencido de que el levantamiento se sofocaría pronto». Tuvo dificultades para encontrar un medio de abandonar España por mar, puesto que la frontera terrestre estaba cerrada. Por fin surgió la posibilidad de salir en un barco de guerra norteamericano, el Cayuga: «Era un espléndido día de agosto, el 31 para ser exacto. el barco americano, anclado en la hermosa bahía, parecía de juguete: blanco, pequeño y acogedor: nada guerrero. Parecía más bien un yate. Lo miré como si se tratara de un enigma. ¿Qué me esperaba? Mientras, los milicianos examinaban mi equipaje. Y, claro está, surgió el incidente. Yo había escrito un drama y lo llevaba en la maleta. Mi manuscrito atrajo la atención de los milicianos: se trataba de un drama místico, simbólico. ¿Cómo explicarlo al miliciano? Por el momento creí que acabaría en la cárcel, pero por fin el drama pasó la inspección». El oficial de guardia tuvo que consultar con el capitán del barco sobre la conveniencia de dejarle embarcar: «Finalmente volvió el bote con el oficial (...) Saltó del bote y dijo: “¡Fixed up!” (...) Para mí eran dos palabras mágicas y misteriosas y sin saber lo que querían decir las entendí, por intuición: podíamos embarcar» (Salinas, 2007b, 1421-1422).

culan como auténticos libros de viaje, anotaciones directas de la exploración; las segundas están escritas desde el reposo y tienen un carácter más reflexivo. Pero ambas series establecen la cronología exacta y los motivos velados de una decepción. Después de la natural sorpresa, se analiza el descubrimiento con detalle, se compara con lo que dejó atrás, con otras realidades vecinas (la América hispana) y se va produciendo el enfriamiento. Salinas, cronista fiel, así lo anotó en su correspondencia.

Pedro Salinas, que era viajero por vocación, se vió obligado a perpetuar su condición por motivos políticos. Y con el paso del tiempo su actitud respecto al país que le acogía se fue modificando y perfilando. El epistolario es un testimonio interno excepcional. Al comienzo de su estadía en el Nuevo Mundo, Pedro Salinas tuvo una reacción parecida a la de Dürer en 1520, cuando admiraba la artesanía de los indígenas que Cortés llevara hasta la corte imperial. Al incorporar esas piezas insólitas en sus cuadros las «europeizó» (por decirlo así), sometiendo pues el criterio del conquistado al del conquistador (Todorov, 1985, 130-132). Es ese un efecto característico del choque entre culturas: los conquistadores no hablan a los indígenas, sino de los indígenas. No son comparados con un sujeto equivalente al del yo que habla, sino que son reducidos a una categoría casi «objetual». Es curioso cómo Salinas adopta un vocabulario de expedicionario en muchas de sus cartas de «descubrimiento»: «Yo observo todo esto como un salvaje, me divierte a ratos, y a ratos, me aburre, y me encuentro un poco solo» (29/IX/1936) (Salinas, 2007c, 520).

Ese carácter de observador y racionalizador, desde la perspectiva segura de su mundo, se nota de forma estupenda en la primera carta que mandó a Margarita desde el barco. En plena travesía del Atlántico escribió:

La impresión que se saca de los americanos, por lo que se ve en el barco no es muy buena. Hablan fuerte, meten ruido, no se paran en modales ni maneras: pero son simpáticos y sencillos, de una cordialidad sin afectación. Tengo por compañeros de camarote a un estudiante y a un maestro de escuela, buenos chicos. Pero apenas si me puedo entender con ellos. ¡Qué catástrofe, el idioma! No entiendo nada. El acento me desfigura el inglés de tal modo que parece otra lengua. (...)

He pasado de estar rodeado exteriormente por la preocupación de lo español, todos los minutos, como en Santander, a tener que vivirlo yo en mi interior, sin nada externo que aluda a ello. Pero lo sigo viviendo, día por día, angustiosamente, yo solo, en mi mente. Cada vez temo más por los que allí están, por los amigos (9/X/1936) (Salinas, 2007c, 512).

Menciona aquí tres temas que habrían de condicionar en profundidad su experiencia americana: 1) su sorpresa ante las formas de vida en Norteamérica, el north-american way of life; 2) las dificultades con la lengua inglesa¹³; 3) su indomable preocupación por la situación política en España, que guía de forma obsesiva, todas y cada una de sus acciones¹⁴.

En cuanto puso pie en tierra, empezaron las sorpresas y, pronto, las desilusiones. Por una parte, porque los planes salían de manera muy distinta a la prevista. Salinas, a causa de la guerra civil, llegó a Wellesley despojado literalmente de sus más elementales posesiones: apuntes de clase, libros, dinero. Y lo que fue más duro, como había de constatar bien pronto, sin una «posición» de reconocimiento público, esa sensación tan agradable, de ser alguien importante, que él experimentaba en Madrid. Sin quererlo, pues, se encontró protagonizando una adaptación moderna del mito del retorno a los orígenes, un retorno que se asociaba desde siglos anteriores con la experiencia americana. Y pudo experimentar lo que decía Emerson, que América es una tierra sin historia «where man asks questions for which man was made» (Marx, 1964, 69). Lo insólito, el «primitivismo», de su experiencia se acentuó por el hecho de empezar a enseñar en Wellesley College, una universidad femenina. Allí

- 13 Podemos recordar aquí su famoso aforismo: «Yo no hablo inglés para no estropear el inglés», dicho para contrarrestar el de Juan Ramón Jiménez: «yo no hablo inglés para no estropear mi español», o su adaptación de nuevas palabras: «sorbete = *survey*; trastos = *trustees*, “los Marichales se han ido a un *very nice* que da el *Chairman* a los jóvenes” = *vernissage*; “la fiesta o *garden-facha*”. El “Sillahombre (vulgo *Chairman*)”».
- 14 La preocupación por la situación en España se convierte en un tema obsesivo en la correspondencia con los amigos. Su rechazo del régimen franquista le llevó al extremo de no querer pisar suelo de un consulado del gobierno de la dictadura.



estuvo entre 1936 y 1940. Cuando llegó tuvo una inmensa sorpresa. En carta a Margarita anotaba: «El hombre aquí es una excepción rarísima, como el vestigio de una especie medio desaparecida» (23/IX/1936) (Salinas, 2007c, 517). Unos días más tarde ampliaba la idea:

No te puedes figurar el efecto tan raro que me causa el verme yo único hombre entre tantas mujeres. Parece uno un intruso, un ser de otro mundo. Y a mí en vez de producirme orgullo o vanidad esa condición excepcional me intimida y achica (29/IX/1936) (Salinas, 2007c, 519).

En general, el viajero se muestra siempre atento a lo nuevo, a las sorprendentes diferencias de lo nuevo que observa respecto de su mundo. Por ello en sus cartas localizamos auténticos catálogos de maravillas: sobre las ciudades, las formas de vida, la naturaleza. Nada más llegar a Nueva York se enfrentó con la sorpresa de la urbe inmensa y reaccionó en términos analógicos y líricos, es decir, como poeta:

La ciudad me desconcierta enormemente. Se pasa de un enorme lirismo de la materia bruta, a una rudeza de la materia bruta. No sé porque he pensado en el motor de explosión. (...) Pues bien, N. York se me antoja así: procede por estallidos, por sacudidas. Violencia, todo es violento. Y claro, al lado de lo violento su indispensable contrario, lo tranquilo, lo quieto. (...) muy cerca del centro callejuelas sucias, oscuras, y a cien pasos, tiendas maravillosas, los escaparates más hermoso del mundo. Se me confirma mi impresión. Marg. Oriental, y violenta es New York. De un despotismo de la materia sólo comparable con las torres babilónicas y las enormes estatuas asirias (¿te acuerdas del Louvre?) o las pirámides egipcias. Y junto a eso el cuarto de hotel tranquilo, sin ruido, el baño perfecto, la tienda exquisita. ¿Que sentido tendrá todo esto en el fondo? Todo quiere decir algo? Que quiere decir New York? Anoche parado frente a un inmenso rascacielos cúbico, me parecía estar ante la Esfinge. ¿Pero tendrá secreto? (13/IX/1936) (Salinas, 2007c, 512).

Después de un entusiasmo inicial, se sintió alienado, cada vez más distante de una realidad inhóspita porque la consideraba superficial. Al principio fue como un juego: «Yo observo todo esto como un salvaje,



me divierte a ratos, y a ratos, me aburre, y me encuentro un poco solo». Claro que estaba en un ambiente singular, una universidad de mujeres: «El hombre aquí es una excepción rarísima, como el vestigio de una especie medio desaparecida», escribe no sin humor¹⁵.

En esos primeros meses tuvo también ocasión de ahondar en su pasión por la máquina y el «gadget», a partir de cualquiera de las situaciones de la Modernidad que le brindaba la sociedad norteamericana de los años treinta, en contraste con el atraso del mundo provinciano del que provenía. La ocasión de un viaje por avión a Nueva York le permite una observación insólita del firmamento:

No te puedes imaginar la belleza del vuelo sobre la ciudad encendida. Como hay tantas y tantas luces de anuncios de colores parece el suelo una verdadera feria terrenal, una fiesta callada, expresada toda en colores palpitantes, como las estrellas. ¡Que impresión de «cielo al revés!» Que atracción para los ángeles! Y cuando se piensa que la mayoría de esas luces son llamadas comerciales, parece que todo se purifica y salva. ¡Todo celeste, iluminado en luz! (17/X/1936). (Salinas, 2007c, 536).

Esta descripción maravillada corresponde a un momento de fervor maquinístico que se tradujo en algunos poemas de Todo más claro, como «Nocturno de los avisos». Aunque es necesario reconocer que, poco a poco, le sorprendieron menos, y los observaba con creciente incredulidad escéptica:

En la Universidad de Berkeley (...) vi otra curiosidad americana, sin par. Es un pequeño quiosco, que a primera vista no se sabe para que sirve. Es una fuente de tinta. Tiene varios recipientes llenos de tinta, y luego unas tiras de pano blanco, saliendo como las toallas de unas cajas. Allí van los estudiantes a llenar sus estilográficas gratis. No he visto semejante cosa en el mundo. Había oído hablar de la Fontaine de Jouvence, de la Fuente de las Musas, de la Fuente del Olvido, etc., pero confieso que no se me había ocurrido que pudiera existir una fuente para plumas estilográficas. ¡Viva América! (A Solita & Jaime Salinas, 5/VIII/1940) (Salinas, 2007c, 774).

15 Ver Elena Gascón Vera, «Hegemonía y diferencia: Pedro Salinas en Wellesley College», 33-47.



De Estados Unidos le sorprendieron costumbres y actitudes. La vieja oposición entre lo anglosajón y lo hispano que Octavio Paz o Carlos Fuentes, entre otros, han caracterizado a la perfección. En otra carta a Margarita se sorprendía de la longevidad activa de su entorno:

Es una viejecita [Mrs. Bushee] muy viva y animada. Me convengo de que lo mejor de América, lo más distinto de nosotros, son estas viejas. En su mayoría conservan vivacidad y alegría y no se parecen nada a las señoras españolas, pesadas y mortecinas, ya como jubiladas de la existencia. Me acuerdo mucho de mi madre, y de como las llamaría viejas locas, al verlas guiar sus autos y andar deprisa, en trajes claros (29/IX/1936) (Salinas, 2007c, 519).

Ya desde el principio comenzó a notar cambios en sus formas de vida: renunció a la agitación (vivía más tranquilo que en Alicante), y adoptó nuevas bebidas: «la vida de aquí es propicia por su calma y tranquilidad al ahorro. ¡No hay ni cine! ¡Ni cerveza! ¡Para que te rías te contaré el último grado de mi humillación y vencimiento! Bebo leche en la comida, por beber algo y nutrirme» (28/X/1936) (Salinas, 2007c, 516).

Salinas, como tantos otros, se sintió cautivado por la naturaleza en explosión, tan característica del continente americano. Describía así el aspecto visual del famoso otoño neoinglés:

Sol, quietud, y luego esta especialidad de esta región de América, que es el volver de las hojas de los árboles. Es muy curioso: el follaje no se pone amarillo de pronto, sino que pasa por una especie de lento crepúsculo de color, que dura mucho. Y en los árboles se ven las más maravillosas combinaciones de rojo, malva, amarillento, en infinitos matices. Es algo realmente único. No ha hecho más que empezar, y parece ser que es mucho más bonito todavía. Yo no creía que fuera posible ver todo un paisaje de arboles de colores, de colores tan ricos, tan opulento, tan delicados. Tiene la grandeza de cierta puesta de sol, que estuviesen hechas de hojas, comprendes. Recuerda a lo más pomposo y a lo más delicado, a la vez de la pintura veneciana. La gente de aquí se vuelve loca con eso, y los periódicos lo anuncian, y las excursiones se multiplican. Hasta ponen letreros en las carreteras, de anuncios, como si fuera una función de teatro, con esta rara mezcla de aquí de ingenuidad y utilitarismo (3/X/1936) (Salinas, 1996, 70).



Es este solo un ejemplo de las múltiples descripciones de paisaje que notamos en este epistolario. Impresiones del viajero que es poeta, y sabe convertirlas en apuntes de poemas en prosa, combinados con comentario antropológico.

Poco a poco le invadió la decepción y el desengaño al descubrir lo distinto que era todo, en el fondo y en la superficie, de la realidad íntima de su mundo. Es el cambio que se produce en la situación del que todavía se considera visitante o turista y pasa a la más definitiva del residente:

Se siente el otro continente. Los intereses diarios, de esta gente se ve que no tienen que ver sino muy poco con Europa. Ellos han desarrollado una civilización material muy superior a la nuestra en casi todo, aunque no en todo. (Por ejemplo en la comida) (4/X/1936) (Salinas, 2007c, 523).

Y algunas de estas reacciones negativas influyen en la obra poética:

Es tanta la reacción que siento contra este ambiente convencional y rutinario de Wellesley, contra las frases hechas y los tópicos sobre todo lo humano y divino, que de tanto oír a estas viejas elogiar la primavera y las flores, y decir a cada momento: «¡Qué encanto! Qué preciosos», etc., poniendo los ojos en blanco, y como una máquina de admiraciones hecha a la medida, me sentí una cierta antipatía contra la primavera y la otra noche tomé unos apuntes para una «Oda contra la primavera» (19/V/1937) (Salinas, 2007c, 616).

Pero al cabo de pocos meses empezó el rechazo: decide escribir una «Oda contra la primavera», para combatir «este ambiente convencional y rutinario de Wellesley». El epistolario nos permite observar en la intimidad a un Salinas que se enfrenta con nuevas costumbres. Se muestra poco amigo de la confraternización a que conducen los trenes nocturnos norteamericanos. Le preocupa el peso, lo frugales que son las comidas en Norteamérica, en una obsesión casi busconiana: «No se comprende cómo pueden trabajar lo mucho que hay que trabajar aquí y nutrirse con escasez tan milagrosa» (Salinas, 1996, 97). O topamos también con un Salinas asustado ante las complejidades de la vida doméstica: se niega a hacerse la



cama, a prepararse un café. A este desengaño se superpone el asociado con los conflictos bélicos, la guerra civil y la mundial. En otra carta comentaba su decepción ante ciertos aspectos del maquinismo de la Modernidad:

Sabes tú que hace años tengo ganas de escribir un canto a la luz eléctrica. Actualmente, desde hace dos años, mi entusiasmo antiguo por la máquina va decreciendo. Debe de ser porque la guerra ha envilecido la mecánica, usándola para la carnicería (5/VIII/1941) (Salinas, 2007c, 917).

Aunque es de justicia reconocer que la vida en Estados Unidos también tuvo sus efectos positivos, como se encargó de reconocer en su última conferencia «Deuda de un poeta». Llegado al primer verano ya puede afirmar: «si algo sale nuevo en mí de esta tierra, será por reacción, por contraste, no por adhesión». En sus viajes en tren, cruzando el Midwest, reacciona ante el paisaje:

Y ésta es una Castilla que no puede engañar, sin alma, sin iglesias, sin castillos. Paisaje sin historia, simplemente pobre. Apenas poblado, muy de lejos en lejos hay unas casuchas de madera, sucias, como de gitanos. Y por los caminos, blancos como los castellanos, el eterno auto, la *marca* de América (Salinas, 2007c, 833).

Diez años más tarde, lo menos americano es el criterio base para establecer la autenticidad y belleza de un lugar: «tiene para mí un encanto inmenso el volver a respirar este provincianismo. Popayán es quizá lo más remoto de lo yanqui, que he visto, es decir lo más auténtico.» En el momento de acatar su destino reconoció la gran distancia que sentía entre Europa y Norteamérica: «Viviremos aquí bien, lo espero, pero siempre en el fondo de mí habrá, creo, una nostalgia por algo indefinible: la *densidad*, la *antigüedad*, de lo humano». Se enfrenta con una dimensión de la otredad: «los miro, (¡yo, pobre de mí, el extranjero, el extrañado!) como a extranjeros.». Extranjero, extrañado, así es su reacción ante Norteamérica, de sorpresa ante las maravillas del ingenio mecánico, de decepción ante la poca densidad espiritual.



Pedro Salinas pertenece a un grupo de escritores sobre los que pesa el epíteto de «poeta-profesor» (Mainer, 1981, 220). Pero, de hecho, hasta su llegada a América había ejercido en especial como poeta. Lo «profesoral», en especial el currículum de sus publicaciones, había quedado relegado a un segundo plano, vivo, claro está. Ahora, en esta nueva etapa de su vida se vio empujado a desarrollar esta otra faceta, a complementarla con su interés, la de, como gustaba decir, «un señor que ha escrito algunos poemas»¹⁶. Pedro Salinas, como tantos de su generación, fue un poeta excelente, al que los avatares de la vida (por un empeño anti bohemio) le permitieron el acceso a cátedras universitarias. Pero el magisterio universitario, en especial la escritura de ensayo literario, no se desarrolló de pleno hasta el exilio. Desde su llegada a Wellesley, Salinas tuvo múltiples ocasiones de hablar y escribir. Quizá puede cifrarse el inicio del cambio en la invitación para presentar las *Turnbull Lectures* sobre poesía, en la Johns Hopkins University, en la primavera de 1937, lo que originó su libro *Reality and the Poet in Spanish Poetry* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1940). Durante ese período tuvo también ocasión de escribir un gran libro de poesía (que hasta hace bien poco estuvo en proceso de ordenación), *Largo lamento*¹⁷. Desarrolló, además, un nuevo interés por el teatro y resucitó, paulatinamente, su antigua dedicación a la narrativa. Este cambio sustancial en su proyección exterior como escritor se debe, en gran parte, al cambio en el ritmo de vida que le impuso el continente y la pérdida del contacto directo con un público lector.

LA AMÉRICA HISPANA

La reacción ante lo norteamericano le empujó casi por fuerza a interesarse por lo hispano. Y aquí también hay un progreso, de sentido

16 Introducción a la conferencia «Deuda de un poeta», grabación magnetofónica, Archivos de Wellesley College.

17 Debemos a Montserrat Escartín una modélica edición que resuelve el problema de cómo (y qué) leer este libro de Pedro Salinas.



opuesto, desde la indiferencia al -casi- fervor. En 1940 Salinas analizaba la problemática de las relaciones entre España y la América hispana en términos más bien pesimistas:

¿Qué tendrá el hispanoamericanismo que acarrea tras de sí las frases de cajón y los lugares comunes? Yo pienso honradamente en ello y no lo entiendo. Porque la verdad es que lo hispanoamericano es una realidad, algo cierto y resistente en el tiempo. Y no obstante apenas comienzan los discursos se despeña por la vertiente de lo convencional. ¿Será que no hemos dado con la verdad de esa realidad? (Salinas, 2007c, 840).

Pero pronto cambió de opinión. Influyeron dos visitas breves a México, una estancia de tres años en Puerto Rico, la visita a Cuba y la República Dominicana y un largo viaje por Colombia, Ecuador y Perú. En muchas de esas cartas asoma su sorpresa ante la unidad y diversidad en la presencia de lo hispano en los países de Sudamérica que visita, y se entretiene en establecer las razones para la unidad subterránea. Con el tiempo desarrolló una nueva mirada, que intenta explicar el resultado de la experiencia colonialista bajo nueva luz, ahora que, a través de lo que observa puede enriquecerse y recuperar su propio pasado. Visitar México fue una revelación. En las pocas cartas que se han conservado de esa visita se nota el impacto profundo de la Nueva España. Descubre el valor vago, sugestivo, de los nombres antiguos que se asocian a nuevas realidades, en una maniobra que califica de proustiana: «Y tengo la sensación de haber abierto un caja misteriosa de la vida atrás y de verme en un sitio donde he vivido y donde no he vivido, que me es familiar y nuevo a la vez» (Salinas, 2007c, 671). En especial, valora el idioma: «La verdad es que para mí no hay política ni hay nacionalismo: hay solo, lengua» (Salinas, 2007c, 909). Años más tarde, en Colombia, le fascina el impacto de la muerte de Manolete, el fervor que despiertan sus conferencias, el contraste entre el vivir literariamente de incógnito en los Estados Unidos, y «aquí, de pronto, esta lluvia de curiosidad, de atenciones, de alabanzas, muy provinciana, claro, pero tan distinta» (Salinas, 2007c, 1158). Es la reacción del espa-



ñol trasterrado que se sorprende ante lo profundo de la huella de sus antepasados en el Nuevo Mundo:

Pero tanto en los tejidos como en los cacharros, se revela una concepción del mundo y de la vida mágica, extraña, infinitamente lejana de nosotros. (...) Salí transtornado, de la inmersión en ese mundo. Figúrate, pasar de allí, dos horas después, a Garcilaso, el Renacimiento, al mundo de las claridades, de las formas puras, de la eliminación de todo lo monstruoso por fuerza del espíritu ordenador. Tremendo viaje que yo hice, ayer. Pero estas gentes tienen los dos mundos dentro, y no hay duda de que se debaten del uno al otro trágicamente. Los voy conociendo mejor, y con más respeto (Salinas, 2007c, 1177).

Todo ello le conduce a valorar con más profundidad la relación entre los dos mundos. Sus visitas no son las de un turista de grupo, sino que se muestra atento a las realidades íntimas del lugar que visita. En otra ocasión explicaba a Margarita el fenómeno de la independencia americana, a partir de las tallas que observa en las iglesias de Lima:

Esa influencia de lo americano, introducida por el artesano, por el tallista indio, fuera de la voluntad del maestro de obras español, es lo más típico de este arte de por aquí. Se ve ya un anhelo de independencia, una afirmación de su modo de ser, que se asoma, y se insinúa, en los detalles, ya que lo principal está regido y dirigido por otros, por los amos, los conquistadores. De modo que yo he llegado a la conclusión de que el deseo de independencia, no se manifiesta primero en lo político, como idea, lo cual no ocurre hasta final delxviii, sino en lo sentimental y en lo estético, en estos desvíos de la tradición europea pura, que se ven en Quito, en Lima y aquí. Es el arte el que primero lo expresa, con su voz misteriosa, que no percibían o no entendían los dominadores (23/XI/1947) (Salinas, 2007c, 1186).

La adaptación a la nueva situación se produjo a partir de las visitas a Hispanoamérica. Los contactos desarrollados allí, iniciados en directo y prolongados por carta, ayudaron a cambiar la perspectiva y destinatario de sus escritos. Las condiciones de trabajo en las Universidades norteamericanas y el exceso de tranquilidad, jugaron también su parte. Esas



visitas a países de habla española le proporcionaron solaz para escribir, y el estímulo que supone el contemplar nuevas realidades y literaturas.

La primera impresión de la América hispana la tuvo en su visita a México, en 1939. Llegó a Guadalajara en tren, desde California. El viaje fue un desastre: en un tren sucio, con un retraso de ocho horas, y pérdida del equipaje: «En suma, el retorno a lo hispánico, a la raza» comentaba a Margarita (10/VIII/1939). Al día siguiente comenzó a cambiar de opinión:

Hay que vaciar estas sílabas —Guadalajara— de recuerdos viejos, de casas pardas, de ambiente sórdido, y luego llenarlas con casa claras, atmósfera alegre y sencilla, o impresiones nuevas. Es una operación proustiana, y me dan ganas de escribir algo sobre este proceso de convertir un nombre de una realidad en otra realidad. Porque lo cierto es que esta Guadalajara está vibrando de reminiscencias andaluzas, y en gran parte sevillanas. Muchas casas con rejas, hasta el suelo, bastantes con zaguán y cancela y al fondo un patio, al modo sevillano. (...) Y empieza Méjico a operar sobre mí esa influencia espiritual deliciosa de recordar lo visto y no visto, de volver a ver lo que nunca vi, y sin embargo me parece haber visto. (...) pero yo me paseo por Méjico como por un jardín o museo, mitad del pasado, mitad del presente, donde cojo aquí una cosa y allí otra, que no encuentro en otras partes. Pasado en el presente, o presente en lo pasado, esa es mi impresión mejicana. El porvenir no existe aquí, para mí. Así como en América, todo te está hablando del mañana, todo está tendido como un caballo galopante, hacia el futuro, en Méjico no hay más que dos tiempos, curiosamente entremezclados en mi sensibilidad. Y eso es un gran reposo del alma. Nada urge, nada aprieta, se puede uno entregar a una especie de contemplación actual y retrospectiva, a la vez (11/VIII/1939) (Salinas, 2007c, 776-777).

Este tipo de sensación, de reconocimiento y reencuentro con el pasado, con algo no conocido, pero que le parece conocer, es uno de los rasgos más característicos de la sorpresa que le produce a cualquier español en la América hispana. Salinas, como vemos, sabe describir la sensación en términos excelentes. Algo parecido le sucedió durante su visita a Colombia, como comentaba a Margarita:

tiene para mí un encanto inmenso el volver a respirar este provincianismo. Popayán es quizá lo más remoto de lo yanqui, que he visto, es decir lo más





auténtico. Ayer dimos un paseo por la ciudad. Desde lo alto del cerro los tejados se agrupan, se apiñan, con una unidad admirable; se ve que es una ciudad entera, sin esos rompientes de cemento de las casas nuevas. Es el mismo espectáculo de tejados pardos de Salamanca, o Palencia. En cambio las casas son mas alegres, pintadas de colores, a lo levantino. Todo limpísimo (23/IX/1947) (Salinas, 2007c, 1186).

Esta descripción es de diez años más tarde, y en ella enuncia de forma más clara el problema: lo más remoto de lo anglosajón es «lo más auténtico». Es decir, lo más cercano a su mundo perdido.

Después de visitar México D.F. su conclusión era clara: «Estoy seguro que si hubiese venido aquí desde España estas cosas no me saltarían tanto a la vista pero después de los dos años de sajonismo me impresionan lo indecible» (12/VIII/1939) (Salinas, 2007c, 671). Y se empieza a dibujar un tema que desarrollará por extenso en su estancia en Puerto Rico:

La verdad es que para mí no hay política ni hay nacionalismo: hay sólo lengua. Y si una poesía hermosa me llega al alma, en mi misma lengua, no se me ocurre traer a colación si el autor nació en Ciudad Real o en Bolivia. Esa es la gran unidad de la verdad. Ahí no hay engaño (25/VII/1941) (Salinas, 2007c, 909).

Como sabemos, esta idea fue desarrollada por extenso en su «Defensa del lenguaje», pronunciado como discurso en esta Universidad de Puerto Rico, en mayo de 1944.

La América hispana pesó siempre en el ánimo del poeta como una presencia especial. Y ello se acentuó desde el momento en que la conoció de cerca. Tuvo incluso tentaciones de abandonar los Estados Unidos y pasar a vivir a un país de habla hispana. Ante la oferta de una cátedra en Caracas comentó a Jorge Guillén: «Esas propuestas me perturban y no acaban en nada. Me hacen entrever la posibilidad de vivir en un clima hermoso, en país de habla española, con más relaciones y facilidades de lectura, etc.» (24/X/1948) (Salinas, 2007c, 1250). Esta atracción es insinuada en este fragmento de una carta al Doctor Olleros:





Asistimos, mentalmente, a una de esas cenas de Vs., donde nada falta, ni el turroncito, ni el anís, ni el más preciado de los manjares (¡sí señor, el más!) la atmosfera de buena y leal amistad, de familiaridad cordial. De modo que tengamos Vs. por presentes en esos ágapes (18/XII/1948) (Salinas, 2007c, 1262).

Solita Salinas ya lo indicó: «En el verano de 1943 se trasladó (con licencia, que fue excepcionalmente prorrogada hasta 1946, de la Johns Hopkins University), a la Universidad de Puerto Rico, San Juan. Fueron esos tres años, sin duda, los más felices de la expatriación de Pedro Salinas» (Salinas 1981, 43). Sus cartas de ese período rezuman felicidad, y confirman esta impresión. Continuamente subraya su doble encanto, con el clima humano que encontró, y lo agradable de la climatología atmosférica. Por ejemplo, en carta a Juan Centeno escribía:

Yo entregado a una vida regular, casi monótona, pero deliciosa. Se me pasan las horas sentado en una terraza mirando al mar, leyendo, escribiendo o ganduleando. Tengo ya original para dos libritos de poemas que pienso publicar, pero sin haberme decidido aún por ninguna casa editorial. También tengo a cargo de mi conciencia cuatro piececitas dramáticas que me he divertido mucho en escribir. Naturalmente sin salida (4/XI/1944) (Salinas, 2007c, 1041).

