

Puentes literarios transatlánticos:

la relación de José Agustín Goytisolo y
la generación del 50 con la América hispana



Carme Riera y Fernanda Bustamante E.
(coords.)

Mitologías hoy 9

DIRECCIÓN

Helena Usandizaga Leonart, Universitat Autònoma de Barcelona
Beatriz Ferrús Antón, Universitat Autònoma de Barcelona

EDITORES

Chiara Bolognese, Universitat Autònoma de Barcelona
Fernanda Bustamante, Universitat Autònoma de Barcelona
Mauricio Zabalgoitia Herrera, Universitat Autònoma de Barcelona

COMITÉ CIENTÍFICO/ASESOR

Manuel Asensi, Universitat de València
Gordon Brotherston, University of Manchester
Teodosio Fernández, Universidad Autónoma de Madrid
Virginia Gil Amate, Universidad de Oviedo
Martin Lienhard, Universität Zürich
Mercedes López-Baralt, Universidad de Puerto Rico
Antonio Lorente, Universidad Nacional de Educación a Distancia
Juana Martínez, Universidad Complutense de Madrid
Carmen de Mora, Universidad de Sevilla
Fernando Moreno, Université de Poitiers
Julio Ortega, Brown University
Rocío Oviedo Pérez de Tudela, Universidad Complutense de Madrid
Concepción Reverte, Universidad de Cádiz
Ileana Rodríguez, The Ohio State University
José Carlos Rovira, Universidad de Alicante
William Rowe, University of London
Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca
Stefano Tedeschi, Università di Roma La Sapienza
Paco Tovar, Universitat de Lleida

CONSEJO DE REDACCIÓN

Gema Areta Marigó, Universidad de Sevilla.
Astvaldur Astvaldsson, University of Liverpool
Irma Bañuelos, Universidad de Guadalajara
Nuria Calafell, Universitat Autònoma de Barcelona
Magdalena Chocano, Fundació Universitària Rovira i Virgili
Marcin Kazmierczak, Universitat Abat Oliba
Silvana Mandolessi, Universität Heidelberg
María José Martínez Gutiérrez, Universidad del País Vasco
Jaume Peris, Universitat de València
Agustín Prado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima
José Ignacio Úzquiza, Universidad de Extremadura.
Eva Valero, Universidad de Alicante
Marcel Velázquez, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima

© Imagen de la cubierta:
Simon Chapman

Coordinación del número: Fernanda
Bustamante E., y Carme Riera
Vol. 9, verano 2014

Esta revista ha sido publicada en el marco del proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, "Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana", FFI2011-22637, y su publicación ha contado con el apoyo económico de este proyecto.

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres
Departamento de Filología Española
Edificio B, Campus Bellaterra, 08193

www.revistes.uab.cat/mitologiashoy
revista.mitologiashoy@uab.cat

ISSN: 2014-1130



- FERNANDA BUSTAMANTE Y CARME RIERA (COORDS.)
Puentes literarios transatlánticos: la relación de José Agustín Goytisolo
y la generación del 50 con la América hispana.....6-9

LA GENERACIÓN DEL 50 ESPAÑOLA Y LA AMÉRICA HISPANA

- RAMÓN GARCÍA MATEOS
Entre las piernas de una mulata que le dicen Pepa.
José Agustín Goytisolo y Cuba.....12-28
Between the Legs of a Mulatta Called Pepa. José Agustín Goytisolo and Cuba

- MARÍA PAYERAS GRAU
Un adelantado en las Américas. Apuntes sobre la correspondencia
entre José Agustín Goytisolo y José Manuel Caballero Bonald.....30-46
An Acting Governor of Spanish Poetry in the Americas. Notes on the Correspondence
Between José Agustín Goytisolo and José Manuel Caballero Bonald

- PERE PENA
Entre dos mundos: Jaime Ferran.....48-54
Between Two Worlds: Jaime Ferran

POÉTICAS EN DIÁLOGO

- FANNY RUBIO
José Agustín Goytisolo - Julio Cortázar: poéticas frente a frente.....56-67
José Agustín Goytisolo - Julio Cortázar: Their Poetic Art Face To Face

- MARCELA ROMANO
Insospechados rostros: Borges, Brines, Valente.....68-89
Unsuspected Faces: Borges, Brines, Valente

- EFI CUBERO
José Agustín Goytisolo y Jorge Luis Borges: la verdad del poema.....90-110
José Agustín Goytisolo and Jorge Luis Borges: the Truth in the Poem

- ALBA SAURA CLARES
La mirada al inocente: la relación poética entre José Agustín Goytisolo
y Juan Gelman.....112-128
The Gaze to the Innocent: the Poetic Relationship Between José Agustín Goytisolo
and Juan Gelman

- HELENA BARBAGELATA SIMÕES
La poesía como filosofía creadora y *Praxis* de resistencia
en Eugenio de Andrade y José Agustín Goytisolo.....130-138
Poetry as a Creative Philosophy and Praxis of Resistance in Eugenio de Andrade
and José Agustín Goytisolo

RELACIONES EDITORIALES Y DIVULGACIÓN

ESTRELLA CORRECHER JULIÁ

La revista *Cuadernos de Ágora* y sus relaciones con Latinoamérica...140-156The Journal *Cuadernos de Ágora* and the Relationships with Latin America

GRACIELA FERRERO

La revista *Libre* y el *ethos* político revolucionario.....158-167*Libre* and the Revolutionary Political *Ethos*

JOSÉ LUIS RUIZ ORTEGA

El *boom*, Barral y Barcelona: gestación editorial de un
movimiento

transoceánico.....168-177

The *Boom*, Barral and Barcelona: Editorial Formation of a Transoceanic Literary Movement

FRANCESCO LUTI

Goytisolo y Barral, puentes latinoamericanos para Italia.....178-183

Goytisolo & Barral, Literary Bridges Between Latin America and Italy

CONSTANZA TERNICIER ESPINOSA

El boom latinoamericano y la movilidad de los polisistemas:

una discusión a la propuesta de Pascale Casanova.....184-200

Latin American *Boom* and the Polisystem Movility: a Discussion
on the Pascale Casanova Proposed

JOAQUÍN MARCO, CARMÉ RIERA, LUISA COTONER Y FERNANDA BUSTAMANTE

Colección "OCNOS": un puente entre dos culturas.

Conversación con Joaquín Marco.....202-213

"Ocnos" Poetry Collection: a Bridge Between Two Cultures.

Conversation with Joaquín Marco

OTROS - JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

SABRINA RIVA

"Palabras para Julia" y la canción latinoamericana.....216-228

"Palabras para Julia" and the Latin American Song

JORGE ANDRÉS COLMENARES MOLINA

Los sentidos de la percepción en diecisiete poemas

de José Agustín Goytisolo.....230-243

Perception's Sentns in Seventeen Poems of Agustín Goytisolo

RESEÑAS

Por RICARDO FERNÁNDEZ ROMERO

Pablo Sánchez: *Liturgias utópicas. La Revolución cubana en la literatura española* (Madrid: Editorial Verbum, 2012).....246-248

Por JANNETH ESPAÑOL CASALLAS

Ana Gallego Cuiñas y Erika Martínez (eds.): *Queridos todos. El intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles del siglo XX* (Bruselas: Peter Lang, 2013).....250-254

INTRODUCCIÓN

PUENTES LITERARIOS TRANSATLÁNTICOS:
LA RELACIÓN DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO Y LA GENERACIÓN DEL 50
CON LA AMÉRICA HISPANA¹

Al cumplirse quince años de la muerte del poeta catalán, José Agustín Goytisolo, la Cátedra que lleva su nombre, adscrita al Departamento de Filología Española de la Facultad de Letras de la Universitat Autònoma de Barcelona, organizó el “VI CONGRESO INTERNACIONAL JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO Y SU GENERACIÓN: LA RELACIÓN CON LA AMÉRICA HISPANA”, que se llevó a cabo los días 13, 14 y 15 de marzo del 2014 en la Universitat Autònoma de Barcelona y en la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. El congreso reunió a los más importantes “goytisolianos” y a destacados especialistas de la generación de los cincuenta española e hispanoamericana, procedentes de Europa (España e Italia) y de América Latina (Colombia, Argentina y Chile).

Tanto el congreso como de la presente publicación, ambos espacio de discusión e intercambio, se inscriben en la línea de los Estudios Transatlánticos —entendidos como una “práctica des-centralizadora y una teoría de sistemas trans-fronterizos, de inclusión y debate, de pertenencia y apertura” (Ortega, 2006: 93-94)”—,² en la medida en que objetivo implica presentar lecturas en torno al tejido de relaciones poéticas y editoriales entre los escritores y poetas de ambas orillas, durante los agitados y convulsivos años setenta. En este sentido, los estudios aquí reunidos implican un ir y venir entre España y la América hispana, tratando de trazar un mapa literario cultural —al que Julio Ortega llama “geotextualidad”— en relación a un posicionamiento analítico que, apelando a una línea de asociaciones y cooperaciones, concibe las textualidades desde nuevos agentes y nuevos márgenes, que trascienden lo local.

En el presente número de la revista *Mitologías hoy* —PUENTES LITERARIOS TRANSATLÁNTICOS: LA RELACIÓN DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO Y LA GENERACIÓN DEL 50 CON LA AMÉRICA HISPANA—, recogemos gran parte de las intervenciones presentadas (ya sea a modo de ponencias o de comunicaciones), en el congreso; y a la vez, incorporamos tres textos (un artículo y dos reseñas) que fueron seleccionados para este número debido a su relación con la temática aquí abordada. Hemos optado por estructurar el material en cinco bloques.

El primero, **La generación del 50 española y la América hispana**, que abre este dossier, reúne tres artículos centrados en las relaciones con

¹ Este número de la revista está vinculado a la Cátedra José Agustín Goytisolo de la Universitat Autònoma de Barcelona y al Grupo de Investigación de la Generalitat de Catalunya “Redes transatlánticas: relaciones intelectuales y literarias” (ref. 2014SGR 78-GRE).

² Ortega, Julio (2006), “Los estudios transatlánticos al primer lustro del siglo XXI. A modo de presentación”, *Iberoamericana*, n.º VI, 21. Madrid y Frankfurt, pp. 93-97.

el continente americano de tres poetas españoles —José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald y Jaime Ferrán—. RAMÓN GARCÍA MATEOS, en “Entre las piernas de una mulata que le dicen Pepa. José Agustín Goytisolo y Cuba”, presenta una breve y documentada paronámica de la relación de Goytisolo con la isla caribeña, considerando tanto su proximidad sentimental y familiar, su asombro ante la Revolución como su vínculo con diferentes figuras literarias e intelectuales cubanas. Por su parte, MARÍA PAYERAS GRAU, en “Un adelantado en las Américas. Apuntes sobre la correspondencia entre José Agustín Goytisolo y José Manuel Caballero Bonald”, analiza la correspondencia inédita intercambiada entre Goytisolo y Caballero Bonald durante 1960 y 1961, período en el que este último vivió en Colombia. Así, da cuenta de las labores colectivas con el objetivo de divulgar la literatura de su generación a partir de antologías promocionales. Finalmente, PERE PENA, en “Entre dos mundos: Jaime Ferrán”, se centra en la figura de Jaime Ferrán, clasificándolo como un *outsider* en relación a la atención que han recibido otros miembros de la Escuela de Barcelona, y enfatiza en cómo el hecho de “vivir entre dos mundos” (EEUU, Colombia y España), influyó en la escasa atención que ha merecido su obra.

En el segundo apartado, **Poéticas en diálogo**, se recogen cinco artículos que abordan análisis comparativos entre las poéticas de escritores de ambas orillas. FANNY RUBIO, en “José Agustín Goytisolo - Julio Cortázar: poéticas frente a frente”, pone en relación al poeta catalán con el escritor argentino a partir de la idea de que ambos comparten la concepción de la historia como problemática de referencia, el tratamiento del espacio urbano y doméstico desplegado, el ensanchamiento del concepto de lo poético hacia el relato oral y la canción, y el manejo de la ironía. Así también, en “Insospechados rostros: Borges, Brines, Valente”, MARCELA ROMANO analiza los proyectos poéticos de los dos escritores españoles con el del argentino, sirviéndose del “monólogo dramático” como procedimiento vehiculante. Por otra parte, EFI CUBERO, en “José Agustín Goytisolo y Jorge Luis Borges: la verdad del poema”, a partir de una escritura de corte testimonial, en la que revive momentos junto a su amigo José Agustín Goytisolo, presenta una lectura de los vínculos poéticos entre el catalán y el argentino centrados en el encuentro de ambos en Buenos Aires en 1969, del que surgió la primera antología española de Borges, *Poemas escogidos*, en la colección Ocnos. En “La mirada al inocente: la relación poética entre José Agustín Goytisolo y Juan Gelman”, de ALBA SAURA CLARES, se analiza la relación entre Goytisolo y el poeta argentino, recientemente fallecido comparando los primeros poemarios de ambos —*Salmos al viento* (1958), *Claridad* (1960) y *Algo sucede* (1968) de Goytisolo; y *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961) y *Gotán* (1962) de Gelman—, en los que se plasma una nueva forma de entender la poesía social. Cierra esta sección el artículo de HELENA BARBAGELATA SIMÕES, “La poesía como filosofía creadora y *praxis* de

resistencia en Eugenio de Andrade y José Agustín Goytisolo”, que toma como referencia la “intercultural luso-catalana”, relacionando la obra de José Agustín con la del poeta portugués de Andrade.

En la tercera parte, **Relaciones editoriales y de divulgación** —y que es al mismo tiempo la más extensa (compuesta por siete artículos)—, se incluyen las aportaciones cuya temática gira en torno a los proyectos culturales-literarios gestionados en Europa (específicamente España, Italia y Francia), de publicación y promoción de las obras poéticas e intelectuales en aquellos años. Los dos primeros artículos se centran en el sector de las publicaciones periódicas: ESTRELLA CORRECHER JULIÁ, en “La revista *Cuadernos de Ágora* y sus relaciones con Latinoamérica”, hace un recorrido por lo que fueron las relaciones entre España y América Latina a partir de los lazos establecidos por la revista española de la postguerra, *Cuadernos del Ágora* (1956-1964), dirigida por Concha Lagos; abordando también los nexos con con la revista venezolana *Lírica hispana*. GRACIELA FERRERO, en “La revista *Libre* y el *ethos* político revolucionario”, presenta una síntesis de la breve existencia de la revista *Libre* (París, 1970-1972) y de cómo el impacto que provocó el caso Padilla alteró el compacto sociograma de los colaboradores de *Libre* y puso fin a la vigencia de un *ethos* político revolucionario compartido.

Por otra parte, cuatro artículos se centran en la figura de Carlos Barral como agente literario transatlántico, analizado algunas de sus gestiones editoriales, y sus repercusiones en el *boom* latinoamericano. JOSÉ LUIS RUIZ ORTEGA, en “El *boom*, Barral y Barcelona: gestación editorial de un movimiento transoceánico”, nos entrega una interesante lectura de cómo Carlos Barral, reconocido hoy como uno de los principales agentes del surgimiento y desarrollo del *boom* latinoamericano, ya sea por su sello editorial, como por la creación del premio Biblioteca Breve, fue un editor “por la fuerza de las circunstancias”, “un alma de poeta encorsetada en un oficio que de lírico tenía poco, pese a que su objeto de trabajo fuera la obra literaria”. FRANCESCO LUTI, en “Goytisolo y Barral, puentes latinoamericanos para Italia”, da cuenta de cómo el vínculo de importantes editores italianos, como Einaudi y Feltrinelli, con representantes de la Escuela de Barcelona, intervino en gran medida en la incorporación de autores hispanoamericanos en los catálogos editoriales de Italia. Vinculados con los textos anteriores, se seleccionó el artículo de CONSTANZA TERNICIER ESPINOSA, “El boom latinoamericano y la movilidad de los polisistemas: una discusión a la propuesta de Pascale Casanova”, para integrar este volumen, puesto que analiza las tensiones y los cambios relacionales que un fenómeno de impacto mundial el como el *boom* latinoamericano supuso, sirviéndose de la categoría de los polisistemas.

Cierra este bloque un texto que, enmarcado en el formato de una entrevista, da testimonio de la importancia de la colección Ocnos (1968-1982), fundada y dirigida por JOAQUÍN MARCO, con quien LUISA COTONER, y CARME RIERA conversaron. La transcripción, introducción y notas son de FERNANDA BUSTAMANTE.

La sección **Otros - José Agustín Goytisolo** recoge dos artículos que, aunque se centran en obras de José Agustín Goytisolo, las abordan desde ángulos distintos a los incluidos en los apartados anteriores. Así, vinculado a los estudios culturales, SABRINA RIVA en “Palabras para Julia” y la canción latinoamericana” realiza un análisis de diferentes versiones argentinas de la musicalización del reconocido poema, desde los paradigmas de la “canción de autor” o “nueva canción”, y cómo ésta llegó a tener un uso político. Y finalmente, en “Los sentidos de la percepción en diecisiete poemas de José Agustín Goytisolo”, JORGE ANDRÉS COLMENARES MOLINA, desde su situación personal de invidente aborda la multisensorialidad en poemas del autor en torno a siete temas: la sinestesia, el amor, la ausencia, la muerte, la somatización, el miedo y la tortura.

El número se cierra con dos aportaciones ajenas al congreso pero relacionadas estrechamente con los vínculos transatlánticos, se trata de las reseñas de RICARDO FERNÁNDEZ ROMERO, quien nos introduce el libro *Liturgias utópicas. La Revolución cubana en la literatura española* (2012) de Pablo Sánchez; y JANNETH ESPAÑOL CASALLAS, a la obra editada por Ana Gallego Cuiñas y Erika Martínez, *Queridos todos. El intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles del siglo XX* (2013).

Fernanda Bustamante y Carme Riera
Coordinadoras del número

LA GENERACIÓN DEL 50 ESPAÑOLA Y LA AMÉRICA HISPANA



**ENTRE LAS PIERNAS DE UNA MULATA QUE LE DICEN PEPA.
JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO Y CUBA**

*Between the Legs of a Mulatta Called Pepa.
José Agustín Goytisoló and Cuba*

RAMÓN GARCÍA MATEOS
INSTITUTO DE CAMBRILS
ramongarciamateos@hotmail.com

Resumen: a la vinculación de Goytisoló con Cuba se unen la proximidad sentimental de las raíces familiares y su asombro ilusionado ante la Revolución. A estos motivos, y a partir de su primer viaje en 1966, habría que sumar asimismo una tercera razón —que es el propósito de estas páginas—, como es su relación literaria, y amistosa, con algunos de los nombres más sobresalientes de la literatura cubana, de quienes se convertirá en valedor y publicista.

Palabras clave: José Agustín Goytisoló, Cuba, Revolución cubana

Abstract: the relation of Goytisoló with Cuba it is found in the the sentimental nearness of his family roots and in his commitment with the Cuban revolution ideals. For these reasons, and since his first trip to the island in 1966, we should also add a third one, which is the purpose of these pages: his literary relationship, and friendship with some of the most prominent names in Cuban literature of whom will become supporter and publicist.

Keywords: José Agustín Goytisoló, Cuba, Cuban Revolution

La década de los sesenta, desde el punto de vista de la creación poética, transcurre prácticamente en blanco para José Agustín Goytisolo hasta que en 1968 publica *Algo sucede*, un libro que recoge poemas escritos a lo largo de esos casi diez años¹ de silencio editorial. Las causas de ese largo paréntesis literario son muchas y muy diversas e irían desde una entrega total, primero, a su labor como traductor y asesor de la editorial Seix-Barral y, después, a su trabajo en el Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill, hasta las graves crisis personales, tanto psicológicas como afectivas, que vivirá durante estos años; a todo ello habría que sumar sus constantes viajes, motivados tanto por razones laborales como por la asunción de un compromiso político —personal y ético—, en el que tuvo mucho que ver, sin duda, el encarcelamiento en 1960 de su hermano Luis. Estas experiencias vitales, dulces o acerbadas como la misma vida, a la vez que ralentizan su actividad como poeta, irán definiendo muchos de los motivos temáticos que aparecen tanto en *Algo sucede* como en su siguiente libro, *Bajo tolerancia* (1973).

En mayo de 1962, coincidiendo con la mítica huelga de Asturias² y a causa de su trabajo para Seix-Barral, viaja Goytisolo por primera vez a Italia,³ para entrevistarse con Pier Paolo Pasolini⁴ y discutir con él algunas cuestiones sobre la traducción de *Accatone* y *Mamma Roma*; el contacto con el escritor y cineasta italiano, con quien mantendrá vínculos de amistad a través del tiempo, abrirá para el poeta nuevas perspectivas ante la literatura y la responsabilidad del escritor para con su tiempo.⁵ También

¹ *Claridad* obtuvo el premio “Ausias March” en 1959, aunque se publique a inicios de 1961, y *Años decisivos*, que ve la luz también en 1961, es un volumen recopilatorio, si bien incluye algún poema inédito.

² Las huelgas mineras de Asturias de 1962 —tras la de Vizcaya en 1947 y la de 1951 en Barcelona, la “huelga de tranvías” que en varias ocasiones recuerda Goytisolo en sus versos— serán una referencia clave en la historia de la resistencia antifranquista.

³ A Italia regresará Goytisolo en numerosas ocasiones, tanto por motivos literarios como para visitar a sus amigos. Así recordaba el poeta su relación con los escritores italianos en entrevista con Horacio Vázquez Rial: “...yo sabía italiano y empecé a traducir a Montale, a Quasimodo, a Ungaretti, a Pasolini... Empecé a ir a Italia en el 59 o 60 [como vemos, Goytisolo anticipa en su memoria su primer viaje italiano]. Ya los venía leyendo aquí, en el Instituto Italiano de Cultura, y allí les conocí a todos. Era sorprendente. Los de *Rinascita*, por ejemplo, que yo no podía verlos como comunistas, eran un grupo de gente abierta, los comunistas españoles no tenían nada que ver con aquello”.

⁴ Pasolini (Bologna, 1922–Ostia, 1975) es figura importantísima de la cultura italiana contemporánea. Intelectual comprometido —fue militante del Partido Comunista—, es autor de una sólida trayectoria literaria, entre la que destacamos *Las cenizas de Gramsci* (1957) y *Poesía en forma de rosa* (1961-1964), en el terreno de la poesía, y *Muchachos de la calle* (1955) y *Una vida violenta* (1959), en el de la novela; su trabajo como director de cine es decisivo para la cinematografía europea contemporánea, ya que fragua una obra absolutamente personal y de indudable trascendencia, así *El evangelio según San Mateo* (1964), la “Trilogía de la vida”, que integran *El Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974), o la perturbadora *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975).

⁵ Sobre la importancia de la relación de amistad entre Goytisolo y Pasolini, que sin duda influyó notablemente en el poeta catalán, escribe Miguel Dalmau: “Y en este sentido fue Pasolini un cicerone excepcional. Porque en aquella Roma de cuento moraviano, que

en Roma, probablemente en 1963, conocerá a Rafael Alberti,⁶ a quien visita en su casa del barrio del Trastevere y en cuya voz hallará tanto el ejemplo vivo de la poesía del exilio —hay en todos los poetas del cincuenta, en mayor o menor medida, un claro acercamiento al veintisiete— como la prueba de una actitud cívica y política en la vida y en la literatura. Asimismo desde Italia, donde acude en esta ocasión para ofrecer en Parma, en abril de 1963, una lectura de *Salmos al viento*,⁷ viaja a la URSS,⁸ para participar, junto a otros intelectuales españoles, en el

abandonaba la dura imagen de *El ladrón de bicicletas* en busca de su *Dolce vita* felliniana, Pier Paolo le fue mostrando un escenario popular donde la alegría de vivir y la solidaridad brotaban hasta de las piedras. No era ya que el poeta de Bolonia le enseñara a hablar “romanesco”, el dialecto en el que se expresan los personajes de *Mamma Roma* y *Accatone*, era que esos personajes respiraban, eran de carne y hueso, como si vida y literatura se nutrieran del mismo tuétano. ¿Acaso José Agustín no había conocido a campesinos de la meseta cuya habla le había fascinado? ¿Qué esperaba, pues, para incorporarla a su poesía? Los poetas hablaban de ello mientras cenaban pescado en La Carbonara, un cálido restaurante de la plaza Campo dei Fiori. Otras veces Pasolini le llevaba a las humildes *trattorie* del extrarradio, que jalonan el camino hacia Ostia, y allí, en aquellos parajes semidesérticos, se sumergían en la vida de las mesas bulliciosas compartiendo la charla, el vino y el orgullo de saberse compañeros. Aunque con profundos matices respecto a la relación de su hermano Juan con Genet, no debe subestimarse la influencia que Pasolini tuvo sobre el autor de *Salmos al viento*, descubriéndole opciones de vida, compromisos férreos, senderos de autenticidad” (1999: 389).

⁶ Me da la impresión que tanto Jordi Virallonga (1992: 24) como Miguel Dalmau (1999), que probablemente sigue la cronología ofrecida por el anterior, anticipan a 1962 el encuentro de Goytisolo y Alberti en Roma, que debió de ser en 1963, fecha del traslado definitivo del gaditano, desde Argentina, a la capital italiana; disponemos de algún testimonio fotográfico de ambos poetas, en la ciudad eterna, fechado por Goytisolo en 1963. Además, en *Algo sucede* se incluye el poema “Salud Alberti”, escrito para un homenaje al autor de *Marinero en tierra* con motivo de su sesenta cumpleaños, el 16 de diciembre de 1962, cuando la relación entre ambos era aún epistolar. De todas formas, si obviamos el error en las fechas, que induce a una conversación apócrifa sobre la huelga de Asturias, la reconstrucción que realiza Dalmau de aquel encuentro muy bien pudiera acercarse a la realidad: “El encuentro con Alberti fue otro de los momentos estelares de su estancia romana; porque aquel poeta era un mito viviente de la República, mantenía impoluta su aureola de figura comprometida con el pueblo, y José Agustín recordaba con afecto los primeros libros del gaditano, de una sorprendente frescura y pureza lírica. Dice que se quedó asombrado por la contagiosa vitalidad de Rafael, su entusiasmo juvenil, pese a la dolorosa ausencia de España. En Roma hablaron de literatura, de política y especialmente de esa huelga de Asturias, cuyo eco esperanzado les llegaba como una brisa en aquellos paseos primaverales junto al Tíber” (1999: 389-390).

⁷ Traducido al italiano por Adele Faccio, con el título *Prediche al vento e altre poesie* (Guanda editori, Parma, 1962). En esta ocasión Goytisolo viajará al norte de la península, y además de Parma conocerá Milán y Turín, y se relacionará con destacados dirigentes del PCI, como Enrico Berlinguer o Rosana Rossanda.

⁸ A la hoy extinta Unión Soviética volverá José Agustín Goytisolo en diversas ocasiones: en 1970 y 1972, acompañado por Juan Ramón Masoliver; en 1980, ya con pasaporte y como corresponsal del diario *La Vanguardia*, para cubrir la información de los Juegos Olímpicos de Moscú, y en 1990, invitado por la Asociación de Escritores Soviéticos a los actos del centenario del nacimiento de Boris Pasternak.

Congreso de la Paz.⁹ En *Algo sucede* quedará testimonio de sus viajes italianos y de los amigos que allí dejó —“Réquiem *aperto* para Umberto Eco”, “Piazza Sant’ Alessandro, 6”¹⁰ y “Salud Alberti”, que aunque se escribe con anterioridad, para un homenaje al poeta gaditano con motivo de su sesenta cumpleaños, podemos relacionarlo con las experiencias romanas de Goytisolo, ya que es allí donde lo conoce—, también de su estancia en la Unión Soviética, pero no de los actos y reuniones del Congreso de la Paz, sino de una inolvidable experiencia amorosa, a las orillas del Neva, en Leningrado, en el poema “Noches blancas”.

En este marco, con un José Agustín errabundo y viajero, situamos el inicio de su relación con la América hispana. Ya en el otoño de 1962, el poeta barcelonés había viajado a Colombia, donde el 18 de noviembre participa en una mesa redonda sobre la situación de la poesía española, ejerciendo de embajador generacional; se inicia así la difusión de su obra al otro lado del Atlántico y comienza también su colaboración en distintas publicaciones sudamericanas, como *El espectador*, de Bogotá, donde por aquel entonces trabajaba José Manuel Caballero Bonald, o *La República*, de

⁹ A Rusia viaja con un pasaporte falso, a nombre de Alejandro Vives —más tarde cambiará este seudónimo por el de Alexandre Gay, ambos procedentes de la genealogía materna—; como relata Dalmau, una vez en la URSS, “fue acompañado por la inseparable *pirivotchnia*, una traductora oficial de la Asociación de Escritores de la URSS, quien le mostró la excelencia de las granjas y cooperativas agrícolas —los *koljoses*— en las mejores tierras de la Unión Soviética. La *pirivotchnia*, además, fue la encargada de introducirle en los círculos culturales de la capital; pero su amable cicerone, miembro del PCUS, pasaba luego un detallado informe a las autoridades sobre sus movimientos e impresiones personales” (1999: 412). En la memoria de José Agustín Goytisolo quedaron aquellos días, de entre las brumas del tiempo los recupera muchos años después: “Fui al Congreso de la Paz de 1963. De la gente que fue de España, algunos pertenecían al Partido Comunista de España, y otros no, como Agustín de Semir, Ricardo Salvat o yo. No lo recuerdo muy bien, fueron unos días tan turbios que no... Total, que cuando llegamos al hotel Ucrania, nada más llegar a las habitaciones, nos telefoneó Irene Falcón para que fuéramos bajando, que nos esperaba y que preguntásemos por el salón Gorki, creo. Fuimos bajando, nos sentamos en las sillas y de pronto oímos la voz de un hombre; era Balaguer. Nos dijo: *En pie, camaradas, en pie*. Lo de camaradas sonó como un tiro porque muchos de los que estaban allí no eran camaradas y yo entre ellos [...] Bueno, nos levantamos y entró toda la plana mayor. Pasionaria, Líster, Balaguer, Ardiaca y más gente. Nos sentamos. Entonces Dolores habló. Después tomó la palabra Líster y dijo que habíamos llegado a la patria del socialismo, que al día siguiente se celebraría la sesión de apertura del congreso y que se nos repartiría, como se hizo, el discurso de apertura que la delegación española tenía que leer y los que no pertenecíamos al partido comunista, y aun algunos del partido, nos dimos cuenta de que aquello no era un discurso para un Congreso de la Paz, sino un panfleto comunista, pero tan exagerado que no había manera de tragárselo. Luego muchos empezamos a mirarnos y yo sentí vergüenza. Nos levantamos y dijimos que no podía ser ese el discurso porque la delegación española había llegado hacía poco. Hubo una tremenda discusión y se decidió formar una comisión de la que naturalmente formaban parte Líster y Balaguer, por un lado, y, por otro, Agustín de Semir y yo. Después de estar peleando por el texto, al final salió un escrito correcto. Fue un texto por la paz” (Goytisolo en Vázquez Rial, 1992: 21).

¹⁰ Poema en forma epistolar dirigido a Carmen Gregotti; el título hace mención al domicilio de la escritora italiana en Milán, se trataría, por lo tanto, de la dirección a la que se envía la carta.

Caracas, que en 1963 publicará una muestra de su traducción de los poemas de Ungaretti. Este sería el primero de sus numerosos viajes a Hispanoamérica, donde regresará con frecuencia estableciendo una muy especial relación con determinados escritores —en algunos casos se trata de reencuentros con los viejos amigos de la época de estudiantes en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, de Madrid, de quienes había dado testimonio en el poema “Americanos” de *Claridad* (1961); en otros casos se trata de nuevas amistades fraguadas en los años que ahora recordamos— y embarcándose en la defensa de causas revolucionarias y aventuras quiméricas; tal vez el vínculo más hondo —y como en toda pasión amorosa, basculando entre la luz y la sombra— será el que establezca con Cuba, donde se unen la proximidad sentimental de las raíces familiares y su asombro ilusionado ante la Revolución.

En 1962, Goytisolo había participado en el libro colectivo *Los poetas cantan a Cuba*, publicado en París por Ruedo Ibérico, como homenaje a la Revolución tras el fracasado intento de invasión contrarrevolucionaria de la Bahía de Cochinos. En dicho volumen —donde colaboran, entre otros, Blas de Otero, Ángel González y Jaime Gil de Biedma— publica José Agustín Goytisolo el poema “Correligionarios”, incluido posteriormente en *Sobre las circunstancias* (1983; 1990), con el título “Lo importante”, y que hallará su ubicación definitiva en la edición última de *Bajo tolerancia* (1996), bajo el rótulo “Lo importante es la democracia”. Carme Riera (1988: 236-238) sitúa este homenaje entre los que podríamos denominar actos generacionales de la llamada Escuela de Barcelona.

A Cuba llega, por primera vez, en septiembre de 1966, invitado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) para formar parte del jurado de poesía de los Premios Nacionales de Literatura, y al largo lagarto verde del Caribe tornará en numerosas ocasiones: tras ese primer viaje, Goytisolo regresará a la isla de Cuba en mayo de 1968, para finalizar su antología de la *Nueva poesía cubana*; en 1969 como integrante del jurado del Premio de poesía Casa de las Américas; en septiembre de 1981 para participar en el Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América; y en febrero de 1984 nuevamente como jurado del Premio Casa de las Américas. Posteriormente, en 1998, el poeta tornará a La Habana con motivo de la presentación de la antología cubana de su obra, bajo el título *Poesía* (1998), en la Feria del Libro, como recuerda Pablo Armando Fernández en su evocación goytisoliana “En Cuba por su amor y virtud” (2007). De esas vivencias en la isla caimanera quedan en su poesía —en toda su poesía— huellas numerosas e indelebles, como hallamos también los ecos de sus andanzas por tierras de la América el Sur y de los amigos que allí quedaron.

Decíamos que en la vinculación de Goytisolo con Cuba se unen la proximidad sentimental de las raíces familiares y su asombro ilusionado ante la Revolución. A estos motivos, y a partir de su primer viaje en 1966, habría que sumar asimismo una tercera razón —en el propósito de estas páginas la más importante—, como es su relación literaria, y amistosa, con

algunos de los nombres más sobresalientes de la literatura cubana, de quienes se convertirá en valedor y publicista.

La vinculación familiar y afectiva con la isla tiene que ver con el bisabuelo paterno del poeta, Agustín Goytisoló Lizarzaburu, de origen vasco —la casa solariega de los Goytisoló era un caserío situado a las afueras de Arteaga, en lo más profundo del golfo de Vizcaya—, emigrará a Cuba, instalándose en Cruces, muy cerca de Cienfuegos, y haciendo fortuna con el negocio azucarero. Posteriormente, la familia se trasladará a Barcelona, donde el abuelo Antonio se casará con la hija de otro indiano, en este caso menorquín, Catalina Taltavull Victory. Esta condición mestiza aflora, orgulloso de su cubanía, en diferentes poemas, tal vez el más conocido sea “Goytisoló en vasco significa campo de arriba” de *Del tiempo y del olvido* (1977, 1980), donde aparecen aquellos versos tantas veces citados: “yo catalán cubano en lengua de Castilla me siento ahora orgulloso más que nunca lo estuve / de mi hermosísimo apellido vasco” (2009)¹¹ Pero no es el único. En *Los pasos del cazador* (1980), en un poemita *farolero* —permítaseme la expresión; quienes lo conocimos sabemos de la valoración hiperbólica que José Agustín hacía de sus dotes como jugador: “yo, que gané a Mao jugando a los chinos” solía decir— escribe: “Yo soy puro vasco / y el mitad cubano / mitad catalán. // Amigos / no les conviene jugar.” O en *Cuadernos de El Escorial* (1995), donde vuelve a incidir en ello, en el epigrama “Su nombre en vano”: “Yo nací en Cataluña. Tengo sangre de vasco / de cubano de inglés: pero soy español”. El poeta confesaba que, desde la distancia, tenía frecuentes ataques de *cubanía*.

Es indudable, asimismo, su mirada ilusionada al proceso revolucionario cubano, al menos en esos años de sus primeros viajes en la década de los sesenta; Miguel Dalmau lo señala oportunamente:

Aún hoy el poeta evoca aquellos días en la tierra prodigiosa que acogió a sus antepasados: habla de las mañanas soleadas en el Malecón habanero, o las tardes en la UNEAC, tomando ron con otros escritores en los jardines frondosos de El Vedado. Al igual que su hermano Juan, Cuba entera parece envolverlo en su abrazo sensual y vivificante; aprovecha la estancia para recorrerla, vestido con la camisa verde olivo de los guerrilleros o bien con la guayabera, uniforme sentimental y civil de lo cubano [...] Aunque en la Cuba de 1966 algunos de esos errores empiezan a ser endémicos, el poeta Goytisoló no puede o no quiere verlos, embriagado como está por el fervor del proceso revolucionario. En su descargo dirá siempre que aún no se había impuesto en el país el predominio absoluto del PCC y se respiraba un aire de entusiasmo y de libertad general. (1999: 13)

Después vendría un progresivo distanciamiento, aunque sin llegar nunca —probablemente porque a lo ideológico se añadían los lazos, mucho más

¹¹ Todas las referencias, tanto de libros como de poemas, así como las citas ejemplificadoras se remiten a la edición crítica de la *Poesía Completa* de José Agustín Goytisoló, a cargo de Carme Riera y de quien esto firma (Lumen, Barcelona, 2009).

firmes, de la amistad— a la ruptura definitiva, ni siquiera tras los sucesos dolorosos del llamado “caso Padilla”, que supuso el fin de la cohesión política —si es que alguna vez había existido— de la izquierda ante la Revolución cubana. Pablo Sánchez López, en “José Agustín Goytisolo y la Revolución cubana”, lo explica así:

la simpatía del poeta por los pueblos oprimidos y su vehemencia antiimperialista (contra el “*american way of life de mierda*, en “Este ron jubiloso”) impidieron que se repitiera en él la ruptura traumática de otros escritores e intelectuales, por lo que en adelante se mantuvo muy atento al devenir político de Hispanoamérica (fuera Cuba, Nicaragua, Perú o México), sin necesidad de adoptar una perspectiva oficialista o dogmática. (2005: 181)

No son muchos los testimonios poéticos de intención política referidos a Cuba, aunque sí suficientes y representativos. El ya citado “Lo importante es la democracia”, que, en el tono satírico del mejor Goytisolo, alude al desembarco frustrado de Playa Girón en 1961, un año antes de su primera publicación en Ruedo Ibérico, aunque el poema se difumine en referencias y nombres indeterminados que pueden concretarse, por parte del lector, en cualquier otra situación similar; y son muchas las vividas en Hispanoamérica por la injerencia imperialista de los EEUU. Basten los versos finales para comprobarlo:

Así fue como el noble intento
terminó de aquella manera:
dineros y armas; hombres; todo
se perdió ¡tan bien preparado!
Pero el honor permanece intacto
y como dicen muy bellamente
Mr. McAllen y Mr. Wood
la Patria al fin resurgirá
el dinero a invertir es lo de menos
lo esencial es que vuelva el orden
los monopolios las creencias
lo importante es la democracia
y sepan ustedes caballeros
que acabaremos imponiéndola.

Como homenaje a la figura del comandante Ernesto Guevara, tras su asesinato en Bolivia, se escribió el poema “De noche a solas”, que tiene una curiosa y reveladora evolución. Se publicó por vez primera en la revista *Casa de las Américas* (51-52, noviembre 1968-febrero 1969) con el título “La noticia” y se cerraba con estos versos: “entonces es cuando lo que fue duda / retumba entre disparos, y es certeza, y llega el sobresalto, el despertar, / entonces, cuando vuelve el Che Guevara.” El poema, con diversas variantes y con el título “De noche a solas”, aparece en libro en *Bajo Tolerancia* (1973); la alusión a Guevara desaparece y el último verso

rezará así: “entonces cuando vuelve ese fantasma”. Posteriormente, y en idéntica versión, se incorpora a *Del tiempo y del olvido* (1977), para encontrar su ubicación última en la edición definitiva de *Bajo Tolerancia* (1996): la misma lección pero con diferente título, “Al presidente Salvador Allende”. Pablo Sánchez lo explica así:

la figura épica de Guevara es sustituida por otro mito de la izquierda hispanoamericana, Allende, una variación geográfica que se puede leer como un alejamiento del modelo cubano para aproximarse al chileno, nacido de las urnas y no deteriorado por ningún autoritarismo de izquierdas. (2005)

Otra ofrenda al Che, aunque tampoco se nombre en premeditada elisión lírica —un recurso muy goytisoliano—, es el poema “Sépalo usted”, de *Palabras para Julia* (1980, 1990); ha pasado el tiempo pero hay fervores que, a pesar de todo, perviven intactos:

Nunca la paz o el sueño
que tenga usted
serán como el gran sueño
que tuvo él.

Y ni la misma casa
que tiene usted
será la casa el mundo
que inventó él.

Escriba lea o cante
sépalo usted
fusil en mano el poeta
sólo era él.

Sépalo usted
sépalo usted.

Discretas alusiones al presente esperanzado y al futuro incierto del proceso revolucionario las encontramos en “La noche de Efraín Huerta” o “Vida de Lezama”, fruto ambos de las primeras vivencias del poeta en la isla, en los viajes de 1966 y 1969. Y nada más. O nada menos, todo depende de cómo se mire.