La terraza del Club Afda, explicaba a Eleanor Turnbull, se convirtió en su oficina: «Soy idólatra del mar. Todos los días me paso algunas horas en la terraza de un club que hay muy cerca de casa y que me sirve de miradero» (12/II/1944) (Salinas, 2007c, 1027). También la Naturaleza, como en Estados Unidos, se convierte en una referencia constante:

No se ve el mar desde nuestra casa; se oye, por las noches porque está cerca, a unos doscientos metros. Así que yo voy como el borracho a la taberna de la esquina, dos o tres veces al día, a echarme mi vista al mar, o mi trago de ojos (Salinas, 2007c, 1016).

Entre líneas se lee el impulso inicial del poema unitario *El contemplado*. De Puerto Rico le entusiasma también lo humano de la ciudad, como explica a Jorge Guillén en la misma carta:



San Juan es encantador. El casco de la población vieja recuerda una capital menor de Andalucía o Levante, lleno de animación, de ruido, y con caserío a lo Almería o lo Huelva. Me divierte mucho irme por las mañanas a callejear, a ver las tiendas y a sumirme en ese tráfico, un tanto desordenado, pintoresco y alborotado. Se entra en unos portalillos, donde se beben refrescos del país, que solo con los nombres satisfacen al más sediento: ajonjolí, tamarindo, guanábana, guarapo de caña. Y el caso es que son deliciosas. La gente chic, claro, no los toma; consume Coca-Cola. Y la parte alta de San Juan, con más vistas al mar espléndidas, recuerda la Alcazaba de Málaga (15/IX/1943) (Salinas, 2007c, 1016).

O en otra ocasión comenta:

[el Instituto Politécnico, de San Germán] está enclavado en un sitio hermosísimo, el paisaje más bonito de la isla, para mi gusto: suave, ondulado, con unos rosas, unos grises, unos verdes tiernos, a lo Corot. ¡Cómo será que anteayer, aunque no lo creas, me levanté a ver amanecer, y el espectáculo me produjo verdadero entusiasmo! Claro, luego volví a acostarme. Pero me está gustando ese fenómeno natural, y hasta sospecho que de los dos crepúsculos, éste se va a convertir en mi favorito, aunque no sea más que teóricamente. ¡Qué estupendo es eso de entrar en años! ¡Se descubren novedades como la salida del sol! El acto de la graduación es al aire libre. El orador habla desde una vieja escalinata, resto de la edificación primera; el público, no muy numeroso, unas trescientas personas, se acomoda todo él bajo la sombra de un sólo árbol, tan copudo y frondoso que da cobijo para todos. Parecía un Commencement Day en la Arcadia (8/V/1945) (Salinas, 2007c, 1050).

En este sentido, los tres años que pasó en Puerto Rico supusieron una inyección de moral y tuvieron honda repercusión en su quehacer intelectual. Como reportaba en una carta al Doctor Olleros en 1948:

mi libro sobre Ruben Darío debe de estar ya en la calle, en Buenos Aires. Pero aun no he recibido ejemplar. ¡Año de publicaciones! Pero observe V. que las tres cosas publicadas, Manrique, Rubén y Cero, las escribí en Puerto Rico. Estoy viviendo de atrasos (10/V/1948)¹⁸ (Salinas, Houghton).

18 «Pedro Salinas Papers». Houghton Library, Harvard University.



O a Gustavo Agrait, le comentaba, de forma más jocosa:

Mi trabajo literario, la intensidad peligrosa que alcanzó durante mi estancia en la isla, ha sido producto de una enfermedad tropical, una «borinquitis plumífera». Apenas regresaba a la atmósfera sana y aséptica de estos grandes Estados, he recobrado el equilibrio mental, y voy volviendo al «suburban way of living», es decir al atontamiento entretenido (16/XI/1946) (Salinas, 2007c, III8).

A Américo Castro se lo explicaba así:

En Puerto Rico, contraí una especie de morbo, sin duda tropical, que se manifestó por una actividad desusada, y, de seguro, pernicioso. Los resultados fueron de lo más dispar (es decir al borde del disparate —sí al borde—): obras de teatro, libros de crítica, poesías. Y así me veo como me veo: cargado de originales, sin saber que hacer con ellos (19/X/1946)¹⁹.

Solo por dos obras tan dispares como la Defensa de la lengua o el poema —casi épico—. El contemplado, debiera considerarse el impacto de América en general, y de Puerto Rico en particular, como providencial para la historia de las letras españolas.

Su estancia en Puerto Rico, como es sabido, tuvo un gran impacto. Desarrolló un entorno de amigos fieles: Nilita Vientós (fundadora y directora de la revista *Asomante*, bautizada así por Pedro Salinas), Tomás Blanco, Luis Muñoz Marín, Jaime Benítez (rector de la Universidad), Gustavo Agrait, el doctor Ángel Rodríguez Olleros, Elsa y Esther Fano, entre muchos otros. Y realizó una intensa actividad pública y académica. Dio conferencias sobre Rubén Darío. Pronunció el discurso en la colación de grados universitarios en 1944 de la Universidad de Puerto Rico sobre «Aprecio y defensa del lenguaje»; Conferencia en Pro Arte de Ponce, Puerto Rico, sobre «La lectura. Problema del hombre moderno». Publicó *El Contemplado* (México, Editorial Stylo). La riqueza y variedad de estas publicaciones nos permite recordar lo que decía Harry Levin

19 «Pedro Salinas Papers». Houghton Library, Harvard University.



a propósito de las relaciones literarias Francia-[Norte]América. Apuntaba que la influencia norteamericana podía describirse «as that process of deliberate estrangement characteristic of —and necessary to— all literatures when they have reached a stage of fixed conventions, facile elegance, and overfamiliarity. Then they must renew their energies by being rebarbarized, and that is where America seems to come in» (Levin, 1969, 282). La diferencia estriba en el hecho de que Salinas se sintió «barbarizado» en Norteamérica y civilizado en el resto del continente; pero sí es cierto que los nuevos aires impulsaron la ampliación de sus intereses literarios.

Esta es la verdad del impacto del Nuevo Mundo en la obra y en la vida de Pedro Salinas. Su amigo Jorge Guillén nos echa de nuevo una mano para entender la diferencia de matiz entre la estancia en el mundo hispano y el anglosajón:

Emigrado y henchido de nostalgia, con fervor anduvo por la América de lengua española. La otra América —la del Norte— le sirvió de gran ópera, gran circo, gran estadio —donde observó, criticó, se deleitó, se indignó con una amplitud de experiencia que enriqueció la obra literaria. (...) La atención del transeúnte se convertía en posesión de profundidad (Guillén, 1976, 32).

Fue en la larga y provechosa estancia en Puerto Rico cuando el escritor pudo gozar de una plenitud creativa y curar un poco su nostalgia. Guillén nos ayuda a entender la singularidad de su caso:

¿Y Puerto Rico, donde Salinas fue tan feliz, según me repetía en sus cartas con tan vehemente insistencia? Todo le gustaba en este Edén: gentes, paisajes, celajes... Y el mar: el más contemplado. Contemplados, el mar de Puerto Rico, el Continente, las tierras y los cielos familiares o festivos (Guillén, 1976, 32).

Pedro Salinas fue un «atento» exquisito en todas las facetas de su vida. Así, también, en sus viajes, y, ¡cómo no!, en su visita de descubrimiento de América. Precisamente su gesto de atención y análisis fue lo que le empujó a la decepción. Todos los que nos hemos sentido atraídos



por América como idea, como sueño o como palabra, nos ha producido siempre algún tipo de decepción el tratar de adecuar el sueño a la realidad, al enfrentarnos con unas realidades tan distantes de la articulación que preveía nuestro sueño. Como tantos exploradores desde Colón hasta nosotros, quiso racionalizar lo que conoció. A Salinas se le contagió la enfermedad de Flaubert: poco a poco aprendió a despreciar las costumbres y hábitos de su entorno: la estupidez de la vida convencional en Norteamérica. Azuzado el mal, bien es posible de afirmar, a la luz de lo que aquí hemos leído, por lo que vio y recordó de su tierra natal en el espejo de la América hispana. Al morir dejó incompleta una extensa colección de carpetas con materiales acumulados para preparar una antología del disparate y del lugar común, en la línea del «Sottisier» flaubertiano, que debían copiar Bouvard y Pécuchet. De la decepción surgió una necesidad de acercamiento a sí mismo, a las esencias íntimas de su ser. Y así se produjo el encuentro. Contradijo con ello las razones por las que, según Adolfo Llanos y Alcaraz, los españoles debían evitar la «aventura americana»:

Cultivemos las más cariñosas relaciones... pero desde lejos, por medio del libro, del vapor y del telégrafo, sin cambiar nuestro hogar por otro hogar, nuestra calma positiva por una dicha problemática.

(...)

Huid, huid de América, que no os necesita ni os quiere. Aquí para el español, el pasado fue fácil, el presente es difícil, el porvenir será imposible (Llanos y Alcaraz, 1876, 462).

Por suerte Don Pedro no le escuchó ni siguió su consejo. Obligado en gran parte por las circunstancias. La suya, empero, fue una tarea lenta de descubrimiento (y rechazo), sorpresa, reacción, en la América anglosajona; y de encuentro, enamoramiento apasionado, en la América hispana. Su lección todavía nos puede ser útil.

El resultado casi lógico de tanto viaje y deambular por realidades extrañas o que, a lo sumo, le recuerdan su lugar de origen, es una proclamación de fidelidad a los orígenes, que se traduce en una añoranza



del Mediterráneo. Observando el Pacífico en California en 1939 puede escribir: «Y ya sabes lo que es eso para mí: el Mediterráneo. Me declaro ciudadano del Mediterráneo. Claro es que a este falso Mediterráneo le falta algo: la antigüedad de las cosas». Salinas aprende poco a poco a dibujar un paisaje idealizado de lo perdido, que surge ante las evocaciones de las visitas: «esos patios con jardines, paredes encaladas, jazmín, palmeras, que me recuerdan nuestro mundo: desde Alicante a Sevilla, por Argel, donde nos siguieron siempre esas flores, esos árboles, esos muros blancos». A la larga, estos viajes generan otra obsesión, la de no integrarse en el Nuevo Mundo y reconocer a cada paso las formas de su vida anterior. Por ello quiere contemplar el mar desde un café, se alegra de hablar a gritos en una tertulia, reconoce con alegría voces y gestos, colores, en las calles de México o Colombia.

MUNDO MODERNO

Salinas fue un gran enamorado de la máquina y de las ciudades. Símbolos poderosos de la modernidad. La estancia en París ya le sirvió para fijarse en las distancias entre Francia y España y destacar los perfiles de lo moderno. Le sorprendió la fusión de pasado y presente: «Es como todo París, tradición y modernidad, raíz y hoja fresca». En una carta de 1935, de resabios futuristas, evocó un viaje nocturno en automóvil. Y también pudo hacer una especie de apología de la vida en las ciudades. Las diferencias y semejanzas entre un paseo por el Madrid de 1913 y otro por el New York de 1936 (se encuentra a gusto en una, asustado en la otra) desde un tranvía o la imperial de un autobús, observatorios privilegiados del vivir urbano, nos hablan de la pervivencia de unos intereses y de su evolución. Llegar a Nueva York en 1936 le produjo una impresión terrible: «La ciudad me desconcierta enormemente. Se pasa de un enorme lirismo de la materia bruta, a una rudeza de la materia bruta». La compara con un motor de explosión: «se me antoja así: procede por estallidos, por sacudidas» (Salinas, 2007c, 512). Es la sorpresa ante maneras de organización de la vida en lo que Josep Pla y Julio Camba llamaban la ciudad automática. Pero pronto se dio cuenta que era preferible ese caos



barroco a la vida apacible en exceso, fundamentada en el alejamiento humano, de la suburbia norteamericana.

Llegado un momento, la distancia entre las diferentes formas de vida se mezcla con la edad, y adopta actitudes críticas con más frecuencia. De visita en Los Ángeles se sorprende ante la cantidad de mujeres que llevan pantalones («especie de sexo intermedio») y de que todos los estudiantes vayan en mangas de camisa. Más tarde estará orgulloso de su condición de persona en la que puede reconocer «al ser antiguo, al hombre eterno y no al maniquí de modas contemporáneo». De ello deriva un rechazo frontal de las formas de vida norteamericanas. Se concentra en lo humanista:

Encuentro a la vida americana cada día más apática, más rutinaria, mas falta de viveza y brío. Me hacen el efecto de seres a quienes les han dado cuerda, como a muñecos mecánicos y no saben hacer más que los movimientos de sus respectivas maquinarias: unos a mover los brazos, otros a despegar los labios sonriendo (Salinas, 2007c, 1292).

O establece una teoría acerca de la uniformidad del país, distinta de la variedad idealizada de Europa:

Yo creo que son dos los factores que han planchado, por decirlo así, a América (Me hace el efecto de un país planchado, sin desniveles, llano, plano, igual). Uno la educación, otro el comercio e industria. Los fabricantes monopolizan la fabricación de un producto y lo colocan en todo el país. Y los Colleges y Universidades fabrican graduados del mismo tipo, en todas partes (Salinas, 2007c, 912).

En sus viajes aprecia la diferencia entre maneras de observar, que considera intrínsecas de las idiosincrasias:

Paisajes de ventanilla. Lo que a mí me gusta más, ese lento infiltrarse del paisaje en uno, por los ojos, poco a poco, mirándole a gusto, sin prisa, y cómodo es casi un imposible. Hacen los americanos con el paisaje lo que con la bebida: se beben todo el vaso de un trago, y a otra cosa. Y mi gusto es dejarme penetrar, muy despacio, por las formas y los colores que tengo ante los ojos (Salinas, 2007c, 901).



En otra ocasión, un concierto nocturno le sugiere una imagen original como resumen del contraste que presenta la realidad norteamericana: «Esto es lo hermoso de América, esos tres pisos: lo natural, el grillo, la aspiración al arte, la música, y la máquina, el avión. Te mando mi American Celestial Sandwich. ¿Lo quieres dar un bocadito?» (Salinas, 2007c, 758).

Las nuevas realidades, el choque con lo desconocido presente en el viaje, imponen su ley en la lengua del escritor. Salinas vivía en una situación especial. Sentía que el «idioma es al fin y al cabo, la esencia de un país, en *mi memoria*». Se ve obligado a recurrir a neologismos o a construir imágenes sugerentes. Nueva York le hace disfrutar de «terribles *vaivenes de la vista*». Visitar un museo se convierte en el “mureo”: «Por las mañanas íbamos de Mureo (palabrita que te propongo, estilo Joyce, hija de Museo y bureo)» (Salinas, 2007c, 1312-1313). O la monotonía de la vida en un pueblo pequeño le parece una «vida como de *relojería sosa*» (Salinas, 2007c, 583). Un viaje en avión le sugiere una inversión: «parece el suelo una verdadera *feria terrenal*, una fiesta callada, expresada toda en colores palpitantes, como las estrellas. ¡Qué impresión de “cielo al revés”!» (Salinas, 2007c, 536). Contemplando un paisaje urbano le parece que los edificios tienen la «manía de echar para arriba» y rascacielar». Sucede lo que ha escrito Andrés Soria Olmedo, «Salinas prefiere recurrir a los cambios de registro: pasa del lenguaje coloquial al lenguaje requintado, de lo humorístico e ingenioso a la introspección o la expansión lírica» (Soria Olmedo, 1992, 15). El vaivén estilístico se acentúa ante las exigencias expresivas del viaje. También asevera su sorpresa ante las fusiones lingüísticas. Le llaman la atención nombres pintorescos, como el de un restaurante californiano, «La Venta Inn».

Asimismo, se abren las puertas a las prosas con acento literario. Lee- mos auténticos poemas en prosa, reflexiones íntimas de alcance filosófico, contrapunteadas por jugosos comentarios de época que pueden hacernos sonreír, como en su experiencia automovilística nocturna de los años 30. También en descripciones en las que prima lo cromático. El Grand Canyon lo ve en los siguientes términos:



Esta tarde me entretenía en contar los colores: gris, hueso, marfil, ocre, pardo, gris, rosa, rojo, violeta. Pero no son sólo, los colores, son las formas, las masas: antes que los asirios, antes que los egipcios, que los mayas, todo lo grandioso estaba *soñado* por la tierra, aquí. Es la geología hecha sueños. Es entre Miguel Ángel, por lo convulso y Goya por lo fantástico. Y todo deshumanizado, sin traza de vida, sin posibilidad absoluta de vida, condenado a la esterilidad para siempre, como una especie de eternidad que se basta a sí misma (Salinas, 2007c, 736).

O puede ver en términos estéticos, inscribiendo a Tchaikovski y a Baudelaire, los movimientos de la niebla que contempla en la bahía de San Francisco.

Las cartas de Salinas trazan una geografía certera de destinos y amistades, de aficiones y afectos. Francia y Estados Unidos por destino académico, España e Iberoamérica por el destino de la gente de su ámbito. Pero el epistolario de un gran escritor no se limita a eso. Es también el reflejo, a veces directo, otras inverso, de una pasión por la escritura que le somueve en todos los actos de su vida. La voz que respira en la escritura epistolar de Pedro Salinas, resulta una muestra excelente de las dimensiones colosales de sus «deudas» afectivas con los amigos (o como decía Guillén, las «atenciones»), pero también una prueba más de su integridad como escritor. La carta es siempre un documento íntimo, que busca un destinatario y salvaguarda ese carácter —«su carácter específico y su razón de lectura», decía el propio Salinas— a pesar de las ediciones públicas. El conocimiento de estas cartas de viaje no presentan una imagen nueva del escritor, sino que confirman de forma más acerada la ambivalencia y la duda del devoto escéptico ante el espectáculo de la modernidad. Decía Estrabón, un viajero de la Grecia clásica, que «el geógrafo tiene que ser filósofo, y debe ocuparse en la investigación del arte de la vida, es decir, en la felicidad». Así, este pasajero, observador del vivir absurdo, goloso devorador visual de las maravillas a su paso, convirtió el mundo en un museo y supo encerrarlo entre las cuatro esquinas de un marco, las cartas de viaje. En ellas se cumple el destino de todo viajero: reencontrarse a sí mismo a través de lo que ve, y darse cuenta de la grandeza de sus limitaciones y contradicciones.



3. DIÁLOGO DEL LAGO WABAN: GUILLÉN Y NABOKOV

Como contribución personal a esa lucha contra la suerte incierta que tenía en España el género autobiográfico, Jorge Guillén escribió una espléndida serie poemática que agrupó bajo el título de «Reviviscencias», y que vio la luz en el volumen *Y otros poemas* (1973). Se trata de una colección de textos impresionantes en los que el poeta dibuja el arco de su vida a partir de fragmentos, de detalles. Vida no total, en el día a día, sino compuesta de impresiones parciales: geografías de la vivencia, España, Alemania, Estados Unidos, Italia; colores, olores, gentes que pueblan un horizonte íntimo; o dictados de la carencia, aquellas experiencias culturales que exigen saldar alguna deuda de fervor o favor. La lectura de esta serie corrobora una antigua afirmación de Andrew Debicki a propósito de la unidad fundamental de la poesía guilleniana: «Todos ellos [los poemas] revelan simultáneamente un gran sentido de lo concreto y de lo inmediato, y la presencia de visiones más absolutas y universales» (Debicki, 1973, 20). O, también, nos refresca el recuerdo de la reacción de Oreste Macrì cuando, al finalizar su estudio sobre *Aire nuestro*, se vio sorprendido por la publicación de *Y otros poemas*. Como lector atento del corpus guilleniano, escribía: «Y se confirma lo que pusimos de relieve: el carácter que tiene la poesía guilleniana de continuidad ininterrumpida, de variatio en serie rítmico-temática dentro de la mente planeadora de un poeta geómetra (platónico del Timeo) de la realidad» (Macrì, 1976, 447). Porque, precisamente, en la colección «Reviviscencias», lo anecdótico y general, lo íntimo y lo público, lo particular y lo universal, esos dos niveles de la poesía de Jorge Guillén se entrecruzan con un sentido más profundo, de reflexión general sobre el tiempo. Y es en esa serie de poemas donde nos sorprende con dos que contienen claras referencias a Vladimir Nabokov, colega de Jorge Guillén, por tiempo breve, en las tareas docentes en Wellesley College, Massachusetts. Son poemas que traducen una experiencia vital, y desde la distancia, temporal y literaria, evocan un encuentro, que es revalorizado en términos poco anecdóticos y sí muy literarios.



EN BUSCA DE LA TRANQUILIDAD

Como se han encargado de recordarnos oportunamente los biógrafos de Vladimir Nabokov, el autor ruso y Jorge Guillén coincidieron durante unos pocos años a la orilla del lago Waban, en sendos ejercicios de un magisterio fructífero. Ambos han reconocido en sus correspondencias (Nabokov-Wilson, Guillén-Salinas) que, en el fondo, su situación resultaba en una especie de protección o seguro de vida, tiempo cobrado al tiempo, para poder escribir unos meses al año con una total tranquilidad. Según nos informa el biógrafo —defenestrado²⁰— Andrew Field, ambos escritores entablaron una amistad a principios del curso 1941-1942, cuando los Nabokov se instalaron en el número 19 de Appleby Road, en la misma calle donde había residido hasta un año antes Pedro Salinas. Guillén era, según recoge Field, «uno de los más ilustres miembros del profesorado de Wellesley en esos años» (Field, 1986, 221). Al parecer, Nabokov fue invitado a dar charlas en el departamento de español sobre temas como España en Rusia. En otro pasaje de la misma biografía, Guillén es mencionado como uno de los pocos amigos que Nabokov tuvo en sus años de vivir entre Wellesley y Cambridge (240). En esa ciudad, limítrofe con Boston, es en donde se encuentra la Universidad de Harvard, y para el Museo de Zoología de la cual el escritor ruso trabajó en algunas ocasiones, teniendo a su cuidado la colección de mariposas, detalle que se encarga de recoger puntualmente Jorge Guillén en uno de sus poemas. De hecho, lo que atisbamos son tan solo referencias breves y de naturaleza por fuerza episódica, puesto que la biografía de Field dista mucho de ser satisfactoria.

Más importante es lo que nos cuenta otro biógrafo de Nabokov, Brian Boyd, en el segundo volumen de su empresa: *The American Years*. Este se concentra en el segundo encuentro que se produjo en Wellesley entre ambos escritores, que tuvo lugar en el verano de 1945, cuando volvieron a vivir en la misma calle, en este caso Abbott Street. Fue esta razón de vecindad lo que facilitó una anécdota que nos ilustra el episto-

20 Ver la reseña de la biografía de Andrew Field escrita por V.S. Prichet (1987).



lario entre Jorge Guillén y Pedro Salinas en una carta de 13 de noviembre de 1945: «Verdad es que Antoñito es un caso especial. Germaine ha encontrado a Nabokof, y le recordó a Antoñito con frases superlativas. Y ahora me acuerdo de que Nabokof decía este verano, después de algunas «conversaciones» con Antoñito en su lenguaje de perfecto camelo y muy dado al tono interrogativo: «Personne ne m'a posé des questions aussi délicieuses.» ¡Es una criatura preciosa!» (Salinas/Guillén, 1992, 345). Boyd apunta dos datos más, también muy interesantes. En primer lugar, propone como posibilidad el hecho de que Nabokov se inspirara en el caso de Guillén para dar cuerpo al poeta que se encuentra en el centro de su poema «Exilee» (88). El poema en cuestión es este:

He happens to be a French poet, that this,
 book-carrying man with a briskly gray chin.
 You meet him whenever you go
 across the bright campus, past ivy-clad walls.
 The wind, which is driving him mad (his recalls
 a rather good line in Hugo),
 keeps making blue holes in the waterproof gloss
 of college-bred poplars that rustle and toss
 their slippery shadows at pied
 young beauties, all legs, as they bicycle through
 his shoulder, his armpit, his heart, and the two
 big books that are hurting his side.
 Verlaine had been also a teacher. Somewhere
 in England. And what about great Baudelaire,
 alone in his Belgian hell?
 This ivy resembles the eyes of the deaf.
 Come, leaf, name a country beginning with «f»;
 For instance, «forget» or «farewell».
 Thus dimly he muses and dreamly heeds
 His eavesdropping self as his body recedes,
 Dissolving in sun-shattered shade.
L'Envoi: Those poor chairs in the Bois, one of which,
 legs up, stuck half-drowned in the slime of a ditch
 while others were grouped in a glade (Nabokov, 1942, 24).

En el poema despuntan imágenes (pied/young beauties, all legs, as they bicycle through) que podemos reconocer en *Lolita*. Por otra parte, sugiere que a Nabokov le gustaba Guillén y su obra, y que en *Ada o el ardor* incorporó un homenaje a *Cántico*²¹. Otro detalle, más circunstancial, el hecho de que hablaran en francés, o que jugaran al tenis juntos, explica la dedicatoria de Guillén a Nabokov en el ejemplar de *Cántico* con que le obsequió el 15 de enero de 1945: «Poète en deux langues, en prose et en vers, toujours poète.» La referencia al tenis justifica parte de la anécdota que se esconde tras el poema «Wellesley» de *Y otros poemas*, un poema que culmina lo que, con exactitud, Justina Ruiz de Conde denominó el «cántico americano» de Jorge Guillén (Ruiz de Conde, 1973). Guillén lo dedicó a Wellesley College, esta institución académica en donde encontró refugio placentero durante sus años de exilio. El texto contiene una muy clara alusión a Nabokov:

Por este campus van muy doctas mentes
 Ah, no más eminentes
 Que algún árbol del campus. ¿Quién no acata
 Su edad y su belleza tan beata?
 Tal vez entre unos arcos el profesor de ruso
 —Emigrado ingenioso ¿ya genial?—
 Dice su paradoja.
 «Al lector extranjero acaso obtuso
 Le gusta Dostoiewsky. ¿Cómo, si escribe mal?
 Mi afirmación no tiene vuelta de hoja.»
 Encanto eslavo, mariposas, tenis.
 ¿Aquel ruso habrá de renovarse como el Fénix?

Según me contó Teresa Guillén, la información proporcionada por el biógrafo de Nabokov es errónea, ya que Jorge Guillén no jugaba al tenis. Si acaso el escritor ruso jugaba con Claudio Guillén, hijo de Jorge,

21 Esta sugerencia no es justificada por Boyd ni en la biografía ni en su estudio *Nabokov's «Ada»: The Place of Consciousness* (Ann Arbor: Ardis Publishers, 1985).

y con Stephen Gilman, marido de Teresa Guillén, pero Nabokov era tan buen jugador que derrotaba siempre a los dos. A eso, quizá, se refiere veladamente el poema de Guillén.

IRONÍA Y METALITERATURA

Es interesante destacar cómo ambos poetas adoptan un tono irónico en sus visiones del campus; o la sustancia eminentemente metaliteraria de los poemas. En el caso de Guillén, en especial, del fragmento dedicado a Nabokov. Guillén le dedicó también el siguiente poema de «Reviviscencias», «¡Oh memoria del príncipe!», en el cual glosa con total fidelidad una frase de las memorias de Nabokov: «in the stillness, the dry sound of a chrysanthemum petal falling upon the marble of a table made one's nerves twang» (Nabokov, 1979, 89).

PRINCE VI [] MR, Speak Memory, IV, 4
 ¡Oh memoria de príncipe!
 De la i [] a lejana,
 Tan remoto el palacio,
 Muy [] recuerda aún
 (Nostalgia con orgullo)
 Aquel sonido —seco—
 Que al caer en el mármol
 De una mesa causaba,
 Paraíso perdido
 El pétalo mortal del crisantemo (Guillén, 2008, 1100).

El único comentario que Guillén se permite introducir es, entre paréntesis, una valoración del recuerdo: «Nostalgia con orgullo», lo que nos puede hacer pensar en la admiración distanciada que le despertaba el ser i [] 2 Pero, quizá, lo más sustancial del diálogo del lago Waban, al poner en contraste tan evidente escritores de sensibilidades muy dis-

22 Como explica Boyd, «Guillén later commented to his son that he had never known a writer with such a sense that fame was his due» (Boyd, 1991, 88).



tintas, es que nos acerca a los personajes y a la concepción íntima de sus obras. El carácter bondadoso de Guillén contrasta con la misantropía programada de Nabokov con una fuerza que solo la literatura puede enfatizar. Aprehendemos cómo experiencia y forma literaria se entrelazan de manera visible en el caso del poeta español, y se desfiguran —y de qué manera!— en el del ruso. Guillén aceptó su destino en el exilio, su experiencia americana. Y Nabokov la obvió. No en balde sus memorias se terminan en el instante preciso de embarcar para América. ¿Era Guillén el modelo de poeta al que se refiere el biógrafo de Nabokov? Quién sabe. De todos modos, es aleccionador ver cómo ambos actúan sobre una realidad parecida. Se fijan en detalles similares (las doncellas, la vegetación prominente, los escritores en el campus) con resultados bien distintos: reacción antagonística, casi airada, en el caso del ruso; recuerdo intelectualizado, depurado de iras o dolor, de raigambre lírica, en el del autor de *Cántico*. Junto al lago Waban, Guillén tuvo ocasión de desarrollar otro diálogo mucho más fructífero con el profesor, también poeta, David Ferry. Él es el autor de unas finas traducciones y responsable, en parte, del aprecio que se tiene de Guillén en el mundo literario anglosajón. David Ferry (1924) fue colega de Jorge Guillén en Wellesley College, es muy conocido como autor de traducciones de poesía al inglés y como poeta. Sobre él escribió Carmel Ciruaru en *The New York Times Book Review* describió los poemas de Ferry como «contemplative, humble and keenly perceptive. Above all, they are questioning» (Ciruaru, 2000).