Muy importantes fueron los lazos literarios que Goytisolo establece con Cuba, en los que se suman complicidad lírica y amistad. Con admiración y respeto frecuentará a don José Lezama Lima y con fraternal alegría a los poetas de las nuevas generaciones: Roberto Fernández Retamar, Antón Arrufat, Pablo Armando Fernández, Miguel Barnet o Nancy Morejón, entre otros, quienes integrarán la nómina de poetas antologizados por José Agustín Goytisolo en su *Nueva poesía cubana* (1969). Pero además, Cuba es el crisol donde coincide con otros escritores

no cubanos aunque también aquejados, al menos por entonces, de *cubanía*. El ya mencionado Efraín Huerta, poeta mexicano con quien comparte jurado en el Premio Casa de las Américas de 1969; el poeta y ensayista alemán Hans Magnus Enzensberger, con quien mantendrá una larga amistad y a quien dedica en *Bajo Tolerancia* el divertido poema “A Hans Magnus le roban la maleta”; o el salvadoreño Roque Dalton, a quien conoce en La Habana durante el verano de 1966;¹² en 1969, Roque Dalton obtendrá del Premio Casa de las Américas de poesía, de cuyo jurado formaba parte el poeta barcelonés, con el libro *La taberna y otros poemas*. Goytisolo, impactado quizá no tanto por la poesía como por la personalidad del escritor salvadoreño —“ese poeta disparatado, medio niño burlón y medio guerrillero decimonónico de un film de Glauber Rocha, extraordinario conversador y, al decir de las mujeres, gran hombre para la cama [...] Delgado como un alambre el tipo, con cara de gallo de pelea, extrañamente joven, locuaz, y con una capacidad de imponerse al alcohol a base de ingerirlo en grandes cantidades verdaderamente digna de admiración” (Goytisolo, 1970)—, preparará la edición de *Los pequeños infiernos*, libro inmediatamente anterior al galardonado en La Habana y que será la primera y única muestra de su obra poética publicada en España hasta la *Antología* que editó Visor en 2000.¹³ A Roque Dalton dedicará el poema “He de volver a Praga Roque Dalton”, escrito en 1969 —según apunta Jordi Virallonga— y publicado por vez primera en *El Ángel Verde y otros poemas encontrados* (1993) y ubicado definitivamente en *Algo sucede* (1996):

He de volver a Praga sin fronteras
un día —no lo sé— sin inquietarme
por el qué o por el cómo. No es mi oficio
sino el de ver; palpar todas las cosas
y fijar en palabras mis recuerdos.
Y quiero oír el río; cruzar siempre
los mismos puentes; ir de barrio en barrio
como un viejo caballo bajo el sol;
acariciar las piedras y las casas
y dejar que me miren
aquellos hombres de ojos abstraídos
que beben y dormitan mientras cantan.
Allí estaré de nuevo. Allí mi amigo
te encontraré; quizás dentro de poco;
con tu cara de gallo de pelea
y tus gestos insólitos. Dirás:
qué hubo carajo; un trago y en seguida
estaremos hablando de ciclones

¹² Aunque ya hubiera leído buena parte de su obra: poemas suyos publicados en una revista mexicana a principios de los sesenta, los libros *La ventana en el rostro*, *El turno del ofendido* y *Testimonio*, además de poemas sueltos publicados en la revista cubana *Unión*.

¹³ En 1987 la madrileña Editorial de La Idea editaba un libro de prosas misceláneas bajo el título *Prosoemas*.

de Carpentier; de ron o de mulatas;
cosas que allí parecerían locas
si no fuera por todo lo que llevan
latiendo en tu pequeño y tortuoso
pecho de desterrado del que salen
—igual que lo hacen ahora mis palabras—
al tibio sol; al aire y las estatuas
de la ciudad de Praga en que te emplazo.

A inicios de 1969, después de la llamada Primavera de Praga —tal vez por ello escribe “He de volver a Praga sin fronteras / un día —no lo sé— sin inquietarme / por el qué o por el cómo”—, estuvo Goytisolo en la capital de la entonces República de Checoslovaquia, donde había residido Roque Dalton y a quien emplaza para un futuro encuentro en la hermosísima ciudad centroeuropea. Praga es el nexo de unión entre ambos. En recreación poética de una anécdota real que José Agustín Goytisolo recuerda en el prólogo a *Los pequeños infernos*:

Un año o dos más tarde, no recuerdo bien, en un lugar impensado, mientras estaba recostado al sol en el largo pretil que contiene las aguas del Moldava, me hablaron, en castellano, del extraño y prodigioso salvadoreño que vivió en la calle Thakurova, y que hacía poco tiempo que había tenido que salir del país después de recibir una gran paliza que le tuvo hospitalizado. Se trataba, vaya por Dios, de Roque Dalton, y sobre la paliza —o pateadura, como la llamaría él— corrían rumores bastante contradictorios. Según me contó mi informante, los que le pegaron pertenecían a una facción prochina; otros me aseguraron que fue una clara represión de un grupo ortodoxo ante las licencias desviacionistas y procaces de Roque; y ciudadanos hallé que juraban que el asunto fue un simple incidente nocturno entre aficionados a la cerveza, o una cuestión entre cornudo y amigos contra poeta lírico molestón. (1970: IV)

Sin duda, el carácter extrovertido y aventurero de Dalton encajaría muy bien con la vitalidad y la ternura de José Agustín; en los dos se da una misma pasión por la vida, con su luz y su oscuridad. Roque Dalton era salvadoreño, la ciudad de Praga es el escenario donde sucede el poema y, sin embargo, las alusiones cubanas son palpables: “Dirás: /qué hubo carajo; un trago y en seguida / estaremos hablando de ciclones / de Carpentier; de ron o de mulatas.” Ron, ciclones y mulatas y el recuerdo de Alejo Carpentier, a quien, tras su muerte, Goytisolo homenajeará en “Ceremonia y maneras”, de *El rey mendigo* (1988), dejando patente su admiración por el gran barroco cubano. Y es que Cuba es, en esos años, referencia inevitable y fundente de sentimientos.

De todas maneras, en estos poemas que reflejan sus vínculos literarios cubanos, hay dos motivos que se repiten con más intensidad —traspasando incluso los límites del tiempo—: la figura y la obra de José Lezama Lima y la Casa de las Américas, personificada en su fundadora y

directora, Haydée Santamaría: guerrillera en Sierra Maestra e impulsora decisiva de las políticas culturales de la Revolución. A Lezama lo conoce en su primera estancia habanera, como recuerda el *príncipe* Pablo Armando Fernández: “En esos días [...] conoció y visitaba a José Lezama Lima. Su admiración y respeto por el poeta y su obra le indujo a publicarla en Barcelona” (2007: 105). Son numerosas las muestras de esa admiración y respeto por el gran escritor cubano ofrecidas por el poeta —“grande por su generosa textura física, que lucía opulenta como la de un cardenal del Renacimiento, y grande también por la insólita expresión de sus juicios, que se mostraban en la conversación como con luz reflejada en un raro cristal y desde otro ángulo, siempre incisivos y desconcertantes” (1978: 9)—, de cuya obra fue uno de los primeros difusores en España como editor en 1969 de *Posible imagen de José Lezama Lima*, de *Esferaimagen: Sierpe de Don Luis de Góngora: Las imágenes posibles* (1978) y *Fragmentos a su imán* (1997), libro este que Goytisolo recibió de la viuda de Lezama.

Tres poemas dedicará José Agustín Goytisolo al autor de *Paradiso*: el prodigioso “Vida de Lezama”, de *Bajo Tolerancia*; “Posible imagen del entierro de don José Lezama Lima”, recogido en *El ángel verde y otros poemas encontrados* (1993), donde también aparece “Sus ojos para ti”, ofrecido “A la Prieta Mamey de José Lezama Lima”, que recalará en la edición definitiva de *Algo sucede* (1996). “Vida de Lezama” es el ejemplo perfecto de un gran poema narrativo, un poema río (ciento noventa versos) en el que se recorre la biografía del escritor construyendo un espléndido retrato literario —una gran etopeya—, un poema árbol, con algunas ramificaciones de carácter simbólico, que “propone una equiparación de la vida del poeta con la utopía revolucionaria, lo que supone una interpretación, próxima a la de Cortázar, de la posición del escritor cubano en la sociedad cubana posterior a 1959, especialmente interesante sobre todo si tenemos en cuenta que Lezama, a partir de *Paradiso*, se convierte en una figura incómoda para la ortodoxia castrista” (Sánchez, 2005: 183). Pero nada importa porque:

...allí sigue leyendo y escribiendo entre
grandes montones de papeles
y ya nadie ni el que se fue ni el que se queda y miente
ni el que no comprendió y aún sigue sin ver claro
podrá hacer que equivoque el camino o
confunda la historia
historia que algún día sus amigos hemos de celebrar
con un festín de quince o veinte platos y
vinos increíbles
en homenaje al poeta que alivió los tabacos
interminablemente
al mago o terco mulo al asmático insigne
al ruiseñor barroco que nació el año diez
al caer Sagitario
en el umbral de un invierno que cuentan fue
muy duro amor amor.

Íntimamente ligado a “Vida de Lezama” está el homenaje póstumo que supuso “Posible imagen del entierro de don José Lezama Lima”, publicado en *Cuadernos para el diálogo*, en el número de agosto-septiembre de 1976, y recogido después en *El ángel verde y otros poemas encontrados* (1993). El poema, escrito muy cerca de la muerte del poeta —que tuvo lugar el 9 de agosto de 1976— se organiza en una única frase de cuatrocientas veintisiete palabras que evoca la personalidad de Lezama Lima y abunda en su particular mitología, tanto particular como literaria. Una muy buena lectura de este texto inusualmente funerario la encontramos en “Posible imagen de José Agustín Goytisolo y José Lezama Lima” del profesor Manuel Fuentes Vázquez (2007: 95-101).

“Sus ojos para ti” se publica en *El ángel verde y otros poemas encontrados* (1993: 77) —allí Virallonga lo data alrededor de 1976 o 1977, tras la muerte de Lezama— y se incorpora, en versión idéntica, a *Algo sucede* en la edición de 1996. De todas maneras, a mí me da la impresión —más intuición que certeza documentada— de que la segunda persona a quien se dirige el poeta nada tiene que ver ni con Lezama ni con su personaje y la dedicatoria no es otra cosa que un guiño literario de su admiración por el escritor cubano en las carnes del breve personaje del celeberrimo Capítulo VIII de *Paradiso*:

Farraluque miró en torno y pudo apreciar que en la cama del primer cuarto la cocinera del director, mestiza mamey de unos diecinueve años henchidos, se sumergía en la intranquila serenidad aparente del sueño. Empujó la puerta entornada. El cuerpo de la prieta mamey reposaba de espaldas. La nitidez de su espalda se prolongaba hasta la bahía de sus glúteos resistentes, como un río profundo y oscuro entre dos colinas de cariciosa vegetación. Parecía que dormía. El ritmo de su respiración era secretamente anhelante, el sudor que le depositaba el estío en cada uno de los hoyuelos de su cuerpo, le comunicaba reflejos azulosos a determinadas regiones de sus espaldas. La sal depositada en cada una de esas hondonadas de su cuerpo parecía arder. Avivaba los reflejos de las tentaciones, unidas a esa lejanía que comunica el sueño. La cercanía retadora del cuerpo y la presencia en la lejanía de la ensoñación.

Farraluque se desnudó en una fulguración y saltó sobre el cuadrado de las delicias. Pero en ese instante la durmiente, sin desperezarse, dio una vuelta completa, ofreciendo la normalidad de su cuerpo al varón recién llegado. La continuidad sin sobresaltos de la respiración de la mestiza, evitaba la sospecha del fingimiento. A medida que el aguijón del leptosomático macrogenitosoma la penetraba, parecía como si se fuera a voltear de nuevo, pero esas oscilaciones no rompían el ámbito de su sueño. Farraluque se encontraba en ese momento en la adolescencia, en el que al terminar la cópula, la erección permanece más allá de sus propios fines, convidando a veces a una masturbación frenética.

“Sus ojos para ti” refiere un conjuro a Ochún, una Orisha —divinidad Yoruba que sincretiza con la Caridad del Cobre— amarilla —por el color con que se la asocia— que representa la intensidad de los sentimientos y la espiritualidad, la sensualidad humana y todo lo relativo a ella, la delicadeza, la finura, el amor y la feminidad. La Afrodita del Caribe, vaya. Conjuro para recuperar al hombre amado y mantenerlo siempre a su lado:

Corta el agua con hilos de vinagre
reza luego y prepara
granos de arroz y pólvora teñida.
Machaca en el mortero un papel que haya escrito
y pelos de su pubis:
no olvides los ensalmos a la diosa amarilla.
Reza mujer.
Que encienda Ochún sus ojos para ti:
no le perderás nunca cuando vuelva a tu lado.

El otro motivo que se repite es el de la Casa de las Américas y la figura de su directora, Haydée Santamaría, quien fundaría la institución en 1959, por encargo expreso de Fidel. Muy pronto se convertiría en un símbolo emblemático de la Cuba revolucionaria por donde pasaron los más importantes intelectuales del momento, tanto europeos como americanos. Allí, el mimoso José Agustín Goytisolo hallaría la antesala del paraíso, entre libros y discos y con el cuidado dulce y atento de las mujeres que, mayoritariamente, dirigían el buen rumbo del centro; no nos extraña que quisiera ser gato:

En esta casa llena de muchachas
yo quisiera ser gato diplomado
de plantilla; de oficio. Estar atento
y alzarme al percibir la voz de Marcia:
frotar mi lomo contra su sillita.
Salir: cruzar pasillos; ver a Ada;
ronronear de gusto en un sofá
ante el aroma del café que bebe.
Grabar después maullidos para Chiki
en una cinta que jamás funciona.
Saludar respetuoso la presencia
de Haydée y solicitarle quedamente
—dando a mi cola un lento abaniqueo—
que me deje salir todas las noches
para ver a mi gata a mi mulata
y luego deslizarme hasta el dominio
de Silvia y sus ficheros: ayudarla
a encontrar direcciones imposibles
y andar majestuoso hasta la tibia
biblioteca: con Olga entre mil libros;
limpiar el polvo y vigilar la sisa
de lectores hipócritas: *non frères*

non semblables. En fin: hacer las cosas
de un buen gato de ideas avanzadas;
no integrado; sí intrigado intrigante
en esta casa llena de muchachas
y libros y canciones y trabajo:
casa de las Américas mi chica
que ya lo tiene todo menos gato.

“Quiero ser gato” se publica en *Algo sucede* (1968) y reaparecerá en diferentes libros y antologías, sin cambios significativos más allá de los efectuados en los signos de puntuación, hasta recalar en la edición definitiva del mismo libro, pero ahora con una curiosa y significativa variante: en el verso 25 —todo él una aliteración que se acerca al juego del trabalenguas—, donde se leía “integrado, intrigado e intrigante”, ahora se marca con la partícula negativa el adjetivo “integrado”, probablemente porque su significado, aunque en el contexto del poema sólo se refiera al ambiente de la Casa de las Américas, en La Habana, para el poeta haya adquirido connotaciones claramente negativas, que poseen raíces tanto particulares como generales; las particulares, en lo que se refiere a este texto, tienen que ver con su distanciamiento del régimen político cubano, y las generales con su actitud vital porque, con el paso de los años, el poeta no sólo mantiene una posición de absoluta independencia y rebeldía ante el mundo sino que ésta se radicaliza, como podemos comprobar en alguno de sus poemas últimos.

La Casa de las Américas torna a evocarse en “Haydée Santamaría, vuelvo a verla regresando de la luz”, poema escrito a raíz del suicidio de Haydée en La Habana, el 28 de julio de 1980. El poema se publicó en el número 151 de la revista *Casa de las Américas* en 1985¹⁴ y se agrupó en libro con *El ángel verde y otros poemas encontrados* (1993). José Agustín y Haydée habían simpatizado mutuamente desde su primer encuentro, compartiendo complicidades y confidencias. El poeta admiraba profundamente a aquella mujer que era historia viva y heroica de la Cuba revolucionaria: desde muy joven, y con el apoyo de su hermano Abel, militante en la oposición a Batista; partícipe del fallido asalto al cuartel Moncada el 26 de julio de 1953; guerrillera en Sierra Maestra; mujer culta y de una integridad insobornable forjada en el yunque del sufrimiento: prisionera y torturada tras el asalto al Moncada, sus verdugos le mostraron, como salvaje intimidación, un ojo de su hermano Abel y los genitales de su compañero Luis Santacoloma, ambos asesinados tras ser sometidos a salvajes torturas. A Haydée no lograron sacarle información alguna. Cuando Goytisolo recibe la noticia de su suicidio, mientras asistía como enviado especial del diario *La Vanguardia* a los Juegos Olímpicos de Moscú, algo se fractura en su conciencia. Y escribe, entre el dolor del presente y la melancolía de una

¹⁴ En esa primera versión del poema se suprimen los versos de la última secuencia —la que transcribo íntegra para ejemplificar la elegía—, probablemente por las irónicas alusiones al caso Padilla y a la ortodoxia prosoviética del pensamiento supuestamente revolucionario.

vieja ternura, esta tremenda elegía, con un final hondamente emotivo y revelador:

Y digan compañeros ¿qué haré yo por La Habana
gato solo y sin dueña? ¿de qué me va a servir
meterme por la puerta de atrás donde está Eusebio
y tomarme un café si sé que ella se ha ido
pero que su presencia en todos los pasillos y las salas
en los despachos y en la biblioteca y en mis conversaciones
me va a seguir hasta quitarme el sueño? Y si salgo a las calles
de esa ciudad que amo o me meto en los campos de rondón
¿quién me defenderá si otro gordito de esos
que escapa a New York vuelve a hacer mi autocrítica el jodido
si un ciclista absurdo o una loca mochuelita en su olivo
piensa que mis maullidos son poco ortodoxos
y a escobazos y gritos consigue amedrentarme ¡oh Haydéé!
para que hasta las ratas hagan mofa de mí?

Cuba, como un poso permanente en la memoria de nuestro poeta. Cuba, evocada desde la lejanía del tiempo como símbolo de días felices y gozosos. Más allá de claroscuros ideológicos, más allá de los amigos fraternales y el respeto a los maestros, más allá de las tragedias compartidas, Cuba es la antonomasia melancólica de la felicidad. Y así volverá a sus versos, entre música y ron en “El show” de *Sobre las circunstancias* (1983):

Ya en el Caribe se oyen sus compases
blancos y negros vibran

con el son

el show se ha vuelto pura fantasía
de saxos y guitarras

y bongós

y estrena ritmos luces y collares
y suspiros y faldas

sí señor

y hace temblar las salas y los patios
y brinca por la calle

te picó

te picó el alacrán que a todos pica
sean chicos o grandes

ay doctor

en las casas abrieron los portales
hasta los ciegos quieren ver

el show

esto es algo increíble caballeros
algo tremendo

la revolución

las mujeres se han puesto de repente
todos los hierros por lucir

mejor

mientras rasga la noche una trompeta
y en el pecho y los vasos

canta el ron...

¡Ay muchacha muchacha ven al baile!
Claro que hay sitio para ti

mi amor

el show viene de lejos y va lejos
no se termina nunca

la función.

Y la isla caribeña volverá a sus versos cuando imagine la más placentera y sensual de las muertes posibles entre las piernas cobrizas de una impresionante mulata, tal vez, cienfueguera. Lejos de las iras y celos parisinos de Michelle. Si Blas de Otero quiso haber nacido en Santiago de Cuba, por ejemplo, José Agustín Goytisolo quisiera morir en Cuba, entre las piernas de una mulata que le dicen Pepa, porque Pepa es Cuba y Cuba es la felicidad. Pero aún no, porque en 1977, cuando publica "Qué linda es Pepa" en *Del tiempo y del olvido*,¹⁵ José Agustín Goytisolo todavía puede proclamar, con el brazo izquierdo arqueado sobre su cintura, de perfil que dijo Vázquez Montalbán, que:

...estoy vivo y meo
esplendorosamente
la sucia boca de un
montón de gente

¹⁵ El poema acabará alojándose definitivamente en las páginas de *Palabras para Julia* (1980, 1990).

y haré mil cosas feas
cuando ya esté aburrido
de tanto fantasmón
y tanto ruido.

BIBLIOGRAFÍA

- DALMAU, Miguel (1999), *Los Goytisolos*. Barcelona, Anagrama.
- FERNÁNDEZ, Pablo Armando (2007), "En Cuba por su amor y virtud", en *José Agustín Goytisolos. III Congreso Internacional*. Cambrils, Ajuntament de Cambrils-Universitat Autònoma de Barcelona-Silva Editorial, pp. 103-117.
- FUENTES VÁZQUEZ, Manuel (2007), "Posible imagen de José Agustín Goytisolos y José Lezama Lima", en *José Agustín Goytisolos. III Congreso Internacional*. Cambrils, Ajuntament de Cambrils-Universitat Autònoma de Barcelona-Silva Editorial, pp. 95-101.
- GOYTISOLO, José Agustín (1969), "Prólogo" a *Posible imagen de José Lezama Lima*. Barcelona Llibres de Sinera —Col. Ocnos—, pp. 7-18.
- _____ (1970), "Noticia sobre Roque Dalton", prólogo a *Los pequeños infiernos*. Barcelona, Llibres de Sinera —Col. Ocnos—, pp. III-VIII.
- _____ (1978), *Esferaimagen: Sierpe de Don Luis de Góngora: Las imágenes posibles*. Barcelona, Tusquets.
- _____ (1993), *El ángel verde y otros poemas encontrados*. Madrid, Ed. Libertarias.
- _____ (1997), *Fragmentos a su imán*. Barcelona, Lumen.
- _____ (1998), *Poesía*. Selección y prólogo de Pablo Armando Fernández. La Habana, Arte y Literatura.
- _____ (2009), *Poesía Completa*, a cargo de Carme Riera y Ramón García Mateo. Barcelona, Lumen.
- RIERA, Carme *La Escuela de Barcelona*, Anagrama, Barcelona, 1988
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo (2005), "José Agustín Goytisolos y la revolución cubana" en *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisolos*, Universitat de les Illes Balears, pp. 173-184.
- VÁZQUEZ RIAL, Horacio (1992), "Reyes y mendigos. Entrevista a José Agustín Goytisolos" en *Quimera*, nº 111, Barcelona, pp. 12-23.
- VIRALLONGA, Jordi (ed.) (1992), *José Agustín Goytisolos. Vida y obra*. Madrid, Libertarias/Prodhufi.

UN ADELANTADO EN LAS AMÉRICAS. APUNTES SOBRE LA CORRESPONDENCIA ENTRE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO Y JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD¹

*An Acting Governor of Spanish Poetry in the Americas.
Notes on the Correspondence Between José Agustín Goytisolo
and José Manuel Caballero Bonald*

MARÍA PAYERAS GRAU
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS
maria.payeras@uib.es

Resumen: El artículo analiza la correspondencia inédita intercambiada entre José Agustín Goytisolo y José Manuel Caballero Bonald a lo largo de los años 1960 y 1961, revisando los aspectos más sobresalientes de la misma entre los que se cuentan la puesta al día respecto a cuestiones de interés cultural, especialmente las relacionadas con las actividades de ambos encaminadas a promocionar la poesía de su grupo. En este sentido, sobresalen en las cartas de los dos escritores cuestiones relativas a las antologías en las que desean participar, tomando a veces un papel muy activo en su confección, así como el desempeño de Caballero Bonald como crítico literario empeñado en la difusión de la obra de sus compañeros en América.

Palabras clave: epistolario, poesía, grupo de los 50, Goytisolo, Caballero Bonald

Abstract: The article analyses the unpublished correspondence between José Agustín Goytisolo and José Manuel Caballero Bonald through the years 1960 and 1961, revising its most remarkable aspects, among which we count the exchange of then-current information about issues of cultural interest, especially those regarding the activities of both authors directed to promote the poetry of their group. In this sense, the letters relative to the antologies in which they wish to take part (taking at times a very active role in their making, as well as Caballero Bonald's performance as a literary critic dedicated to the spreading of the work of their companions in America), stands out.

Keywords: epistolary, poetry, group of the 50s, Goytisolo, Caballero Bonald

¹ Este artículo está vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Nacional "Poetas del 50, textos y contextos" (ref. FF12010-19435).

El objeto de este trabajo consiste en analizar la correspondencia inédita que mantuvieron José Agustín Goytisolo y José Manuel Caballero Bonald a lo largo de los años 1960 y 1961.² El intercambio epistolar, a la manera en que lo cultivan estos autores a lo largo de los años, es ya una práctica extinguida en las costumbres de nuestro tiempo. La inmediatez de nuestras comunicaciones actuales en nada se asemejan a la demora de la correspondencia postal, por lo que el ritmo del intercambio puede considerarse ágil teniendo en cuenta la considerable distancia geográfica de los corresponsales en la etapa a la que voy a referirme.

Ciñéndome a la temática de la convocatoria hecha por el VI Congreso Internacional José Agustín Goytisolo y su generación, he querido acotar el análisis de la correspondencia entre los dos poetas al período en que José Manuel Caballero Bonald vivió en Colombia, que marca un instante concreto en las relaciones literarias intercontinentales, en las que el poeta jerezano fue un avanzado del grupo poético de los 50 en el continente americano. Entre abril de 1960, momento en que anuncia a su amigo la llegada a Bogotá, hasta febrero de 1962 en que le notifica su regreso a España, median apenas dos años que fueron, no obstante, de intensa actividad por ambas partes³ en el sentido de promocionar lo que calificaban como “nueva poesía española”.

El contenido de las cartas estudiadas se organiza en torno a varios núcleos temáticos recurrentes. Un primer núcleo recoge, como es propio de una relación amistosa, el trueque de noticias personales, mientras que el segundo núcleo lo constituye el común interés por promocionar lo que llaman la “joven poesía española”. Dos puntos especialmente destacables en la temática abordada son los relacionados con las antologías de difusión nacional o internacional en las que estuvieron implicados, así como el desempeño de Caballero Bonald como crítico literario y valedor del realismo en tierras colombianas.

En relación a la recíproca puesta al día sobre asuntos personales, además del ofrecimiento mutuo de hospitalidad, el registro de noticias familiares (tales como bodas, nacimientos, expresiones afectuosas de una a otra familia, etc.), o los comentarios sobre amigos comunes, la temática deriva hacia ámbitos que rebasan lo privado en dos direcciones. Por una

² Los originales de esta correspondencia se encuentran en la Fundación Caballero Bonald y en la Cátedra José Agustín Goytisolo (Universitat Autònoma de Barcelona), a cuyos responsables agradezco su colaboración. Siempre que sea necesario, citaré las cartas en el cuerpo del texto, entre paréntesis, mencionando al remitente por sus iniciales seguidas de la fecha correspondiente.

³ Aunque suele pensarse, y el propio JMCB así lo expone en sus memorias, que pasó tres años de su vida en Colombia, la correspondencia nos permite fijar que eso no fue así. En la primera carta de JMCB a JAG (abril de 1960), notifica que, después de casarse, se ha ido a Colombia a trabajar como profesor universitario. Puesto que la boda de JMCB y Pepa Ramis tuvo lugar el 25 de enero de 1960, hubieron de instalarse en Bogotá, por fuerza, en una fecha posterior. El regreso a España, por su parte, puede fijarse en diciembre de 1961, habiendo una postal con sello de las navidades de ese año en que JMCB anuncia su inminente llegada.

parte, los amigos comunes son, por lo general, escritores e intelectuales, cuyas vicisitudes personales y profesionales podemos seguir a través de la correspondencia. Por otra, el amigo lejano se interesa, desde la distancia, por las circunstancias que vive su país, tanto en el ámbito político como en el cultural, marcos que tienen una evidente intersección en el caso del grupo de escritores en el que ambos se alinean.

La situación política del país también es un tema que fluctúa entre el terreno público y el privado en esta correspondencia, ya que, a los difusos comentarios sobre la mala situación en el interior de España, llenos de sobreentendidos entre los corresponsales, se suman, en el caso de José Agustín, los problemas que tienen sus hermanos Luis y Juan, por razones políticas. El problema más grave se refiere al encarcelamiento de Luis. En el caso de Juan se trata de un incidente acaecido en Italia en un acto cultural, que tuvo repercusión en España y que hizo temer que Juan pudiera ser represaliado a su regreso.

Tampoco Caballero Bonald puede, ni siquiera en su temporal separación de la vida española, evitar algún encontronazo con la España oficial, como el habido con el embajador de España en Colombia, Sr. Sánchez Bella, al que se refiere despectivamente en carta de 15 de febrero de 1961, y del que habla igualmente con desdén en sus memorias (Caballero Bonald, 2001: 262).

Anteriormente, en una carta remitida por Goytisolo el 12 de diciembre de 1960, la alegría de comunicarle la concesión del Premio de la Crítica de Barcelona por su libro *Las horas muertas* (1959) se ve empañada por la noticia de que Castellet ha sido excluido del jurado del premio por razones políticas.

En cualquier caso, las referencias a la realidad política española, no por sucintas dejan de ser significativas. El resumen de la anómala situación del país podría ser esta frase de Goytisolo: “Esto está muy triste y difícil, peor que siempre, pero seguimos todos bien, y caminamos” (JAG, 12 de diciembre de 1960).

En el trasiego de cartas hay frecuentes referencias a los comunes amigos colombianos, condiscípulos de ambos en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, de Madrid, durante los años universitarios. La amistad con Eduardo Cote Lamus facilitó el contrato con la Universidad Nacional de Colombia que llevó a Caballero Bonald a trasladarse allí un par de años.⁴

La recíproca puesta al día de los dos corresponsales incluye invariablemente la actualización de noticias acerca de los libros que van preparando y publicando, los premios literarios recibidos por los amigos, las novedades de la vida cultural, etc. Esas informaciones son vitales para Caballero Bonald que no puede vivirlas en directo.

⁴ El anuncio de que ha sido aprobada su contratación se lo hace Cote a Caballero Bonald en una carta del 17 de noviembre de 1959 (Vid. *Campo de Agramante*, 2002: 33).

Los años que estamos considerando coinciden con la aparición de la antología fundacional *Veinte años de poesía española* (Castellet, 1960). José Agustín publica en ese tiempo *Claridad* (1960), poemario del que se frustraron una edición mexicana y otra italiana, bilingüe, que, según dice en las tres cartas que remite a su amigo entre enero y marzo de 1961, estaban proyectadas. Es también el momento en que aparecieron los cinco primeros volúmenes de la “Colección Colliure”, entre los que se encuentra *Años decisivos*, de Goytisoló (1961). No será hasta después de su regreso a España cuando aparecerá *Pliegos de cordel* (1963), la aportación de Caballero Bonald a esta colección, pero, por la correspondencia entre los dos amigos sabemos que, inicialmente, su título iba a ser *Los cantos del Pantaleu*. Caballero Bonald publica en este período su antología bogotana, *El papel del coro* (1961) —que, en algún momento pensó titular *Obra viva*— y redacta íntegramente su primera novela, *Dos días de setiembre* (1962).

Como ya antes he apuntado, las cartas entre los dos escritores reflejan el esfuerzo de ambos para favorecer, con sus respectivos contactos, la difusión colectiva de los poetas del grupo tanto dentro como fuera de España. Este punto es, a mi juicio, el más interesante, porque no sólo corrobora cosas bien sabidas en la historia grupal del 50, sino que añade elementos que, en ocasiones, pueden ser sólo anecdóticos, pero que, en otras ocasiones, otorgan relieve a aspectos menos conocidos de la historia conjunta. Especialmente, el empeño de Caballero Bonald en divulgar en América la poesía contemporánea española y, en concreto, la del núcleo generacional al que se adscribe. La no escasa labor de Caballero Bonald como crítico literario ha sido recopilada en varios volúmenes que se incluyen en la bibliografía de este trabajo (Caballero Bonald, 1999a; 1999b; 2006a; 2006b). Esta labor se sostuvo durante la etapa colombiana dando lugar a numerosas publicaciones, que apenas tienen reflejo en los recopilatorios señalados.

En el origen del intercambio epistolar de los dos poetas, Caballero Bonald se encuentra en una posición privilegiada para divulgar su obra y la de sus colegas a través, fundamentalmente, de las revistas *Ínsula* y *Papeles de Son Armadans*. Luego, en su etapa colombiana, mediante el desarrollo de su labor docente en la Universidad Nacional de Colombia, y de sus numerosas colaboraciones culturales con publicaciones periódicas como “El espectador”, “El universal”, “La prensa”, etc. Mención especial merece su colaboración con la revista *Mito*, cuyos fundadores —entre los que se encuentran algunos de los representantes más destacados de la poesía colombiana de su tiempo—, fueron amigos suyos desde los tiempos universitarios.

Por su parte, José Agustín tiene en la cercanía y confianza con Carlos Barral, que en esos momentos despunta como editor de renombre internacional, y con José María Castellet, una situación estratégica a la hora de mediar entre unos y otros en beneficio del interés común. José Agustín y Castellet trabajaban por aquel entonces en la Editorial Praxis, cuyo

membrete llevan algunas de las misivas dirigidas a Caballero Bonald. Por dos veces, Castellet añade a la carta de José Agustín una nota manuscrita para el amigo lejano. Según Asunción Carandell —viuda de Goytisolo—, su marido y Castellet trabajaron en esta editorial, cuya actividad principal se centró en la confección de “fascículos recambiables de las leyes, y demás normas judiciales a las que los abogados estaban suscritos”.⁵ Una ocupación que, previsiblemente, acabó aburriéndoles y que no tiene relación con su actividad de difusión literaria.

Un tema relevante del epistolario es el referido a lo que, genéricamente, podríamos denominar “antologías promocionales”. Es bien sabido que la antología de Castellet, *Veinte años de poesía española*, tuvo una función decisiva en la difusión del grupo, en el establecimiento del relevo generacional y en la promoción de una estética de corte realista ajustada a la defensa de la ideología compartida. Todo esto ha sido ya debidamente historiado, especialmente por Carme Riera. Dos cosas hay que quiero apuntar al respecto: la primera es que, cuando Caballero Bonald marchó a Bogotá, la antología no había aparecido. Por este motivo, la correspondencia recoge las reacciones del corresponsal americano al recibir su ejemplar y el relato del corresponsal catalán acerca de las reacciones en el interior. La correspondencia anterior a la etapa americana recoge, incluso, la posibilidad de que Puig Palau esté interesado en publicar esa antología⁶ (JAG, 12 de marzo de 1958), aunque luego acabó apareciendo, como es sabido, con el sello de Seix Barral.

El 5 de mayo de 1960, José Agustín Goytisolo escribe que la antología de Castellet saldrá en un mes, y prevé entusiasmado: “será una campanada”. Lo más increíble es que “ha pasado íntegra la censura” (JAG, 5 de mayo de 1960).

Al recibir su ejemplar de la antología, Caballero Bonald pregunta, en carta de julio de 1960, por las reacciones, que lamenta no haber conocido personalmente, a lo que José Agustín, el 12 de agosto de 1960, le pasa el siguiente informe: “ha causado estropicio: llanto y horror entre los celestiales y metafísicos, alegría y jolgorio entre la buena gente. Cano tiene trombosis” (subrayado del original).

El momento de euforia que viven los poetas al aparecer la tan esperada antología es comprensible. Al acusar recibo de ésta, José Manuel Caballero lo hace en términos entusiastas: “la antología de Castellet me pareció sensacional [...] El prólogo está muy bien y muy seriamente trabajado. En mis artículos coincido en casi todos sus puntos. ¡Buena mano la de Castellet!”. Aunque estas rotundas afirmaciones contrastan con manifestaciones hechas años más tarde.⁷

⁵ Carandell, Asunción (Ton), correo electrónico del 25 de febrero de 2014.

⁶ Se refiere a Alberto Puig Palau, importante empresario y mecenas de la época, al que Serrat dedicó su famosa canción “Tío Alberto”.

⁷ En relación a la antología escribe en *La costumbre de vivir* que “sus tesis no podían ser más coyunturales: el ocaso del simbolismo y la hegemonía del realismo. Un planteamiento ciertamente defectuoso, referido antes a los escarceos historicistas de la literatura que a una apreciación de ponderado alcance analítico” (Caballero Bonald, 2001: 245).

Veinte años de poesía española (Castellet, 1960) es un hito indiscutible, de gran repercusión, en la escalada hacia la consolidación del relevo generacional, aunque venía precedida de otros recopilatorios de menor impacto individual, pero cuya suma tiene valor en términos acumulativos. En relación a la “Escuela de Barcelona”, hay que recordar las muestras poéticas individuales difundidas por revistas como *Estilo* y *Laye*, siendo especialmente valiosas algunas de las aportaciones individuales a esta última revista, como *Las aguas reiteradas* (1952), de Carlos Barral y *Según sentencia del tiempo* (1953) de Jaime Gil de Biedma, por no hablar también de la importancia que tuvo como vehículo de expresión teórica a través del artículo “Poesía no es comunicación”, de Carlos Barral (1953).

También *Papeles de Son Armadans* participó a la hora de dar a conocer la poesía de los jóvenes autores del 50. Además de otras muchas colaboraciones, en sus primeros números, publican poemas Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente. El inicio de la relación epistolar entre Goytisolo y Caballero Bonald tiene que ver con esta revista, y, desde luego, los dos publicaron en ella selecciones significativas de su obra en los primeros números: “Seis poemas” (Goytisolo, 1959) y *Anteo* (Caballero Bonald, 1956). En *Papeles de Son Armadans* apareció también, en dos tandas, el artículo de Badosa “Primero hablemos de Júpiter” (1958), uno de los textos fundacionales de la generación acerca de la teoría del conocimiento como fundamento de la función poética.

En esos años José María Castellet no cesa en su labor de agitador y activista cultural. De ello hay pruebas en esta correspondencia a lo largo del período colombiano y fuera de éste. Entre las cartas más antiguas, hay una de José Agustín Goytisolo, fechada el 15 de septiembre de 1957, donde anuncia que Castellet ha enviado una antología de diez jóvenes poetas del momento a una revista de EEUU, donde recoge dos poemas de Caballero Bonald. El tema queda en suspenso hasta que el 5 de junio de 1959, José Agustín le notifica que en la revista *American Club*, del Instituto de Estudios Norteamericanos (Casa de América), aparece una antología de poetas jóvenes, entre los que están ellos dos (Castellet, 1959).

Desde septiembre de 1957 hasta junio de 1959 se encuentran referencias en cinco de las cartas a una antología que estaba preparando José Corrales Egea, en la que Caballero Bonald estaba deseoso de ser incluido (JAG, 15 de septiembre de 1957; JAG, 9 de marzo de 1959; JM CB, 12 de marzo de 1959; JAG, 8 de abril de 1959; JM CB, 13 de mayo de 1959 y JAG, 5 de junio de 1959). Por esos mensajes sabemos que, tanto Goytisolo como Castellet se brindan a hacer gestiones en el sentido de sugerirle al antólogo que lo incluya en la selección. La aparición de *Las horas muertas* (Caballero Bonald, 1959) es la ocasión perfecta para convencerlo. El proyecto de esa obra no acabaría cuajando sino años más tarde en un volumen cuya orientación no es el de una antología grupal, sino una revisión general de la poesía española contemporánea, con ordenación cronológica de los autores, que se aviene a la inclusión de nombres jóvenes aún no consolidados, apuntando que sólo el porvenir “logrará fijar de

manera más o menos concluyente” los méritos “en lo que concierne, sobre todo, a los más jóvenes” (Corrales Egea-Darmangeat, 1966: 5).

Los reclamos urgentes se sucedían cuando surgía en el horizonte alguna posibilidad de difusión internacional. En este sentido, José Agustín mantiene un celoso cuidado para facilitar a su amigo todo tipo de contactos que puedan beneficiar la expansión de su poética en América, a la vez que lo mantiene al corriente de los proyectos conjuntos en los que él podría integrarse.

En carta del 14 de octubre de 1960 Goytisolo le recomienda a su amigo que se ponga en contacto con Milton de Lima Souza, director de la revista *Narceja*, sugiriéndole la publicación de una pequeña antología en esa revista, que acostumbra a difundir obra seleccionada de autores extranjeros. Efectivamente, Souza, escritor que eligió una vida retirada y volcada en la creación poética, “fue capaz de dirigir por muchos años una exigente revista multinacional de poesía: *Narceja*, bajo cuyo auspicio organizó y llevó a cabo además en São Paulo, durante abril y mayo de 1961, una importante Muestra Internacional de Poesía” (Alonso, 2007). En la misma carta incluye la dirección de Rodolfo Alonso, sugiriéndole que le mande sus libros a Buenos Aires, informándole de que se trata de un profesor de universidad, poeta y co-director de una revista que, según cree, se llama *Poesía*. En realidad, el título de la revista era *Poesía Buenos Aires* y había sido fundada en 1950 por Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Mobili. La dirección de la revista fue algo inestable, y sabemos que “en el número 16-17 desaparece a su vez el nombre de Espiro y comienzan a colaborar Rodolfo Alonso y Ramiro de Casasbellas” (Urondo, s./d.).