9. DIARIO DEL POETA ENAMORADO: JORGE GUILLÉN

ESCRIBE A GERMAINE CAHEN

Hace años, Francisco J. Díaz de Castro acuñó una expresión feliz para referirse a la creciente colección de epistolarios de un grupo de escritores representantes de la —en su momento— «Joven Literatura», que se publicaron a lo largo de los años noventa (Díaz de Castro, 1998). Esta imponente colección constituía a su juicio la «autobiografía del 27». La misma se ha ido ampliando gracias, en buena parte, a los buenos oficios del «Pro-



yecto Epistol@» impulsado por José García Velasco desde la Residencia de Estudiantes, dirigido por José-Carlos Mainer. La colección alcanza ya la categoría de mamotreto en dos de sus acepciones: «libro o legajo muy abultado», y «libro o cuaderno en que se apuntan las cosas que se han de tener presentes, para ordenarlas después». Pronto algún joven emprendedor tendrá que cuidar de una antología generosa de esos epistolarios. Sería un proyecto semejante al que se hizo con la correspondencia de Marcel Proust. Los 21 volúmenes de la edición de Philip Kolb (Proust, 1971-1993) se redujeron a un magnífico único volumen antológico al cuidado de Françoise Leriche, que incluye incluso cartas inéditas (Proust, 2004). El volumen antológico de la correspondencia de este grupo de escritores (y no solo los poetas, como quería Claudio Guillén) de la «Joven Literatura» y aledaños debería incluir un buen número de las cartas de Jorge Guillén a su mujer Germaine Cahen, la colección parcial de las cuales nos llega en espléndida edición de Margarita Ramírez: *Cartas a Germaine* (1919-1935)²³.

El componente esencial de este libro es la crónica de una intensa relación amorosa. Contiene también la memoria íntima, atenta a los detalles más remotos de la vida cotidiana, de un momento particularmente feliz de las letras españolas, entorno a 1927 y el nacimiento de la «Joven Literatura». Apunta momentos de confesión íntima en el que se adivina el yo del poeta, ciudadano, hombre de familia, Jorge Guillén. Como muestra no literaria de un escritor mayor de las letras españolas el epistolario es de una claridad cristalina. El lector acostumbrado a otras muestras de la prosa guilleniana, como el potente epistolario intercambiado con el amigo íntimo Pedro Salinas, o los magníficos textos ensayísticos, reconocerá en las cartas a Germaine Cahen aquella prosa acerada, por momentos tendente a la expresión telegráfica, el adjetivo acertado, la visión precisa a la que nos tiene acostumbrados. Poco amigo de los excesos y rodeos, como en su poesía, el único momento en que vemos a un Jorge Guillén algo desmelenado es en las primeras cartas de amor, las que corresponden al período del noviazgo.

23 Indico entre paréntesis las referencias a páginas de esa edición.

Este epistolario es de una gran riqueza. Y es así porque contiene más de un epistolario. Se distinguen, por lo menos, tres núcleos de interés, que comprenden amor, literatura y vida íntima, engarzados en serie indeleble en este arco temporal de 16 años que abarca el período seleccionado: 1919-1935. Un centro de interés, y el de mayor calado, es el amoroso. Pasamos del noviazgo en ansia, al matrimonio, a la llegada de los hijos, Teresa y Claudio, hasta la normalidad en la monotonía, a pesar de los períodos de separación, por razones de salud de Germaine Cahen o de destinos universitarios del poeta Guillén. En el mismo, el poeta nos da definiciones del puro sentimiento amoroso idealizado y traducido a términos mallarmeanos: «Vivre avec une femme en lui donnant toute sa vie, n'est-ce pas le poème le plus secret, le plus rare, le plus mallarméen, celui qui ne peut éter jamais compris par le public?» (69). Definiciones que nos acercan a su misma concepción de la poesía. Otras afirmaciones nos ratifican en su creencia en una obra y destino en la que poesía y amor significan una unidad indivisible. A su mujer se sentía ligado por un Destino (347), a pesar de que se inquieta por la fortuna de los matrimonios mixtos (ella judía, él católico) (327). En el nerviosismo de los preparativos de la boda, lidiando con dos países y culturas, tiene la certeza de que está emprendiendo el viaje más hondo, «point de départ du voyage dont la durée sera, j'espère, celle de ma vie» (386). La conciencia de un destino unido al de Germaine le provoca una comparación graciosa, al equiparlo con el placer del agua en el baño matutino (83-4). Pero su relación no es solo estrictamente sentimental. El componente intelectual tiene un peso decisivo, como denotan muchas cartas. Es un continuo diario de lecturas. Y de apreciaciones de las mismas. Diálogo intelectual al hilo de lecturas, de gustos comunes que se van desarrollando, opiniones encontradas: «volupté du livre aimé ensemble» (301). O de métodos de lectura: «no hay mejores lecturas que las desordenadas. Tengo alrededor un Scheler, el alemán, un Nietzsche, un Miró, un P. Hazard sobre Cervantes, —en estilo niais—, *Ana Karenina* —para acercarme a ti— un Chénier» (990).

Cuando viven en la distancia empieza siempre el día escribiéndole una carta. Si la carta de ella falta, le provoca la desesperación (272). Y

no acepta la incomodidad de la distancia: «Chérie, chérie ¡qué fastidio, siempre no vivir juntos!» (511). El propio gesto de escritura epistolar le brinda comentarios metaepistolares ligados al amor: «Une correspondance n'est pas le reflet changeant *ondoyant* de chaque jour...?» (112). Por ello Germaine es considerada «chère *notaire* de ma vie» (121) o «interceptrice» [intercesora] de su vida (106). Atiende con frecuencia al estado material de la escritura de la correspondencia. El día 28 de junio de 1921 le cuenta en pormenor cómo le escribe: la cuartilla, la luz, la separación del mundo, el estado de fecundidad (228). O define en ocasiones el modelo de carta: «Chérie: Esto no es carta. Es telegrama largo y lento» (490). Guillén comparte con Nietzsche la idea de que el matrimonio es una larga conversación (293). Y tiene del mismo un sentido de la unidad (219). La fidelidad es un *leit-motiv* alegre de las cartas (76). Por ello hay un continuo reflexionar sobre su propio estado de hombre enamorado y la continuación del compromiso: «Je sais que chaque fois c'est mon 14 mars 1920, et que je suis incessamment reconquis, repris» (443). No es faldero como otros de sus colegas, pues se siente intensamente monógamo. Leyendo un libro de Maurois sobre Lord Byron, en un pasaje en el que éste duda de que Petrarca le hubiera escrito sonetos a Laura toda su vida de haberse casado con ella, Guillén opina: «Yo no soy Petrarca, y no me he casado con Laura. Toutes proportions gardées, mi armonía es mayor —porque afronta la realidad y el tiempo» (1051). Así no se cansa de recordar las etapas de una mitología amorosa personal: Trégastel (sólo de oír ese nombre se enternece, (197), Chartres, Provins, Auteil. Son topónimos de un recorrido secreto cuya mera enunciación llena de gozo al poeta, metonimias de un sentimiento, que se corresponden a la datación de su poema máximo, Cántico. En las cuitas de buscar un título, ya desde muy pronto, tiene el deseo (o la conciencia) de estar escribiendo una obra de carácter unitario: «Le secret invulnerable: voilà un autre titre pour toute une oeuvre lyrique, donc pour un amour réel» (108). Amor y vida se unen.

Es este un epistolario amoroso de altísima calidad. Porque, ¿cuál es el sueño de cualquier relación amorosa sino el de alcanzar una comu-



nión en un doble plano, físico e intelectual, con la persona amada? Jorge Guillén y Germaine Cahen lo consiguen ¡y de qué manera! Cuando alcanzamos el final del recorrido parcial de sus vidas, se confirma la solidez de la elección: «¡Mujer perfecta! Aniversario de los 11 años de matrimonio: en mejor estado que nunca» (1100).

Un segundo núcleo de interés del epistolario es el que atiende a la vida literaria. Este nos proporciona momentos sublimes. Vemos a la llamada generación del 27 en gestación y en la intimidad más fresca, como si fueran recibidos por Mallarmé en zapatillas en un martes cualquiera en Rue de Rome. Desde el tren que les lleva a Sevilla para asistir al homenaje gongorino le escribe con un frescor en el que se nota la fuerza de la amistad y la poesía rebosante, retablo a prueba de la terroría (incluída la desconstrucción) más atrevida: «Vamos, pues: Bergamín, Gerardo (con su boina), Federico —¡por fin, después de mil negativas y coque-terías!—, Alberti, tranquilo, Dámaso, el más adecuado al exceso de la jugra colectiva (la borrachera es segura), Chabás (dormido ahora, nosotros estamos en el vagón restaurant, donde vamos a tomar el té), y yo, el único *casi respectable* —el único casado—. Estoy escribiéndote delante de todos, cínicamente. Risa, y más risa, anécdotas, tonterías, alegría y no ficticia, y versos» (668). Difícil decir más en tan pocas líneas acerca de la temperatura humana, el jugueteo brillante de aquel momento mitificado hasta el exceso en la historia literaria española. Seguimos en primera línea la tortura para encontrar un título satisfactorio para el primer libro. Y ya bautizado, nos cuenta la impresión pliego a pliego del primer *Cántico*: «me descubro —y podía preverse— un gran temperamento para un nuevo vicio; una nueva pasión: la impresión de libros» (758). Así como la escritura de algunos poemas. Por ejemplo, el romance «Ardor», convertido poco después en «Luz del ardor», hasta quemar el borrador. O el plan definitivo de ordenación de *Cántico* (1248).

El tercer núcleo corresponde al diario de la vida cotidiana, con los grandes altibajos de la misma: el impacto de las ciudades en las que fija su residencia: Murcia, el mundo de las almas de Oxford, la instalación en Sevilla, fruto de sus diversas situaciones como profesor universitario; tam-



bién las dificultades económicas, o la escritura. Murcia le parece una ciudad de provincia («y de provincia media», 541), que le recuerda a Palma. Poco a poco cambia de opinión y se siente ahogado. Aunque se aprovecha de la tranquilidad para escribir: «La primera vez que tengo tiempo ancho ante mí» (545). La reacción ante un medio inhóspito, en el que se considera un extraño, a pesar de la presencia benéfica de Juan Guerrero, el rechazo de lo que llama la urbanización afro-ibérica (550), le empuja a refugiarse en la poesía: «desembarazarme de trabas y dejarme el día limpio —y raso para la poesía—» (552). O se queja del clima: «¡Qué calor! ¿Ser o estar? *Estar, estar*, eso es el verano» (599). En Oxford se horroriza del clima, de las comidas. Y en especial de la frialdad anglosajona. Se escandaliza del tipo de relación que mantiene el matrimonio inglés en casa del cual se hospeda, lo cual le hace reivindicar su meridionalismo: «Nuestra vida es una mezcolanza terrible de sensualidad, de sentimentalismo, de toda suerte de mimos y patetismos» (836). El carácter metaliterario (metapoético y en referencia al propio epistolario) es, sin duda, una de las grandes novedades que aportan estas cartas. Nos cuenta desde dentro, en confesión, sus pasiones literarias, sus dudas, los sueños. Hasta atisbamos por momentos un ideal de vida casi monástica, entregado totalmente a la poesía. En algunos momentos, muchos, confiesa un ideal vital, de necesidad de consagrarse a una obra poética: «¿Cuándo, cuándo llegará el día en que podré hacer sin reservas mi santa voluntad? ¿Cuándo me entregaré sin reservas al día de mi perdición y de mi ruina? Este es, chérie, el grito, el pobre y lamentable grito de mi corazón y la única causa íntima de nuestros posibles recelos y rozamientos conyugales: la fobia, la verdadera fobia rabiosa, con amagos de desesperación y de locura, que le tengo al “*debes hacer*” o “no *debes hacer*”...» (907). Reconoce sus limitaciones para la vida práctica en una graciosa autodefinición: «No encuentras absurdo, verdad, casarte con un sagaz sorboniacucho, literatillo desconocido y principiante, sin un céntimo, extranjero, doblemente extranjero, con un inevitable atavismo español, insociable, individualista, tal vez celoso, nada comunista, receloso, orgulloso, nervioso, etc., etc., y para colmo, fuera de mercado, peatón perpetuo, y con la certeza de hacer a pie la carrera de la vida» (448).



El mundo de las cartas, dominado por el amor y la ausencia, la familia, los amigos escritores, la poesía y la universidad, se ve interrumpido de vez en cuando por una apertura material, hacia el vil metal. Como todo ser humano que se precie, no le alcanzan los sueldos. A veces se confunde dinero y poesía en unión casi cómica. En una ocasión cuenta que acaba de recibir la *Antología* de Gerardo Diego y que le prepara un estado de las cuentas en Inglaterra: «Después de cenar, y entre sorbo y sorbo de antología, *hicimos*, fabricamos la carta al banco de Oxford». El saldo favorable de 6 libras revierte inmediatamente en la escritura: «hay que llegar a esta conclusión que tímidamente aventuro: ¡que tenemos seis libras más! (Por Dios, no hagas locuras! Yo no aspiro más que a una estilográfica...)» (963). Las penurias económicas, por momentos le colocan en situación desesperada, y juega incluso a la lotería para poder pagarse un pasaje a París.

En las cartas Guillén distingue entre la «historia externa» y la «historia íntima». También distingue entre lo «íntimo» y lo «exterior». Un signo de su vida. Y de su obra. Asoma la vida pública, vista desde la sensibilidad de un gran poeta. Aunque a veces se producen invasiones e interferencias entre lo público y lo privado. En una comunicación burocrática con el rector de la Universidad de Sevilla, al enviar unos documentos para el cobro de una nómina, añade lo que él mismo percibe como una *nota poética*: un día de sol en el otoño oxoniense se convierte en «esa última tranquilidad dorada...» (510). Atacado por la prosa de la vida se defiende como puede. España le parece el «país de las Inseguridades» (937), e insufrible por el superfluo ruido (279); se manifiesta antimilitar en reacción al desastre de Annual (291); se queja del demonio español de la precipitación, que es compadre del demonio del retraso (316). La universidad es «nuestra terrible interinidad» (791). Hay momentos en que prosa y poesía se mezclan en frases que evocan temas coincidentes. Está en Murcia y escribe: «Es curioso: me duermo todavía ¡octubre! En ese beato sillón del despacho que tengo a mi izquierda» (722). O trabajando como traductor en Ginebra, en la Sociedad de Naciones, rechaza la prosa hueca de los políticos de turno: «Je suis corrompu par les lieux communs et par cette prose politique, que je rédige si mal» (173).



En el panorama humano destaca la expresión de inmenso afecto hacia Pedro Salinas (733), la sola presencia del cual le cambia el humor: «está aquí Salinas. Exquisito, adorable, como siempre, con esa absoluta seguridad del perfecto *siempre*» (988). Salinas es lo extrovertido, la presencia de lo público, perfecto complemento para el más taciturno Guillén. Se encuentran en Madrid y Salinas le hace abrir los ojos: «Y alrededor, Madrid, delicioso. ¡Con qué gusto se descubre, se vuelve a descubrir cada vez, a la vuelta del *campo*, la gran ciudad! Primera diferencia, diferencia capital: las mujeres. Lo que más separa un pueblo, una provincia, de una gran ciudad es el producto femenino; producto verdaderamente urbano. Salinas me decía: —¿Has visto cuántas mujeres guapas hemos visto en poco tiempo? Muchas, en efecto. Pero sobre todo, lo notable es la calidad. La seducción, la elegancia, la irradiación sensual incorporada a la elegancia, y multiplicada por ella, en el sentido de la naturaleza, están solo aquí, sobre la piedra y el asfalto. [...] La ninfa, Diana, la náyade, toda la mitología femenina habita en las ciudades» (729). Guillén le cuenta a Germaine sus sospechas y algunas confidencias acerca de una posible relación extramatrimonial del amigo: «Y Salinas. Sí, Salinas. Se trata, creo, de una pasión. Nada menos» (1072). Notamos cómo es un epistolario marcado por el tiempo. Este detalle afecta a los nombres de algunos protagonistas, Katherine Whitmore se llamaba todavía con el nombre de soltera, «Ms. Reding». El epistolario aporta más datos sobre el origen y crecimiento de la relación entre Pedro Salinas y Katherine Whitmore. También sobre el calendario del conocimiento de la misma por parte de Guillén. Su actitud es de una gran discreción, pero no por ello poco informado (ver cartas 579, 600, 630)²⁴. Pero la calidad de la amistad no le impide ver los lími-

24 Las cartas 578, 579 y 581 presentan un interrogante para este lector. Por experiencia se de las dificultades de lidiar con tantos manuscritos, con frecuencia desordenados o no datados. Las cartas podrían no ser de julio de 1932, puesto que significaría que Salinas escribió *La voz a ti debida* antes de conocer a Katherine Whitmore. Pero también es cierto lo que se afirma en la carta 578: el 10 de julio de 1932 debuta «La Barraca» en Burgo de Osma (983), y en la misma carta Guillén cita *La voz a ti debida* con su título (982). ¿Es doble *La voz a ti debida*? ¿Se trata de un grupo de poemas pre Katherine

tes de la inocencia y opinar con severidad. Cuando el niño Jaime Salinas interrumpe los coloquios de Guillén y su padre no tiene escrúpulos en concluir con una reflexión de vida práctica: «¡Qué lección! Hay que administrar el encanto de los hijos para los demás» (775).

¡Qué tiempos aquellos en los que un escritor español era —casi— perfectamente bilingüe! ¿Habremos retrocedido hacia el fundamentalismo lingüístico unitarista? El epistolario produce una gran impresión desde esta perspectiva. Casi un tercio de las cartas están escritas en francés. En un francés no de método Assimil, sino de gran plasticidad, que le permite estar atento a, y expresar los vaivenes y temperaturas de, una relación amorosa, de una actualidad literaria. Con el matrimonio se produce el cambio de lengua, de estilo, de tono. De la pasión post-adolescente que tiene su mayor expresión en el dolor de la ausencia, de los días que faltan para volver a verse, para culminar la unión, se llega a la crónica del día a día, en un listado telegráfico, de adjetivos precisos y a veces letales, del devenir de una jornada: «Compañía agradable, gustosa, la comida infame» (793). Humor e ironía, consideraciones estéticas y literarias, se mezclan en la expresión de esta sintonía envidiable con Germaine y expresan la complicidad en una visión del mundo: «Soy dos veces proletario: con prole burguesa y sin un céntimo...» (1016); o al introducir un pastiche de Ronsard: «Quan je serai bien vieux, le soir dans un café...» (772). Al confesarle que le es grata la apreciación de su poesía por parte de un crítico nos da una idea de cómo se percibe a sí mismo: «il parle de mon «auténtico temblor humano» ¡Eso quiero yo!» (702). Estamos en el terreno del diario íntimo, el texto dirigido a alguien, en su concepción a un solo lector privilegiado. Pero en cuanto necesita una expansión, siente la necesidad de comunicar algo de su amor por ella, regresa inmediatamente al francés, la lengua profunda, verdadera, el idiolecto de la relación entre ambos. En momentos de intensidad efusiva no se puede contener y escribe, alternado, varias en francés y en español en una misma frase: «Lo que me ha *gustado* —*flatté*— especialmente es tu comparación con Flaubert —y no

Whitmore que se llamó así? Lo he consultado con Montserrat Escartín y Andrés Soria Olmedo y ambos están sorprendidos. Interesante misterio el que abre este epistolario.

por categoría literaria— sino por relación de intensidades *amorosas*. ¡Bien! *Après dix ans! Veremos, nous vernos ça, Madame, d'aujourd'hui en huit, jeudi prochain —et l'autre semaine, et le mois d'après. Et many years— ¿verdad? Mezclemos... (Mezclemos lenguajes)»* (896).

En un momento de clarividencia Guillén escribe: «La date de mon mariage, ce sera la date de ma naissance, de ma vraie naissance» [la fecha de mi boda será la fecha de mi nacimiento, de mi auténtico nacimiento] (425). Y así fue: allí nació un gran poeta. Confirma este epistolario la deuda de amor de tantos poemas, la fidelidad a una relación: «Quand j'écris quelque chose —même peu de chose— je suis tranquille et content, non de la page écrite, mais d'avoir écrit, non de cette oeuvre mais de l'*Oeuvre*» [Cuando escribo algo —incluso poca cosa— estoy tranquilo y contento, no de la página escrita, sino de haber escrito, no de esa obra, sino de la *Obra*] (337). La escritura, epistolar, en prosa, poética, se suma a un proyecto mayor, literario y vital. Más allá del poeta enamorado.

5. LIGEROS DE EQUIPAJE: EXILIO Y VIAJE EN LA ESPAÑA PEREGRINA (1936-1969)

Para muchos lectores de Antonio Machado, unos versos de «Retrato», el poema inicial de *Campos de Castilla*, suenan como una premonición de hechos dolorosos en la vida del poeta:

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar (Machado, 1989, 492).

Voces tan dispares como las de Pascual Pla y Beltrán, Waldo Franck o Concha Zardoya²⁵ dan fe de la relación que se ha establecido entre esos

25 Pla y Beltrán escribió: «Diecinueve meses después moría sobre tierras francesas. Debía de ir como él serenamente había presentado en uno de sus más conmovedores versos: “casi desnudo, como los hijos de la mar”» (1973, 46). Franck al dar noticia de la muerte de Machado cita los versos de “Retrato” (1973, 56). Zardoya por su parte dijo: «se fue de España y de la vida, desnudo, sin equipaje, hambriento» (1973, 327).



versos y el destino del poeta. Esta última llegó a escribir que Machado «se fue por los caminos de su tierra y —al final de su vida— por los de Francia, libre y sin equipaje, como Don Quijote» (Zardoya, 341). Como es bien sabido, Antonio Machado murió en el exilio, apenas iniciado el largo viaje hacia la diáspora y ese hecho había de tener repercusiones en la difusión de su obra. Así, Colliure se ha convertido en centro de peregrinaje para lectores, estudiosos y altos jerarcas del socialismo español. Y estos versos, que se leen en un sentido estrictamente biográfico, resplandecen, por otra parte, con una fuerza especial, puesto que anuncian algo característico del viaje en el exilio: se asocian con privación y muerte, y destacan el profundo abandono de uno/a mismo/a, la esencialidad que genera esta vivencia.

Los estudios sobre literatura del exilio —de Harry Levin a Claudio Guillén— o de la condición del exilio —Edward Said, Paul Tabori— se han fijado en las características y los aspectos materiales de esa escritura, y han acertado en relacionar la escritura del exilio con algo inherente al acto de escribir y a la actividad del intelectual. Conocemos los temas y modos recurrentes, la melancolía, el viaje prolongado, la oscilación entre la elegía pura y la literatura de contra-exilio, o entre un modo ovidiano y otro plutarquiano. Por otra parte, hasta fecha bien reciente, los intentos de lectura de la literatura del exilio republicano de 1936 se han visto condicionados por la presencia de un tono reivindicativo, o de fidelidad a la memoria de los antiguos luchadores exiliados. Podríamos distinguir dos fases en los mismos. Una primera marcada por los testimonios directos de los protagonistas del exilio: María Zambrano, Francisco Ayala, Max Aub, Manuel Andújar, Rafael Alberti o Rosa Chacel. A partir de los años ochenta, se produce una segunda fase, más analítica, condicionada por la reivindicación. Se discute, por ejemplo, por qué desde el interior el canon no ha incorporado a un buen número de escritores que merecen estar en el Parnaso: Manuel Andújar y Paulino Massip, o por qué poco a poco se va diluyendo el recuerdo de esa generación transterrada²⁶. Desde perspectivas

26 Véase, como muestra representativa, el espacio secundario que merece la poesía y narrativa del exilio en el volumen 8 de la *Historia y crítica de la literatura española* (Ynduráin, 1980).



distintas, en los valiosos trabajos de Abellán, Ilie, Ugarte, Naharro Calderón y Mangini²⁷ hay un respeto lógico a los antepasados, y un esfuerzo por fijar las instantáneas de la diáspora republicana a través de su expresión literaria. Sus estudios pueden ser leídos en buena manera como «testimonios» de segunda generación de unas vivencias graves.

Quiero indagar aquí acerca de la relación entre exilio y viaje como preámbulo para introducir una cuestión más decisiva: ¿qué hay de específico en el cultivo del travelogue en la literatura hispánica por parte de los habitantes de la «España peregrina»? Me interesa plantear una reflexión desde una perspectiva próxima a lo que en *Culture and Imperialism* Edward Said denomina: «a kind of geographical inquiry into historical experience» (1993, 7). Por ello es necesario elucidar cómo la condición del exilio modifica la experiencia del viaje. Voy a fijarme pri-

27 Abellán dirigió una serie de seis volúmenes, *El exilio español de 1939*. Sentía la necesidad de abordar la historia del exilio español de 1939 porque era «una laguna vergonzosa en nuestra bibliografía» (1976, 13). Ilie, en *Literature and inner exile: authoritarian Spain, 1939-1975*, plantea dos proposiciones: 1. «a bilateral relationship may be said to exist between emigrations and the gap it opens in the nation. (...) A deprivation occurs in both directions, for while the extirpated segment is territorially exiled from the homeland, the resident population is reduced to an inner exile. Each segment is incomplete and absent from the other». 2. «the need for resident or inner exile to remodel itself and fill the absent shape». (3-4). Según indica Ugarte en *Shifting Ground. Spanish Civil War Literature*: «The particular nature of exile experience (displacement, the importance of correspondence and relations, comparisons, temporal and spatial disunity, self-duplication and division) leads the writer, perhaps unwittingly, into a dialogue with him or herself on the very nature and on the problems that arise from an attempt to record reality. Thus my contention is not that exile literature is a unique brand of literature with a language and a set of conventions all its own. On the contrary: exile literature lays bare the workings of literature itself» (1989, 19-20). Naharro-Calderón en *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*, «intenta aportar algo al caudal por el que creo debe correr la labor de revisión de los casi cuarenta años de “silencio” que separan la autarquía franquista y el período de capitalismo “democrático” que ahora vive España» (1994, 16). Mangini se interesa por textos de mujeres: «hearing the voices of women —from their memoirs, oral testimonies, and other documents— we can understand their function in the Republic, the war, and its aftermath, and comprehend how they perceived themselves» (1995, VII).

mordialmente en textos de dos escritores, las Cartas de viaje de Pedro Salinas y La gallina ciega, diario español, de Max Aub. Ambos escritores viajaron desde el exilio en espacios y tiempos distintos, pero generan unas reacciones complementarias.

En su reflexión sobre la condición del exiliado María Zambrano efectuó una distinción entre el «exiliado», el «refugiado», que «se ve acogido (...) en un lugar donde se le hace hueco», y el desterrado, que «se siente sin tierra, la suya, y sin otra ajena que pueda sustituirla» (1990, 31-2). Esta distinción de Zambrano es decisiva para establecer una tipología de la separación de la tierra natal. Podemos, así, distinguir entre el destierro, el refugio y el exilio. El exilio vendría definido por la «expulsión» y «la insalvable distancia y la incierta presencia física del país perdido» (1990, 32). Dentro del exilio cabría añadir algunos matices: el exilio interior, el exilio dentro del exilio (como sucede en el caso de Salman Rushdie), o en el caso de las culturas minoritarias en el seno de un exilio de mayores dimensiones: la cultura catalana, gallega o vasca, con respecto a la diáspora republicana española. En otro nivel se situaría el caso del emigrado. Para este pesa mucho la razón económica y el hecho de cortar con los lazos que le atan al pasado puede llegar a ser una ventaja. Así Don Antonio López y López, futuro marqués de Comillas, instalado en la Cuba de mediados del siglo XIX, dispuesto a convertirse en indiano de lujo²⁸.

Tal como apunta la filósofa de Vélez Málaga, es característica del exiliado esa condición de total despojo: «Y es que anda fuera de sí al andar sin patria ni casa. Al salir de ella se quedó para siempre fuera, librado a la visión, proponiendo el ver para verse; porque aquel que lo vea acaba viéndose» (1990, 33). Esta última precisión es esencial, puesto que el exilio conlleva un cierto nomadismo, ya sea de índole física, mediante viajes constantes de readaptación; o en la mente, tratando de ajustarse a la nueva situación. El exilio, según apunta Edward Said, es

28 Un «New World reading» como el que efectúa James D. Fernández (1994) de «El celoso extremeño» sería oportuno en estos casos.

«the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home» (1989, 49). Y así, el exilio sitúa al ser humano en una tierra de nadie (o de otros). La separación es una de las claves en la traumática experiencia del exilio. Esta experiencia se ha vivido en nuestro siglo por millones de seres humanos, pero el escritor es un exiliado que tiende a narrar su proceso de separación. Mediante una maniobra catárquica nos hace partícipes de su sufrir y sitúa en otra dimensión lo que definió George Santayana: «The most radical form of travel, and the most tragic, is migration» (1994, 44). Ante esta experiencia y la situación trágica que conlleva el exilio caben dos reacciones. Claudio Guillén ha distinguido, a partir de Ovidio y Plutarco, entre una literatura «de exilio» y otra de «contra-exilio». La literatura de «exilio» consiste en la evocación directa, en clave autobiográfica, con registro elegíaco de esta experiencia terrible, «exile becomes its own subject matter». La literatura de «contra-exilio», por otra parte, convierte el alejamiento de la comunidad natal en «triumph over the separation», y por ello se abren las puertas al universalismo y a la exploración de nuevos mundos y actitudes (1990, 272)²⁹.