Goytisolo mantiene también al corriente a Caballero Bonald de otros asuntos de interés para el grupo. En carta de 14 octubre de 1960, le anuncia: “[Couffon] me escribe diciendo que va a publicar un libro titulado *Diez poetas españoles*”. En enero del 61, el proyecto antológico parece consolidarse, por lo que Goytisolo añade que la antología de Couffon, en la que saldrán ahora doce autores, puede aparecer en Gallimard (JAG, 29 enero 1961), detalle que aparece confirmado en la respuesta de Caballero Bonald del 15 de febrero, que dice saberlo del propio Couffon, y que comenta con entusiasmo la posibilidad: “Sería sensacional”, afirma. La seguridad acerca de esta publicación permanece intacta en la carta que José Agustín envía en marzo de 1961, pero un año más tarde (JAG, 6 de marzo de 1962), la editorial ha variado: “¿Has escrito a Claude Couffon sobre el asunto de tu inclusión en la Antología que prepara para Julliard?”⁸ —pregunta Goytisolo— y añade: “Es urgente”. El proyecto de Couffon no se consolida, finalmente, en los términos descritos. Mi suposición es que deriva en una selección antológica incluida en la revista *Les lettres françaises* bajo el título “18 poètes de’Espagne” (Couffon, 1961).

La importancia de figurar en antologías de difusión internacional es primordial tanto a efectos de expansión de los potenciales lectores, como

⁸ Se refiere a René Julliard, fundador de las ediciones Julliard.

de darse a conocer en ámbitos académicos distintos del español, como a fin de poder publicar sin pasar por la censura. Por estas razones, desde el primer momento de su estancia colombiana, muestra Caballero Bonald su intención de presentar la obra de sus compañeros de grupo entre los lectores del país de acogida. En su carta del 26 de julio de 1960 afirma que está a punto de salir en una revista de Colombia una pequeña antología de la “generación realista”: “Cada semana escribo en el periódico liberal de aquí un artículo. Y os nombro a todos y os seguiré nombrando”. La afirmación es cierta. A través de numerosas publicaciones en la prensa local, Caballero Bonald da a conocer la situación de la poesía y de la narrativa española de su tiempo, llamando especialmente la atención sobre los autores de su generación, de quienes ofrece perspectivas panorámicas así como reseñas de las novedades editoriales que va recibiendo. Su implicación fue máxima llegando a proyectar la realización de un libro sobre la “generación realista” que no sería una mera colección de sus artículos sobre la actualidad literaria, sino un trabajo de mayor alcance. La actividad de Caballero Bonald en este sentido fue notable, por lo que es de lamentar que otros proyectos destinados a difundir la poesía del grupo no se vieran coronados por el éxito.

A este respecto quiero referirme a varios proyectos antológicos de los que queda rastro en el epistolario de nuestros dos autores. Las trazas, sin embargo, inducen a confusión ya que, al tratarse de noticias fragmentarias, en las que los autores pudieron completar el intercambio de datos por otros conductos, especialmente a la llegada de Caballero Bonald a España —en que pudo resolver algunas cuestiones telefónicamente—, o en encuentros personales, los datos ofrecidos por las cartas no permiten seguir por completo el hilo de la historia.

En las cartas se encuentra el rastro de tres posibles antologías que no llegaron a aparecer. La primera de ellas, usando la propia terminología epistolar podríamos denominarla como la “antología hispanoamericana”. En cartas de Caballero Bonald del 11 de junio de 1960 y del 26 de julio del mismo año tenemos noticias de que el jerezano colabora en la preparación de una antología preparada por el grupo de Mito. En la segunda de estas cartas aclara:

La Antología de poesía hispanoamericana (bueno, en lengua española) que prepara ‘Mito’ va a paso lento, como todo en este país. Como te dije, yo me encargaba de la parte nuestra y la llevo bastante adelantada. No lo comentas, para evitar malos humores de los excluidos. Irán unos diez poetas a partir de Miguel Hernández. De los demás países, sólo cinco o seis. Gaitán Durán se va ahora a Cuba y a Méjico y se traerá de allí las correspondientes selecciones. Hay un par de poetas, hijos de exiliados, realmente interesantes. Los que yo he pensado incluir son: Barral, Celaya, Crespo, Goytisolo, Hernández, Hierro, Nora, Otero y Valente. Sé que este panorama es parcial, pero no se puede pasar de diez poetas, o de once. ¿Tú qué opinas?.

A lo que, naturalmente, Goytisolo responde el 12 de agosto sugiriendo que incluya también a Gil de Biedma.

El proyecto, en estos términos, debió estancarse o, más probablemente, transformarse, perdiendo su carácter internacional para centrarse exclusivamente en la poesía joven española, dando paso a lo que en la correspondencia de los amigos se menciona como “la antología de Mito” o la “antología de los diez”. Durante varios meses no hay referencias al asunto, pero en enero de 1961 se resucita el tema, sin que se perciba progreso alguno. En dos cartas de Goytisolo, una de enero y otra de noviembre de 1961, el poeta catalán pregunta directamente qué hay de la proyectada antología de Mito. No es hasta enero de 1962 cuando parece que el proyecto se reactiva claramente. Es, otra vez, en una carta de José Agustín Goytisolo donde se hace referencia a ello. Se trata ya de una carta posterior al regreso de Caballero Bonald a España (JAG, 25 de enero de 1962). Deben haber hablado en persona del asunto, porque adjunta, según dice, material para la antología de Mito. Por su carta sabemos que cuentan con Castellet como prologuista, aunque éste parece reticente a elaborar material nuevo sin garantías de cobrar la colaboración. En cartas posteriores, la participación de Castellet es objeto de debate y los amigos barajan la posibilidad de adaptar abreviándolo el prólogo de *Veinte años de poesía española* o la de animar al *mestre* a colaborar desinteresadamente. Otro asunto que preocupa a los amigos, especialmente al que ejerce funciones de antólogo, es la selección final de autores. Una cuestión preocupante es el número de autores que podrían incluirse —que está establecido en diez y que les gustaría aumentar a once o doce— que, idealmente, como dice José Agustín (JAG, 25 de enero de 1962), podrían coincidir con la nómina de la Colección Colliure. La cuestión no se resuelve ahí. En su respuesta (JMCB, 15 de febrero 1962) Pepe Caballero vuelve a hablar de la antología de “los diez”. Las dudas parecen estar entre Crespo —de quien se muestra más partidario— o Valente, y entre Gloria Fuertes o Ángela Figuera. Aunque entre las dos escritoras, parecen de acuerdo en considerar mejor a Gloria Fuertes, coinciden en que “Figuera (*sic*) cumpliría muy bien con el tono”. José Agustín se muestra de acuerdo con esto último diciendo que “quizás la Ángela cumpla mejor con el fin catequístico de la obra” (JAG, 6 de marzo de 1962). A pesar de las dudas que subsisten, la nómina está ya parcialmente resuelta. En ese momento, hay autores que están trabajando en sus selecciones y otros que se las han enviado a Caballero Bonald.

No es fácil desenmarañar las circunstancias que convergen en este proyecto inacabado porque la “antología de Mito”, o “de los diez” como la denomina Caballero Bonald en carta de 25 de marzo de 1962, comienza a confundirse con otro proyecto diferente: “Lo de la ‘Antología de los 10’ lo he tenido un poco abandonado, pero una carta de la isla me ha hecho volver al asunto con renovado interés”. ¿Es esta antología de los diez la misma antología de Mito? Cabe la duda. No obstante, la referencia a la isla y la alusión a que “han llegado a no tener ningún analfabeto” desvía la localización editorial de Colombia a Cuba.

Lo cierto es que, por la misma época en que se hablaba de la antología colombiana, se hablaba también de la otra, y no queda claro cuál de las dos se encontraba en esa fase tan avanzada que las cartas revelan, aunque posiblemente era la de Mito. Según me ha escrito recientemente Caballero Bonald:

“‘Mito’ iba a editar, en efecto, a instancias mías, una antología de la poesía española. Se trataba de los poetas del grupo del 50 y el prólogo sería de Castellet. Pero yo regresé a España, ‘Mito’ desapareció con la muerte de Jorge Gaitán y todo eso se quedó en un proyecto poco a poco demorado y finalmente olvidado. Lo que no consigo recordar es lo de la inclusión de poetas hispanoamericanos.”⁹

Mi parecer es que el interés por la publicación colombiana se estancó a la vez que surgió la oportunidad de publicar en Cuba, de modo que el proyecto se reorientó y se adaptó, seguramente sin renunciar del todo al proyecto de Mito. Pero, aunque los poetas implicados no podían saberlo, a Mito le quedaba poco tiempo de vida. En abril de 1962 las perspectivas sobre la antología cubana parecían magníficas y Caballero Bonald se disponía a reclamar los textos para la publicación en tono de apremio. Aún no le habían llegado los paquetes de libros que se había autoenviado desde Colombia, por lo que no podía avanzar en la selección sin que colaboraran los poetas participantes. Además, la oportunidad era muy buena para publicar poemas que no podrían pasar la censura en España: “Lo que más me interesa —recuérdalo— son los poemas inéditos e ‘impublicables’ y, claro es, los más acusadoramente significativos” (JMCB, 25 de abril de 1962). El esquema previsto para esa publicación se mira también en el espejo de *Veinte años*: selección ordenada cronológicamente, notas bio-bibliográficas y prólogo de Castellet. Entre los beneficios que se esperaban de esta antología no era el menor el de una difusión espectacular para la época, estimándose una tirada normal en 100.000 ejemplares.

Pese a la urgencia, vuelven las dudas sobre la selección de los 10 definitivos. Entre López Pacheco, Crespo, Valente, Gloria Fuertes y Ángela Figuera hay que descartar a tres: “No hay que olvidar los fines de la Antología, cosa que obliga a dar preferencia al tono político o, al menos, como tú dices, al “fin catequístico””. Las vacilaciones sobre la nómina definitiva, con sus inclusiones o exclusiones sucesivas parecen coyunturales, dentro de una estrategia estable que es la de fomentar la poética realista. Las cartas en ningún momento dan por descartada la antología de Mito, pero Jorge Gaitán murió el 21 de junio de 1962 en un accidente aéreo y, con él, desaparecieron la revista y su proyecto editorial.

La “antología isleña”, aunque por otras causas, no corrió mejor suerte. A finales de 1962, la correspondencia de nuestros poetas reconoce

⁹ Correo electrónico de Caballero Bonald a María Payeras (27 de febrero de 2014).

que no hay noticias de ella (JMCB, 9 de noviembre de 1962). Según recuerda ahora Caballero Bonald:

En Cuba, después de alguna de mis visitas a la isla, se proyectó efectivamente una antología de la poesía española. Me parece que iba a consistir en un número monográfico de la revista *Unión*. Yo mismo recabé también las ilustraciones: Millares, Saura, Pablo Serrano, Viola... Pero todo eso, no sé por qué razones, se frustró. Los dibujos, la selección de poemas, se perdieron.¹⁰

Estas antologías, que hubieran debido sentar las bases para una primera recepción del grupo poético de los 50 en la América hispana no llegaron a ver la luz, pero otras antologías concebidas para divulgarse en hispanoamérica tuvieron mejor suerte. Una de ellas, cuyos preparativos iniciales tienen lugar durante los años en que Caballero Bonald reside en Bogotá, es la de Rubén Vela. En carta del 18 de abril de 1961 José Agustín da instrucciones a Pepe Caballero para que le envíe una selección poética y una serie de documentos que se solicitan para ser incluido en una antología que Vela prepara y que editará Losada. José Agustín se refiere al antólogo como “poeta argentino no excesivamente brillante, como podrás comprobar si lees sus versos”, pero que “se ha quedado impresionado por la joven poesía española”. Según cree Goytisolo, la antología incluirá poemas de Valente, Barral, Gil de Biedma, Crespo, González, Caballero Bonald y Goytisolo. La antología se publicó finalmente en 1965 bajo el título *Ocho poetas españoles* —aunque bajo otro sello editorial— con la inclusión de los poetas antes citados y el añadido de Gabino-Alejandro Carriedo. En el prólogo, Vela reconoce como principales fuentes informativas sobre la poesía española de los años 50 a Ángel Crespo y a José Agustín Goytisolo. Citando a Castellet, anuncia la prevalencia de una poesía de raíz autobiográfica (marcada por la experiencia infantil de la guerra y la educación propia de los años de posguerra), con conciencia histórica y de clase, volcada en moldes realistas. La antología es interesante, sobre todo, por la inclusión, previa a la selección de cada uno de los poetas, de una pequeña nota bio-bibliográfica y de un cuestionario o una poética personal del autor. En estas páginas introductorias, todos los poetas, de un modo o de otro, interpretan su relación con el tiempo histórico que les ha tocado vivir como un condicionante esencial de su adscripción —por todos reconocida— a una poética realista. Los matices de esa adscripción apuntan a la construcción de teorías estéticas, depuradas, en cada caso, por influencias diversas. Especialmente interesante es el catálogo de afinidades poéticas que cada uno de ellos establece, en las que el marco referencial se expande a la vez que se contrae la repetida influencia machadiana, esencialmente, a una ejemplaridad ética en relación a la

¹⁰ Correo electrónico de Caballero Bonald a María Payeras antes citado.

causa republicana que lo convierte en el adalid conjunto de quienes aspiran a la recuperación democrática de España. Las respectivas poéticas quedan sintetizadas brevemente en términos que no difieren de las que divulgan en España, y reflejan, dentro de las posiciones compartidas, la indiscutible existencia de personalidades literarias claramente diferenciadas.

La etapa colombiana de José Manuel Caballero Bonald representa un momento clave en diversos órdenes vitales. Vive experiencias personales muy intensas¹¹ y se enfrenta con una realidad nueva y desconocida que despierta en él el impulso del cronista, tanto por lo que se refiere al relato de una realidad experiencial novedosa cuyas claves a menudo desconoce, como por lo que se refiere a la necesidad de construir una poética personal capaz de responder a esa realidad recién hallada. Es significativo, a este respecto, lo que Caballero Bonald establece en relación a la obra de Alejo Carpentier: “Pienso que, en efecto, ese concepto de lo ‘real-maravilloso’, ese principio artístico aplicado a los trasvases entre literatura y realidad, puede localizarse originariamente en la revitalización de la lengua verificada por los historiadores primitivos de Indias” (Caballero Bonald, 2006a vol. I: 34). El estímulo de una realidad cuyos códigos desafían permanentemente la inteligencia del recién llegado despierta una necesidad comunicativa surgida del asombro y estimula su talento de narrador. Un talento que, ya en octubre de 1960, el autor dio a conocer al público colombiano, a través de sus colaboraciones en *El espectador*, mediante un relato de sus aventuras americanas en la serie titulada “Una travesía por el Magdalena” (Caballero Bonald, 1999a: 111-138 y 2006a: 316-345).

El descubrimiento de la tierra colombiana dejó, en muchos sentidos, una huella perdurable en el escritor. Una excursión de amigos, que Caballero Bonald menciona de pasada en su carta del 19 de diciembre de 1960 sería fuente de recuerdos imborrables: “Mañana voy a Fusagasugá, un pueblecito de tierra caliente a pasar unos días con los Zubiaurre, que te mandan sus mejores recuerdos”, le escribe a Goytisolo. El relato de esta excursión, que no culminó en el citado pueblo, sino en Ibagué, ocupa varias páginas en sus memorias. Tal como lo relata, el viaje tuvo un efecto revivificador después de pasar una temporada con problemas de salud, “como si me hubiesen inyectado de improviso el único tónico que podía devolverme un primer consolador atisbo de vitalidad: el aliento excitante del trópico” (Caballero Bonald, 2001: 297). Pero la historia tiene otra cara menos amable. Antes de publicarse las memorias de Caballero Bonald, el relato de esta excursión había aparecido en el diario *El Mundo* el 5 de agosto de 1995 (Caballero Bonald, 1999a: 39-42) bajo el expresivo título “Aprendizaje de Colombia”. La narración incluye un

¹¹ Al respecto ha escrito: “Fueron años muy provechosos para mí, quizá por todo eso del contraste y la perspectiva de expatriación y demás añagazas. Tuve consecuentemente tiempo para todo: para dar clases, para perderme por la selva, para ejercitarme en la vida contemplativa, para escribir mi primera novela y un buen número de poemas y artículos” (Caballero Bonald, 2006a vol. I: 483).

cruento episodio descrito por el propietario de la posada de Ibagué donde los expedicionarios se alojaron. El posadero, un gallego, relató a los viajeros el asesinato de todos los integrantes de una banda de música que iban en autobús a visitar la ciudad, a manos de las guerrillas campesinas incontroladas, a causa de una terrible confusión: cuando los músicos declararon que iban camino del conservatorio los tomaron por miembros del partido conservador, y esa fue su sentencia de muerte. Este violento episodio, que Caballero Bonald no logró nunca conciliar con la adscripción a la guerrilla de Camilo Torres, su colega y amigo en la Universidad Nacional, ha quedado grabado en la memoria del poeta sin un valor concluyente, pero sí con la inquietante perseverancia del desconcierto.

Lo que resulta curioso constatar es que, confrontando lo recordado en *La costumbre de vivir* con lo manifestado en las cartas de Caballero Bonald, la “operación realismo”, que en el epistolario constituye el cordón umbilical que lo liga a la cultura hispana, carece de relieve en sus memorias. Tampoco es extraño. A varias décadas de distancia, y disuelto por completo el interés por un “realismo” sostenido en su obra más por imperativo histórico que por convicción estética, lo que persevera en la memoria del escritor es la rica experiencia que le puso en contacto con una realidad y con unas experiencias de todo punto impensables de haber permanecido en España. El individualizado protagonismo que concede a la etopeya de personajes afirmados a su estancia colombiana, el homenaje que rinde a la obra literaria de muchos de ellos, el fraternal apego a la memoria de los que sólo permanecen ya en ella, rivaliza en importancia con las situaciones insólitas, las vivencias extremas, la inminencia del peligro, la confusión que las diferencias culturales y dialectales introducían en la vida cotidiana, entre otras marcas que atañen a la experiencia urbana. Pero donde la intensidad del recuerdo se adentra por una espesura que hace difícil deslindar las percepciones reales de las imaginarias, es en la experiencia inusitada de una naturaleza para la que no encuentra el autor equivalencias previas. Como los antiguos descubridores y colonizadores de la tierra americana, se encuentra atrapado por su poder y su fascinación. Caballero Bonald absorbe esa realidad desconocida ávido de sensaciones y experiencias inéditas que sólo logrará trasvasar, de algún modo, a la poesía, cuando las aguas del Magdalena se hayan remansado largamente en su memoria.

Tiempo después, Caballero Bonald se refiere a la “operación realista” como una campaña de la que sus compañeros de grupo lo mantuvieron al corriente por vía epistolar y de la que él estuvo ausente. “En este sentido” —escribe—, “más que un ‘cónsul de la nueva poesía en ultramar’ —según la enfática atribución de Carlos Barral—, lo que pasé a ser o poco menos fue un atento receptor de informaciones sobre la actividad antifranquista, las mismas que transmitía luego a los núcleos culturales y periodísticos de Bogotá” (Caballero Bonald, 2001: 286-287). Pero, a la luz de la correspondencia examinada y de los artículos publicados por Caballero Bonald en la prensa periódica colombiana de la época y de

algún trabajo académico de más relieve, la atribución barraliana no parece injustificada.

Sin entrar en los artículos dedicados a reseñar obras individuales y los últimos libros aparecidos de autores como Gabriel Celaya, Blas de Otero, Fernando Quiñones, Ángel Crespo, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, etc., y dejando de lado en esta ocasión los artículos dedicados a la narrativa española del momento, vale la pena destacar el artículo titulado “José Maria Castellet y la poesía de posguerra”. Se trata de una reseña de *Veinte años de poesía española*, de la que escribe que “la eficaz visión literaria está doblada de una muy valiosa y equitativa interpretación histórica” (Caballero Bonald, 1960c).¹² El reseñista valora muy positivamente la representación de la joven poesía actual y su inserción en un contexto donde el arco generacional de autores implicados con la realidad histórica de su país se ensancha. Acepta la interpretación del curso de la poesía española contemporánea y la revisión de la actualidad poética a partir de los supuestos realistas, destacando el acierto en la disposición de los materiales seleccionados que tiene importantes consecuencias en la recepción de los poemas incluidos. La reseña culmina con un elogio a la labor editora de Seix Barral.

El más importante de sus trabajos de carácter panorámico es el titulado “Comentarios en torno al realismo de la nueva poesía española”, un artículo fechado el 15 de julio de 1960 y publicado en la *Revista universitaria de los Andes*. Se trata esta vez de un trabajo académico, mucho más minucioso que las visiones panorámicas de la poesía española destinadas a incluirse en las páginas culturales de los periódicos locales. En tanto que estos últimos iban destinados al gran público, este artículo al que me refiero estaba dirigido a un público universitario. En términos generales, su perspectiva acerca de la poesía española del momento no es incompatible con las tesis de Castellet, a las que resultan muy afines sus artículos de prensa, pero ahonda de forma reflexiva en las raíces contemporáneas de la poética realista, haciendo un recuento de las distintas generaciones que han hecho su aportación a la poesía posterior a la guerra civil, mostrando su progresiva convergencia en posiciones que, desde distintos planteamientos y necesidades expresivas, coinciden en afirmar su oficio en un territorio que la necesidad histórica exige. El mérito principal de este trabajo es la valoración realizada de los aportes, en la línea realista, de cada generación, valoración que se enriquece con matices que revelan la sensibilidad de Caballero Bonald como lector, algo que ya estaba contenido, aunque no desarrollado en sus publicaciones de prensa, como por ejemplo en “La última poesía española. Compromiso con la realidad”, donde el consabido planteamiento acerca de la vigencia del realismo se matiza con la valoración de tres poemarios no inscritos en esa línea (*La casa encendida, Escrito a cada*

¹² En la bibliografía de este trabajo se incluyen algunas referencias incompletas de artículos consultados en forma de recortes de prensa. Dada la imposibilidad de completar por el momento las referencias correspondientes, se incluyen en la bibliografía final con indicación del archivo en que se conservan.

instante y Continuación de la vida), en los que a su juicio “se ha ido ensayando un vigoroso cambio de tono que prepararía definitivamente el ya abonado terreno del realismo” (Caballero Bonald, 1960b).

La correspondencia mantenida en 1960 y 1961 por Goytisolo y Caballero Bonald se inscribe, como no puede ser de otro modo, en el laberinto cultural propio de una situación anómala. Los entresijos de la situación política del país y las exigencias éticas imputables al intelectual comprometido con su tiempo constituyeron el nudo de una historia conjunta que acabó desembocando en la contradicción interna de no pocos integrantes del grupo. A la larga, todos los implicados emprenderían aventuras poéticas personales de sello individual, pero en el medio plazo la crisis fue activando en cada uno respuestas diversas que, en el caso de Caballero Bonald, se resolvieron en un prolongado mutismo poético cuya etiología radica en su paradójica adscripción a una corriente estética que constreñía severamente su propia naturaleza creadora. El hecho de que dicha adscripción no fuera forzosa sino abrazada por convicciones extraliterarias no facilitaba la pronta estabilización en un sistema expresivo propio sin sombra de impostaciones. El final de la etapa colombiana, con la recepción del premio Biblioteca Breve de Novela por *Dos días de setiembre* (1962) y la publicación, después de reincorporarse a la vida española, de *Pliegos de cordel* (1963) —el poemario que sellaba y, a la vez, clausuraba, su vínculo con la operación realista—, marcan el umbral de un eslabón distinto en su evolución creadora. Pero la correspondencia mantenida con José Agustín Goytisolo y su indiscutible empeño en difundir la joven poesía española bajo la marca de la adscripción realista atestigua la energía invertida en la promoción grupal en el entorno americano, en alianza con la voluntad de divulgar correlativamente la situación política española del momento para facilitar la toma de conciencia, en el exterior, de la situación vivida en su país de origen.

Es justo mencionar, finalmente, aunque es algo que queda fuera de los márgenes cronológicos de este trabajo, que no sólo Colombia, sino también Cuba es un enclave importante en la relación de Goytisolo y Caballero Bonald con el continente americano, alimentado en los dos autores por vínculos literarios, afectivos y familiares muy arraigados, y que la correspondencia estudiada y las afinidades literarias de ambos se extienden y salpican numerosos puntos de la realidad americana. No puede ser de otro modo. Las fronteras no limitan a dos escritores con vocación y proyección universales.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Rodolfo (2007), "Milton Lima de Sousa: el poeta más desconocido del Brasil". Consultado en <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag56sousa.htm>> (5 de marzo de 2014).
- BADOSA, Enrique (1958), "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento" en *Papeles de Son Armadans*, año III, tomo X, n.º XXVIII y XXIX, pp. 32-159 y 135-159.
- BARRAL, Carlos (1952), "Las aguas reiteradas" en *Laye* n.º 18, pp. 47-50.
- _____ (1953), "Poesía no es comunicación" en *Laye* n.º 23, pp. 23-26.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1956), "Anteo" en *Papeles de Son Armadans*, vol. II, n.º VI, pp. 285-295.
- _____ (1959), *Las horas muertas*. Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos.
- _____ (1960a), "Comentarios en torno al realismo de la nueva poesía española" en *Revista Universitaria de los Andes*, pp. 37-44.
- _____ (1960b), "La última poesía española. Compromiso con la realidad" en *El espectador dominical* [Archivo Fundación Caballero Bonald].
- _____ (1960c), "José M^a Castellet y la poesía de posguerra" en *El espectador* (Bogotá), 4 de septiembre de 1960. [Archivo Fundación Caballero Bonald].
- _____ (1961), *El papel del coro*. Bogotá, Mito.
- _____ (1962), *Dos días de setiembre*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1963), *Pliegos de cordel*. Barcelona, Literaturas.
- _____ (1999a), *Copias del natural*. Madrid, Alfaguara.
- _____ (1999b), *Oficio de lector*. Madrid, Alfaguara.
- _____ (2001), *La costumbre de vivir*. Madrid, Alfaguara.
- _____ (2006a), *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*. Jesús Fernández Palacios (ed.). Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación.
- _____ (2006b), *Copias rescatadas del natural*. Edición de Juan Carlos Abril. Granada, Atrio.
- CAMPO DE AGRAMANTE. REVISTA DE LITERATURA (2002), "Cartas del Grupo Mito a Caballero Bonald", pp. 15-42.
- CASTELLET, José M^a (1959), "Nueva poesía española" en *American Club* n.º 3, pp. 55-60.
- _____ (1960), *Veinte años de poesía española*. Barcelona, Seix Barral.
- CORRALES EGEA, José y DARMANGEAT, Pierre (1966), *Poesía española. Siglo XX*. París, Librería Española.
- COUFFON, Claude, (1961), "18 poètes de'Espagne" en *Les lettres françaises* n.º 885, 20-26 de julio, pp. 1-3.
- DALMAU, Miguel (1999), *Los Goytisolos*. Barcelona, Anagrama.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1953), "Según sentencia del tiempo" en *Laye* n.º 22, pp. 24-57.
- GOYTISOLO, José Agustín (1959), "Claridad. Seis poemas" en *Papeles de Son Armadans*, n.º XXXVIII, pp. 214-219.

_____ (1960), *Claridad*. Valencia, Diputación provincial.

_____ (1961), *Años decisivos*. Barcelona, Literaturas

RIERA, Carme (1988), *La escuela poética de Barcelona*. Barcelona, Anagrama.

URONDO, Francisco (s./d), "Veinte años de poesía Argentina". Consultado en <<http://www.lamaquinadeltiempo.com/algode/urondo2.html>> (1 de marzo de 2014).

VELA, Rubén (1965), *Ocho poetas españoles*. Buenos Aires, Dead Weight.

ENTRE DOS MUNDOS: JAIME FERRAN

Between Two Worlds: Jaime Ferran

PERE PENA

INSTITUTO MÀRIUS TORRES, UNIVERSIDAD DE LLEIDA

perepena@gmail.com

Resumen: Jaime Ferran, poeta de la *Generación de los 50* y autor de la *Antología Parcial*, que reúne a los poetas de la llamada *Escuela de Barcelona*, es un autor semidesconocido para el gran público lector e, incluso, para la mayoría de los especialistas en la poesía de los 50. Hay una serie de circunstancias vitales y literarias que, en buena parte, explican este casi olvido en el que ha quedado la obra del poeta de Cervera. Entre ellas cabe destacar el hecho de haber escrito casi toda su obra fuera de España. Su vida profesional en Syracuse, EE.UU, lo llevó a construir una obra al margen de las inquietudes de sus compañeros de promoción y al margen también de las modas poéticas imperantes en España durante, sobre todo, las décadas de los sesenta y los setenta. A este hecho biográfico habría que añadir otras peripecias vitales y literarias que han hecho de Jaime Ferran una especie de *outsider*.

Palabras clave: Generación de los 50, Escuela de Barcelona, Jaime Ferran, outsider, olvido

Abstract: Jaime Ferran, poet of the Generation of 50 and author of the *Anthology Part*, bringing together poets of the so-called *School of Barcelona*, is an author semidesconocido reader to the general public and even to most specialists poetry 50. a number of vital and literary circumstances, largely explain this almost forgotten where he has been the work of the poet of Cervera. Notable among them are the fact of having written most of his work outside of Spain. His professional life in Syracuse, USA, led him to build a work outside the concerns of their classmates and also regardless of the prevailing poetic fashions in Spain especially during the decades of the sixties and seventies. In this biographical fact we should add other life and literary adventures that have made Jaime Ferran a kind of outsider.

Keywords: Generation of 50, School of Barcelona, Jaime Ferran, outsider, forgetfulness

Siempre es difícil aventurar la suerte que tendrá la obra de un poeta cincuenta años después de su muerte. La historia, en este sentido, no ha dejado de darnos sorpresas. No resulta sencillo protegerse de la erosión del tiempo ni para aquellas obras que, en vida, creíamos más consolidadas. Podríamos preguntarnos, por ejemplo, si “Palabras para Julia” o “Pandémica y Celeste”, dos poemas emblemáticos durante algunas décadas, siguen poseyendo la misma magia para las nuevas generaciones de lectores, incluso de poetas, o si, por el contrario, han acabado también envejeciendo. Si el reto es ya complicado para poetas tan populares como José Agustín Goytisolo o Jaime Gil de Biedma, no digamos para autores de una obra mucho menos conocida, como en el caso de Jaime Ferran.

Jaime Ferran nace en Cervera en 1928, el mismo año que José Agustín Goytisolo y un año antes que Jaime Gil de Biedma. Pertenecen, por tanto, a la misma generación, pero sus obras no tuvieron ni tienen el mismo nivel de difusión y conocimiento. Cuando se piensa en los poetas de la llamada *Escuela de Barcelona*, rápidamente nos vienen a la cabeza los nombres de los José Agustín, de Jaime, de Carlos Barral, quizás un poco después el del poeta en catalán Gabriel Ferraté y, con un poco de suerte, el de Alfonso Costafreda; pero el de Jaime Ferran, el de Lorenzo Gomis o el de Enrique Badosa puede que nos queden temblando en el olvido, quizás momentáneo, pero un olvido es el paso previo a la no existencia. Seguramente la calidad de una obra es la razón principal que explica su popularidad, su difusión y su permanencia en el tiempo; pero existen otros factores, tal vez menores pero también decisivos, en la construcción y proyección de una obra.

Jaime Ferran ha publicado trece libros de poemas, tres de poesía infantil, cinco de prosa infantil (en la serie *Ángel*) y dos libros de memorias; además de cinco antologías, tres ensayos de crítica literaria y diversas traducciones y artículos. Una obra considerable. En cambio, si preguntáramos a un auditorio de lectores de poesía, de poetas o incluso de expertos en la *Generación de los 50* cuántos títulos recuerdan de la obra de Ferran, puede que la respuesta fuera muy breve, o que directamente ni respondieran, porque o nunca lo supieron o porque ya se les había “olvidado”. Por el contrario, es probable que muchas de las personas de este imaginario auditorio recuerden su *Antología parcial* (1978) en Plaza y Janés, la que popularizó en gran medida la marca de los poetas de la *Escuela de Barcelona*. ¿Por qué será recordado entonces, si lo es, Jaime Ferran: por sus poemas o por ser el antólogo de un grupo de poetas?

Más que responder a esta disyuntiva sobre la posteridad, quizás sea mejor reflexionar sobre cómo la vida y la obra de Jaime Ferran se asientan precisamente sobre la diminuta senda que separa una disyuntiva, una alternativa no resuelta, quizás de manera voluntaria, quizás fruto de las propias peripecias vitales, o de ambas circunstancias al mismo tiempo. El caso es que definir a Ferran como “poeta entre dos mundos” va más allá de una simple cuestión geográfica más o menos eufónica, resulta un motivo

recurrente en la construcción de su identidad literaria. Y tal vez en la construcción de esta identidad doble, entre el aquí y el allí, entre el poeta y el antólogo, se pueda entender y explicar buena parte de las razones que han marcado el desarrollo y la difusión de su obra, y tal vez también su pervivencia.

A diferencia de Goytisolo, de Biedma, de Barral, Jaime Ferran nace en el seno de una familia catalanoparlante de la comarca de la Segarra. No es una cuestión menor; puede que sea la primera encrucijada. En una entrevista publicada en el *Lectura*, suplemento dominical del diario *Segre* de Lleida (19-IV-2009), él mismo contaba que su primer libro de poemas fue una colección de sonetos en catalán titulada *La primavera encesa*. Sólo se publicaron cuatro o cinco de estos sonetos en antologías universitarias. Decía Ferran que el manuscrito se había acabado perdiendo en alguna de las muchas mudanzas de su vida, y que, por lo tanto, ya no existía. Su segundo libro en catalán no llegó hasta medio siglo después, a los setenta años, cuando decidió escribir sus memorias, *Memòries de Ponent* (2001), en medio, toda su obra, en castellano.

En la misma entrevista, el autor de Cervera explicaba la diglosia, "radical" en sus palabras, que padeció la cultura catalana después de la guerra civil con los ejemplos de dos escritores muy próximos geográficamente hablando. Manuel de Pedrosa nace en l'Aranyó, en 1916, y estudia bachillerato en los Escolapios de Tárrega, población al lado de Cervera. En el 39, cuando acaba la guerra civil, Pedrolo ya se ha definido como escritor en catalán y lo será toda su vida. En cambio, Alfonso Costafreda, que nace también Tárrega siete años después, en 1926, y que estudia también en el mismo centro, recibirá toda su formación, a partir del 39, en castellano y ya será para siempre un poeta en esta lengua. En el caso de Jaime Ferran, ocurrirá lo mismo, sólo que además lo vivirá con dos años menos que Costafreda. Pasará de ser Jaume en el círculo familiar, a empezar a construir una identidad literaria que se acabará llamando Jaime.

Junto al bilingüismo, existen otros aspectos quizás más personales pero igualmente singulares y relevantes en su formación y en el desarrollo de su perfil literario. Por ejemplo, su afición a la música. Ferran ha contado en más de una ocasión que su vocación literaria arranca de las veladas musicales de su infancia, en las que, junto a sus hermanos, interpretaban diferentes tipos de piezas para sus padres y abuelos. Esta afición acabará calando no sólo en la búsqueda de un tipo de poesía eufónica, rimada en muchas ocasiones, sino sobre todo en la necesidad de construir el poema a partir de una estructura equilibrada y armónica. Esta singularidad queda además subrayada con uno de sus libros de poesía infantil, *Cuaderno de Música* (1983), o incluso en el hecho mismo de haber escrito poesía y narrativa para niños. No creo que sea arriesgar mucho si relacionamos aquellas veladas familiares con la construcción de una obra literaria en la que la vertiente musical infantil tiene un peso destacado. Junto con Gloria Fuertes, Ferran es el poeta de su generación que más ha escrito para niños.

Entre poesía y prosa suman ocho libros, algunos premiados, como *Ángel en Colombia* (1967), premio Lazarillo de 1968, o *La playa larga* (1981), destacado por el Ministerio de Cultura en 1982 como Libro de Interés Infantil. ¿Qué aporta esta digamos “polivalencia” a la hora de juzgar o valorar la obra de un escritor? ¿Suma o resta?

Podríamos preguntarnos lo mismo en el caso de otra singularidad de Ferran: sus creencias religiosas. En más de una ocasión, él mismo ha confesado que algunos de sus compañeros de profesión, el mismo José Agustín o Carlos Barral, hicieron broma, que no burla, de su fe, les parecía una rareza pintoresca. Tal vez sea el único poeta de su promoción que se haya definido desde siempre como *cristiano*. Sin entrar a valorar a fondo la importancia de este hecho sobre su obra, basta destacar el título de uno de sus libros, *Nuevas Cántigas* (1967), para observar al menos la forma poliédrica con que Ferran fue forjando su bibliografía. En la citada *Antología parcial* de 1976 se observa claramente esta diversidad, a veces también *radical*, de su obra. No sé si porque, en la elaboración de su perfil, pesó más su alma de estudioso de la literatura que la de poeta, o porque quiso dejar claro que tenía una obra considerable, pero lo cierto es que, al querer escoger poemas de todos sus libros, sólo pudo seleccionar uno de cada, razón que facilitó que el conjunto resultara tan variado (poemas infantiles y religiosos incluidos), que seguramente provocó el efecto contrario al pretendido: una voz y una personalidad poética dispersa. Con franqueza, no creo que la selección de poemas que hizo para esa antología ayudara mucho a la valoración y al reconocimiento de su obra. Sentar un canon puede tener, a veces, consecuencias contraproducentes y duraderas.

Sin descartar la importancia que pudo tener para su formación literaria su trabajo como profesor ayudante de la cátedra que impartía Eugenio D’Ors en Madrid a principios de los cincuenta (imagino que el trato con D’Ors tiene que dejar huella), merece especial atención el rumbo que tomó su vida a partir de 1955, cuando empezó a viajar por Europa y después por EE.UU, en donde encontró trabajo como profesor de la Universidad de Syracuse. Vivir “entre dos mundos”, ahora literalmente, tuvo efectos determinantes en su vida y su poesía. El mismo Ferran reconocía que la vida americana, sobre todo en EE.UU pero también en Colombia, en la Universidad de los Andes, donde enseñó algunos cursos, le aportó muchas experiencias personales y literarias positivas, pero que también tuvo sus costes. De su paso por Colombia, en concreto, queda constancia por uno de sus libros infantiles, *Ángel en Colombia*, y la *Antología de una generación sin nombre (Últimos poetas colombianos)* (Madrid, 1970). En realidad, buena parte de los títulos de su bibliografía guardan referencias a esta realidad, a lo que supone vivir casi toda una vida fuera de tu país.

En su primer libro de memorias, el propio Ferran organiza su obra a partir de tres grandes ciclos, cada uno con tres libros. El primero lo conforman *Cantos irlandeses*, publicado en 1982 pero que fue escrito

después de *Desde esta orilla* (1953), ganador del premio Adonais y que el autor considera un libro de aprendizaje, *Poemas del viajero* (1954) y *Descubrimiento de América* (1957). Como los mismos títulos indican, el tema dominante es el del viaje y todo lo que comporta: el reconocimiento de la novedad, el tono elegíaco por lo que se deja atrás, la búsqueda de una identidad, etc. Valgan como ejemplo estos versos de *Cantos Irlandeses*:

Cuando busco el camino de mí mismo
las nuevas tierras que sin cesar se ofrecen
a mi mirada, toman la parte del recuerdo.

Y están aquí, al alcance de mi mano,
los campos de mi infancia. Aquel almendro
florecido de pronto. (1982: 35)

y después, en "Ohio 1955" de *Descubrimiento de América*, lo siguiente:

Y pienso que quizás
no es tan grande la tierra, ni extranjera
y que podemos encontrar, buscándolo
nuestro pasado en ella. (1957: 31)

Creo que todos estaremos de acuerdo en que la temática general de estos tres libros poco tiene que ver con los temas tratados por sus compañeros de promoción a finales de los cincuenta. Incluso puede apreciarse la diferencia en la disposición formal de alguno de los poemas de *Descubrimiento de América*, por ejemplo en "Viento de Tejas", que tiene cierto aire de poema *neovanguardista*. No deja de sorprender, por ejemplo, que en la década de los cincuenta y principios de los sesenta Ferran no escriba poemas sociales. La única temática que tal vez se le acerca es la que aparece en *Las alas del Fénice*, un libro publicado ya en 1988, en que glosa en buena medida la *Teología de la Liberación*. De hecho, este libro pertenece a la tercera trilogía, junto con *Historia natural* (1989) y *Corónica* (1992), los tres de temática y tono "neo-épico", según Ferran. Pero los tres también alumbrados bajo el influjo de su experiencia americana. No sólo por la temática y el tono, muy diferentes, incluso raros, si los comparamos con los temas y los tonos de sus compañeros de promoción, sino también por el modelo en el que, en parte, se inspiran: la poesía neo-épica de Ezra Pound, a quien tradujo. Citando precisamente a Pound, el poeta ceriverino afirmaba que "la épica es poesía con historia". Incluso en su trilogía de temática amorosa, formada por *Canciones para Dulcinea* (1959), *Libro de Ondina* (1964) y *Memorial* (1971), la experiencia de su vida americana está muy presente, especialmente en el último título que es concebido, además, como un homenaje a Pablo Neruda.