Abundando en esa dirección, críticos como Said han visto en el exilio algunas «ventajas». El exilio puede representar un alivio, puesto que permite huir de una situación insostenible. Entre los aspectos «positivos» del mismo se cuentan: la originalidad de la visión, por tener conocimiento de más de una cultura, y la fusión de experiencias. Esta última implica la fusión de tiempos y espacios: «exile, habits, habits of life, expression, or activity in the new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment» (Said, 1989, 55). Y aquí hemos dado ya con otro aspecto clave de la indagación. Puesto que la inevitable condición espacial del exilio, el traslado mediante el viaje a otro país, se ve acentuado, como veremos dentro de un momento, por la superposición de tiempos y experiencias. El viajero en el exilio no es

29 Claudio Guillén ha reunido en un volumen sus reflexiones sobre el exilio, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*.



un mero turista, alegre ante el descubrimiento de nuevos mundos, sino que arrastra una pena de ausencia.

* * *

El viaje desde el exilio tiene unos problemas específicos. El exilio es un modo de estar que afecta al ser. De entrada es un viaje no querido. He indicado antes que el exilio provoca separación. Según Joseph Brodsky ese es el momento clave de la experiencia: «“Exile” covers, at best, the very moment of departure, of expulsion; what follows is both too comfortable and too autonomous to be called this name, which so strongly suggests a comprehensible grief» (1994, 9). La separación acentúa una actitud de mirar hacia atrás, de elegía, y al mismo tiempo, por la imposibilidad de volver, se ponen en duda los cimientos de la propia entidad. Como ha escrito Claudio Guillén, la elegía se debate entre un ser y un estar (1972, 222). Así, la presencia del país abandonado es, existe, pero ya no está al alcance. Max Aub era perfectamente consciente de las limitaciones que le imponía el vivir en el exilio: «Es difícil hablar de su patria cuando uno se hace viejo lejos de ella, ¿cómo es, aún sabiendo cómo está? No hay más imágenes que las traídas por el aliento —o el desaliento— de las palabras ajenas» (1973 139).

El dolor específico asociado a la partida, a la separación, se refleja tanto en Pedro Salinas como en Max Aub. El primero se refugiaba en sus pensamientos en el barco que le llevaba a través del Atlántico:

¡Y qué olvidado, o inexistente parece lo que ocurre en España, aquí en el barco! (...) He pasado de estar rodeado exteriormente por la preocupación de lo español todos los minutos, como en Santander, a tener que vivirlo yo en mi interior sin nada externo que aluda a ello. Pero lo sigo viviendo día por día angustiosamente, yo solo en mi mente (1967, 64).

Max Aub recordaba en 1943: «Llegué, hace hoy un año cabal, a México. Venía de las altas mesetas del Sahara, traspasado de cárceles y campos que la ceguera francesa fabricó para nosotros los españoles»



(1967, 17). Este dolor de la separación se refleja, también, de manera muy aguda, en muchos textos de la revista *España peregrina*³⁰.

La aventura del viaje se caracteriza por su capacidad de generar necesidad y sentido. Es como una isla en la vida que determina el inicio y el final de acuerdo con unas normas propias. El viaje tiene un inicio y un final definidos; y a pesar del carácter accidental, es decir de la extra-territorialidad respecto a la continuidad de la vida, el evento resulta conectado con el carácter y la identidad de quien lo vive, de su protagonista. Y esto sucede, como ha dicho Georg Simmel, «in einem weitesten, die rationaleren Lebensreihen übergreifenden Sinne und in einer geheimnisvollen Notwendigkeit zusammenhängt» (1908, 16) [en un sentido amplio, trascendiendo, por una necesidad misteriosa, la estrechez de los aspectos más racionales de la vida]. Un viaje, o una aventura, forman parte de nuestra existencia, pero al mismo tiempo suceden fuera de la monotonía de la vida. Simmel destaca la existencia de una afinidad entre el aventurero y el artista. Ambos extraen consecuencias de la experiencia percibida, separándola de todo lo demás y dándole una forma autosuficiente, definida internamente. Además, el viajero vacila en su aventura: ve lo nuevo con ojos acostumbrados a otras realidades y no puede sino medirlo según su experiencia anterior, de modo que duda entre la sorpresa ante lo exótico y el recuerdo de lo familiar, el deseo de escapar y el de sentirse preso de sus propias limitaciones culturales.

El viajero compara lo que ve, lo nuevo, con lo que ya conoce de su patria. Como reza el verso memorable de Cavafis, «La ciudad, allá adonde tú vayas, irá contigo». O como decía Azorín: «Lo repetiremos:

30 Ver, por ejemplo, «La travesía del Sinaia» o el poema de Pedro Garfias, «Entre México y España»: «España que perdimos, no nos pierdas,/guárdanos en tu frente derrumbada,/ conserva a tu costado el hueco vivo/de nuestra ausencia amarga,/ que un día volveremos» (230). Federica Montseny recogió en *El éxodo (Pasión y muerte de españoles en el exilio)* (1969) el testimonio espeluznante de miles de anónimos exiliados. Otros testimonios parecidos los leemos en María Teresa León, *Memoria de la melancolía* (1970), Silvia Mistral, *Éxodo (diario de una refugiada española)* (1941), o Victoria Kent, *Cuatro años en París (1940-1944)* (1947). Mercè Rodoreda, *Cartes...*, (70-73 y 77).



el paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos» (1917, 37). Pero esta comparación es mucho más trágica para el exiliado. En esta operación que vengo definiendo, de sustitución de lo visto en el presente por lo ya conocido en el pasado, juega un papel significativo el *habitus*, un concepto sociológico desarrollado por Pierre Bourdieu. El *habitus* es el conjunto de esquemas de percepción, pensamiento, sentimiento, evaluación, habla y actuación que estructura las manifestaciones expresivas, verbales y prácticas de una persona. El *habitus* es como un *modus operandi*, un «generative principle of regulated improvisation» (1977, 78), que adquiere un estatuto problemático en el exilio, puesto que se produce un choque con el nuevo entorno, por una lógica actitud de defensa íntima. Esto justifica que, como notó José Luis Abellán, una de las características más persistentes y sintomáticas de la emigración española sea el hecho de no olvidar sus raíces, su constante recuerdo del pasado y su deseo de enlazar con las nuevas generaciones españolas (1976, 19). Los españoles exiliados en 1939 apenas se integran, a diferencia, por ejemplo, de lo que hicieron los exiliados centroeuropeos en los mismos años.³¹ El exilio aumenta la agudeza de la percepción. Y ello se complica con una maniobra característica del viajero, el comparar lo nuevo con lo que dejó atrás. Comparación, en primer lugar, con su pasado. El viaje ha servido en muchos casos para constatar la excelencia de la situación personal —casa y país— y la inutilidad de buscar alternativas.

En el exilio aumenta la presión del ámbito propio, perdido. Y provoca todo tipo de reacciones. Fijémonos en una coincidencia curiosa: las reacciones ante la muerte de Manolete³². Un hecho así convoca el habi-

31 George Steiner ha indicado que el cambio de lengua en lengua es un exilio más radical: «A great writer driven from language to language by social upheaval and war is an apt symbol for the age of the refugee. No exile is more radical, no feat of adaptation and new life more demanding» (11).

32 El torero Manuel Rodríguez «Manolete» (1917-1947) murió de una cornada en la plaza de Linares en septiembre de 1947.



tus con todo su poder unificador de la experiencia. Salinas se enteró de la muerte de Manolete durante su viaje por Colombia, Ecuador y Perú. Como venía de un país anglosajón se sorprendió inmediatamente de la fuerza que tenía la noticia en aquellas tierras:

Hay una afición enorme a los toros. No deja de hacerme raro que esto de los toros sea uno, sino el más fuerte, de los lazos entre España y esta América. (...) Ya ves, sumido en la España castiza, anteayer en las iglesias, ayer en el culto a lo taurino. ¡Qué de cosas se ven por esta tierra! (219).

Por las mismas fechas Max Aub escribió un artículo en el que relacionaba la muerte del torero con la de catorce republicanos fusilados en Carabanchel: «Por fuera llora España a su torero sin mancha; por dentro se muerde el alma, de rabia, por los catorce fusilados» (1967, 23). La atención de ambos escritores hacia la muerte de Manolete prueba cómo sigue viva en ellos la atención hacia la actualidad de su país y de cómo afecta la interpretación de los sucesos del presente.

El lugar de origen, desde el que se inicia la aventura del viaje, y al que vuelve el viajero, influye también en la perspectiva adoptada. Estos viajeros están fuera de su entorno. En efecto, Pedro Salinas y Max Aub viajan —podríamos decir— con los ojos vendados, y solo ven lo que quieren ver, o lo que ya han visto, en una maniobra de sustitución de lo que tienen ante sí por recuerdos del pasado. Salinas se sorprende ante el modo de vida anglosajón. Después de un entusiasmo inicial, se sintió alienado, cada vez más distante de una realidad inhóspita que consideraba superficial: «Yo observo todo esto como un salvaje, me divierte a ratos, y a ratos, me aburre, y me encuentro un poco solo» (70). En Wellesley —un College femenino— se sintió marginado: «El hombre aquí es una excepción rarísima, como el vestigio de una especie medio desaparecida» (68). Escribe no sin humor³³. Por ello le es más fácil reconocerse, reencontrarse consigo mismo al viajar por países hispanos.

33 Ver Gascón Vera, «Hegemonía y diferencia: Pedro Salinas en Wellesley College», 33-47.



Salinas, al visitar México, sintió también la necesidad de comparar lo que veía con las realidades europeas —españolas— que había dejado atrás. La primera impresión de la América hispana la tuvo en su visita a México, en 1939. Llegó a Guadalajara en tren, desde California. El viaje fue un desastre: en un tren sucio, con un retraso de ocho horas y con pérdida del equipaje: «En suma, el retorno a lo hispánico, a la raza» (134), comentaba a su mujer, Margarita Bonmatí. Pero al día siguiente comenzó a cambiar de opinión:

Hay que vaciar estas sílabas —Guadalajara— de recuerdos viejos, de casas pardas, de ambiente sórdido, y luego llenarlas con casas claras, atmósfera alegre y sencilla, o impresiones nuevas. Es una operación proustiana, y me dan ganas de escribir algo sobre este proceso de convertir un nombre de una realidad en otra realidad. Porque lo cierto es que esta Guadalajara, está vibrando de reminiscencias andaluzas, y en gran parte sevillanas (135).

El viajero-turista tiende a comparar dos espacios coetáneos, el de su país de origen y el del país que visita; el viajero-exiliado tiende a sustituir un espacio por otro. Esta sustitución del espacio que ve en el presente por su propio espacio personal, imposible de ver o visitar, se complica aún más cuando se introduce un efecto temporal, y se introduce el pasado, que pertenece a la esfera del recuerdo, por lo que tiende a aumentar la sensación de pérdida, inherente a la situación del exilio. Así escribía Salinas:

Y empieza México a operar sobre mí esa influencia espiritual deliciosa de recordar lo visto y no visto, de volver a ver lo que nunca vi, y sin embargo me parece haber visto. (...) Yo me paseo por México como por un jardín o museo, mitad del pasado, mitad del presente, donde cojo aquí una cosa y allí otra, que no encuentro en otras partes. Pasado en el presente, o presente en lo pasado, esa es mi impresión mexicana (135).

La presencia de los nombres y la mezcla de espacios que estos generaban le servía a Salinas, además, para introducir una reflexión de doble signo acerca del tiempo. Por una parte, como viajero en el exilio afec-



túa la sustitución del presente por el pasado, pero, también, por otra, subraya la diferencia entre la noción de tiempo en el mundo anglosajón y en el hispano, como en un ejercicio de antropólogo aficionado:

El porvenir no existe aquí, para mí. Así como en América, todo te está hablando del mañana, todo está tendido como un caballo galopante, hacia el futuro, en México no hay más que dos tiempos, curiosamente entremezclados en mi sensibilidad. Y eso es un gran reposo del alma. Nada urge, nada aprieta, se puede uno entregar a una especie de contemplación actual y retrospectiva a la vez (136).

Lo importante aquí es que Salinas funde espacios con tiempos distintos a partir de la eufonía de unas palabras —topónimos— que asocia con imágenes pristinas que tiene claramente identificadas con lugares geográficos concretos en su pasado. El exilio impone una polisemia al topónimo. El sitio que visita en el presente llega a ser, de alguna manera, el sitio ausente, lejano en el espacio y en el tiempo. En el poema «Un español habla de su tierra» Luis Cernuda escribió unos versos significativos: «Pensar tu nombre ahora/ Envenena mis sueños» (1993, 311). Versos que condensan esta relación difícil con los topónimos que experimenta el exiliado.

Al contraste entre el vivir literariamente de incógnito en los Estados Unidos, Salinas se sorprende ante «esta lluvia de curiosidad, de atenciones, de alabanzas, muy provinciana, claro, pero tan distinta» (202). A ella se suma la reacción del español trasterrado que se sorprende ante lo profundo de la huella de sus antepasados en el Nuevo Mundo:

Pero tanto en los tejidos como en los cacharros, se revela una concepción del mundo y de la vida mágica, extraña, infinitamente lejana de nosotros. (...) Salí transtornado, de la inmersión en ese mundo. Figúrate, pasar de allí, dos horas después, a Garcilaso, el Renacimiento, al mundo de las claridades, de las formas puras, de la eliminación de todo lo monstruoso por fuerza del espíritu ordenador. Tremendo viaje que yo hice, ayer. Pero estas gentes tienen los dos mundos dentro, y no hay duda de que se debaten del uno al otro trágicamente. Los voy conociendo mejor, y con más respeto (220).



Esto le lleva a valorar con más profundidad la relación entre los dos mundos y a fijarse con más detalle en lo que añora de su mundo anterior.

El resultado casi lógico de tanto viaje y deambular por realidades extrañas o que, a lo sumo, le recuerdan su lugar de origen es una proclamación de fidelidad a los orígenes, que se traduce en una añoranza del Mediterráneo. Observando el Pacífico en California en 1939 puede escribir: «Y ya sabes lo que es eso para mí: el Mediterráneo. Me declaro ciudadano del Mediterráneo. Claro es que a este falso Mediterráneo le falta algo: la antigüedad de las cosas» (115). Salinas aprende poco a poco a dibujar un paisaje idealizado de lo perdido, que surge ante las evocaciones de las visitas: «esos patios con jardines, paredes encaladas, jazmín, palmeras, que me recuerdan nuestro mundo: desde Alicante a Sevilla, por Argel, donde nos siguieron siempre esas flores, esos árboles, esos muros blancos» (148). A la larga, estos viajes generan otra obsesión, la de no integrarse en el Nuevo Mundo y reconocer a cada paso las formas de su vida anterior. Por ello quiere contemplar el mar desde un café, se alegra de hablar a gritos en una tertulia, reconoce con alegría voces y gestos, colores, en las calles de México o Colombia (162, 174, 227).

En el otro extremo del exilio, cuando Max Aub volvió a España en 1969 efectuó maniobras parecidas, aunque de signo distinto. Aub también sustituye lo que ve en el presente por sus recuerdos del pasado. Pero en su caso, mezcla espacios separados por un tiempo determinado, los 30 años de su ausencia. Por ello experimentó una gran dificultad en reconocer la «realidad», es decir, distinguir entre lo recordado y lo real: «esto que veo es realidad o esto que me figuro ver lo es. Esto que me figuro ver —esta figura— es realidad. Esto que veo, España, es realidad. Lo que pienso que es, que debe ser España, no es realidad» (122). Al visitar Barcelona escribe: «La ciudad allá abajo, como tantas veces la he retratado. La misma luz, idéntico mar. También yo, igual a mí mismo. ¿Dónde las canas? ¿Dónde los años? Todo es ver sin verse a sí mismo. Nunca se ve uno, los espejos engañan que es una barbaridad» (137). Y sintió una gran angustia al no reconocer nada en Valencia, «como no sea la Gran Vía» (144). Este problema de identificar y reconocer lo que





ve durante el viaje de retorno a su país se extiende, por contagio, a sí mismo. Al presentarse al Rector de la Universidad de Valencia escribe: «No sé qué decir. No sé cómo presentarme. No sé quién soy ni quién fui.» (156). El factor tiempo repercute en la forma en como se ve a sí mismo en los espejos y le sugiere una original fórmula matemática para expresar el tiempo pasado en el exilio:

¿Qué tienen los espejos españoles que no tengan los demás? Ignoro los secretos del azogue. Pero existen. Me veo más viejo; cosa que a nadie debe asombrar, pero no son sólo treinta años. Hace más tiempo: el tiempo multiplicado por la ausencia (542).

Ya Juan Ramón Jiménez expresó en *Desterrado. Diario poético* el sentimiento de la lejanía en el exilio, y cómo, por razón de la distancia forzada, se producía una mezcla de tiempos, una especie de retorno a la infancia. En «Trópico general. “La fuente de la juventud”» escribió:

En este trópico (Puerto Rico, Cuba, La Florida, etc.) mi vida ha sido, es como un retorno a mi angustiada vida juvenil de Andalucía. Moguer radioso y lamentable, imposible y gratisimo. La misma nostalgia de ajenas carencias ideales, el mismo romanticismo fatal y hueco de no sé qué concavidad mortal contra el mar vacío (1984, 40).

El exiliado solo se reconoce en aquello que no ha cambiado, puesto que ahí tiene una instantánea del pasado y es un punto de referencia inexcusable para comprobar el paso del tiempo a través de sí mismo. Allí puede asirse a un pasado que controla. José Bergamín escribió en *Al volver*: «El viajero que (...) vuelve a ella después de alguno o muchos años de ausencia puede volver a encontrar la España de Goya y Velázquez donde estaban, en el Museo del Prado —como pudo encontrarla fuera en la lectura de Cervantes, de Galdós. Pero ¿la encontrará en la vida española, en la España viva que está viendo, oyendo, sintiendo?» (1962, 14-15). De forma parecida, Max Aub, entre las pocas cosas que reconoce está el Museo del Prado. Cuando lo visita, se da cuenta de que él y el





museo no han cambiado. Gracias a la inmutabilidad del arte, consigue el único recuerdo que se ajusta a su percepción primera y original de lo que era el país que dejó. La misma permanencia le ayuda a notar el paso del tiempo: «Todo más o menos lo mismo, dispuesto en orden distinto y con razón, los cuadros no engañan, si son como éstos: corresponden a los recuerdos mejores. Tampoco sorprenden, al no envejecer se conservan idénticos» (327). El arte habla del pasado y se interfiere con el presente. Cuando Pedro Salinas visita el Metropolitan Museum de Nueva York ve en los cuadros del Greco no solo imágenes de su país sino que los asocia de inmediato con episodios de la guerra civil española (75-6).

Una vez asentados al otro extremo del viaje hacia el exilio, los escritores se plantean el problema de la integración o la observación. Max Aub, como los exiliados en México y en otros países de habla española, lo tenía más fácil, puesto que no se sintió forzado a cambiar completamente de cultura, de ahí el sentido de la expresión los «transterrados» que puso en boga José Gaos (1966, 177) al referirse al exilio. Para Pedro Salinas, Jorge Guillén, incluso para Salvador Dalí, por citar unos pocos ejemplos de exiliados en los Estados Unidos, la situación fue muy distinta. Se produce más claramente una situación de vivir «en el borde» como refería Jorge Guillén en una carta a Américo Castro: «no tenemos ni un solo pelo de emigrantes de los que no son nada en su país y vienen a ser algo en el otro continente». Reconocía Guillén las influencias positivas de diversa índole: «¿Quién no ha aprendido aquí más de una lección, desde el fregar los platos con gusto hasta el llegar a las citas con puntualidad?» Y añadía:

A pesar de todo, en el borde quedamos. Nunca creeremos con tal ingenuidad en el progreso, ni en el success como clave de la existencia, ni en un «estilo de negocio», *business-like*. No pondremos los pies en la mesa, sino es por afectación; no nos quitaremos la chaqueta en cuanto lleguemos a casa; durante las comidas no tomaremos café desde el principio. (-No, *later!*) No tenemos coche; tenemos radio, pero no creemos en ella; no asistimos a partidos de *baseball*; apenas oímos jazz; apenas bebemos whisky. ¿Qué plenitud habrá en este borde? No compartimos el lecho con la hermosa indígena... ¿Habremos pues de recurrir a la elegía para situarnos y expresarnos? (Guillén 1994).



En efecto, parte de la razón de este vivir «en el borde» es la decisión radical del exiliado de no querer integrarse. El viajero en el exilio, al no integrarse en la sociedad que lo acoge, está exhausto, sin encontrar reposo en parte alguna. Julio Ramón Ribeyro, en una anotación de su diario, evoca una patética expedición a Burdeos. Fue a dar un par de conferencias y se sintió vejado por los retrasos y malentendidos con el público y los organizadores. Por ello escribe: «Está bien que no me paguen nada por dar una o dos conferencias, así hable ante un muro, pero al menos que no me cueste plata someterme a esas pruebas que nada me dan y todo me quitan» (1994, 213).

Esta es una actitud característica del exiliado: la prevención ante lo que pueda perder de sí mismo en contacto con una cultura extranjera. Y como resultado, se afianza en su deseo de negarse a la integración, perpetuando una vida en el borde. Quizá una de las mejores maneras de definir esta situación es recurriendo a un concepto que proviene de la antropología. La condición de liminar, que como ha definido Victor Turner consiste en una etapa de *betwixt between*, permite la suspensión de las normas habituales y vivir por encima de ellas, es decir, estar entre lo uno y lo otro, y en ninguna parte de manera definitiva³⁴. El exiliado perpetúa esta ambivalencia y tiende a vivir en la liminalidad.

Salinas adoptó actitudes de rechazo en dos ámbitos: el lingüístico y el de las costumbres. Contra el dicho de Juan Ramón Jiménez, «yo no hablo inglés para no estropear mi español», Salinas oponía su «yo no hablo inglés para no estropear el inglés» (S. Salinas, 1976, 39). Esto es

34 El concepto de *liminality* de Arnold Van Gennep en *The Rites of Passage* (1908) es recogido por Turner «a moment of suspension of normal rules, a crossing of boundaries and violating of norms, that enables us to understand those norms, even (or perhaps especially) where they conflict, and move on either to incorporate or reject them». Victor y Edith Turner han ampliado el concepto: «the state and process of mid-transition in a rite of passage. During the liminal period, the characteristics of the liminars (the ritual subjects in this phase) are ambiguous, for they pass through a cultural realm that has few or none of the attributes of the past or coming state. Liminars are betwixt and between» (1978, 249).



el resultado de su actitud defensiva ante la lengua, que le provoca una constante subversión lingüística, tan característica del poeta: los *survey courses* eran «sorbetes», los *Trustees*, «trastos», y los memos, lo eran literalmente.

Max Aub, al viajar a España, se dio cuenta de su situación «en el borde». Su texto está notoriamente plagado de admoniciones y críticas a los españoles del presente: «habéis hecho de España un conglomerado de seres que no saben para qué viven ni lo que quieren, como no sea vivir bien. Franco ha hecho el milagro de convertir a España en una república suramericana...» (140). Atacaba el consumismo desenfrenado y escapista que, para su desesperación, había invadido todos los aspectos de la vida cotidiana: «Quinielas, lotería, fútbol. Ni un soldado ni un guardia civil. Abundancia, despreocupación. Turistas, buenas tiendas, excelente comida, el país más barato de Europa. ¿Qué más quieren? No quieren más» (130). Por comentarios de este calibre Santos Villanueva pudo escribir que notaba una «cierta destemplanza no disimulada en los enjuiciamientos» (137). Pues precisamente es esta «destemplanza» lo que anima el libro y le concede esa fuerza particular. No son recuerdos de turista, sino opiniones contundentes de alguien que se queja de lo mucho que ha (le han) cambiado su país.

Aub reaccionaba con sorpresa ante las palabras nuevas: «Marisquearía», o los cambios en las costumbres y en los escenarios de la vida cotidiana: ya no se oyen piropos por las calles, ya no hay tabernas (598), la gente no lee, atenta solo a los chistes y al fútbol, los «snack-bars» (antes cafés) están invadidos por «manadas de mujeres» (177). Por eso puede decir con dolor en una declaración a la prensa: «No he vuelto, he venido» (8). Salinas, por su parte, se niega a aceptar determinados iconos de la cultura norteamericana como la Coca-Cola. Cuando viaja a Italia en 1949 recupera la «civilización», pero se sorprende ante el avance de lo norteamericano en Europa:

He vuelto a encontrar lo que hace 15 años no veía: las sábanas de baño, inmensas; los coches de punto; el vinagre de verdad, que se saborea; las pastas



de almendras deliciosas; las mesillas de noche con sus preciosos orinales. Es decir, la civilización. (...) Lo de la Coca-Cola es verdad, por desgracia, pero no con exceso, aún. Otro inconveniente: las bicicletas con motor que pululan y meten un ruido infernal. También es escasa la luz eléctrica (245).

Como indicó Andrés Soria Olmedo, a propósito de la correspondencia Guillén-Salinas: «La integración en la vida norteamericana (...) es más escasa. Por eso, para ambos, el regreso a Europa tiene un aire de repatriación» (1992, 23). Y pueden prolongar la dicotomía entre Nuevo y Viejo Mundo.

La pregunta que persiguió a Max Aub como un latiguillo mortífero —«¿Qué te ha parecido España?»—, obtiene una respuesta contundente: «Pues bien: no me ha parecido nada. ¡No me parece nada! No tengo la menor idea de cómo es. Se me ha hecho un lío del demonio» (395). Tanta reacción negativa ante lo que ve repercute en un pesimismo que es el sustrato más característico del libro. Ello genera imágenes como la del túnel: «España se metió en un túnel hace treinta años y salió a otro paisaje. Desconocida, se desconoce» (321). O cuando expresa unas razones definitivas para no volver:

me parece que entre cielo y tierra existe aquí un enorme colchón, de lo que sea, de aire, forrado de seda, de lana, de pluma, tanto da, que me impide respirar a gusto y que, desde luego, no me deja hablar. Me parece que hablo y no me oyen (339).

El pesimismo permea hasta el título del libro, en donde se concentran las imágenes que expresan la desorientación que siente, los cambios brutales que nota. La «gallina ciega» se relaciona con Goya, pero no el del juego que recoge un tapiz, sino el de los grabados, la oscuridad completa, «anublados el juicio y la razón». Y añade: «Hablamos de dos mundos distintos. Al fin, yo soy la gallina muerta, desplumada, colgada en el mercado común. (...) Mi idea era que *La gallina ciega* era España no por el juego, no por el cartón de Goya, sino por haber empollado huevos de otra especie...» (593-4). Como escribiera en la contraportada



de la edición mexicana: «Quizá la gallina ciega soy yo y España siempre fue así y no solo hace treinta y tres años». Expresión grave de la identificación con el viajero de ojos vendados a que aludía más arriba.

Ciertamente Aub cumple el destino moral que Theodor Adorno relaciona en *Minima Moralia* con la situación del exilio: «Es parte de la moral no sentirse en casa en su propia casa» (1974, 39). El final del libro de Max Aub es de un intenso pesimismo, puesto que se da cuenta de que el exiliado no puede volver: «Regresé y me voy. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes» (596-7). Porque este es el destino del viajero en el exilio que se atreve a volver a su tierra: se encuentra con las manos vacías.

El viaje en el exilio es un viaje de dos direcciones: de ida o separación y de vuelta o incertidumbre. Decía Gracián: «cuando los ojos ven lo que nunca vieron, el corazón siente lo que nunca sintió» (1990, 77). Verdad cargada de resonancias para quien sale de viaje, pero que adquieren un sentido trágico para quien viaja empujado por el exilio, porque los viajeros desde el exilio buscan lo que han perdido. Pedro Salinas y Max Aub viajan y buscan sin encontrar lo que dejaron en España. Se produce en ambos casos una (con)fusión de espacios y de tiempos en la mente de los viajeros-cronistas. Como decía Cristóbal Suárez de Figueroa en *El pasajero*: «los que discurren de tierra en tierra en vano se mudan, por llevar enfermo el ánimo y antojadiza la voluntad, imitando al imán, que jamás pierde de vista el norte, de quien es atraída» (Bergamín, 1943, 8).

Pedro Salinas, más cerca de Plutarco, se enriquece en su visión de las Américas y a la larga afecta a su propia obra de ensayista y creador. Max Aub constata la mutabilidad del recuerdo de su visión de España y con preguntas inquisitoriales molesta a sus interlocutores con una opinión inconformista, desde una posición cercana a Ovidio, «llora» por lo que ha perdido y ha cambiado, y así sucede en buena parte de su obra de exilio. Salinas y Aub salieron, sí, «ligeros de equipaje», pero volvieron —a la literatura— cargados de libros. Max Aub transfigurado en Más Aún, Pedro Salinas, por su parte, con cajones repletos de libros a la espera de editor.



La España peregrina busca formas de retorno a la patria, es decir, completar el ciclo del peregrinaje, pero en el camino asume una nueva condición del yo, una condición, que por esa situación de partida —«ligeros de equipaje»—, afecta a la sustancialidad de la experiencia. El viajero en el exilio pugna por ver lo que no hay. Recordando la frase de María Zambrano: «librado a la visión, proponiendo el ver para verse; porque aquel que lo vea acaba viéndose». Y descubre nuevos mundos. O recovecos desconocidos de su propio ser. El viaje resulta, pues, eufemismo para los intentos de retorno, físicos o mentales. Tiempo y espacio adquieren durante el viaje en el exilio una dimensión nueva. El viajero no avanza, no se mueve, y si lo hace es para situarse no en un nuevo espacio real, sino para inventar uno imaginario, mental, que le traslada al tiempo anterior al exilio.