Si nos fijamos bien, las ventajas y los costes de esta vida fuera del país queda resumida en la confección misma de su obra, con temas, realidades,

intereses y tonos muy distintos a los de su promoción o incluso de las modas poéticas que dominaban en la España de los 60 y los 70. No sería, por tanto, exagerado afirmar que la figura poética de Jaime Ferran se construye como la de un *outsider* con respecto de la de sus compañeros de generación.

Además, su trabajo como profesor de literatura en América, su ir y venir, su estar ahora allí, ahora aquí, le colocó muchas veces en el papel de tener que ejercer de anfitrión, del que organiza congresos y seminarios, que recibe y visita amistades, una vida profesional y social que muchas veces acabó en detrimento de su propia obra. Así lo reconocía el propio autor en la citada entrevista de *Segre* cuando decía que en el fondo no se arrepentía de “haber sido un hombre quizás demasiado apasionado, demasiado optimista”, siempre embarcado en proyectos, sino sólo “de no haber dedicado más tiempo a mi obra”. No obstante, en las últimas palabras de la entrevista aparecía un cierto desencanto, no por la vida americana, sino por el regreso, por la sensación que tuvo (y que quizás siga teniendo) de haber sido olvidado. Traduzco la respuesta:

El hecho de vivir en EE.UU ha sido determinante. Pero no me arrepiento. América es un país generoso, al menos lo ha sido para mí. Mi trabajo en la universidad me ha permitido estar siempre rodeado de gente joven, y conocer y tratar escritores que admiraba. Por otro lado, quizás también ha sido la excusa perfecta para que este país, todavía tan miserablemente provinciano, casi me haya olvidado, como le pasó a Joan Ferraté. Pero las cosas van como van. La vida siempre te da y te quita. (2009: 17)

Volvamos a la cuestión inicial y hagamos ahora la pregunta: ¿ha sido a consecuencia de vivir en América, en esta especie de exilio dorado, o de su formación, de la diglosia que él mismo nos explicaba, quizás como resultado de este alma escindida entre el escritor y el profesor, entre el antólogo y el poeta, o bien de la voluntad de construir una obra compleja, abarcando diferentes registros, lo infantil, lo adulto..., cuál es la razón de la poca o nula difusión de su obra?

Es una lástima que en Internet, el carné de identidad que hoy en día certifica cualquier existencia y una posible posteridad, encontremos tan pocas entradas referidas a Jaime Ferran, apenas alguno de sus poemas, sobre todo infantiles. Una de estas entradas expone tal vez la paradoja más descarnada. En ella una niña explica en un vídeo cómo en su clase han leído *La playa larga* y lo mucho que les ha gustado. Comenta después que han buscado la vida del autor y han descubierto que era un gran médico de Tarragona de finales del siglo XIX, Jaime Ferran Clúa, que descubrió vacunas contra el tifus y la tuberculosis. Un pequeño gran error, para decirlo de forma educada, sobre todo del maestro o de la maestra responsable de esa clase.

Decía José Agustín Goytisolo, en una versión modernizada de la espada de Antonio Machado, famosa por “la mano viril que la blandiera”,

que prefería que fueran sólo sus poemas quienes pasaran a la posteridad. No sé qué pensaría de este caso, cuando tus poemas y tu nombre acaban siendo de otro.

BIBLIOGRAFÍA

- FERRAN, Jaime (2009), "Aquest país tan provinvià m'ha oblidat", *Lectura*, suplemento dominical de *Segre*, 19 de abril de 2009, pp. 14-17
- _____ (1957), *Descubrimiento de América*. Madrid, Editora Nacional.
- _____ (1982), *Cantos Irlandeses*. Madrid, Gahe Editorial.

POÉTICAS EN DIÁLOGO



**JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO - JULIO CORTÁZAR:
POÉTICAS FRENTE A FRENTE**

*José Agustín Goytisoló - Julio Cortázar:
Their Poetic Art Face To Face*

FANNY RUBIO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
frubio@filol.ucm.es

Resumen: Poner en relación a dos poetas de arraigo tan distinto y de edades diferenciadas (Cortázar nace en 1914 en Bruselas y José Agustín en Barcelona en 1928) establece inevitablemente una relación “vertical”, de mayor a menor. Pero tanto Julio Cortázar como José Agustín Goytisoló comparten la misma concepción de la historia como problemática de referencia, que, junto con el “deseo de cambiar las cosas” posibilita el encuentro con los otros más frágiles en tanto que sujetos de amor, a través del espacio urbano y doméstico desplegado, el ensanchamiento del concepto de lo poético hacia el relato oral y la canción, y el manejo de la ironía.

Palabras clave: elegía, traducción, ironía, canción, Latinoamérica

Abstract: to compare two poets of such diverse backgrounds and dissimilar ages (Cortázar was born in 1914 in Brussels and José Agustín in Barcelona in 1928) makes it inevitable to establish a “vertical” relationship from older to younger. The fact that both Julio Cortázar and José Agustín Goytisoló share historical events as their underlying subject of inspiration, as well as their “wish to change things”, makes it possible for them to concur on other more subtle themes, such as love, deployed in the urban and domestic space, and to extend their poetic conception to oral tales and songs, and to the use of irony.

Keywords: elegy, translation, irony, song, Latin America

Julio Cortázar y José Agustín Goytisolo mantuvieron distintos encuentros en Latinoamérica o Europa, en particular en Barcelona y La Habana, dada la coincidencia al pertenecer ambos al jurado Casa de las Américas. Tal vez el año de 1966 sea para ambos importante en su coincidencia en La Habana, y aunque a Cortázar le inspira el whisky, debieron sentirse vinculados por ciertos hilos que sus poéticas comparten, así como la distancia que mantienen con la crítica profesional. Para Goytisolo no debió ser indiferente un Julio Cortázar que muchos años antes, tras el descubrimiento de Rimbaud, formaba parte de una camada promocional de la década del cuarenta con otros jóvenes de vena neorromántica, esa camada que en España tenía tanto interés para José Agustín Goytisolo como para dedicar a esta vivencia colectiva el poema “Los celestiales” del libro *Salmos al viento*.

Desde años atrás Julio Cortázar era considerado un poeta ya instalado en el parnaso como lector de la poesía francesa simbolista y como autor en 1938 de los sonetos de *Presencia*, un libro nada desdeñable firmado bajo el seudónimo de Julio Denis. Una de sus grandes aportaciones como traductor de la lengua francesa será la edición española de “Memorias de Adriano” de Marguerite Yourcenar. Como Cortázar, nacido como ella en Bruselas, Marguerite Yourcenar escribe sonetos y publica poesía en prosa y en verso desde 1922. Además, traduce a su lengua una selección de poetas griegos, y, de entre éstos, a su admirado Konstantín Kavafis. También traduce a Virginia Woolf y a Henry James, y espirituales negros, con comentario. Pero la cima de su producción, *Mémoires d’Hadrien* (París, Plon, 1951), fue editada por primera vez en lengua española en la editorial Sudamericana de Buenos Aires en 1955 en inmejorable traducción de Julio Cortázar, que ha mantenido la edición que he tenido la suerte de prologar por encargo del escritor Mario Vargas Llosa, *Memorias de Adriano*. En ella aporta la visión introspectiva, autobiográfica, de la vida del emperador Publius Aelius Hadrianus, nacido de española en Itálica, cerca de Sevilla y muerto en Baia (76-138), que sucedió a Trajano, quien lo había adoptado como hijo. De pronto nos encontramos con un Julio Cortázar mirando a España con narradora amante de los clásicos interpuesta.

Goytisolo y Cortázar comparten además el oficio de traductor. Cortázar traduce Yourcenar y Goytisolo traduce, entre otros textos de distintos autores italianos, como Pavese, Pasolini, y, entre otros muchos poetas y poetas catalanes, *Cuarenta poemas*, de Vinyoli. Acierta Goytisolo cuando, al tratar de Vinyoli, advierte que es precisamente a Rilke a quien el poeta debe su concepción de la poesía basada en la experiencia, y a Hölderlin y a Goethe, las referencias de sus primeros libros. Curiosamente, y aunque sólo en *Realitats* era ostensible, ya apunta Goytisolo el cambio que tiene lugar en el poeta, desde el postsimbolismo (que le llegaba en catalán a través de Carner y Carles Riba) a la inserción del lenguaje cotidiano, no exento de perfección formal. Lo que más une a Goytisolo con Cortázar.

El proceso es paralelo en Julio Cortázar cuando éste descubre su vocación de helenista y se hace un fichero de mitología griega tras leerse todo Homero y Hesíodo. Por ello, la admiración de ambos por la literatura clásica será otro de los puntos de contacto de ambos escritores: Goytisolo manifiesta su amor por los poetas latinos Catulo, Juvenal y Marcial, como deja bien caro en *Cuadernos de El Escorial* (1995), volumen que José Agustín Goytisolo reunía en textos dispersos por su biografía poética y puso casualmente en mis manos progresivamente en los veranos de los primeros años noventa durante unos cursos de verano y, más tarde, me cupo la suerte de recopilar y prologar por sugerencia del poeta. A aquellos poetas latinos leyó Goytisolo en los textos originales latinos y en traducciones en prosa muy concretas (de Manuel Balash, de Joan Petit y de Dulce Estefanía para Juvenal, Catulo y Marcial, respectivamente). En la introducción a estos poemas goytisolianos, reitero la voluntad de inspiración que José Agustín asume con relación al poeta latino Marcial, que late bajo los cuadros de costumbres del poeta catalán. Sucede con sus lecturas de Catulo, en quien José Agustín Goytisolo encuentra el adecuado modelo amoroso para sus elaboraciones, como con Juvenal nos hallamos cercano a la escritura satírica de Goytisolo. Influencias poéticas que pesarán en toda su escritura.

A la fascinación por estos mitos poéticos de la literatura clásica que ambos poetas defienden se sumarán con el tiempo lecturas de Rainer María Rilke, de Federico García Lorca, de Pablo Neruda y de otros muchos. Pero estas influencias no van a determinar como un molde fijo la actitud de ambos autores para con la poesía en el tiempo, por más que partieran de ortodoxias neoclasicistas o expresionistas en el caso del poeta catalán o postmallarmeanas en el caso de Cortázar, sino que, en los dos casos, se inclinarán a prescindir de los condicionamientos entrevistados inicialmente, y a superarlos. Por ejemplo, desde un lejano texto cortazariano¹ de la Universidad argentina de Cuyo, se identifica con las otras lecturas (“otra lectura de lo helénico”) iniciando una búsqueda de los límites de ésa y de otras tradiciones literarias, y también su reverso. Se manifiesta en la insatisfacción que manifiesta Cortázar ante los poemas de su obra *Presencia*, donde se advierten abundantes impactos neobarrocos y neosimbolistas: “El vuelo excede el ala” escribirá en el poema “Resumen en Otoño”, de *Circunstancias (1951-1958)*. Así recobra por la vía de la libre disposición empuje hasta lograr que el “poema”, que era un modo de experimentar el lenguaje dentro de la prosa, se constituya como un ritmo de vela tendida hacia otros espacios no ocupados tradicionalmente por la lírica, ni siquiera por la literatura, sino por la mismísima vida: “No pregunto por las glorias ni las nieves, / quiero saber dónde se van juntando las golondrinas muertas, / adónde van las cajas de fósforos usadas”. (“Poema”, del título citado más arriba) haciendo compatibles Keats, Salinas y Leopardi, Aquiles y Hölderlin con la poesía callejera, las canciones

¹ “La urna griega en la poesía de John Keats” (Cortázar, 1946).

populares, los *grafitti* y “ciertas formas de acción renovadora”. La propuesta poética de Julio Cortázar pasa por el poder de combinación de su escritura, razón por la cual se tensa el texto y se vive como problemático ensanchamiento. El mismo ensanchamiento de la estructura de poema, forzando la rutina de la escritura lírica, lo vamos a observar en José Agustín Goytisolo (2001: 165) en el poema “Piazza Sant’Alessandro, 6” que imita, como otras veces, la escritura de una carta.

El origen vasco de Cortázar y Goytisolo señalado en la prensa cultural por Jordi Virallonga (1990: 4) remite a Cortázar como nieto de vascos junto a la “vasquidad” de Goytisolo por el lado paterno. Comienza a ser esta curiosa afinidad terreno abonado de casuales futuras afinidades viajeras y literarias, como ejercer de nuevos traductores del italiano o del francés por sus respectivas búsquedas políglotas. De la misma manera ambos se prestarían a formar parte del grupo de poetas en quienes destaca el tratamiento de lo femenino en sus escrituras para salir del yo masculino y universal en tanto que se exploran con curiosidades nada tópicas los sentimientos amorosos, la amistad, etc.

Igualmente comparten el punto de vista textual-lírico, ya que es ostensible el peso que en ambos tiene la literatura oral y la llamada anti-poesía. No es infrecuente, después del ensanchamiento que propician en la poesía de posguerra los poemas de Gabriel Celaya y los postistas, conversar con colegas que señalan a ambos escritores de “antipoetas”, ni falta quien, repasando la Biblioteca Cortázar de la Fundación March, como recuerda Virallonga en el artículo citado, llega a la misma conclusión al detenerse ante el poema “Así son” de JAG (1999: 178), que identifica a los poetas con “las viejas prostitutas de la historia” (Goytisolo, 2001) marcado a mano por Julio Cortázar con esta exclamación crítica acerca del poeta del mediosiglo: “¡Ché, negro!”.

No es extraño, por ello, que ambos bromearan con esta marca de estilo compartido impresa desde muy atrás en los poemas del autor de *Rayuela* ni que la visión satírica e histriónica de algunos poemas de JAG arrancara más de una sonrisa al Julio Cortázar más directo. Basta recordar la edición segunda de *Salmos al viento* (Lumen, Barcelona), el libro que, a juicio de Castellet, fue un libro que “irrumpió en la poesía española con explosiva fuerza, como uno de los libros más interesantes de la postguerra”, integra una cita de Quevedo: “Oyente si tú me ayudas/ con tu malicia y tu risa / verdades diré en camisa”. Posiciones retóricas que muestran frecuentes vínculos textuales entre los dos poetas de arraigo bien distinto y de edades claramente diferenciadas que, sin embargo, se lanzan guiños desde esa relación “vertical”, de mayor a menor. Y sus encuentros, aunque breves, con motivo de la pertenencia de éstos al jurado Casa de las Américas alrededor del año 1966 en Cuba, y en Barcelona y otras ciudades, nos hacen sospechar en ciertos hilos reiterados en sus poéticas urbanas, culminando en la escritura de José Agustín Goytisolo del poema “Julio Cortázar en el observatorio” publicado en

prensa e incluido en el poemario de JAG *El ángel verde y otros poemas encontrados* (1993).

Había elementos en sus biografías que harán pensar a los críticos literarios, también, en el espacio geográfico remoto de procedencia de ambos escritores, como el origen vasco de Cortázar y Goytisolo. Lo señala Jordi Virallonga en el mismo artículo del periódico *El Independiente* citado más arriba. Cortázar es nieto de vascos y también Goytisolo comparte estos orígenes por el lado paterno. Se añaden otras casuales afinidades viajeras y literarias de ambos como traductores. Y se puede sumar la presencia de lo femenino en sus escrituras a medida de avanzan en el tiempo los diferentes libros de poemas. Y, en mayor medida, basta con acercarse a esta escritura para notar ostensiblemente el peso que en ambos tiene la literatura oral y la cantera latinoamericana.

A ese respecto, el puente biográfico de JAG con Latinoamérica fue el colegio Guadalupe, señalado por Carme Riera (1999: 21) como la residencia universitaria en la que el poeta catalán convive en el plano más cotidiano con Ernesto Cardenal, Eduardo Cote, Ernesto Mejía y Julio Ramón Ribero, entre otros, y cuyos libros traslada como buen portavoz generacional a los amigos de Barcelona. Por otro lado, en sus visitas a Barcelona, donde vivió de niño, Cortázar se relaciona con el editor Porrúa o el crítico Joaquín Marco, quien, a su vez, reseña la poesía de José Agustín Goytisolo en numerosas ocasiones. Incluso el amigo-editor de los Goytisolo, Carlos Barral, intercambia en un momento determinado correspondencia profesional (algo seca, dicho sea de paso) con Cortázar que desemboca a veces (por Cortázar) en exabrupto. Por último, hemos de recordar el episodio poético-político que dividió a los escritores con motivo del llamado caso del disidente anticastrita Heberto Padilla, que sería encarcelado, dando pie a la denominación del ya famoso desde entonces “caso Padilla” y, como consecuencia de ello, el distanciamiento del grupo de Barcelona en su mayoría erigido en cantera feroz anticastrista y, por tanto, distanciada de Julio Cortázar. Los poetas de la Escuela de Barcelona, preocupados entonces por la dictadura española y la consiguiente censura, incluida la autocensura que sin duda rechazaban en todos los planos, no podían permitir su ejercicio en el país del poeta encausado. Pero de todos ellos fue sin duda JAG el más constante en la amistad con los escritores cubanos “del interior”, que también cumplieron la función de mediadores entre Julio Cortázar y José Agustín Goytisolo. Por ello podemos decir que Goytisolo, a lo largo de su vida, ha mantenido en su escritura un lazo renovado y perenne entre él y los poetas latinoamericanos, entre éstos y la ciudad de Barcelona. Por ejemplo, en *Claridad* (2003: 87) escribe el poema “Americanos”:

...hombres del sur
Compañeros
de América
llegaron

hasta mí
con sus canciones
con su tierra
en la mano [...]
fue como un mapa
embravecido,
por sus canciones
me inundó la alegría
de otros mares... (Goytisolo, 2003: 87-88)

A veces, J.A. Goytisolo realiza guiños intertextuales con la poesía de Pablo Neruda, a la que rectifica con un “me gustas cuando hablas”, del libro publicado en 1992 titulado *La noche le es propicia* (1992), o emite declaraciones del oficio poético contra la comunicación patética o fácil en *A veces gran amor* (1981: 6-7): “Poeta no es aquel que siente o se conmueve [...] sino el que hace sentir o emocionarse a los demás [...] y el poema [...] no se hace con buenas ideas y con sentimientos buenos o malos sino con palabras”.

En la misma medida, los trece conjuntos poéticos que integran el volumen titulado *Salvo el crepúsculo* de Julio Cortázar (1985) conducen definitivamente el sistema estrófico hacia una reconciliación con la palabra siguiendo la cita de Clarice Lispector en *Aguaviva*:

Entonces escribir es el modo de quien tiene la palabra como cebo: la palabra pescando lo que no es palabra —la entrelínea— muerde el cebo, algo ha sido escrito. Una vez que se pesca la entrelínea, sería posible expulsar con alivio la palabra. (Cortázar, 1985: 167)

También se indaga en la visión geométrica. Y por ello, es cada vez más necesaria la inclusión de la prosa poética y de la horizontalidad que ella implica en un proceso de cordialidad pedido por la propia escritura, en otros momentos también pendiente de una puesta en escena (vertical) en verso.

Consciente de estos vínculos, JAG avanza en su escritura adentrado en sus más importantes ejes temáticos, señalados como elementos estructuradores de su obra por Carme Riera. El primero, la elegía:

La rememoración, inherente a la condición humana, es quizá un rasgo fundamental del quehacer poético [...] José Agustín Goytisolo utiliza la elegía, a partir de *El retorno*, con una doble finalidad: rendir homenaje a su madre, recuperando su niñez, y ganarle terreno a la muerte, rescatando para la pervivencia, es decir, para la poesía, lo que, de no mediar la palabra escrita, acabaría por sucumbir bajo el peso de los escombros de la memoria. (Riera, 1999: 44)

Para Cortázar “lo elegíaco, inevitable, dominando como el azul en los vitrales góticos, no sólo por estar aquí sino también en el lector, que no por nada es lector de poesía [...] Detrás de toda tristeza y de toda nostalgia

quisiera que ese mismo lector sintiera el estallido de la vida y la gratitud de alguien que tanto la amó” (1985: 99).

El segundo, la ironía que, desde *Salmos al viento*, contrarresta la voz elegíaca con el recurso de la sátira y aún se desarrollará en libros posteriores, algunos de cariz epigramático.

Nuevos puentes de JAG con la poesía de Julio Cortázar. Y en poemas de *Algo sucede* (1968-1996), como en “Mis habitaciones”, “Noches blancas”, “Piazza Sant’Alessandro, 6” o “Bilbao song”, advertimos el hilo de la madeja cortazariana. Aquí Goytisolo visualiza en el insomnio la acumulación de escenas en movimiento, cosas que emergen en la penumbra del duermevela, situaciones de infancia o de la adolescencia... y los espacios se erigen en habitaciones de la culpa o habitaciones del tiempo perdido. Ese poema-carta en que el sujeto poético invita a compartir un trago en la distancia, bien con una descripción de la tarde de lluvia en la ciudad y referencias a la guerra lejana, o bien entrando en los registros coloquiales de “Bilbao song”, recuerdan al poeta Julio Cortázar de *Salvo el crepúsculo*: “Sí, pero también unas horas de gracia, el ansia de inscribirlas en una celebración de estela, la esperanza de perpetuar una flor o una abeja en la transparente columna de plexigás del soneto” (1985: 183).