III

PERE GIMFERRER ENTRE LOS NOVÍSIMOS

I. SOBRE MITOLOGÍAS (A PROPÓSITO DE LOS «NOVÍSIMOS»)

Think of the sheer multiplication of works of art available to everyone of us, superadded to the conflicting tastes and odors and sights of the urban environment that bombard our senses. Ours is a culture based on excess, on overproduction; the result is a steady loss of sharpness in our sensory experience. All the conditions of modern life —its material plenitude, its sheer crowdedness— conjoint to dull our sensory faculties.

SUSAN SONTAG

Paseando por Hamburgo en 1973 me sorprendió ver en un parque una estatua multicolor dedicada a Supermán. Mi sorpresa aumentó al ver que un poco más allá había otra dedicada a Micky Mouse. El paso del tiempo ha diluido mi reacción de entonces, sobre todo porque se han lexicalizado en nuestra vida cotidiana una serie de realidades y de modelos que tienen mucho que ver con los cambios espectaculares que se vivieron durante los años sesenta. En efecto, el mundo occidental recibió en esa década una serie de cargas de profundidad. Algunas, como el cambio tan radical en las modas, o el abandono del papel pasivo que hasta entonces había adoptado la juventud (ansiosa por incorporarse al establishment) eran síntomas evidentes de una crisis inevitable de crecimiento. Otras, como las guerras neo-coloniales (Vietnam, Argelia, el Sahara) eran los puntos más álgidos de la tensión provocada por una recomposición violenta del mundo, que se había iniciado poco después





del fin de la segunda guerra mundial y que desde 1947 se conoció como «guerra fría». El orden nuevo, que había sido pactado en Yalta, se había empezado a organizar durante la larga agonía de la guerra civil española. El espectáculo grotesco de las llamadas grandes potencias contemplando desde la barrera cómo se aniquilaban unos a otros —el «gran crimen de la guerra entre hermanos» como diría Espriu años más tarde— fue un buen indicador del tipo de moralidad que iba a dominar en el mundo a partir de entonces. En los años sesenta, se había llegado al extremo máximo de un proceso y era también el momento grave de la reordenación. Surgía un sistema de valores alternativo y ello afectó a todos los órdenes de la vida: privada y pública. En este capítulo tan solo quiero presentar una reflexión sobre el surgimiento de una nueva sensibilidad, a partir de los sesenta, a través de las primeras obras de algunos de los autores «Novísimos», como Terenci Moix y Pere Gimferrer, y también mostrar cómo su intento se constituyó en torno a una explotación de la mitología; una mitología alternativa, que ponía en duda la entidad de los mitos clásicos y que se difundía por medios muy distintos.

Visto desde la distancia que nos concede el vivir en el nuevo milenio, parece muy evidente que, después de la segunda guerra mundial, surgió un nuevo orden, y hubo un relevo en las potencias dominantes: la URSS y los USA. Si hasta entonces estas habían adoptado un papel de meros comparsas en el «concierto» (a menudo orgía) de las naciones, ahora, por fin, podían despacharse a sus anchas. Esto, de maneras muy diversas, provocó un cambio global en todos los niveles de la existencia cotidiana. Y, claro está, modificó la literatura y la experiencia que teníamos del mundo. En el caso particular de la cultura peninsular, implicó una sumisión total a la potencialidad expansiva del mundo anglosajón, que en ese momento se había visto ampliado con el nuevo imperio norteamericano, con el resultado ya sabido: una colonización cultural de tal magnitud que parece totalmente irreversible. Un film como *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) representaría de manera brutal los orígenes de la fijación y de la dependencia del modelo exterior. Y *Canciones para después de una guerra* (1976), la crónica día a día. Pedro Sempere y Alberto





Corazón certificaron el significado de la década de los sesenta en un libro imprescindible, *La década prodigiosa* (1976).

Como tantas veces ha sucedido en la historia del planeta, una serie de elaboraciones mentales que resumen las aspiraciones de una colectividad, es decir una colección de mitos, surgió de este nuevo estado de cosas. Pierre Grimal definió el mito como «un récit se référant à un ordre du monde antérieur à l'ordre actuel et destiné, non pas à expliquer une particularité locale et limitée, mais une loi organique de la nature des choses» (Grimal, 1951, 17). En este caso, pues, también nos encontrábamos delante de una versión distinta de lo sagrado: la estabilizada por las nuevas grandes potencias. Había un cambio de referentes, puesto que eran dos imperios contruidos en la novedad y en la negación del pasado. Otra diferencia significativa estribaba en la posibilidad de que los nuevos mitos podían ser difundidos a una velocidad increíble. Quizás, este fue el elemento decisivo para introducir una correlación de fuerzas nueva, ya que nunca antes el mundo había sido un lugar tan pequeño, en donde fuera tan fácil transmitir la información, las ideas, la ideología. Si el Dr. Göbbels había podido hacer algunos experimentos de propaganda, sus herederos más directos, del este o del oeste, aprendieron deprisa la lección. Lo más sorprendente puede ser que los mitos no tenían una virtualidad efectiva, de acuerdo con los presupuestos tradicionales más elementales que recordaba hace un momento (los defendidos por la definición de Grimal), sino que el cambio de medio, desde un mundo rural y poco industrializado a un mundo construido en la tecnología¹, con nuevos descubrimientos que nos afligen día sí día no, introdujo alteraciones decisivas. En definitiva, se observó el paso de una tradición oral o escrita, en la cual la reproducción de imágenes se hacía de forma manual, a una civilización en la que dominaba el audiovisual, y las técnicas de reproducción masiva estaban al alcance de cualquiera². Los

- 1 Los filmes de Jacques Tati, desde su temprano *Jour de Fête* ofrecen una muy buena ilustración de estos cambios tan poderosos y de su resistencia.
- 2 Walter Benjamin en «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (1985) ofreció algunas anotaciones clarividentes a propósito de esta problemática.





mitos que se generaban eran una utilización parcial de las técnicas de los mitos más tradicionales. Aunque cabe destacar que solo eran aprovechados los mecanismos externos: las imágenes mentales que se podían traducir en una entidad física, una imagen real y posible de retransmitir —en la fase terminal de la galaxia Gutenberg!— en cuestión de segundos a cualquier punto del planeta. Bajo esas condiciones se produjeron una serie de fenómenos culturales distintos. Desde principios de la década de los sesenta, bautizada con tanta justicia como la «década prodigiosa» (Sempere/Corazón)³, se ha notado con insistencia la aparición de unos valores colectivos alternativos, y, especialmente, una reconsideración de la mitología. Roland Barthes, con su habitual clarividencia, lo escribió en *Mythologies*: el mito se ha convertido en *parole*, y en el mismo ya no interesa el significado sino el significante. Por el hecho de ser forma pura, los mitos actuales están vacíos de significado, y tienen un valor absoluto, imperativo y conminatorio (Barthes 1957)⁴. Su intervención es un buen ejemplo del interés alternativo y contestatario por el mito a finales de los años cincuenta, como una premonición de lo que pasaría en la década siguiente.

Era un momento de impacto notable de la cultura de masas, que según explicó Umberto Eco, provocaba reacciones contradictorias entre los que la recibían: los «apocalípticos» y los «integrados» (Eco, 1968). Para los apocalípticos la cultura de masas es la anticultura. Así, la «cultura de masas» no es signo de una aberración transitoria y limitada, «sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis» (Eco, 1968, 27). Los apocalípticos reducían a los consumidores a un fetiche indiferenciado que es el hombre masa, acusándole de no solo reducir todo producto artístico, aun el más válido, a puro fetiche, sino

3 Véase Pedro Sempere & Alberto Corazón, *La década prodigiosa*, Editorial Felmar, Madrid 1976.

4 Es particularmente útil el capítulo «Le mythe, aujourd'hui», ps. 213-268. Véanse también las referencias de José María Castellet a Barthes en *Nueve Novísimos*.





también reduciendo a fetiche el producto de masa. Así niega en bloque este producto rechazando el análisis «para hacer que emerjan sus características estructurales». En contraste, se produce la reacción optimista del integrado. Estos consideran que los productos culturales que se obtienen en la televisión, los periódicos, la radio, el cine, las historietas, la novela popular y el *Reader's Digest* «ponen hoy en día los bienes culturales a disposición de todos, haciendo amable y liviana la absorción de nociones y la recepción de información» (Eco, 1968, 28). Consideran que se vive en una época de ampliación del campo cultural, en que se realiza finalmente de manera generalizada la circulación de un arte y una cultura «popular». Los «Novísimos» optaron decididamente por esta segunda posibilidad.

Ahora no me interesa el estudio de aspectos más externos. Pero estoy seguro que rastrear en sus obras el ambiente en el cual se movían o los lugares y las actividades de grupo, que se promocionaron durante los años sesenta, puede dar unos resultados excepcionales. Me interesan más las actitudes que compartieron, que son el resultado de los cambios en la escena internacional, pero también el proceso de adaptación que siguieron. José María Castellet puede ayudar a situarnos en esta tesitura. A causa de su posición particular como instigador de la dulce vida, en versión familiar, barcelonesa (la *gauche divine* y compañía), fue el primero que dio cuenta de la existencia de un grupo de jóvenes que combatía de forma abierta sus propias campañas en favor del realismo social (o *històric*, según lo leamos en español o en catalán). Castellet tenía un papel importante secundado por una pronta intervención en una antología militante, *Veinte años de poesía española 1939-1959*. Como recordó Carlos Barral en *Los años sin excusa*:

Recuerdo las innumerables sesiones en casa de Castellet, discutiendo listas de autores, nombre por nombre, y datando poemas y libros, como si fuera una sola. Nos veo, a José Agustín Goytisolo, a Jaime Gil de Biedma y a mí, sentados en el suelo (...), sugiriendo, discutiendo entre nosotros. José María [Castellet], al que todavía no llamábamos el 'mestre', sin instrumentalizar aún por los escritores en lengua catalana, tomaba notas sentado en el borde





de un sillón (...). Pienso en el caso de Alfonso Costafreda, poeta olvidado desde hacía diez años, totalmente extrañado en el exilio ginebrino, a quien la presencia de aquella hábil nómina de nuevos poetas a tener seriamente en cuenta urgía más que a nosotros. Fueron vanas las repetidas intervenciones de José Agustín Goytisolo y mías (...) en defensa de su inclusión, alegando la justicia y la conveniencia (Barral, 1978, 192-193).

La antología de 1960 había provocado conmociones y disidencias, pero fue de gran impacto.

En aquella ocasión, como también hizo años más tarde junto a Joaquim Molas con la poesía catalana, insistió en la oposición simbolismo/realismo. Castellet consideraba el surrealismo como «la última etapa lógica del proceso que pusieron en marcha, en el siglo XIX, Poe y Baudelaire» (Castellet, 1960, 46), «la última tentativa del irrealismo para mantener su dominio espiritual a través de la literatura y el arte, así como el último intento para conquistar esa libertad absoluta que había sido, en la Europa de finales de siglo, la gran ilusión de la burguesía» (Castellet, 1960, 31-32). Al presentar el movimiento surrealista de este modo un tanto simplista, como una secuela del simbolismo, lo despojaba de su habilidad para tratar de la realidad de otro modo. Para subrayar la novedad de la corriente realista, Castellet citaba a Gabriel Celaya en unas declaraciones en las que afirmaba su atracción por el «lenguaje liso y llano» en oposición al «metapoético surrealismo y el superferolítico garcilasismo, [que] me sonaba impresionantemente novedoso» (Castellet, 1960, 74). De todos modos, puede decirse que la antología de Castellet, *Nueve novísimos*⁵, despertó pasiones, y, además, fue decisiva para indicar como un hito inamovible, el inicio de un cambio de sensibilidad en la literatura que se escribía en el país a pesar de algunas valoraciones recientes muy negativas que se fijan más en el destino literario de buena parte de los escritores seleccionados (Ruiz Casanova, 2013). El impacto

5 Los nueve poetas seleccionados por Castellet eran: Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Alvarez, Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero.



lo tuvo no solamente en el campo literario, sino también, en un sentido más amplio, en la cultura y las formas de vida.

Si nos fijamos con más detalle en aspectos internos de la literatura del momento, es decir en el código literario (Fokkema, 1984), surgen comuniones novedosas. Como indicó Eric Hobsbawm en *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991* después de la segunda guerra mundial se produjo un periodo de esplendor o como la llama él, una «edad de oro» que se prolongó de 1947 a 1973. El enorme crecimiento económico y la consiguiente transformación social propiciaron una auténtica revolución cultural sin precedentes. Hobsbawm cita estas características: la nueva autonomía de la juventud, un grupo marcado por la edad que se convierte en un estrato social independiente (héroes jóvenes que viven al máximo y mueren jóvenes) como en tiempos del Romanticismo: Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Brian Jones, Marilyn Monroe, Bob Marley. Además, la juventud no es una fase vital de pasaje. Se pasó a ver como la «fase culminante del desarrollo humano». Y la cultura juvenil se convierte en la cultura dominante en el mundo occidental. Es una masa concentrada de poder adquisitivo; la prodigiosa velocidad del cambio tecnológico da una ventaja tangible a la juventud sobre los otros grupos. Primero fueron las tecnologías *light* como el tocadiscos, el radio casete, etc., superadas pronto por el CD, los ordenadores, el email, entre tantos *gadgets* recientes. Se produjo una inversión del papel de las generaciones: lo que los padres pueden aprender de los hijos, los tejanos como expresión de una moda rompedora con clichés y tradiciones. Una «asombrosa internacionalización» (Hobsbawm, 1994, 328) que se traduce por ejemplo en las dimensiones planetarias de la cultura rock. O el auge de la industria cinematográfica norteamericana en el periodo de entreguerras, los contactos personales gracias a las facilidades del turismo juvenil internacional o de una red mundial de universidades (revolucionarias): la Sorbonne, Berkeley, Berlín, etc. La fuerza de la moda en la sociedad de consumo. Por último lo que Hobsbawm denomina el «abismo histórico». La gran diferencia entre los nacidos antes de 1925 y después de 1950, era el divorcio respecto al pasado de los



jóvenes. Vivían en sociedades fracturadas, que habían vivido cataclismos profundos (revolución comunista, ocupación de Japón y Alemania, los procesos de descolonización).

En España algunos autores ejemplifican esta transformación: Manuel Vázquez Montalbán en su *Crónica sentimental de España* (1970) libro basado en los artículos publicados en 1969 en la revista *Triunfo*. O libros de Terenci Moix, *El día que va morir Marilyn* (1969) y *El sadismo de nuestra infancia* (1970) y de Pere Gimferrer, *Arde el mar* (1966).

Desde los años sesenta el ideal de vivir en una juventud eterna, que siempre ha tentado al ser humano, se convirtió en un *leit-motiv* y un tópico indesligable de las pretensiones de los mortales. Si lo comparamos con el ideal de antes de la segunda guerra mundial, cuando la gente quemaba etapas para llegar antes a la madurez, notamos que a partir de los sesenta se estableció un ideal que consistía en todo lo contrario: ser siempre joven. Los avances en la cirugía o la dietética han ayudado de manera inconmensurable⁶. Otro efecto relacionable lo podemos constatar en la moda del vestir, ya que desde entonces se ha tendido a una uniformización del vestir «joven», sin distinción de edades, y ello provoca una distinción entre la gente por la forma de vestir: ejecutivos integrados en el *establishment* y los contestarios, integrados a su vez bajo el dictado de la moda joven.

Afinando un poco más, pueden considerarse las aportaciones de una actitud estética de procedencia extranjera (norteamericana), que halló perfecta acomodación en el país. Me refiero, claro está, al *camp*. Para los Novísimos, el *camp*, de la mano de Susan Sontag (1964), era interesante «por lo que significa de democratización de la cultura a través de las mitologías creadas por los *mass media*» (Castellet, 1970, 26). El *camp* también podía leerse como la excusa para la exaltación de una serie de valores literarios y estéticos absolutamente pasados de moda, que en parte, por el hecho de reivindicarlos, adquirirían un valor

6 Veinte años más tarde, ver a algunos escritores operados de cirugía facial y con cabello inyectado, es una «viva» imagen de la obsesión por mantenerse joven.



provocativo, y se convertían en representativos de la nueva sensibilidad. El Modernismo (y Rubén Darío) era uno de los mejor promocionados, a través de las campañas de reivindicación a cargo de Pere Gimferrer en una antología de poetas modernistas (1969). Paralelamente, pero a cierta distancia, puesto que se trataba de un concepto distinto, también salió beneficiado el *Modernisme* catalán. Las grandes campañas de reivindicación de Gaudí y de salvación del *Eixample* barcelonés se iniciaron, precisamente, a finales de los años sesenta, cuando triunfaba esplendorosamente una estética floral asimilable. La presión de las actitudes *camp* facilitó sobre todo la incorporación de una cultura de masas, constituida a partir de canciones de tonadilleras, films de los años cuarenta y cincuenta, y de personajes de «tebeos» (Moix, 1968)⁷.

Precisamente fue este un aspecto de la renovación que había de ser muy perturbador para los escritores realistas que les habían precedido en pocos años. Se impulsaba la desacralización de la literatura como máxima forma expresiva, y el descrédito del realismo con connotaciones militantes. Un buen ejemplo de esta mezcolanza de niveles y de muy distintas nociones culturales lo podemos leer en el epígrafe admonitorio con que se inicia el cuento de Terenci Moix, «Màrius Byron». Moix titulaba el epígrafe de «Nota imprescindible», y en él podemos leer un auténtico decálogo a sus ideales expresado, como ya habían hecho los dadaístas y surrealistas en sus manifiestos, a través de un listado de obras y autores imprescindibles: «Si el lector no ha llegit o vist —o no n'ha sentit parlar— els elements que detallo tot seguit (és a dir, si no ha nascut a Barcelona del 1942 cap amunt —la qual cosa d'altra banda no és totalment necessària—) val més que s'estalviï de llegir l'increïble (sic) odissea de Màrius Byron». Después de estas palabras tan condescendientes añadía un listado de «elements necessaris», que debían formar parte de la cultura del hombre nuevo:

7 En la primera parte, «El “comic” en la cosmología “pop”» da una buena lista de personajes, y de películas *camp* (Moix, 1968, 17-21).



Poesia victoriana./ Pel·lícules americanes Fox, Metro i Universal dels anys trenta i quaranta./ *L'Atlàntida*, de Pierre Benoit./ Novel·les d'Agatha Christie./ *El Ladrón de Bagdad*, versió d'Alexander Korda, amb Sabú./ Pel·lícules en color sistema Nathalie Kalmus (ergo, no t'hi fixis)./ Modesty Blaise, amb direcció de Joseph Losey./ Cançons «pop» anys trenta i quaranta del tipus d'«Ojos Verdes» i «Romance de Abril y Mayo» (Conchita Piquer), «Dos cruces» (Ana María González), «Camino Verde» (Juanito Segarra), «Campesina» i «El mar y tú» (Jorge Sepúlveda).../ Novel·les de P.C. Wren. Tebeos: Superman, Flash Gordon, El Guerrero del Antifaz, Pulgarcito (assenyaladament «Inspector Dan»), Aventures de l'F.B.I.../ Comèdia musical americana: *My Fair Lady*, *Camelot*, *Kismet*./ Virgeries de Vincente Minelli./ *Ella*, d'Edgard R. Hagar(*sic*)./ *Carmina Burana*, de Carl Orff, *Les Nacions*, de Cupérain, i la obra completa de Mozart i Scarlatti posada ben baixet mentre hom llegeix la *Ligeia* de Poe tot pensant en Barbara Steele./ Notes de la vida política nacional anys trenta i quaranta./ Poesia de Pere Gimferrer, Guillermo Carnero i Antonio Sarrión./ Obra pictòrica d'Humbert Robert./ And so on, so on, so on... (Moix, 1975, 57).

Esta lista aparentemente interminable, y expresamente caótica, nos da una idea bastante exacta, no solo de la tendencia a la hipérbole que después se convirtió en una de las características más hilarantes y autodestructivas de su actividad literaria de Moix, sino, también, de aquello que le apasionaba en el momento de iniciar su vida pública como escritor. No hace falta ser muy perspicaz para darse cuenta de que en la misma dominan unos valores y unas obras que tienen una finalidad totalmente provocativa. Precisamente esa era la intención del autor: épater le bourgeois. Lo interesante aquí, de todos modos, es que significa una de las primeras manifestaciones públicas de esta estética alternativa, y, evidentemente, levantaba la cólera de los más viejos y consagrados. La lista de Moix nos hace caer en la cuenta de otro hecho: la importancia de los medios de comunicación de masas para estos escritores. En efecto, hay muy poca presencia de la literatura tradicional, y, en cambio, dominan con mucho formas expresivas alternativas: la literatura de masas —la novela policíaca—, la canción popular y el cine. Tres de los núcleos a través de los cuales se ha desarrollado una



cultura de masas fuerte, después de la segunda guerra mundial. En esta cultura hecha en (y distribuida por) los medios de comunicación, se ha propiciado enormemente la creación y divulgación de figuras «míticas», con un sentido también sincrético, ya que se mezclan figuras de todo tipo: futbolistas, políticos, artistas de cine, intelectuales. Como dijo Umberto Eco: «Los *mass-media* tienden a imponer símbolos y mitos de fácil universalidad, creando “tipos” reconocibles de inmediato, y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concreción de nuestras experiencias» (Eco, 1968, 48).

No hay que ser muy perspicaz para constatar que el listado de Moix es prácticamente un desarrollo de las definiciones de *camp* que había elaborado Susan Sontag en 1964 en un famoso artículo publicado en *Partisan Review*. De hecho, en el cuarto apartado de su texto establece un listado muy parecido:

4. Ejemplos al azar de elementos que forman parte del catálogo camp:

Zuleika Dobson
 las lámparas Tiffany
 las películas de Scopitone
 el restaurante Brown Derby, en Sunset Boulevard
 los títulos y las narraciones de *The Enquirer*
 los dibujos de Aubrey Beardsley
 El lago de los cisnes
 las óperas de Bellini
 la dirección de Visconti de *Salome* y lástima que sea una puta.
 algunas postales de la vuelta del siglo
 King Kong de Schoedsack
 la cantante popular cubana La Lupe
 la novela con grabados de Lynn Ward *God's Man*
 los viejos tebeos de Flash Gordon
 los vestidos de mujer de los años veinte (boas de plumas, vestidos con flecos y abalorios, etcétera)
 las novelas de Ronald Firbank e Ivy Compton-Burnett
 las películas solo para hombres vistas sin lujuria (Sontag 1996, 357-358).



Para la crítica norteamericana «lo camp es una cierta manera del esteticismo. Es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético.» (...) [N]o se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización. Como afirmaba Sontag lo *camp* afectaba a todos los órdenes de la realidad como cualidad perceptible en los objetos y en el comportamiento de las personas: «Hay películas, vestidos, canciones populares, novelas, personas, edificios camp...» Además atribuía a la estética *camp* una afinidad con una propuesta estética fundamental en el imaginario hippie, la defensa del *Art Nouveau*:

Lo camp es una concepción del mundo en términos de estilo; pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo off, el ser impropio de las cosas. El mejor ejemplo nos lo da el art nouveau, el estilo camp más característico y más plenamente desarrollado. Los objetos del art nouveau, característicamente, convierten una cosa en otra distinta: las guarniciones de alumbrado en forma de plantas floridas, la sala de estar que es en realidad una gruta. Un ejemplo notable: las bocas del metro de París diseñadas a finales de siglo por Héctor Guimard en forma de tallos de orquídeas de hierro forjado (Sontag 1984, 359-360).

Lo más destacable es el hecho de que, ahora, los mitos no tienen el mismo sentido que siempre habían tenido, y ya no sirven para sublimar los deseos de un grupo social, de una generación, de un grupo cultural, o bien, de un autor. En esta sociedad de consumo maximizado, los mitos adquieren otro sentido, y en buena parte, sirven para controlar a las masas. El mito tiene un sentido más evasivo. Tal como decía Castellet:

Se trata, pues, de la despersonalización de unos personajes reales y existentes, en aras de la constitución de un sistema de referencias míticas que son, a la vez, refugios o defensas personales o banderas y símbolos aglutinadores contra un mundo alienador, pero también factores de alienación por cuanto el mito es, en definitiva, en nuestro siglo —promovido por las derechas o por las izquierdas reinantes, da lo mismo— un factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido (Castellet, 1970, 28).



Lo que Castellet se dejó en el tintero (o no lo pudo ver por excesiva proximidad) es que todas estas actitudes tienen algo que ver con un fenómeno completamente nuevo, que podríamos calificar como de «vivir en los medios de comunicación». A partir de este momento, y con una intensidad desconocida hasta entonces, la gente empezó a vivir asomada a esa ventana indiscreta que proporciona la radio, la televisión o el cine. Ello facilitó la aparición de una cultura aparentemente internacional y simultánea, en la cual son un componente fundamental estos seres mitificados que viven en la retina y la mente de millones de personas. No vivimos o creemos vivir nuestras vidas, sino que vivimos (vemos o creemos vivir) una proyección lejana, de unas Vidas en mayúscula, como unas hagiografías por lo civil. Esos personajes míticos, consagrados en unas imágenes estereotipadas, que difunden por todas partes los medios de comunicación de masas, se erigen como héroes ejemplares, sustitutorios de los mitos clásicos, religiosos o laicos.

El efecto más evidente en la literatura del momento fue la utilización de una constelación de figuras mítico-populares en las primeras obras que publicaron los Novísimos. En parte, era un reflejo de su formación, pero, también, una presión de las modas ambientales extranjeras. El Leopoldo María Panero de *Así se fundó Carnaby Street*, nos ofrece un ejemplo clarísimo en poemas como «El rapto de Lindberg»:

Al amanecer los niños montaron en sus triciclos, y nunca regresaron.

o bien en su incorporación de personajes de la literatura infantil como Blancanieves o «Peter Pan», a los que rodea de un hálito mágico y melancólico. Son frecuentes en los poemas de Panero las alusiones a unos nuevos mitos que provienen de la cultura de masas: Tarzán («Tarzán traicionado» se titula la segunda parte de *Así se fundó Carnaby Street*), a Marilyn Monroe («Marilyn Monroe's negative»), al Llanero Solitario («El canto del Llanero Solitario»), al Capitán Marvel (el poema «Evocación» de *Así se fundó Carnaby Street* acaba con un «Capitán Marvel, ¿dónde estás?»), Peter Pan, Blancanieves, etc. (Panero,



2001). Estos dos ejemplos nos permiten apreciar la dimensión de lo que estoy refiriendo:

BLANCANIEVES SE DESPIDE DE LOS SIETE ENANOS

Prometo escribiros, pañuelos que se pierden en el horizonte, risas que palidecen, rostros que caen sin peso sobre la hierba húmeda, donde las arañas tejen ahora sus azules telas. En la casa del bosque crujen, de noche, las viejas maderas, el viento agita ráídos cortinajes, entra sólo la luna a través de las grietas. Los espejos silenciosos, ahora, qué grotescos, envenenados peines, manzanas, maleficios, qué olor a cerrado, ahora, qué grotescos. Os echaré de menos, nunca os olvidaré. Pañuelos que se pierden en el horizonte. A lo lejos se oyen golpes secos, uno tras otro los árboles se derrumban. Está en venta el jardín de los cerezos.

UNAS PALABRAS PARA PETER PAN

«No puedo ya ir contigo, Peter. He olvidado volar, y...
Wendy se levantó y encendió la luz: él
lanzó un grito de dolor...»

James Matthew Barrie, Peter Pan.

Pero conoceremos otras primaveras, cruzarán el cielo otros nombres —Jane, Margaret—. El desvío en la ruta, la visita a la Isla-Que-No-Existe, está previsto en el itinerario. Cruzarán el cielo otros nombres hasta ser llamados, uno tras otro, por la voz de la señora Darling (el barco pirata naufraga, Campanilla cae al suelo sin un grito, los Niños Extraviados vuelven el rostro a sus esposas o toman sus carteras de piel bajo el brazo, Billy el Tatuado saluda cortésmente, el señor Darling invita a todos ellos a tomar el té a las cinco). Las pieles de animales, el polvo mágico que necesitaba de la complicidad de un pensamiento, es puesto tras de la pizarra, en una habitación para ellos destinada en el n° 14 de una calle de Londres, en una habitación cuya luz ahora nadie enciende. Usted lleva razón, señor Darling, Peter Pan no existe, pero sí Wendy, Jane, Margaret y los Niños Extraviados. No hay nada detrás del espejo, tranquilícese, señor Darling, todo estaba previsto, todos ellos acudirán puntualmente a las cinco, nadie faltará a la mesa. Campanilla necesita a Wendy, las Sirenas a Jane, los Piratas a Margaret. Peter Pan no existe. «Peter



Pan, ¿no lo sabías? Mi nombre es Wendy Darling». El río dejó hace tiempo la verde llanura, pero sigue su curso. Conocer el Sur, las Islas, nos ayudará, nos servirá de algo al fin y al cabo, durante el resto de la semana. Wendy, Wendy Darling. Deje ya de retorcerse el bigote, señor Darling, Peter Pan no es más que un nombre, un nombre más para pronunciar a solas, con voz queda, en la habitación a oscuras. Deje ya de retorcerse el bigote, todo quedará en unas lágrimas, en un sollozo apagado por la noche: todo está en orden, tranquilícese, señor Darling (Panero, 1970,) .

Manuel Vázquez Montalbán, en los primeros libros de poesía o en los ensayos alternativos, como *Crónica sentimental de España* (1971), presentaba la crónica apasionada de un proceso de colonización cultural, con una atención singular a los cambios en la cultura de masas tal como venía reflejado en el cancionero popular (Hart, 2007). Como declaraba en la introducción «La guerra civil española (...) había dejado una costumbre de irracionalidad que se plasmaba en el comportamiento personal y colectivo, en la épica personal y colectiva» (Vázquez Montalbán, 1970, 15). Frente a ella, recrea una mitología de esencialidades:

La mitología del racionamiento y de las restricciones está presente de una manera obsesiva en los años cuarenta. La sentimentalidad colectiva se identifica con una serie de signos de exteriorización: las canciones, los mitos personales y anecdóticos, las modas, los gustos y la sabiduría convencional. Todos estos signos exteriores son cultura popular y están configurados por los medios de formación de la cultura de masas. En los años cuarenta, la radio, la enseñanza, los cantantes callejeros y rurales, la prensa, la literatura de consumo se aprestaron a despolitizar la conciencia social (Vázquez Montalbán, 1970, 15).

Otros ejemplos, y muy significativos, los podemos constatar en las obras de Gimferrer y de Terenci Moix. Gimferrer ha incorporado siempre el mundo del cine en su obra de creación. En la poética de *Nueve novísimos* confesaba: «Suelo escribir escuchando jazz, o bien la radio, y esta indiscriminadamente, o casi. Tengo casi siempre presente alguna referencia cinematográfica, aunque luego muchas veces no llega al lector, pues su función era simplemente la de ayudarme a mí» (Castellet, 1970,

157). También incorporaba una gran cantidad de experiencias compartibles por su generación: la guerra del Vietnam o la muerte del Che Guevara. Preparó una *Antología de la poesía modernista*, como un modo de defender a Rubén Darío y seguidores, reivindicado e imitado a lo largo de su trayectoria literaria. Sus primeros libros de poesía, escritos en español, están plagados de referencias al mundo cinematográfico —actrices, secuencias—, y este efecto ha sido relanzado en la obra en prosa de los ochenta: *Dietari* (1981 y 1982), y *Fortuny* (1983). Además, los volúmenes del *Dietari* son, a su modo, una crónica del período de su formación en los años sesenta. Terenci Moix escribió algunos de los libros clave para entender el moldeamiento de los nuevos escritores: *Los «comics», arte para el consumo y formas pop* (un estudio sobre el comic en el que importa más lo autobiográfico que lo técnico), *El sadismo de nuestra infancia* que contiene una explicación en clave ficcional, ya que mezcla personas reales y personajes de sus novelas, de los mitos de su infancia (Moix, 1970, 80-89), o las crónicas sobre el mundo de Hollywood de los años treinta y cuarenta que publicó en la revista *Nuevo Fotogramas*, y que titulaba «Solo para amantes de mitos». También son destacables las primeras narraciones y novelas: *La torre dels vicis capitals* (1968), *Onades sobre una roca deserta* (1969), o *El día que va morir Marilyn* (1969). Terenci Moix organizó en *El sadismo de nuestra infancia* un encuentro con los personajes de sus primeras novelas durante una nevada y ello provoca un largo diálogo: «Se trataba de todo un engranaje de nostalgia generacional donde los mitos surgían, implacables, para recordarnos no solo que habíamos crecido sino, muy especialmente, que hubiéramos podido crecer de manera mejor» (18). Y añade:

la simple invocación de nombres y lugares que habían significado algo en un tiempo mucho más lejano, de nuestra niñez y primera adolescencia, eliminó todos los temas susceptibles de salir en la conversación para irse centrando casi exclusivamente en las evocaciones de las pequeñas cosas de aquel entonces, de donde surgía —no sin gran voluntad de un cierto sufrimiento por parte nuestra— aquel caudal de nostalgias, actitudes y reproches críticos y, en fin, mal gusto convertido en ética que caracteriza, en mezcla típica del siglo,



a los jóvenes-viejos heridos a traición por el impacto de los *mass-media*. Y el sadismo de nuestra infancia cedía paso al masoquismo de nuestra primera hombría (Moix, 1970, 19).

Moix era perfectamente consciente de la transformación del lenguaje y los medios. Como afirmaba: «Surge una circunstancia que por cualquier motivo nos reúne e inmediatamente recurrimos a los mitos que nos sustentaron. Y estos mitos ya somos nosotros, hijos de los *mass-media*, utilizados ellos para utilizarnos indirectamente o sin el “in”» (Moix, 1970, 76).

Los nuevos mitos de los años sesenta, por su concepción y difusión, se convirtieron en una forma de lenguaje al servicio de una renovación de la expresión literaria. Incorporar a la literatura culta referencias a Marilyn Monroe, el Che Guevara, la guerra del Vietnam, era una manera elegante de oponerse a sus antepasados (especialmente porque lo hacían desde una aparente frivolidad), pero, también, era una manera de conectar con los mitos que compartía toda una generación del planeta (o por lo menos del mundo occidental). Estos mitos señalan el comienzo de una cultura uniformizada en sus aspectos más externos, sin distinción de razas, países o religiones. Asimismo, fue el inicio de una cultura más sincrética, en la que lo literario (textual, escrito) empezó a quedar relegado a un segundo plano, y tuvo ya que empezar a competir con lo audiovisual. Las nuevas mitologías creadas y difundidas tan rápidamente marcaron una frontera entre el arte del ayer y el de aquel momento, pero también introdujeron unas modificaciones que nos indican qué había cambiado entre el pasado y el presente, por lo que respecta a la relación del individuo con el mundo. Las mitologías, pues, resultaban doblemente significativas.

2. UN NOVÍSIMO EN LA ACADEMIA: IMÁGENES DE PEDRO/ PERE GIMFERRER

I. DEL CAMBIO AL DESENCANTO

La cultura occidental en el período posterior a la segunda guerra mundial ha sufrido grandes transformaciones. Ha resultado afectado el sis-



tema de valores: una moral, una estética, unas formas de vida, en definitiva, se han convertido en muy dependientes de las imperantes en los Estados Unidos de América. Desde esta perspectiva de finales de los años ochenta, nos es fácil constatar formas tradicionales de expresión artística, como es la literatura, que han resultado muy afectadas. Como mínimo cabe indicar dos factores: la competencia con el cinematógrafo y sus derivados, y la facilidad con se puede transmitir la información —los textos—. Dos factores, pues, que afectan a dos órdenes distintos de la constitución del texto literario: la técnica, en el momento preciso de la constitución intrínseca del texto; y la difusión del mismo. Así el cine quedó consagrado como el «séptimo arte», y diversos medios muy sofisticados de reproducción radio, fonógrafo, cine, televisión, video, ordenadores (en suma, lo que ahora llamaríamos «HighTech») pasaron a integrarse en la intimidad de buena parte de los habitantes del planeta, iniciándose así una época de asalto de la imagen a la palabra escrita. El texto tradicional en acoso. El 20 de abril de 1951 Pedro Salinas pronunció una de sus últimas conferencias, «Deuda de un poeta». En ese parlamento intentaban contestarse preguntas elementales como por ejemplo qué había cambiado en su poesía a causa de su experiencia vital en los Estados Unidos:

yo me hago esta pregunta: en esta poesía mía, ¿qué es lo que puede distinguirse y señalarse como proviniente, como originado en esto que llamamos los Estados Unidos, la realidad americana? ¿Qué debo yo, en cuanto modesto poeta, a la realidad americana? ¿Qué me han dicho, poéticamente, los Estados Unidos? (Salinas, 2007b, 1437).

A esta serie de interrogantes Salinas dio en aquella ocasión algunas respuestas que nos interesan: el impacto de una civilización urbana, la impresión de la vida en las grandes ciudades, la sorpresa por la pérdida de contacto con la naturaleza y la visión de esta a través de parámetros urbanos, como ilustra la anécdota que citó de la niña en Central Park que preguntaba a su madre «Mamá, ¿qué anuncia la luna?» (Salinas, 2007b, 1440). Algunas de estas reacciones son muy pertinentes para

introducir una primera hipótesis: que la cultura occidental en la segunda mitad del siglo XX, a partir de la segunda guerra mundial, ha estado condicionada por un sistema de valores, una moral, una estética, unas formas de vida, en definitiva, que han sido muy dependientes de las imperantes en Estados Unidos. Así, la afirmación de Salinas de 1951, que en aquel momento podía entenderse como un caso aislado, era casi inevitable para un poeta exilado residente en Baltimore, y sorprendido por las diferencias de vida que podía constatar respecto a ciudades que conocía bien, como su Madrid natal o la Sevilla de los tiempos de cateórico de literatura española, pero que a todas luces se hallaban a años luz del desarrollo modernizador del nuevo mundo en el que se acababa de integrar. Desde nuestra perspectiva actual esa afirmación nos suena obsoleta, puesto que esos supuestos se han convertido en unas de las condiciones de la cotidianidad en el mundo occidental, no tan solo para los artistas, sino también para los ciudadanos de a pie.

Los escritores españoles no han quedado inmunes a estos designios y el sometimiento a un imperio, el de una cultura de la imagen en la que el cinematógrafo ocupa un espacio privilegiado, se ha notado particularmente entre las jóvenes promociones: esos que en el albor de los años setenta fueron bautizados, no sin polémica, como los «Novísimos». Los escritores que empezaron a publicar entre los últimos estertores de la dictadura franquista, precisamente superaron el ostracismo cultural a que habían estado sometidos sus mayores, gracias a las posibilidades de difusión de la cultura que se empezaron a potenciar en el estado español, de forma paralela a como ocurrió en otros países durante los años sesenta.

2. PERSONA Y PERSONAJES

Pere Gimferrer ocupa entre los Novísimos una posición singular, privilegiada y «rara», pero, pese a ello, su caso es muy representativo de algunos de los cambios estéticos y técnicos, que se han vivido en la literatura hispánica en la últimas décadas; y de cómo se abrieron caminos nuevos en los años sesenta. Aquí solo pretendo fijarme en dos cuestiones: la orga-

nización de su personalidad en los distintos personajes que forman un todo armónico en su fragmentarismo; y la explotación del concepto de instante, ligado a las imágenes, como uno de los instrumentos esenciales para la expresión de esas personalidades. Como declarara en la «Poética» de los Novísimos respecto a su formación: «Mi desinterés por la literatura imperante en España era completo, así como mi falta de respeto por las escalas de valor establecidas: a mí me gustaba la poesía modernista, la novela erótica de 1900, los folletines, etc; es decir que era, como tantos otros, practicante del *camp avant la lettre*». También confirmaba su heterodoxia al dar noticia del ambiente que rodeaba la escritura: «Suelo escribir escuchando jazz, o bien la radio, y ésta indiscriminadamente, o casi» (Castellet, 1970, 156-157). Estas posiciones provocativas contrastan abiertamente con su posición última como académico de la lengua, integrado en el *establishment* —ni que sea lingüístico— a los cuarenta años de edad. Con la nominación de Mingote como miembro de la Academia, en enero de 1987, se comprobó que un nuevo tipo de artistas estaba llamado a ingresar en esa augusta casa. Gimferrer, pues, fue uno de los primeros, aunque había tenido algunos antecedentes importantes. El 22 de enero de 1950, casi 35 años antes del ingreso de Gimferrer, Dámaso Alonso se sorprendía de la naturalidad con que había ingresado Vicente Aleixandre en la Real Academia: «Ni se han conmovido los cimientos, ni se han agrietado los muros de este edificio». Y se preguntaba retóricamente: «¿Y por qué se habían de conmoer, por qué se habían de agrietar?». Dámaso Alonso se respondía a sí mismo con un acto de fe en las capacidades de autorecursividad de la literatura en el que adivinamos un eco de Valéry: «La historia de la literatura no es sino una dialéctica, resuelta siempre en composición o síntesis, de nuevo siempre recomendada» (Alonso, 1952, 318). Esa es parte de los radicales cambios en la realidad literaria, en la que el ingreso de Gimferrer se inscribe ya con plena naturalidad. Francisco Ayala en la «Contestación» al discurso de Gimferrer no hacía sino constatar un hecho sabido: «Un poeta sucede a otro en esta Casa; y entre ambos hubo una confesada relación de discípulo a maestro» (Ayala, 1985, 21). Sus palabras son simbólicas de cómo



las vanguardias se habían lexicalizado. Y de que Gimferrer, por lo menos en apariencia, no representaba ningún peligro.

Gimferrer ha hecho un uso especial de su condición de escritor, y a través de sus textos, o de su acceso a los medios de comunicación, ha difundido una determinada imagen de sí mismo. J. M. Castellet, en connivencia con él o de motu propio escribió un retrato, irónicamente refinado del «personaje» Pere Gimferrer: como un viandante que asusta a los paseantes de la Rambla de Catalunya, vestido con gabardina y armado de paraguas en el bochornoso mes de agosto (Castellet 1980). Una imagen, fugaz, de este personaje que vive, según dicen, en una cuadrícula privilegiada del barrio del Ensanche barcelonés. Tres manzanas al norte tiene la Fílmoteca⁸, para sumergirse en los mundos de celuloide; una al este, la Librería Francesa⁹; una al sur, Edicions 62¹⁰, donde asesora las colecciones de poesía y de traducciones de literatura universal al catalán; una manzana al oeste, más editoriales: Ariel, Seix-Barral y Planeta. El imperio de papel. Al sur, las librerías de viejo de la ciudad donde busca pasto para sus lecturas que rehúyen la normalidad: «calle de Aribau arriba, en una cuchillada de cielo mate y gris, o por las callejuelas feudales y catedralicias del barrio gótico» (Gimferrer, 1985, 93). Gimferrer (Castellet, dixit) vive en un cubículo provisto de televisión, forrado de libros, y escribe en la cama como, naturalmente, Marcel Proust. Y, de forma parecida al «flaneur» que en tiempos de Baudelaire, y según Walter Benjamin (Benjamin, 1976) tenía su mesa de trabajo en los cafés, su biblioteca en los quioscos, su negocio en el deambular de la gentes; ahora Gimferrer también fisga y husmea, desde el puesto de observación privilegiado de su hogar (T.V. y biblioteca), o desde los centros de

8 Durante unos años la Fílmoteca de la Generalitat de Catalunya estuvo situada en la Travessera de Gràcia.

9 Entre 1942 y 2002 la Librería Francesa estuvo instalada en un local de Passeig de Gràcia junto a la calle Provença.

10 Durante muchos años estuvo instalada en un piso de la calle Provença hasta trasladarse a Peu de la Creu.



poder de la comunicación (editoriales, revistas y periódicos, librerías). En esta sociedad caracterizada por la rapidez en la transmisión de la información, un personaje como Gimferrer, controla un buen número de recursos. Y acorde con el mundo que le ha tocado vivir, se siente atraído por muy diversos y heterogéneos medios de expresión: cine, literatura, pintura abstracta.

Una de las cuestiones centrales en la constitución de la actividad de Gimferrer como personaje, es su compartimentación en diversos «yoes». Una multiplicación de la propia personalidad en múltiples facetas, que tiene como resultado más directo la multiplicación de voces. Así, el ahora académico se ha prodigado antes como crítico de cine, poeta en español y catalán, prosista, crítico de arte y traductor. Imágenes diversas y múltiples de un interés central, de base esteticista: la pasión por el Arte. En la «Poética» de 1970 afirmó: «Mi timidez y mi desfase del mundo exterior contribuyeron a encerrarme de tal modo en la esfera del arte que puedo decir que hasta mis veinte años no vivía para otra cosa, y todavía es este mi último refugio cuando los asuntos van mal y vuelvo a convertirme en el adolescente acosado e inseguro de entonces» (Castellet, 1970, 155). La suya es una entrega total, sin reservas: «Todo ello (estas lecturas, esta pasión por el cine, estos gustos estéticos) no era un aspecto de mi vida, sino toda mi vida; no había otra cosa en mi vida que esto» (Castellet, 1970, 156). En esta consideración del arte coincide plenamente con el radicalismo de los primeros románticos, los que consideraban el Arte como la única patria posible. Como dijo Hölderlin: «Aquello que perdura lo fundan los poetas». El problema de la personalidad —pero de una personalidad concentrada en este Cosmos fundado en y para el Arte— es, pues, fundamental en Gimferrer, y es la razón que justifica su división interna. Como una versión de esa extendida forma de constitución del hombre moderno, que según ha explicado Roger Shattuck, se produce por medio de la actuación, es decir a partir de la adopción de varios papeles, confundidos entre el público espectador y los personajes, a medio camino entre la locura y el teatro (Shattuck, 1984, 118). El hombre moderno, a través de la actuación puede asumir

aquello que no tiene por nacimiento: un sitio social y psíquico. Y una de las grandes ventajas es que puede rellenar este espacio como quiera. Esto es lo que ha hecho Gimferrer: crearse unos personajes por encima de su persona, que a él como literato le permiten adoptar voces y actitudes muy distintas: por las lenguas que utiliza, español y catalán; o por las versiones que nos llegan de sus intereses personales: poeta, prosista, crítico de cine, arte y poesía. Sin embargo, en su caso, esta aparente dispersión responde a una unidad profunda.

Octavio Paz, poeta y teórico de la poesía, definió una obligación para los poetas del futuro —un futuro previsto desde una perspectiva de los años sesenta—: la indagación de la «otredad». Paz afirmaba: «La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la *otredad*.» Además precisó este concepto explicando *per extenso* en que consiste esta idea de la «otredad»:

La experiencia de la *otredad* es, aquí mismo, la *otra vida*. La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad. Recuperar la vida concreta significa reunir la pareja vidamuerte, reconquistar lo uno en lo otro, el tú en el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos (Paz, 1967, 161).

La cita de Paz es pertinente por múltiples razones. Entre otras, porque esta reflexión está en la base de la poética gimferreriana, por su búsqueda de la totalidad a partir de realizaciones fragmentarias. Y porque su poética se ha constituido a partir de una serie de luchas cuerpo a cuerpo, como antólogo y prologuista, con poetas de una filiación muy específica: tocados por el surrealismo. Son poetas españoles o catalanes con los que su voz se ha construido, en deuda o en diálogo. Octavio Paz, es una relación personal de Gimferrer, pero sobre todo es el modelo de poeta más próximo, y el que sin duda le ha influido más de cara a la constitución de una poética basada en las vanguardias. Otro es Vicente Aleixandre, quien fue durante largos años un consejero directo, y un ejemplo de cómo se podían utilizar los grandes descubrimientos de las vanguardias

sin rasgarse las vestiduras, así como una idea de tradición; completaría la trinidad J.V. Foix, un poeta catalán —premio de las Letras Españolas en 1984—, quien le ha proporcionado, entre otras cosas, la idea que los descubrimientos de las vanguardias tienen el mismo valor que géneros poéticos, y que se pueden escribir sonetos de corte petrarquesco en los que combina con perfecta tranquilidad elementos de carácter futurista, o dadaista. Precisamente, Aleixandre y Foix fueron recordados por Gimferrer en el discurso de ingreso en la Real Academia, cuando precisó que ambos le habían turbado con «revelaciones de lo invisible», puesto que le hablaron de «lo real poético» («el real poètic») (Gimferrer, 1985, 10). Esta tríada es la que le ha enseñado que a ser muy consciente de las limitaciones, en el tiempo, que tuvieron las vanguardias históricas: escribir como vanguardista —apreciar las vanguardias— después de los años sesenta del siglo presente, necesita de una buena dosis de distanciamiento e ironía, para no caer en un patetismo ridículo.

El uso de la personalidad, la multiplicación de voces es, en el caso de Pere Gimferrer, como un ejercicio de heteronimia, pero sin cambiar los nombres: sabemos que estamos leyendo a autores diversos, y complementarios, según la materia del libro; y entonces nos disponemos a leer a un poeta, a un crítico, a un traductor original y creativo, un crítico de arte o de cine. Además, esta compartimentación en distintas personalidades está regida por una sintaxis muy efectiva. En ella privan las opciones lingüísticas —español o catalán—; de género y técnica literarias —verso o prosa; poesía, narrativa o ensayo—; y cronológicas —se puede marcar la evolución de Gimferrer, a través de esta alternancia de sus distintas personalidades: desde la rebeldía del poeta «novísimo» (Sanz Villanueva, 1984, 437-442). La «Poética» de Gimferrer en la antología de Castellet es un muy buen exponente de su condición de «rebelde» (Castellet, 1970, 155-158) hasta la seriedad y empaque del flamante académico de la lengua que aboga ante los poderes públicos para obtener un poco de clemencia ante la crueldad impositiva del temible IVA. Pasando, claro está, por el cinéfilo incorrompible, o el comentarista distinguido de arte abstracto (Bou, 1988). Todo ello le permite introducir sutiles diferencias en su uso

de la literatura, a través del ejercicio de sus distintos personajes. Es su contribución en la reconstrucción del ser, esa indagación de la personalidad, como expresión de la «otredad», en la que está inmerso el artista contemporáneo.

Pero, por otra parte, la gran paradoja implícita en la realización de esta obra literaria, es que siendo tan importante en la misma el tema de la personalidad, los textos se nos aparecen con un carácter extremadamente impersonal. El autor se hace escurrir. Su poesía lírica se construye en abstracciones e imágenes de un lirismo abstruso y crepuscular, de gran aparato retórico y mecánica intertextual hartamente compleja: música, cine, pintura, sucumben al llamado. Los dietarios, por su parte, brillan por la ausencia de lo que Philippe Lejeune ha considerado como uno de los elementos más característicos del género: la información (aunque sea falsa y aparente) sobre zonas de la intimidad del escritor, sus opiniones, la vida secreta (Lejeune, 1980). A lo más, cuando hay anécdota personal son anotaciones sobre hechos sucedidos quince años antes, en el momento de su formación; tienen, pues, un carácter más memorialista, que de anotación de la realidad directa, de las vivencias diarias, las pequeñas anécdotas de cada día. Un libro como *Los*, es más raro y estrafalario, en una primera lectura, que el que escribió Rubén Darío, puesto que no se trata de defender unos nuevos valores menospreciados por la crítica, sino que se trata de provocar con la difusión de unos gustos obsoletos^{II}.

Lo más característico de esta obra es la dispersión. Pero debe indicarse que es una dispersión centrífuga, que en círculos concéntricos nos aproxima a un núcleo central. La obra de Gimferrer se construye a partir de una recomposición de fragmentos, esas piezas aparentemente dispares que encuentra el lector ante sí. Es, un autor de obra, más que de obras, es decir que tiende a escribir variaciones (siempre profundamente distintas) sobre unas pocas obsesiones, más que a escribir obras completamente distintas

II La crítica de Nora Catelli al libro de Gimferrer es muy ilustrativa del calibre de la provocación, trampa en la que algunos críticos han caído ingenuamente (Catelli, 1986).



unas de otras. Esto supone una dificultad distinta a la que presentan otros escritores para su captación global. El lector se ve forzado a un esfuerzo de reconstrucción para poder captar en toda su intensidad el resultado de este inmenso puzzle literario. La incorporación de voces ajenas, la aparente dispersión contribuye a la consideración del conjunto como un atractivo, y peligroso, juego de espejos. En su alocución de ingreso en la Academia dijo, refiriéndose a Vicente Aleixandre:

Cada cual —el poeta y el hombre— tenía entidad propia: ¿alguién dirá que son, en realidad de verdad, la misma cosa el reflejo y lo reflejado, lo que está ante el espejo y la imagen que el espejo nos depara? No desconocía Vicente esta segunda vida paralela, regida por leyes propias, del autor de los textos, del hablante poético; creación del hombre, sí, pero no el hombre mismo en su corriente elocución (Gimferrer, 1985b, 12).

Con estas palabras, Gimferrer se sitúa de pleno en una función autorial que lo acercan a los términos explicados por Michel Foucault: el nombre del autor no se refiere pura y simplemente a un individuo real, sino que provoca diversos «yoes», diversas posiciones del sujeto que pueden ser ocupadas por diversos tipos de individuos (Harari, 1979, 153).

3. INSTANTES, IMÁGENES: ESPEJOS

La reflexión anterior es oportuna para introducir la segunda de las cuestiones que anuncié antes: el tratamiento y la consideración del instante. Puesto que a través de la imagen, el juego de espejos, se separa de sí mismo, y de los diversos «sí mismo» que coexisten. Y, porque, además, la imagen es un componente esencial de su sistema retórico. Como ha demostrado Arthur Terry, a propósito de «Aparicions», uno de sus últimos poemas escritos en catalán, las apariciones se confunden con el tema del yo. Dicho en términos del Heidegger de *Sein und Zeit*, llega a la noción que la apariencia no es simplemente aquello que se presenta a la visión, sino también la «aparición» de algo escondido y, en consecuencia, el medio a través del cual se revela el ser verdadero (Terry, 1981).





Esta interpretación de la apariencias y, de hecho, la incorporación de las mismas, como un elemento esencial de la realidad, así como la creencia en el carácter instigador, convulsivo y revelador de la lengua poética, es un concepto básico en Gimferrer, y, en buena medida, es un concepto heredado de Octavio Paz. El poema es consagración de un instante privilegiado. Y no es tan solo un recuerdo con una finalidad memorialista, que también está implícita, sino como una invitación a repetirse; y la intervención del poeta tiende a desentrijar el secreto fenomenológico de este momento:

El instante así aislado [en el poema], detenido y *reproducido* o nuevamente animado, permanece, aquí, en el nivel de la pura percepción fenomenológica: no se nos invita a entrar en él, a desgarrar su entraña, sino, simplemente, a verlo inmovilizarse, en transición hacia su dejar de ser, durante la lectura, esto es, a verlo *transcurrir* ante nosotros (Gimferrer, 1980, 106).

El concepto de «transcurrir» es fundamental en el planteamiento gimferreriano, puesto que muchos de sus poemas y prosas, o de los artículos (en la frontera de la prosa poética) consisten en una acción que sucede ante nosotros, tan solo como un juego lingüístico, o por una combinación de imágenes, imitando el lenguaje cinematográfico. En otro pasaje del estudio de la poesía de Paz, indicó las semejanzas entre poesía y revelado fotográfico, destacando el paso del positivo al negativo, y las similitudes con la confusiones que se producen entre la realidad y el espejo:

Fijamos un instante; este instante es el del tránsito del blanco al blanco; en este instante nos vemos a nosotros mismos como sombra o reflejo, ya que lo que vemos es la autoconciencia de nuestro ser propiciada por la suspensión, entre blanco y blanco, de la palabra poética, que es así un *pasar en claro*, un sacar a la luz lo que somos, apresado al apresar el instante del poema. Itinerario hacia la claridad: lo claro en blanco (Gimferrer, 1980, 35).

Por ello Gimferrer se ha sentido atraído por los novelistas franceses del *nouveau roman*, y ha participado muy activamente en la campaña



por considerar a Azorín como uno de los precursores indiscutibles del movimiento francés (Gimferrer, 1986). Como una muestra más de la obsesión del poeta barcelonés por las vanguardias y como una comprobación de su atención por el instante y lo fragmentario, vale la pena destacar algunos de sus últimos libros: el *Dietari*, *Fortuny* y *Los raros*. En ellos destaca una concentración obsesiva en la prosa poética, preciosista, que busca unos modelos extemporáneos y, al mismo tiempo, provocativos: en catalán se refugia en el modelo noucentista de Josep Carner o Eugeni d'Ors; y en español en Azorín. Una prosa en la que importa sobremanera la captación de fragmentos e instantes brillantes y su reordenación. Buscar lo inesperado y lo insólito en las noticias diarias le provoca un libro como el *Dietari (1979-1980)*. En otro momento le ha interesado explicar momentos y factores decisivos en torno de una personalidad y de una saga familiar, ligada a los centros más cosmopolitas de esa tradición cultural definida en el parámetro estético y cronológico del postsimbolismo, el final de siglo, las entreguerras, etc., como así sucede en *Fortuny* (1983). O en otro caso, *Los raros* (1985), se siente atraído por recrear ambientes y personajes obsoletos, de un gran refinamiento, el principal atractivo de los cuales reside en el hecho de su excentricidad, que adquieren valor en sí mismos, por la manera como consigue presentarlos, más que no por su calidad intrínseca. Son seres que basan su grandeza en permanecer en el olvido. Lo raro ya no son libros: «Lo raro es lo inactual, lo lejano en el tiempo o en el espacio: escritores, libros, movimientos, países.» O como afirmó en la conclusión: «Raro es lo mal leído o mal comprendido o mal difundido» (Gimferrer 1985b, 256).

El texto característico de sus últimos libros es esa prosa breve, casi poética, que se convierte en una mesa de operaciones particular: se construye un *puzzle* ante nuestros ojos, voces diversas acuden para la recreación de una determinada escena. Con frecuencia un espejo en segundo plano, nos introduce la presencia del personaje Pere Gimferrer: unos recuerdos sobre cómo se produjo su lectura, ligados a la experiencia concreta que cuenta: la evocación de un film, escritores y libros olvidados. El estilo, al mismo tiempo, se adecua en lo posible a la materia narrada,



y persigue deliberadamente efectos arcaizantes, con una tendencia a imitar los excesos retóricos modernistas:

En el país de código de los sofismas, puro jaulón verbal y conceptual que incubó a Procopio, surgen los persas, y los hunos, y los visigodos de Alarico, y los godos de Teodorico, y los vándalos que toman Libia y saquean Roma y se alían con los alanos: una sucesión de cabalgadas y cabalgatas y cabalgaduras, a ráfagas y a rachas, en una lenta inmaterialidad sustraída al tiempo, al polvo que abrasa y blanquea y deseca, a la sangre y al grito de los empalados y de los que sucumben bajo el hervor del aceite y la pez en los asedios. Tal es en sus libros de las *Guerras*, el arte de historiador de Procopio: la retórica helada del horror épico (Gimferrer, 1985b, 51).

Autor de una literatura plenamente autoconsciente, Gimferrer ha llevado su empeño hasta extremos barrocos. Como en «Imatges en un mirall» [Imágenes en un espejo] del *Dietari* (Gimferrer, 1981, 292-293), que es una perfecta metáfora de su concepción de la literatura. En ese texto nos presenta dos secuencias de películas de Orson Welles, en un escaqueo más de esa atracción por confundir escritor y realizador cinematográfico. Charles Foster Kane delante de un espejo, el doble de Orson Welles: «Filmar imatges d'imatges. Filmar el doble d'un mateix». [Filmar imágenes de imágenes. Filmar la imagen de uno mismo]. Y a continuación evoca la secuencia final de *The Lady from Shanghai*, se fija en la sala de espejos de la casa encantada, en donde se enfrentan Rita Hayworth y Everett Sloane: «Darrera la càmera, hi ha un home: un home que filma les imatges antagòniques i bessones dels miralls, un home que filma l'home que mira la lluita dels miralls. Aquest home es filma a si mateix. Orson Welles, espectador de l'ambigüitat com a joc de miralls»¹².

Esta atracción por las imágenes observadas nos lleva al tema del doble, implícito en la referencia heideggeriana aludida antes, esa pasión por el

12 «Detrás de la cámara hay un hombre: un hombre que filma las imágenes antagónicas y mellizas de los espejos, un hombre que filma el hombre que mira la lucha de los espejos. Este hombre se filma a sí mismo. Orson Welles, espectador de la ambigüedad como juego de espejos».



artista que se contempla en el momento de la creación. Pero también por el instante, privilegiado, ahora aquí, no solo por la poesía, sino por el cine. Gimferrer ha sido uno de los escritores más destacados en la adopción de técnicas y referencias temáticas procedentes del séptimo arte. Si en los poetas de la generación del 27, especialmente en Alberti y Salinas, esto ya era perceptible, en poetas como Gimferrer, doblado él mismo en crítico cinematográfico, el recurso es mucho más establecido y comprensible. Él es de una de las primeras promociones de escritores del país que se ha educado en una cultura no únicamente oral y escrita, sino también audiovisual. Y ello se nota. El propio Gimferrer ha analizado las relaciones entre ambas formas de expresión en *Cine y Literatura* (Gimferrer, 1985c).

Así, pues, Gimferrer no se limita a una consagración de su instante, sino que manifiesta una predilección por captar otros instantes, por su carácter revelador intrínseco. La tarea de Gimferrer en la adaptación de este principio no se limita a una tarea de memorialista tout court, sino que indaga en la constitución multidimensional del instante, en las facetas poliédricas que le deparan una interpretación fenomenológica del problema del ser, como reflejos de un espejo inmenso del que ha/hemos podido reconstruir algunos fragmentos. Obra poética y en prosa, en español y catalán, desde una perspectiva impersonal o con accesos a la intimidad, son fragmentos de ese espejo fragmentado, esquivadas en las que se atisba a sí mismo Narciso, y a nosotros lectores, copartícipes en el gran drama del ser y del conocimiento.

3. «JARDINES ERRANTES». LÍMITES DEL POST-SURREALISMO: DE PAZ A GIMFERRER

Para Jeannine y Conrado, en el jardín de Delhi

EN PARÍS

En este capítulo quiero analizar las relaciones entre dos escritores del mundo hispánico cuya escritura fue influenciada por el surrealismo. Lo que yo llamo aquí «post-surrealismo» no es exactamente una escuela.

Más bien, es la evolución de una parte de la literatura y el arte a partir de los principios surrealistas después de 1945, es decir, en una época en que la pertenencia al movimiento y el sometimiento al Papa del surrealismo, André Breton, fue mucho menos importante. Los dos ejemplos de escritores que he elegido, Octavio Paz y Pere Gimferrer, reflejan lo que sucedió con el surrealismo después de la segunda guerra mundial, cuando empezamos a ver una transformación o un fenómeno de lexicación de los principios estéticos del movimiento surrealista inicial. Por otra parte, propongo una reflexión acerca de los límites del surrealismo histórico. Así los límites explorados aquí son de doble naturaleza e implican la difusión del surrealismo en dos momentos, en la obra de dos autores importantes de la literatura española en México y de la literatura catalana. En segundo lugar, este es un ejemplo particular que puede ser útil para un estudio más general sobre la suerte del surrealismo.

¿Cuáles son las principales aportaciones del movimiento surrealista? Uno puede hablar claramente de la revolución surrealista como un imitador del movimiento romántico que cambió la literatura occidental y el arte en los años veinte. Sabemos casi de memoria las grandes aportaciones surrealistas. En primer lugar, podemos considerar la escritura automática o la atención a los sueños (a través de Freud) como dos elementos fundamentales de una nueva concepción de la realidad, real o literaria. El Surrealismo, como es definido por André Breton en el Primer Manifiesto Surrealista, es un «*automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale*» (Breton, 1988, 328). Otra destacada contribución del surrealismo fue la aceptación de ciertos principios dadaístas: la actitud anti-burguesa, anti-nacionalista y provocativa desarrollada más ampliamente por los surrealistas. Insisten en esta dimensión subversiva: «*Nous n'acceptons pas les lois de l'Économie ou de l'Échange, nous n'acceptons pas l'esclavage du Travail, et dans un domaine encore plus large nous nous déclarons en insurrection contre l'Histoire*» (Breton, 1988, 117). Este compromiso

(antes de llegar al activismo PCF que lo cambió todo y marcó el principio del fin) anunció una actitud puramente revolucionaria que fue tan seductora para, entre otros, Luis Buñuel. El conocimiento del surrealismo fue decisivo en la vida y obra del director de cine español. Como escribe en *Mon dernier soupir*, para él el surrealismo significó el descubrimiento de una nueva moral, una moral coherente, rigurosa, inflexible, agresiva y con una visión de futuro, y en contra de la moralidad común. Es una moral que exaltaba la pasión, la mistificación, el insulto y el humor negro (Buñuel, 2006, 115-118).

Unos años más tarde, en las Américas, el Surrealismo fue renovado en lugares como Nueva York o México con la participación de artistas como Roberto Matta y Wilfredo Lam. Octavio Paz había conocido a algunos miembros del grupo surrealista en México; cuando se trasladó a vivir a París, después de la Segunda Guerra Mundial, en el momento en que él trabajó como secretario de la Embajada de México, se reúne de nuevo con ellos. Es en este punto que se produce el diálogo de Paz con Breton, de viva voz y por medio de la escritura, sobre algunos temas estéticos. Por ejemplo, acerca de la consideración del Marqués de Sade. En el poema «El prisionero» hay una apreciación de la obra de Sade y un diálogo con Breton. Para Paz, que está muy interesado en los aspectos amorosos del surrealismo, especialmente los poderes trascendentales del amor, (véase «erótico») el vínculo con Sade es muy importante. José Quiroga ha señalado que «Paz' poetics insists that we understand Sade as another for the poet, as the very real possibility of a poetic imprisonment caused by fear of the necessary laws of the world» (Quiroga, 1999, 31). En el poema «El Prisionero», Paz hizo una introspección, para concluir que se ha superado la tentación de Sade:

Atrévete :

La libertad es la elección de la necesidad.

Sé el arco y la flecha, la cuerda y el ay.

El sueño es explosivo. Estalla. Vuelve a ser sol.

En tu castillo de diamante tu imagen se destroza y se rehace, infatigable (Paz, 1979, 122).

Más allá del uso de algunas palabras (conceptos) muy estimados por el escritor mexicano («arco», «libertad», o la construcción del poema como una reflexión metapoética), la evocación de Sade en Paz es muy importante porque ella está relacionada al concepto del amor. Como Paz escribió en *Corriente Alterna* (1972), «Sade es un ejemplo de la derecha moral y Rousseau no lo es. Aunque Breton también fue íntegro e incorruptible, sus pasiones no fueron las de Sade sino las de Rousseau. Otro tanto ocurre con sus ideas. Unas y otras giran en torno a una realidad que Sade ignoró con ceñuda obstinación: el corazón» (Paz, 1972, 65)¹³. De hecho, lo que Paz critica, es lo que podría llamarse la falta de amor, es decir, la primacía del corazón que es esencial para él, y eso es solo una de las muchas razones de atracción por la obra de Bretón.

Octavio Paz ha dedicado uno de sus mejores poemas de *Salamanca* (1962) a evocar las muchas relaciones con el surrealismo en general y con André Breton en particular. Un poema como “Noche en claro” (Paz, 1969, 141-146) de Paz contiene alusiones, homenajes a los textos de André Breton: *Tournesol* (1923), *L’Union libre* (1931) y *Nadja* (1928). Dedicado a Breton y Benjamin Peret, el poema evoca una noche en el Café d’Angleterre en París. El otoño camina a «pasos de gigante» hacia el centro de la ciudad. Una joven pareja que representa el amor loco llega al café,

Sobre el abrigo de ella color fresa
Resplandeció la mano del muchacho
las cuatro letras de la palabra Amor
En cada dedo ardiendo como astros



Tatuaje escolar tinta china y passion
anillos palpitantes...

¹³ Ver también (Wilson, 1979).

La mano casi configura un caligrama. Las letras de la palabra «amor» (escrita en inglés!) son inscritas en los dedos y nos llevan a una identificación entre la noche, el amor y los signos (« río de los signos » río de los astros »). La ciudad, confundida con el deseo, también se confunde con una mujer, su amor. Lo que se ha leído en el verso 117 «Ciudad o Mujer Presencia» se hace evidente en el penúltimo verso: «Ciudad Mujer Presencia». Después de analizar el poema Ludwig Schrader concluyó: «Tenemos, por decirlo de una manera un poco patética, al final el abandono del yo ante la presencia pura de una revelación» (Schrader, 1990). Todo esto se puede conectar con la «crítica» del Surrealismo enunciada por Paz en *Las peras del Olmo*, uno de sus ensayos literarios en el que analiza el movimiento surrealista. Novalis había dicho: «La poesía es la religión natural del hombre». Blake afirmó siempre que sus libros constituían las «sagradas escrituras» de la nueva Jerusalén. Fiel a esta tradición, el surrealismo busca un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía (Paz, 1971). En esta declaración, reconocemos los principios del surrealismo (la libertad, el amor y la poesía) que Paz ha hecho suya y que recorrerá toda su obra. En esta declaración, es necesario añadir la operación que este poema representa a la perfección: un momento de revelación que viene a manifestarse a través de la poesía y el poema.

Además de estas confesiones, la «revelación poética» es fundamental en Octavio Paz. En el ensayo *El arco y la lira* un capítulo entero está dedicado a la discusión de «la revelación poética». Esta «revelación» viene a través de la poesía: «La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia» (Paz, 1967, 156).

Lo que acabo de explicar de manera muy sucinta fue desarrollado por Octavio Paz en varios de sus escritos de reflexión poética. También podríamos incluir este tipo de pensamiento en una tradición occidental, eurocéntrica y postsurrealista. Pero a partir de 1962, la vida y la poesía de Paz se transforman notablemente porque empieza a vivir en la India

y allí conoce una realidad humana y estética que le confirma y le hace replantear algunos de sus principios.

EN []
En 1962 Octavio Paz fue nombrado embajador de su país en la India. Dimitió en 1968, el día de la masacre de la Plaza de las Tres C [] us, [] recordaba en su extraordinaria memoria de la estancia en la India, *Vislumbres de la India*, o en muchas cartas enviadas a sus amigos (Paz, 1997; Paz, 2008, Paz, 1999). [] lo de los centros culturales occidentales, Paz disfrutó de un período de intensa reflexión, de productividad y de participación en la vida cultural de New Delhi. Desde el punto de vista personal, se produjo también un cambio importante. Allí conoció a su segunda mujer, Marie-José, con quien se casó en los jardines de la embajada mexicana en 1964. Como explicó en múltiples ocasiones, Paz viajaba a menudo por la India, Ceilán y Afganistán. Allí encontró a gentes muy diversas, admiró los paisajes subyugantes del subcontinente, los templos. Esta experiencia geográfica, cultural y amorosa, le permitió viajar hacia su propio interior y realizar una revaloración a fondo del Surrealismo que tanto le había interesado en el período parisino de su vida. De hecho se produjo una notable modificación de su pensamiento poético.

Fue en la India donde Octavio Paz encontró la inspiración para escribir tres de sus libros más notables. *Ladera este* (1969) es un magnífico libro de poemas y un excelente ejemplo de sus exploraciones acerca de la relación entre Occidente y Oriente, plagado de imágenes de una gran sensualidad, en las que con frecuencia evoca su encuentro con Marie-José. *El mono gramático* (1974), es un libro que oscila entre el ensayo y el texto lírico en prosa, explora el sentido del lenguaje y las relaciones con una realidad fenomenológica, a partir de las correspondencias entre idea y verbo, palabra y percepción, erotismo y conocimiento. Su último libro de ensayos, *Vislumbres de la India* (1995), es una colección de recuerdos ligados entre sí por la evocación de sus relaciones con la cultura india, la comparación de las múltiples similitudes entre México y la India



(las especias, la presencia de la religión en la vida pública, el proceso de colonización española y británica, etc.). Es un libro potente, indiscutiblemente superior a cualquier guía con un enfoque tipo *Lonely Planet*.

En *El mono gramático* Octavio Paz escribió:

El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es —en azul adorable (Paz, 2001, 98-99).

Oscar Pujol ha explicado las filiaciones en el hinduismo de esta obra de Paz, y en particular de fragmentos como el que acabo de citar. Pujol ha subrayado que el pensamiento enunciado en *El mono gramático* es muy próximo al de un autor en particular, Abhinavagupta, en especial en aquello que concierne a ciertos principios del tantrismo. Abhinavagupta es una figura clave de la India del siglo XI. En este autor, la función poética del lenguaje transforma una emoción ordinaria en una emoción estética. Esta emoción estética es lo contrario de la «pasión». El nombre de esta emoción estética en sánscrito es *rasa*, es decir «gusto, zumo, esencia». Como lo confirma Pujol: «El alambique de la poesía destila la emoción ordinaria y nos la devuelve convertida en su zumo o esencia: el licor del *rasa*. La ingestión de este licor produce el asombro estético (*camatkara*)» (Pujol). En *El mono gramático*, Octavio Paz consiguió que la reflexión poética se convirtiera en poesía y que las descripciones líricas sustituyan al verdadero discurso filosófico. De este modo Octavio Paz pudo combinar sus dos voces más características.

Este libro es una buena muestra de los nuevos intereses intelectuales que han sacudido a Paz durante su estancia en la India. No quiero decir con esto se ha modificado completamente su actitud, sino más bien que sus reflexiones han alcanzado otro nivel de sofisticación bajo





la inspiración india. Casi todos los poemas de *Ladera este*, en particular «Viento entero», lo confirman. En este poema, a partir de la repetición como un estribillo del verso «El presente es perpetuo», Paz construye una evocación alegórica de apariencia caótica: «El presente es perpetuo/ Los montes son de hueso y son de nieve/ Están aquí desde el principio/ El Viento acaba de nacer» (Paz, 1969, 187). Se detecta un flujo y reflujo de la conciencia y del mundo externo, y sobre todo la antítesis entre dos concepciones del tiempo, entre la continuidad y el instante. Se puede notar este fenómeno en la repetición de las palabras «siempre» y «perpetuo». La combinación de muchos elementos contrarios en el poema consigue un efecto de unidad a través de la síntesis. El poema permite una aproximación entre la eternidad y lo instantáneo, entre la experiencia real y la experiencia sagrada. Esta conciencia y concepción del tiempo están inseridas en la composición y temática de los poemas y confirman el cambio que se ha producido en Paz.

DE DELHI A BARCELONA

Octavio Paz vivió siempre rodeado de poetas, escribiendo al mismo tiempo poesía y sobre la poesía. Se mantuvo constantemente en contacto epistolar con otros amigos poetas. Uno de ellos fue el poeta catalán Pere Gimferrer (1945), quien ganó cuando apenas tenía diecinueve el Premio Nacional de Poesía por su primer libro, *Arde el mar*. Poco después de ser premiado, Gimferrer, comenzó una relación epistolar con Paz. En abril de 1967, Paz escribe una larga carta a Gimferrer para comunicarle su opinión negativa respecto a «Tres poemas» que ha apenas recibido. Estos poemas tenían que formar parte del libro *Madrigales*, que Gimferrer decidió abandonar a causa de los comentarios de Octavio Paz. En esta ocasión, el escritor mexicano hace algunas observaciones muy pertinentes sobre la poesía:

Rompía usted, precisamente con esa poesía a la que ahora regresa y con la que estoy en desacuerdo, ya le dije por dos razones : la primera porque no encuentro en ella la precisión, la ironía, las iluminaciones de ciertas zonas sombrías del alma o de la vida diaria, que me da la poesía de lengua inglesa y de la cual la española es, a un tiempo, una adaptación y una *amplificación*, a





veces romántica (Cernuda, usted) y otras, las más, retórica; la segunda, porque esa poesía, inclusive en lengua inglesa, no es moderna ni representa la «vanguardia» (para emplear ese vulgar y antipático término) (Paz, 1999, 21).

Paz establece los límites de la poesía que no le gusta. Al mismo tiempo, indica a su joven corresponsal los elementos del tipo de poesía que sí le gusta: una poesía escrita con precisión, que contiene ironía y que incluye una iluminación de las sombras de la vida cotidiana. Paz postula una modernidad similar a aquella de la poesía de influencia anglosajona escrita bajo la influencia de poetas como Ezra Pound y W.C. Williams, y por algunos poetas franceses posteriores al surrealismo (y añade sobre este particular: «que es bien poco»). En español Paz postula la filiación surrealista de obras como *Poeta en Nueva York* de García Lorca, *Altazor* de Vicente Huidobro, *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre, *Poemas humanos* de César Vallejo, o *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda (Paz, 1999, 21). Al mismo tiempo, Paz propone, a partir de una valoración crítica de la poesía española de los años sesenta, un elogio de un tipo de poesía que él mismo explora en sus poemas. En primer lugar ataca a los poetas españoles contemporáneos que están todavía fascinados por un realismo «descriptivo, nostálgico y didáctico», como si todavía vivieran a fines del siglo XIX. Según Paz, los poetas contemporáneos que a él le gustan se sienten atraídos por las relaciones entre la realidad y el lenguaje, por el carácter fantasmagórico de la realidad, por los descubrimientos en el terreno de la lingüística y la antropología, por el erotismo, la relación entre la droga y lo psíquico, y por todo aquello que permite construir o destruir el lenguaje. Y añade: «lo que está en juego no es la realidad sino el lenguaje. Y lo está de dos modos: la realidad del lenguaje y el no menos formidable lenguaje de la realidad. En este sentido —no en el de la retórica verbal— el surrealismo ha pasado —aunque, como es natural y con otro nombre reaparecerá, reaparece ya en la búsqueda de los poetas nuevos» (Paz, 1999, 21). Esta defensa de la realidad autóctona creada por el lenguaje está construida a partir de una crítica de la teoría surrealista. Para Paz, los surrealistas habían procla-





mado la libertad de la escritura poética para luchar contra la antinomia entre el yo y el lenguaje, al favorecer la impersonalidad y la objetividad del lenguaje inconsciente. Es claro que Paz postula la idea contraria: es partidario de un control absoluto del lenguaje que se dejaría al mismo tiempo dominar por él¹⁴. En las reflexiones que Octavio Paz dirige a su joven amigo Gimferrer, intenta convencerle de esta concepción de la poesía.

Y tuvo éxito. Algunos años más tarde, en los libros de poesía que Gimferrer escribe en catalán a partir de 1970 (*Els miralls*, *Hora foscant*), o en una serie de textos en prosa publicados en un periódico bajo el engañoso título de «Dietari» (1979-80), Gimferrer demuestra cómo se ha aprovechado de la lección de Paz. Por ejemplo, escribe sobre Wallace Stevens:

Al capdavall, tot conflueix : el poema és l'espectacle —mental i sensitiu— del procés de creació de la poesia, semblant al procés de revelat d'un negatiu fotogràfic, on el contrast —pàl·lidament platejat— del blanc i el negre virarà, en una mutació progressiva, cap a l'esclat concís i suau, o fort i colpidor, dels colors límpids. La claror de la intel·ligència perfecta, de la sensitivitat més afinada, tensa en l'aire pur i enlluernador (Dimarts, 12 [febrer 1980] «El poeta americà») (Gimferrer, 1995, 234).

Gimferrer demuestra haber bien aprendido la lección de Octavio Paz y se muestra partidario del principio de la existencia de un hecho poético, a la vez mental y sensible, compuesto por visiones luminosas, exóticas, oscuras o abstractas; visiones ligadas solamente a la imagen visual o el sonido, o concebidas como combate de ideas y de conceptos. El clima de esta relación intelectual, que no se extinguió sino con la muerte de Paz en 1998, y fue el tema de un poema «La arboleda» dedicado «A Pere Gimfe-

14 «Cuando los surrealistas proclamaron la libertad de la escritura poética, querían disolver la antinomia (para mí falsa) entre el yo y el lenguaje, pero no a favor de la conciencia personal, sino de la impersonalidad, la *objetividad*, del lenguaje inconsciente» (Paz, 1999, 23).



rrer», y del estudio que Gimferrer ha consagrado a la obra poética de su maestro y amigo, *Lecturas de Octavio Paz* (1980). Este poema establece de nuevo algunas conexiones con el ensayo *El mono gramático* nos muestra la renovación de la poética de Paz que se ha producido durante su estancia en la India. El poema es una breve descripción de las transformaciones que suceden durante una puesta de sol: el paso de la luz a la sombra, la observación del exterior a partir del interior, que se confunden en una casa y en el espíritu del poeta. El bosque aparece en el ensayo como una metáfora de la página. Las ramas y las lianas son una representación del significado de cada palabra, que están todas entrelazadas y relacionadas entre ellas. Las imágenes que relacionan la naturaleza y el lenguaje son las mismas en el poema: «La arboleda,/ quieta de pronto,/ es un tejido de ramas y frondas» (Gimferrer, 1980, 108). Más allá, Paz propone la confusión entre naturaleza y escritura, lenguaje, palabra, cuando presenta unas gotas de tinta sobre un papel que no es otra cosa que el cielo del sol que se pone: «En la región central/ gruesas gotas de tinta/ esparcidas/ sobre un papel que el poniente inflama,/ negro casi enteramente allá,/ en el extremo sudeste,/ donde se derrumba el horizonte» (Gimferrer, 1980, 113). Este poema evoca una «arboleda» precisa, la cual es observada desde el interior de una casa que corresponde a la de *El mono gramático*. El poema describe un instante muy particular. La interpretación de Gimferrer ilumina al mismo tiempo nuestra comprensión del poema de Paz, así como la poética propia de Gimferrer, quien hace exactamente la misma operación en sus prosas del *Dietari* o en sus poemas. Como escribe Gimferrer a propósito del poema de Paz:

aislado, detenido y reproducido o nuevamente animado, permanece aquí en el nivel de la pura percepción fenomenológica : no se nos invita a entrar en él, a desgarrar su entraña, sino, simplemente, a verlo inmovilizarse, en transición hacia su dejar de ser, durante la lectura, esto es, a verlo transcurrir ante nosotros (Gimferrer, 1980, 106).

El verso de conclusión de este poema confirma la idea de que los objetos cotidianos que el poeta ve en el interior de la casa (el cubo de la



basura, una tinaja de barro vacía) no son sino nombres y nos empujan a regresar al blanco del inicio del poema: «Sobre sí mismo/ el espacio/ se cierra./ Poco a poco se petrifican los nombres». Según el comentario de Gimferrer: «hemos ido de la inmovilidad a la fijeza, y también del blanco al blanco en la página» (Gimferrer, 1980, 118). Gimferrer ha aprendido bien la lección de su maestro Octavio Paz, como se puede comprobar en sus textos críticos o incluso en su poesía en catalán, en particular en libros como *Els miralls* y *L'espai desert*.

¿FIN DEL VIAJE?

Octavio Paz escribió en una carta a Jean Clarence Lambert, uno de sus traductores del francés, unos comentarios sobre sí mismo que nos ayudan a llevar un poco más lejos la lectura del poema “La arboleda”, y que al mismo tiempo añaden otras iluminaciones sobre el pensamiento poético de Octavio Paz:

No, no me he perdido ninguno de mis yos (conozco a algunos y me aburren), sino el algo fuera de mí y que no sé cómo llamar. Algo que tal vez no tendrá nombre hasta que yo no lo nombre : verdad, poesía, silencio, dicha, reconciliación con el mundo (sin excluir a la muerte). Algo parecido a la luz última de estas tardes en Delhi, que te da la sensación de una verdad instantánea y, sin embargo, permanente. (Ese título tuyo dice algo de lo que yo quisiera decir : *Jardín errante*. No ser un yo, sino un *signo errante*, como los árboles, los soles, las casas...) (Paz, 2008, 157).

En efecto, Paz se ha convertido en «signo errante». En parte por su concepción cambiante del surrealismo, también por su independencia ideológica, una independencia que le ha costado muy cara y que provocó discusiones enojosas y ridículas en México a propósito de su compromiso político y literario. El hecho de que poco antes de su muerte perdiera su biblioteca a causa de un incendio puede ser leído como un paso más en este proceso de interiorización, de retorno al lenguaje. Él ha cumplido con el destino que Heidegger había previsto para el lenguaje: «Die Sprache ist das Haus des Sein. In ihrer Behausung wohnt



des Mensch. Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser Behausung. Ihr Wachen ist das Vollbringen der Offenbarkeit des Seins, insofern sie diese durch ihr Sagen zur Sprache bringen und in der Sprache aufbewahren» (Heidegger, 2000, 5). El lenguaje es la casa del Ser. Allí en ese refugio habita el hombre. Los pensadores y los poetas son aquellos que vigilan este refugio. Su vigilia es el cumplimiento de capacidad de revelación del Ser, en tanto que por su decir ellos aportan al lenguaje esta capacidad de revelación y la conservan en el lenguaje. En el título «Jardines errantes» Octavio Paz imagina, como lo esperaba Heidegger en sus últimos años, el pensamiento como un camino. «Jardines errantes» es el título de un poema de *Vuelta* (1976) dedicado a Jean Clarence Lambert, el sujeto al mismo tiempo de la traducción y de la conversación. Aquí, Paz añade el pensamiento como un oxímoron: el jardín y el vagabundeo, la quietud y el movimiento sin dirección (aparente). El poeta mexicano, como Cioran, se ha encontrado en una situación de «l'exil métaphysique», lo que Claudio Guillén ha llamado «la vida ausente» (Guillén, 1998, 86), o una especie de exilio interior en el propio país. Como afirmaba André Breton al final del *Manifeste du Surréalisme*: «L'existence est ailleurs». En la literatura, en el lenguaje, en una vivificación del instante que Paz y Gimferrer han situado en el centro de su proyecto literario.

BIBLIOGRAFÍA

- «Almodóvar carga contra la cobertura de El País sobre el Festival de Cannes». *El país* 27 mayo, 2009.
- ABELLÁN, José Luis. «Presentación general». *El exilio español de 1939. I*. Madrid: Ed. José Luis Abellán. Taurus, 1976-1978.
- ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. Londres: British Film Institute, 2007.
- ADORNO, Theodor. «Refuge for the homeless». *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*. Londres: NLB, 38-39, 1974.
- AGAMBEN, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet, 1994.
- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editores, 2010.
- ALEGI, Daniel. «Alumbramiento: the story unpredictable». P.O.V. – *A Danish Journal of Film Studies*, 27: 85-89, 2009.
- ALMODÓVAR, Pedro. Notas sobre crónica negra del festival de Cannes, Bloppedroalmodovar http://www.pedroalmodovar.es/PAB_ES_II_T.asp, 2009.
- . www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_mujeres5.htm
- ALONSO, Dámaso. «Aleixandre, en la Academia». *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1952.
- ÁLVAREZ JUNCO, José. «España: el peso del estereotipo». *Claves*. 48: 2-10, 1994.
- AMADO, Ana María. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- AUB, Max. *Hablo como hombre*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- . *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Ed. Federico Álvarez. Madrid: Editorial Aguilar, 1985.
- . *La gallina ciega. Diario español*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba editorial, 1995 [1971].
- AYALA, Francisco. *Perfil de Vicente Aleixandre*. Madrid: Real Academia Española, 1985.

- AZORÍN, MARTÍNEZ RUIZ, José. *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid: Renacimiento, 1917.
- BAKHTIN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (El contexto de François Rabelais)*. Barcelona: Barral, 1978.
- . *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1987.
- BALLESTEROS, Isolina. *Cine (Ins)Urgente: Textos filmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.
- BAREFOOT, Guy. *Gaslight Melodrama: From Victorian London to 1940s Hollywood*. Nueva York: Continuum, 2001.
- BARRAL, Carlos. *Los años sin excusa*. Madrid: Alianza Editorial, 1978.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957.
- . Roland Barthes par Roland Barthes. Paris: Seuil, 1975.
- . «Délibération». *Tel Quel*. 82: 8-18, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres*. Edición de Y.-G. Paris: Le Dantec. Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- . *Écrits sur l'Art*. Paris: Librairie Général Française, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminaciones III*. Madrid: Taurus, 1976.
- . «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction». *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books, 1985.
- BERGAMÍN, José. *El pasajero. Peregrino español en América I*. México: Editorial Séneca, 1943.
- . *Al volver*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1962.
- . «El arte de birlibirloque». En *Obra esencial*. Ed. Nigel Dennis. Madrid: Turner, 163-85, 2005.
- BERTOLA, Chiara. «Una magnífica coincidencia». En *Margarita Andreu. Annotare*. Venecia: Galeria Michela Rizzo, 2006.
- BLANCH, Antonio. *La poesía pura española*. Madrid: Gredos: 133-149, 1976.
- BLANCHOT, Maurice. «Le Journal intime et le récit». *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard: 271-79, 1959.
- . *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- BLOOM, Harold. «The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art». *ArtForum* (Summer, 1996), 95-98, 1996.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. «Del rigor de la ciencia». *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé: 106, 1960.



- . «El idioma analítico de John Wilkins». En *Otras inquisiciones, Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1972.
- . *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores SA., 1989.
- BOU, Enric. «Escritura y voz: las cartas de Pedro Salinas». *Revista de Occidente* 126: 13-43, 1991.
- . «Pere Gimferrer», en M. de Riquer, A. Comas, J. Molas. *Història de la Literatura Catalana* vol. XI. Barcelona: Ariel. 385-394, 1988.
- . «A la búsqueda del aura. Literatura en la Internet», en: J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo, y, M. García-Page (eds.). *Literatura y Multimedia (Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y nuevas tecnologías de la UNED; Cuenca UIMP, 1-4 julio 1996)*. Madrid: Visor: 163-180, 1997.
- . «Defensa de la voz epistolar. Variedad y registro en las cartas de Pedro Salinas». *Monteagudo* 3: 37-60, 1998.
- . *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad hispánica*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2001.
- . «Delle giornate particolari o del particolare nella giornata. Diaristica Catalana». En *Giornate particolari* a cura di Bianca Tarozzi. Verona: Ombre corte, 169-187, 2006.
- BOU, Enric; SORIA OLMEDO, Andrés. «Pedro Salinas, Cartografía de una vida». *Pedro Salinas. 1891-1951*. Madrid: Ministerio de Cultura: 21-160, 1992.
- BOU, Enric; PITTARELLO, Elide. «Introducción: Las Claves de la Transición». (*En claves de la transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Eds. Enric Bou and Elide Pittarello. Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana-Vervuert. 7-37, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Trans. Richard Nice. Cambridge: Cambridge U. P., 1977.
- BOYD, Brian. *Vladimir Nabokov. The American Years*. Princeton: Princeton U.P., 1991.
- BRETON, André. *Œuvres complètes*, tome I. Paris: Gallimard, 1988.
- BRODSKY, Joseph. «The Condition We Call Exile». *Altogether Elsewhere. Writers on Exile*. Ed. Marc Robinson. Boston-London: Faber and Faber. 3-11, 1994.
- BUÑUEL, Luis. *Mon dernier soupir*. Paris: Editions Ramsay, 2006.
- BYARS, Jackie. *All That Hollywood Allows: Re-Reading Gender in 1950s Melodrama*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- CASTELLET, Josep María. *Veinte años de poesía española 1939-1959*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1960.





- . *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- . «Retrat de pere Gimferrer», *Vint-i-cinc anys de la Llettra d'or*. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- . *Nueve Novísimos*.
- CASTRO, Antonio (ed.). *Las películas de Almodóvar*. Madrid: Ediciones J.C., 2010.
- CATELLI, Nora. «Los raros, de Pere Gimferrer», *La Vanguardia* (20 noviembre), 1986.
- CAVELL, Stanley. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- CERNUDA, Luis. *Poesía completa*. Ed. D. Harris y L. Maristany. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.
- CHAPERO-JACKSON, Eduardo. *Alumbramiento/Lightborne*, Madrid: Prosopopeya Producciones, 2007. <https://vimeo.com/2902562>
- CHAUTEBRIAND, François-René de. *Oeuvres romanesques et voyages*, Paris: Gallimard, 1969.
- CHEN SHAM, Jorge: «Hágase tu presencia o el simbolismo mítico-religioso de la súplica a la amada: “Ven, siempre ven” de Vicente Aleixandre», *Estudios Humanísticos. Filología*, 22: 229-42, 2000.
- CIURARU, Carmela: «Of No Country I Know. New and Selected Poems and Translations by David Ferry. University of Chicago, cloth, \$30; paper, \$14». *The New York Times* (April 16, 2000).
- COCCHIARA, Giuseppe. *Il mondo alla rovescia*. Turín: P. Boringhieri, 1963.
- CONCHA, Víctor García de la. *Historia y Crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Crítica, 1984.
- COOK, Pam. «No Fixed Address: The Women's Picture from Outrage to Blue Steel». *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. London: Routledge, 2005.
- CORTÁZAR, Julio. «Nota». Pedro Salinas. *Poesía*. Madrid: Alianza editorial. 7-11, 1971.
- CRISPIN, John. *Pedro Salinas*. Nueva York: Twayne, 1974.
- CURTIUS, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Nueva York: Pantheon, 1953.
- D'LUGO, Marvin. «Pedro Almodóvar y la autoría literaria». *Literatura Española y Cine*. Ed. Norberto Mínguez Arranz. Madrid: Editorial Complutense. 79-96, 2002.
- DAYDI-TOLSON, Santiago. *Vicente Aleixandre: A Critical Appraisal*, ed. Santiago Daydi-Tolson, Ipsilanti: Bilingual Press, 1981.
- DEBICKY, Andrew. *La poesía de Jorge Guillén*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.



- . «La metáfora en algunos poemas tempranos de Salinas», en *Pedro Salinas*. Ed. Andrew Debicki. Madrid: Editorial Taurus. 113-117, 1976.
- DELEUZE, Gilles: *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.
- . *L'image-mouvement*. Paris: Editions de Minuit, 1983.
- . *L'image-temps*. Paris: Editions de Minuit, 1985.
- ; FÉLIX, Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DELEYTO, Celestino. «Postmodernism and Parody in Pedro Almodóvar's *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)». *Forum for Modern Language Studies* XXXI.1: 49-63, 1995.
- DESILET, Gregory. *Our Faith in Evil: Melodrama and the Effects of Entertainment Violence*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2006.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco. «La autobiografía del 27: los epistolarios». *Monteagudo* 3: 13-36, 1998.
- Diccionario de la lengua española*. <http://buscon.rae.es/draeI/>
- DIDI HUBERMAN, Georges: *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- . *Le danseur des solitudes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.
- DOUBINSKY, Seb. «In the shadow of light». *P.O.V. Filmtidtskrift. A Danish Journal of Film Studies*, 27: 80-84, 2009.
- DURÁN, Manuel. «Pedro Salinas y su "Nocturno de los avisos"», *Insula* 300-301 (noviembre-diciembre 1971). Reeditado en A. P. Debicki, ed. *Pedro Salinas*. Madrid: Taurus. 163-167, 1971.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1968.
- EDITORS Huffington. *The Huffington Post Complete Guide to Blogging*. Nueva York: Simon & Schuster, 2008.
- EISENSTEIN, Serguéi. *The Film Form*. [1949] Nueva York: Meridian, 1957.
- . *The Film Sense*. [1942] Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- El fil d'Ariadna. Com entendre la pintura. Col·lecció del Grupo Banco Hispano-Americano. Palau Moja. Maig-Juny 1984*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1984
- ELLISON, Ralph. *Invisible Man*, Nueva York: Vintage Books, 1952.
- EPPS, Bradley, and KAKOUDAKI, Despina (eds.). *All about Almodóvar: a passion for cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- . «Figuring Hysteria: Disorder and Desire in Three Films of Pedro Almodóvar». *Post Franco Postmodern*. Ed. Kathleen Vernon. Westport, Conn.: Greenwood Press. 99-124, 1995.
- ESCARTÍN, Montserrat. «Introducción a la Poesía completa». P. Salinas, *Obras completas I*, Madrid: Cátedra: 25-89.



- EVANS, Peter William. *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*. London: British Film Institute, 1996.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Afterpop: La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice, Editorial, 2007.
- . *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- FERNÁNDEZ, James Daniel. «The Bonds of Patrimony: Cervantes and the New World». *PMLA* 109.5. 969-981, 1994.
- Ferré, Juan Francisco. «El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante», *Quimera*, 237: 29-34, 2003.
- FERRÉ, Juan Francisco; ORTEGA, Julio (eds.). *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice, Editorial, 2005.
- FIELD, Andrew. *The Life and Art of Vladimir Nabokov*. New York: Crown Publishers, 1986.
- FISCH, Harold. *A Remembered Future: a Study in Literary Mythology*. Bloomington: Indiana U.P., 1984.
- FOKKEMA, Douwe Wessel. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1984.
- . *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.
- FOLKENFLIK, Robert: «Introduction. The Institution of Autobiography». *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*. Stanford, CA: Stanford U.P.: 1-20, 1993.
- FRANCK, W. «La muerte del poeta de España: Antonio Machado». Antonio Machado. Ed. Ricardo Gullón y Allen W. Phillips. Madrid: Taurus. 53-60, 1973.
- FRANÇOIS, C. «El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad». *Especulo* 43, 2009. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/lucmarte.html>. [2014/08/03].
- FREUD, Sigmund. «The Uncanny». *Collected Papers*. Ed. Ernest Jones. London: Hogarth, 1934.
- FUCILLA, Joseph G. «Petrarchism and the Figure ADYNATON», *ZRPh*, LIII: 773, 1936.
- . «Petrarchism and the Modern Vogue of the Figure ADYNATON», *ZRPh*, LVI (1939): 671-81, 1939.
- GAOS, José. «La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana». *Revista de Occidente* VI.38: 168-178, 1966.



- GARFIAS, Pedro. «Entre México y España». *España peregrina* 5: 230, 1940.
- GASCÓN VERA, Elena. «Hegemonía y diferencia: Pedro Salinas en Wellesley College». en *Signos y memoria. Ensayos sobre Pedro Salinas*. Madrid: Editorial Pliegos, 1993.
- . «Hegemonía y diferencia: Pedro Salinas en Wellesley College». *Signo y memoria: Ensayos sobre Pedro Salinas*. Ed. Enric Bou y Elena Gascón-Vera. Madrid: Pliegos. 33-50, 1993.
- GENETTE, Gerard. «Le journal, l'anti-journal». *Poétique*. 47: 314-22, 1981.
- GERE, Charlie. *Digital culture*, London: Reaktion Books, 2008.
- GIMFERRER, Pere. *Antología de la poesía modernista*, Barcelona: Barral, 1969.
- . *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama, 1980.
- . *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama, 1980.
- . *Dietari 1979-1980*. Barcelona: Edicions 62, 1981.
- . *Perfil de Vicente Aleixandre*. Madrid: Real Academia Española, 1985.
- . *Los Raros*. Barcelona: Editorial Planeta, 1985.
- . *Cine y Literatura*. Barcelona: Editorial Planeta, 1985.
- . «Azoriniana» en Azorín. *Los pueblos. Castilla*. Barcelona: Editorial Planeta. IX-XVII, 1986.
- . *Obra Catalana Completa / 2. Dietari Complet, I (1979-1980)*. Barcelona: Edicions 62, 1995.
- GINGRAS, George E. «Travel». *Dictionary of Literary Themes an Motifs*. Ed. Jean Charles Seigneuret. Nueva York: Greenwood Press: 1292-1331, 1988.
- GRACIÁN, Baltasar. *El críticón*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- GRANT, Helen F. «El mundo al revés». *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford: Dolphin: 119-37, 1972.
- . «The World Upside-down», *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to E. M. Wilson*, ed. R. O. Iones. Londres: Tamesis Books: 103-35, 1973.
- GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de Mythologie*. Paris: PUF, 1951.
- GUILLÉN, Claudio. «Sátira y poética en Garcilaso». *Homenaje a Joaquín Casaldueiro*. Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid: Editorial Gredos. 209-233, 1972.
- . «The Sun and the Self. Notes on Some Responses to Exile». *Aesthetics and the Literature of Ideas*. Ed. F. Jost. Newark: University of Delaware. 261-282, 1990.
- . *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema, 1995.
- . *Múltiples moradas. Ensayos de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- GUILLÉN, Jorge. «Prólogo» a P. Salinas, *Poesías completas*, Barcelona: Seix Barral. 11-41, 1975.
- . «Elogio de Pedro Salinas». *Pedro Salinas*. Ed. Andrew Debicki. Madrid: Editorial Taurus. 25-33, 1976.



- . *Una carta, un poema, una variante*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994.
- . *Aire Nuestro II, Homenaje, Y otros poemas, Final*. Barcelona: Tusquets Editores (coedición con Fundación Jorge Guillén), 2008.
- . *Cartas a Germaine (1919-1935)*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2010.
- GULLÓN, Ricardo. «La poesía de Pedro Salinas», en A. P. Debicki, ed., *Pedro Salinas*. Madrid: Taurus. 85-98, 1976.
- HARARI, Josue V. (ed.). *Textual Strategies*. Ithaca: Cornell UP, 1979.
- HART, Patricia. «Crónica sentimental de España de Manuel Vázquez Montalbán y otras verdades posibles, subnormales y postautistas». En *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, ed. José Colmeiro. Suffolk, UK and Rochester, NY: Támesis, 261-172, 2007.
- HASSAN, Ihab. «Toward a concept of Postmodernism», en *The Postmodern Turn*. Ohio State U.P. 1987. 84-96, 1987.
- HEARTFIELD, John. *Durch Licht zur Nacht* [Through Light to Night], [Photographic collage] (Akademie der Kunst, Berlin), 1933.
- HEIDEGGER, Martin. *Über den Humanismus*. Frankfurt: V. Klostermann, 2000.
- HOBSBAWM, Eric. *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*. Nueva York: Pantheon Books, 1994.
- HOLLANDER, John. *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago: Chicago U.P., 1996.
- IGLESIAS, Fernanda. «Profeta en tierra ajena», entrevista a Lucrecia Martel, *Clarín digital*, Buenos Aires, 20 de febrero, s.p. <http://www.clarin.com/diario/1999/02/20/c-02001d.htm>. [2014/08/01], 1999.
- ILIE, Paul. *Literature and inner exile: authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- JAKOBSON, Roman. Linguistics and poetics. In *Language in Literature*. Ed. K. Pomorska y S. Rudy, pp. 62-94. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1987.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Guerra en España*. Ed. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- JÜNGER, Ernst. *Radiaciones I*. Trans. Pascual, Sánchez. Barcelona: Tusquets, 1989.
- . *Irradiazioni. Diario 1941-1945*. Parma: Guanda, 1993.
- KAGANSKI, Serge. «Lucrecia Martel. Pour l'Argentine», *Les Inrocks.com*, 8 de enero. <http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/lucrecia-martel-pour-largentine/>. [2014/08/03], 2002.





- KAKIOU HALSKOV, Andreas. Visualizing the unspeakable, *P.O.V. – A Danish Journal of Film Studies*, 27: 73-79, 2009.
- KENT, Victoria. *Cuatro años en París (1940-1944)*. Buenos Aires: Sur, 1947.
- KENTRIDGE, William. *Castello di Rivoli. Museo d'Arte Contemporanea*. Milano: Skira, 2004.
- KINDER, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Los Angeles, CA: University of California Press, 1993.
- . «All About the Brothers: Retroseriality in Almodóvar's Cinema». *All about Almodóvar: a passion for cinema*. Eds. Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press. 267-94, 2009.
- LANE, Anthony. «Only Make-Believe. *Broken Embraces* and 2012». *The New Yorker* November 23, 2009.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- . *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1980.
- . *Moi aussi*, Paris: Seuil, 1986.
- LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1970.
- LEVIN, Harry. «Literature and Exile». *Refractions. Essays in Comparative Literature*. Nueva York: Oxford U.P. 62-81, 1966.
- . «France-Amérique: The Transatlantic Refraction», *Comparative Literature: Matter and Method*, Chicago: University of Illinois Press: 277-282, 1969.
- LINK, D. «Tres mujeres», <http://www.pagina.12.com.ar/2001/suple/radar/01-03/01-03-18/nota1.htm>. [2014/08/03], 2001.
- LLANOS ALCARAZ, Adolfo. *No vengáis a América*. México: Imprenta de la «Colonia Española», 1876.
- LÖSCHBURG, Winfried. *Von Reiselust und Reiseleid. Eine Kulturgeschichte*. Frankfurt: Insel Verlag, 1977.
- LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1996.
- LOURAU, René. *Le journal de recherche: matériaux d'une théorie de l'implication*. Paris: Ed. Méridiens-Klincksieck, 1988.
- MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. Edición crítica de Oreste Macrí. Madrid: Espasa Calpe - Fundación Antonio Machado, 1989.
- Macrí, Oreste. *La obra poética de Jorge Guillén*. Barcelona: Editorial Ariel, 1976.
- MAGRITTE, René. *Empire of Light*, [Oil on canvas] (The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venice), 1953-54.
- MAINER, José Carlos. *La Edad de Plata. (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural* Madrid: Editorial Cátedra, 1981.
- MALRAUX, André. *Les voix du silence*. Paris: NRF, 1951.





- MANGINI, Shirley. *Memories of Resistance. Women's Voices from the Spanish Civil War*. New Haven: Yale U.P., 1995.
- MARTEL, Lucrecia. *La ciénaga*. Lita Stantic Producciones, Cuatro Cabezas Films, Argentina, 2001.
- MARX, Leo. *The Machine and the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York: Oxford U.P., 1964.
- MISTRAL, Silvia. *Éxodo* (diario de una refugiada española). México: Editorial Minerva, 1941.
- MOIX, Terenci. *Los «comics», arte para el consumo y formas pop*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1968.
- . *El sadismo de nuestra infancia*. Barcelona: Kairós, 1970.
- . *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62, 1975.
- MONTSENY, Federica. *El éxodo (Pasión y muerte de españoles en el exilio)* [1969]. Barcelona: Galba Edicions, 1977.
- MORA, Vicente Luis. *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.
- . *La luz nueva. Singularidades de la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice, 2007.
- MORETTI, Franco. «Conjectures on World Literature». *New Left Review* (1): 54-68, 2000.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El jinete polaco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1991.
- MURPHY, Daniel. *Vicente Aleixandre's stream of lyric consciousness*, Lewisburg and London: Bucknell University Press, 2001.
- NABOKOV, Vladimir. «Exile», *The New Yorker* (October 24): 26, 1942.
- . *Speak Memory. An Anthology Revisited*. New York: Wideview / Perigee Books, 1979.
- NABOKOV, Vladimir; WILSON, Edmund. *Nabokov-Wilson Letters*. Nueva York: Harper & Row, 1979.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María. *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- nitle: www.nitle.org
- PACHECO, FRANCISCO. *Arte de la pintura* edición. Introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990.
- PAMUK, Orhan. *Istanbul. Memories and the City*. New York: Vintage, 2006.
- PANERO, Leopoldo María. *Así se fundó Carnaby Street*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1970.
- . *Poesía Completa (1970-2000)*, Ed. Túa Blesa. Madrid: Visor, 2001.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura económica, 1967.



- . *El arco y la lira*. México D.F.: FCE., 1967.
- . *La centena (Poemas: 1935-1968)*. Barcelona : Barral Editores, 1969.
- . «El surrealismo» (1954). *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral. 136-51, 1971.
- . *Corriente Alterna*. Mexico D.F.: Siglo XXI, 1972.
- . *Poemas (1935-1975)*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- . *Vislumbres de la India*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.
- . *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer*. 1966-1997. Edición, prólogo y notas de Pere Gimferrer. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1999.
- . *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- . *Jardines errantes. Cartas a J.C. Lambert*. 1952-1992. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2008.
- . *El arco y la lira*, México: FCE, 1967.
- PEREC, Georges: *L'Infradinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- . *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978.
- PERROT, Jean. *Mythe et Littérature*. Paris: P.U.F., 1976.
- PLA Y BELTRÁN, Pascual. «Mi entrevista con Antonio Machado». *Antonio Machado*. Ed. Ricardo Gullón y Allen W. Phillips. Madrid: Taurus. 41-46, 1973.
- PLA, Josep. *El quadern gris. Un dietari*. Barcelona: Edicions Destino, 1966.
- . *El primer quadern gris*. Ed. Edició facsímil a cura de Xavier Pla. Barcelona: Edicions Destino, 2005.
- PLUTARCH: *Moralia*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1959.
- PRICHET, Victor Sawdon. «Nabokov's Game». *The New York Review of Books* (June 9): 6-9, 1977.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. III. Paris: Pléiade/Gallimard, 1954.
- . *Correspondance*, Paris: Plon, 1971-1993.
- . *Lettres*, Paris: Plon, 2004.
- PUJOL, Òscar. «El mono gramático y el sabio alquimista. Algunas reflexiones en torno a la poética de Octavio Paz en El mono gramático» <<http://www.svabhinava.org/abhinava/OscarPujol/Abhinava-OctavioPaz.html>>
- QUIROGA, José. *Understanding Octavio Paz*. Columbia S.C.: University of South Carolina Press, 1999.
- RASKIN, Richard. «Shot-by-shot breakdown of ALUMBRAMIENTO». *Short Film Studies*. 1(2): 158-175, 2011.
- RIAMBAU, Esteve. «Imitation of Life. Transsexuality and Transtextuality in Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999)». *Burning Darkness. A Half Century of Spanish Cinema*. J. R. Resina and A. Lema-Hincapié (eds.). Albany NY, SUNY Press, 2008.

- RIBEYRO, Julio Ramón. *Antología personal*. Lima: FCE, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre. L'Ordre philosophique*. Paris: Seuil, 1990.
- . *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- RODOREDA, Mercè. *Cartes a l'Anna Murià*. 1939-1956. Barcelona: Edicions de l'Eixample, 1991.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. «Los “niños perdidos” de Castellet: la preterida fortuna histórica de una generación». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 20: 39-43, 2013.
- RUIZ DE CONDE, Justina. *El cántico americano de Jorge Guillén*. Madrid: Turner, 1973.
- SAID, Edward: «The Mind of Winter. Reflections on life in exile». *Harper's Magazine*. September: 49-55, 1984.
- . *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- SALINAS, Pedro. *Poesía* Selección de Cortázar, J. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- . «Guión de la charla dada en Middlebury College al Wellesley Club», traducción de Solita Salinas, en B. Madariaga/C. Valbuena, *La Universidad Internacional de Verano en Santander (1933-1936)*. Guadalajara: UIMP. 288-89, 1983.
- . *Cartas de amor a Margarita (1912-1915)*. Ed. S. Salinas. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- . *Cartas de viaje*. Ed. Enric Bou. Valencia: Editorial Pre-Textos, 1996.
- . «Deuda de un poeta», en *Obras Completas*, III, Madrid: Cátedra. 1437-1449, 2007.
- . «Prefacio» a *Todo más claro*, *Obras completas*. I Madrid: Cátedra. 607-609, 2007.
- . «La gloria y la niebla», *El desnudo impecable*, *Obras completas*. I. Madrid: Cátedra: 911-928, 2007.
- . «Guión de la charla de Pedro Salinas dada en Middlebury, Vermont a las antiguas alumnas de Wellesley College». *Obras completas II*. Ed. E Bou / A. Soria Olmedo. Madrid: Cátedra. 1420-1422, 2007.
- . «El poeta y las fases de la realidad» (1939), *Obras completas*. I Madrid: Cátedra. 497-507, 2007.
- . «España en su laberinto». En Índice Literario, II, 6 (junio 1933): 145-150, *Obras completas*. II. Madrid: Cátedra: 302-306, 2007.
- . «Defensa de la carta misiva y la correspondencia epistolar». *El Defensor. Ensayos completos II*. Madrid: Cátedra. 849-916, 2007.
- SALINAS, Pedro; GUILLÉN, Jorge. *Correspondencia (1923-1951)*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992.



- SALINAS, Soledad. «Recuerdo de mi padre». *Pedro Salinas*. Ed. Andrew P. Debicki. Madrid: Taurus. 35-42, 1976.
- . «Cronología Biográfica», en Salinas, P. *Poetas Completas.*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.
- SAMOYVAULT, Tiphaine. *Roland Barthes*. Paris: Fiction & Cie., Print, 2015.
- SANTAYANA, George. «The Philosophy of Travel». *Altogether Elsewhere. Writers on Exile*. Ed. Marc Robinson. Boston-London: Faber and Faber. 41-48, 1994.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. *Literatura actual*. Barcelona: Ariel, 1984.
- SARTRE, Jean-Paul. «L'art cinématographique». 1931. In *Les Écrits de Sartre: Chronologie, Bibliographie commentée*. Michel Contat & Michel Rybalka, eds. Paris: Editions Gallimard. 546- 552, 1970.
- SCHOLES, Robert; SCHRADER, Ludwing. «Octavio Paz: "Noche en claro". Zu den Bezügen zwischen Surrealismus und moderner lateinamerikanischer Lyrik». *Sieh den Fluss der Sterne strömen, Hispanoamerikanische Lyrik der Gegenwart. Interpretationen*. Ed. Gisela Beutle. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 291-308. [Traducción en *Anales de Literatura Española*, 7, 1991, pp. 165-182], 1990.
- SEGRE, Cesare. *La storia della letteratura, problema aperto Ritorno alla critica*. Torino, Einaudi: 161-176, 2001.
- SEMPERE, Pedro; CORAZÓN, Alberto. *La década prodigiosa*. Madrid: Editorial Felmar, 1976.
- SHATTUCK, Roger. *The Innocent Eye*. New York: Farrar Straus Giroux, 1984.
- SHERINGHAM, Michael. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford U.P, 2006.
- SILVER, Philip W. «Pedro Salinas o la vanguardia de par en par», *La casa de Anteo*. Madrid: Taurus. 118-147, 1985.
- Simmel, Georg. «Das Abenteuer». *Philosophische Kultur*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 13-26, 1983.
- . *Soziologie*. Leipzig, Verlag von Dunker und Humboldt, 1908.
- SMITH, Paul Julian. *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 1994.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Madrid: Editorial Alfaguara, 1996.
- SORIA OLMEDO, Andrés. «Dos voces a nivel». P. Salinas / J. Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*. Barcelona: Tusquets. 9-36, 1992.
- . Andrés: «Dos voces a nivel». Pedro Salinas, Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*. Barcelona: Tusquets. 9-36, 1992.
- STEINER, George. *Extraterritorial*. New York: Atheneum, 1971.





- STRAUSS, Frédéric. *Pedro Almodóvar, Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*. Madrid: Ediciones El País, 1994.
- SUBIRANA, Jaume. *Adrada Gosar poder ser fort*. Barcelona: Edicions 62, 2005.
- TABORI, Paul. *The Anatomy of Exile*. New York: Harrap, 1972.
- TERRY, Arthur. «La poesía de Pere Gimferrer», en P. Gimferrer, *Mirall, Espai, Aparicions. Poesia 1970-1980*. Barcelona: Edicions 62. 7-92, 1981.
- TISSERON, Serge. *L'intimité Surexposée*. Paris: Editions Ramsay, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *The Conquest of America*. New York: HarperPerennial, 1985.
- Tokyo-Ga*. Dir. Wenders, Wim, 1985.
- TORRE, Guillermo de. «Evocación de Pedro Salinas». *Asomante* 1 (enero-febrero): 12-18, 1954.
- TURNER, Victor y Edith. *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. New York: Columbia U.P., 1978.
- UGARTE, Michael. *Shifting Ground. Spanish Civil War Literature*. Durham: Duke U.P., 1989.
- URIBE, Alvaro (ed.). *Best of Contemporary Mexican Fiction*. Urbana Champaign, IL: Dalkey Archive Press, 2009.
- VAN GENNEP, Arnold. *The Rites of Passage*. Paris: Émile Nourry, 1908.
- VAN METER, Jonathan. «A Man of Many Women». *The New York Times* September 12, 1999.
- VARELA, Javier. «El sí y el no de Pedro Salinas». *Pedro Salinas. 1891-1951*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992. 161-176.
- VEGA, Miguel Ángel (ed.). *Textos clásicos de teoría de la traducción* [1994]. Madrid: Cátedra, 2ª ed. 2004.
- VERNON, Kathleen M. «Melodrama against Itself: Pedro Almodóvar's What I Have Done to Deserve This?», *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodovar*. Eds. Kathleen M. Vernon and Barbara Morris. Westport, Conn.: Greenwood Press. 59-72. 1995.
- WALL, Jeff. *After «Invisible Man» By Ralph Ellison, The Prologue* [Transparency in lightbox] (Emmanuel Hoffmann Foundation, permanent loan to Öffentliche Kunstsammlung, Basel, 1999-2000).
- WILSON, Jason. *Octavio Paz, a study of his poetics*. Cambridge: Cambridge U.P. 1979.
- YNDURÁIN, Domingo (ed.). *Época contemporánea (1939-1980). Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- YOUNG, Hugh Tempest. «Pedro Salinas y los Estados Unidos, o la nada y las máquinas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XLIX: 5-13, 1962.



- ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1990.
- ZARDOYA, Concha: «Los caminos poéticos de Antonio Machado». *Antonio Machado*. Ed. R. Gullón y A. W. Phillips. Madrid: Taurus. 327-341, 1973.
- . *Concha: La «otra» realidad de Pedro Salinas*. Pedro Salinas. A. Debicki (ed). Madrid, Taurus: 63-84, 1976.
- ZUBIZARRETA, Alma de. *Pedro Salinas: el diálogo creador*. Madrid, Gredos, 1969.