Podemos decir que, salvo la obvia distancia cronológica, que, desde la publicación de *Rayuela* (1963) Julio Cortázar fue suficientemente admirado por José Agustín Goytisolo. Su gravedad expresionista como narrador es compatible con la ironía del poeta catalán e, incluso, más adelante, con la vocación estilística del grupo novísimo. No hay más que ver el poema “Estela en una encrucijada” fechado en agosto de 1968, que integra *Salvo el crepúsculo* de Julio Cortázar (1985: 181) podía haber sido escrito por uno de los autores antologados en 1970 por J.M. Castellet, *Nueve novísimos*:

Los mármoles que tanto amamos siguen ahí
en los muros Vaticanos, y las tablas
temblorosas de vírgenes y de ángeles. Duccio de Buoninsegna.
Ambrogio Lorenzetti, y los trajes a rayas de los duomos
y junto al Arno sigue Santa maría della Spina, todo sigue
en Urbino
[...]
Fuimos todo eso juntos; sólo quedan
nuestros ojos a solas en el polvo del tiempo. (Cortázar, 1985)

Para poetas contemporáneos de Goytisolo como Félix Grande o Manuel Vázquez Montalbán, como para él mismo, estaba claro que, como había proclamado Cortázar, la cultura de los poetas no debía ser sólo literaria sino también musical, plástica, antropológica e histórica, llegando a reconocer esta ayuda recíproca: mas esa música viene de la caverna negra y pone en relación los mundos infernales, dolorosos, amargos, o lúdicos, de los poetas que comparten, a tragos, la escritura. En JAG, como en Cortázar,

los vasos derrotados anuncian el día, dando cuenta de realidad ante el timbrado de la ciudad despierta. La poesía, entonces, se presenta como sustituta de la vida, como la vida alternativa, como catarsis y enunciado del mundo, como trinchera. En el libro *Del tiempo y el olvido* (1977-1978) de Goytisolo leemos que “Gracias a la poesía he podido dar rienda suelta a mi innata mala leche y, empleando la sátira o la ironía decir cosas que de otro modo no me hubieran dejado publicar jamás”, cita que resalta Carme Riera (2001: 72). Así, José Agustín Goytisolo, como Cortázar, mantiene la cita interna de canciones y libros y autores compartidos: *El Aleph* de Borges, Neruda, Henry Miller bajo el ritmo de Rolling Stones y los trópicos, el bolero... o la mujer de Lot. En *A veces gran amor* (1981-1991) Goytisolo puebla el poema de supermercados, dentistas, sombreros o ingenieros agrónomos, hasta que, en libros posteriores, el poema va estrechándose quedando la mínima expresión poemática, lo elemental satírico, de *Cuadernos de El Escorial* (1994). Con Cortázar también comparte Goytisolo la admiración a Henry Miller, reiteración de los temas poéticos del amor y el erotismo, no sólo como pulsión sino como salvación.

Igual sucede con la visión del texto como ruta, el poema como acta que enumera lo cotidiano, recorre sensorialmente y corporalmente los espacios de fuera y los de dentro y regresa de la mano del lector, de la infancia buscada en *El retorno* (1955) a *Claridad*, poemario de vocación colectiva. En Cortázar ocupan lugar predominante los ausentes, el peso del recuerdo, y gracias a ellos la búsqueda obcecada del más allá fantasmagórico. En Goytisolo la ausencia de la madre se inscribe en su poética hasta el punto de hacer de él un poeta elegíaco, como en “Noches blancas” de *Algo sucede* (1968-1996); en *Las horas quemadas* (1996) la reflexión acerca de los ausentes de JAG lo vemos en “La flor de la jara” de *Final de un adiós* (1984-1998), o en *La noche le es propicia*. Ambos comparten la misma concepción de la historia, liberadora, como poetas cubanos amigos de los dos como Miguel Barnet “y el deseo de cambiar las cosas”, introduce Cortázar, que posibilita el encuentro con los otros más frágiles en tanto que sujetos de amor, a través del espacio urbano y doméstico desplegado. El resultado de tal escritura de fragmentos como jirones de vida es más marcado en Cortázar, pues la musicalidad de JAG lo lleva hacia la estrofa convencional. No obstante este último titula en *Bajo tolerancia* las partes sucesivas de la siguiente manera “cortazariana”: “I) del tiempo y el olvido; II) “Cuestiones y noticias”, III) “Por los dominios de la arquitectura”; IV) “Fragmento de un diario de trabajo”.

Otro elemento los asiste: la presencia del dolor, la enfermedad, la depresión como vértice de lo escrito.

“Voluntad narrativa y tono coloquial” destaca Carme Riera, que, junto al compromiso político permitirá al lector encontrar una poética que se instaura en el realismo crítico y se manifiesta en *Bajo tolerancia* (1973) con capítulos tan sugerentes como “Cuestiones y noticias” o “Fragmentos de un diario de trabajo”. Y en lo que respecta a las canciones de Goytisolo, hay que constatar que nos hallamos ante un poeta musicalizado repetidas

veces. Y no sólo en el caso de las nanas o del impresionante “Palabras para Julia”, sino de todo un libro de canciones, *Los pasos del cazador*, donde, aparte de contar su experiencia de cazador por tierras de Castilla y Extremadura, el autor de *El retorno* se vincula con un total de ochenta y cinco poemas breves al cancionero anónimo, en el que se recrea y al que salpica de modernidad. Lo mismo que Goytisolo tiene cuando se echa al monte “real y verdadera sensación de libertad”, un cuarto de lo mismo le sucede cuando hace un alto en el camino para escribir o seleccionar una soledad o seguidilla, o para interpretarla: “Pájaro de los trigos/canta la nana / para dormir al niño / de una gitana.” En el libro de JAG citado más arriba, *Los pasos del cazador*, al tratar, por ejemplo, el tema de la serrana (“Pásame la frontera / que terminar no quiero / de esta manera”) nos hace recordar el cantar de la serrana de *Tablada*, del Arcipreste de Hita. Al recrear los temas de malcasada, de la niña morena, del amor en el río (“Amiga / si vas / a lavar / no lleves / jabón / no precisarás”), penetra por decisión propia en lugares comunes del romancero y del cancionero anónimos. Las formas estróficas también lo vinculan, y ahí tenemos la seguirilla, la soledad, el villancico, el estribillo glosado. Aunque los textos admiten una doble clasificación, poemas de caza y poemas de amor, actividades que se disocian o se funden, según la funcionalidad del propio texto creo, por varias razones, que el libro de poemas, prescindiendo de la justificación del autor, que pretende marcar las pautas de lectura, podría resumir como un diario de cazador, en verso, siempre atento a la presa, al camino y al conductor folklórico y lingüístico. La poesía gana cuando el poeta juega con los dobles sentidos, en tanto que el despliegue ecológico se compagina con la ambigüedad de una lengua poética, de cazador furtivo en ocasiones, que no sabe o sí sabe qué caza: “Subiendo te me escapas / dueña de cumbres altas. / Cuando bajas te pierdo / burladora de viento. / Y en el río te entregas / como si no quisieras». Porque al libro, las notas de modernidad, le llegan a través de la incorporación de elementos de nuestra vida cotidiana (el motor del coche, el choque ciudad-campo a la altura de 1980), hechos que se despachan con humor en el poema. Cuando traduce a Joan Vinyoli, Goytisolo se liga a la rítmica *paraula cantada* que tan acertada itinerancia ha tenido para José Agustín Goytisolo cantado por Paco Ibáñez o para el Cortázar amante de los tangos.

Posiblemente sea igualmente el manejo del traductor el que permite tanto a Goytisolo como Cortázar cierta familiaridad con el “collage”. En Goytisolo hallamos textos mixtos, como sucede con el poema titulado “El show”, o en el poema “La guerra”, una muestra de intertextualidad: “Miré los muros de la patria mía”, cita de Quevedo incorporada de modo aclaratorio. También lo trató la profesora Riera, a propósito de la influencia del poeta Blas de Otero en la obra de Gil de Biedma y Goytisolo, señalando aspectos de estilo como intertextualidad y oralidad, en un capítulo francamente sugeridor, “El uso literario de la lengua coloquial en la Escuela de Barcelona” (1988: 256). Tenía razón Gil de Biedma al expresar que ésta constituía “un material menos explotado y con más posibilidades de las que

podiera encontrar escribiendo sonetos en una especie de dialecto literario”, en la línea de Blas de Otero de *En Castellano* (1960) quien manifiesta con Cortázar, a manera de poética, “Escribo hablando”. Escribir como conversación y diálogo es, para estos poetas del cincuenta, incorporar a todos los elementos heredados de la tradición literaria uno particularmente estimulante para la escritura de unos poetas que, a pesar de haber dado el salto cualitativo hacia una poesía “del conocimiento” no acaban de renunciar en su práctica a la poesía “de comunicación”: *Hablar*, tomado como *uso* literario, será una de sus propuestas. Así, Emilio Lorenzo (1977: 161-181), en sus “Consideraciones sobre la lengua coloquial” desglosa los cinco rasgos distintivos de la misma (egocentrismo, deixis, experiencia común de los hablantes, los elementos suprasegmentales y la kinésica) sirviendo de apoyo teórico de Carmen Riera cuando comprueba el carácter del coloquialismo de los poetas en cuestión a partir de los tres rasgos iniciales. Los procedimientos evocadores de la tradición a través de la experimentación de verso y de la propia biografía del poeta generan procesos de perdurabilidad: “la evocación perdura / no la vida” escribe JAG, dándonos la figura de dos poetas que se insertan como personas del verbo en el proceso de creación. Hasta el punto que los dolores personales de cauterizan en la escritura. Cortázar le llama “estado febril”. Es la fiebre, escribe Cortázar apoyado en Yourcenar, en el encabezamiento de *Salvo el crepúsculo* el que permite entender lo que no entendemos de otra manera. Tanto para Cortázar como para Goytisolo, todo viene de la noche (“que le es propicia”).

A mí particularmente me interesa ponerlos frente a frente, y creo que debe interesar a todos cuantos vivan desde cualquiera de los ángulos la escritura poética, por la fusión que ambos emprenden de la original acción indagatoria (exploratoria, cognoscitiva) con un estilo altamente lírico y unas referencias vitales que rozan, sin dejarse arrastrar, el límite de lo cotidiano. Cortázar defiende en la escritura no lo referencial sino el latido que busca voz y que la halla en el tejido de los mestizajes, de los espacios y los tiempos, que se prolonga en la semejanza de los tonos y se sucede en la emoción: “no aceptar, dice, otro orden que el de las afinidades, otra cronología que la del corazón, otro horario que el de los encuentros a deshora, los verdaderos”, escribe (1985: 62). Ecólogo de la escritura, se deja penetrar por el mundo de las palabras, el mundo de la música, el universo de las imágenes, la punta afilada del exilio y la pirámide de la violencia generalizada (histórica, política, personal) para ofrecer la cara, antes velada, de una realidad enriquecida en el lugar del vértigo estableciendo un pulso con la historia dando sus “razones de cólera” (1985: 317), término, por demás, goytisoliano.

Tengo que terminar refiriéndome al homenaje a Cortázar realizado por JAG en el poema “Julio Cortázar en el observatorio” perteneciente al libro *El ángel verde y otros poemas encontrados* (1993), publicado en ediciones Libertarias con prólogo de Miguel Galanes y edición de Jordi Villaronga. El poema comienza con la cita de Cortázar “la noche pelirroja”

evocando las calles de Francia, de Alemania y otras partes del mundo por las que el itinerante Cortázar ha pasado, y dice en su verso quinto:

pues para ti la realidad es una pregunta
que asciende la escalera de Jaipur y observa en el espacio
como el sultán de Jai Singh desde su torre altísima
pelear por lo inmediato a ese astro que traza exactamente
su ruta en las tinieblas; tu realidad es seguir
la cinta negra hirviente de millones de anguilas/ que abandonan el
mar de los Sargazos.

Goytisolo ha entrado morosamente en el mundo de Julio Cortázar, teniendo muy en cuenta el dado del viaje del propio Cortázar a la India en 1967 y a la ciudad rosa de Jaipur, donde toma fotografías que luego edita en el texto *Prosa del Observatorio* que publican tanto Gallimard como Lumen, editorial esta última en la que también publica JAG gran parte de sus poemarios. El poeta Goytisolo remite al observatorio astronómico hindú de Jai Singh mandado construir en 1716 por Jai Singh II, el maharajá que anima la creación de relojes de sol, astrolabios, semiesferas frente a las estrellas, columnas escaleras y plataformas desde donde mirar el cosmos. Uno de sus descendientes, matemático y astrónomo, fundó la ciudad de Jaipur y su Biblioteca. En este viaje a la India Julio Cortázar debió quedar tan impactado que desarrolla entusiasta sus artes de reportero gráfico y poeta donde anguilas ascienden por el curso de los ríos y se alternan las noches y las lunas de Jaipur y de Delhi, se inscribe una noción del tiempo fuera de los relojes y se alternan los cafés, los animales, la música y los astros. Goytisolo entra a saco en este texto de Cortázar que representa a un tú que busca, como él, más allá, para entender mejor “Y andar como tú lo haces —dice— en la noche del mundo / luchando a cada instante como el pez o la estrella por lo más inmediato / rozando otro perfil de hombre para luego saltar sobre la historia / y entrar en esa danza jubilosa que es la realidad y que es el sueño”.

En estos versos, las dos poéticas se funden. Hay más temas en el aire, como los relativos al dolor por ausencias dramáticas compartidas por ambos con registros equivalentes. El caso es que como si nada, al pie del poema “La polka del espante” Cortázar escribe un “me fui como quien se desangra”, y sigue que “Así termina Don Segundo Sombra, así termina la cólera para dejarme, sucio y lavado a la vez, frente a otros cielos. Desde luego, como Orfeo, tantas veces habría de mirar hacia atrás y pagar el precio” (Cortázar, 1985: 345). Igualmente vemos a Goytisolo, el otro nuevo Orfeo que escribe en *Las horas quemadas* (1996) “Cuando supe / amar a esta mujer y cuando mira / a quien le mira sabe que el infierno / estuvo aquí”, contemplamos a los dos poetas pagando a un tiempo y en la misma medida el precio por Eurídice: dos voces únicas trenzadas con los mismos registros a lo largo del especular tiempo y de los mares.

BIBLIOGRAFÍA

- CORTÁZAR, J. (1946), "La urna griega en la poesía de John Keats", *Revista de Estudios Clásicos* (II). Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
- _____ (1985), *Salvo el crepúsculo*. Madrid, Alfaguara.
- GOYTISOLO, J.A (2003), *Los poemas son mi orgullo. Antología poética*. Carme Riera (ed.). Barcelona, Lumen.
- _____ (2001) *Poesía*. Carme Riera (ed.), Madrid, Cátedra.
- _____ (1995), *Cuadernos de El Escorial*. Prólogo de Fanny Rubio. Barcelona, Lumen.
- RIERA, C. (1988), *La escuela de Barcelona*. Barcelona, Anagrama.
- VINYOLI, J. (1980), *Cuarenta poemas*. Sel. Trad. J.A. Goytisoló. Barcelona, Lumen.
- _____ (1986) *Alguien me ha llamado*. Trad. J.A. Goytisoló. Barcelona, Llibres del Mall.
- _____ (1996), *Veintiún poetas catalanes para el siglo XXI*. Ed. bilingüe, pról., not. J.A. Goytisoló. Barcelona, Lumen.
- VIRALLONGA, J. (1990), "José Agustín Goytisoló observa con los ojos de otros ojos de Jai Singh", *El Independiente*, suplemento "Libros", 17 de mayo, I, n.º 11.
- V.V.A.A. (1968 y 1980), *Poetas catalanes contemporáneos (J. Carner, C. Riba, J.V. Foix, J. Salvat-Papasseit, Mariá Manent y P. Quart, B. R. Porcell, S. Espriu, J. Vinyoli, G. Ferrater)*. Barcelona, Biblioteca Breve de Seix Barral.
- YOURCENAR, M. (2002), *Memorias de Adriano*. Traducción de Julio Cortázar. Prólogo de Fanny Rubio. Barcelona, Círculo de lectores.

INSOSPECHADOS ROSTROS: BORGES, BRINES, VALENTE*Unsuspected Faces: Borges, Brines, Valente*

MARCELA ROMANO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA, ARGENTINA

troppomare10@gmail.com

Resumen: Mi propuesta pretende enlazar proyectos creadores de algunos poetas españoles del 50 (Brines y Valente, específicamente) con Jorge Luis Borges. El lazo se establece visiblemente a partir de la utilización, en los tres casos, de una clave enunciativa común, el “monólogo dramático”, cuya entronización formal comienza con Browning y Tennyson en el último cuarto del siglo XIX. La convergencia —en la que interviene, de manera decisiva, el Cernuda tardío— permite adivinar, más allá de las “influencias”, unos comunes programas poéticos, todos ellos alertados respecto de la falacia patética característica de cierto Romanticismo y la apuesta por una poesía depurada y meditativa.

Palabras clave: Brines, Valente, Borges, monólogo dramático

Abstract: My proposal focuses on linking some fifties spanish poets ´creative projects (Brines and Valente, specifically) with Jorge Luis Borges. The bow is visibly established from the use, in all three cases, of a common enunciation key, the "dramatic monologue", whose formal entronement begins with Browning and Tennyson in the last quarter of the nineteenth century. The convergence —in which the later Cernuda decisively takes part— lets guess, beyond the “influences”, common poetic programs, all alerted about the pathetic fallacy of certain Romanticism, and the commitment by a refined and meditative poetry.

Keywords: Brines, Valente, Borges, dramatic monologue

¿Quién es quién en el azar de las formas, en el desdoblamiento o en la extinción de las identidades? Ningún hombre puede decir con certeza quién es ni en qué laberinto lo matarán la próxima vez que lo maten ni qué palabras tuyas no había escrito ya él mismo siglos hace.
“Borges y yo”, JOSÉ A. VALENTE, 1979

“¿Quién es quién en el azar de las formas?”, se interrogaba Valente en sintonía con su maestro argentino. Y con ellos, nosotros, para empezar a desandar algunas de las hipótesis de este texto. ¿Quién habla en el poema? La gran pregunta de la teoría y de los lectores críticos en torno al estatuto de la subjetividad poemática supone un recorrido atravesado hasta hoy por discusiones que van desde la falacia autobiográfica hasta la resurrección autoral, y, en ese recorrido de cartografías contrapuestas sobresalen hitos ya conocidos que simplemente mencionaré aquí, sin profundizar en sus aciertos, sus paradojas y sus fugas: la identificación arte-vida y la consecuente omnipresencia del autor en la hermenéutica crítica; su desaparición frente al protagonismo estructuralista del puro texto y, más tarde, el decreto posestructuralista de su ejecución sumaria; la pura fictividad o el espejismo, entonces, de su naturaleza, abonada por ese mismo posestructuralismo y las teorías de la ficcionalidad en el discurso; su regreso, de la mano de Bajtin, primero, luego afirmado por los estudios culturales y Bourdieu, con la noción extensiva e intensiva de “campo intelectual”; el reconocimiento de la conformación simbólica y variable de la “figura de autor”; y, finalmente, una vuelta de tuerca más allá, polémica y controvertida, por el llenado del casillero vacío de Lejeune en ese “pacto ambiguo” de la autoficción sobre el que teorizara Manuel Alberca y cuyas interrogaciones han tenido su eco en el ámbito de la poesía.

Los autores del 50 desconocieron gran parte de este recorrido pero también ellos ofrecieron respuestas, y cuántas, a esa pregunta inicial. Voces críticas y políglotas, muchos de ellos introdujeron en el adormecido canon comarcano los aportes de la poesía moderna europea y americana (la del sur y la del norte) y fueron generadores de discusiones intensas con los mayores, como la que enfrentaba, algo bizantinamente, el potencial cognoscitivo de la poesía frente a la comunicación. El exilio y los viajes y contactos con autores extranjeros estimularon la curiosidad de estos supervivientes, animada también por cenáculos al estilo mallarméano como los de Carlos Barral (muy bien documentados por Carme Riera), o los encuentros de estudiantes de provincias en el Colegio Universitario Nuestra Señora de Guadalupe en Madrid (María Payeras), entre otros ejercicios de “educación sentimental” y sociabilidad más o menos locales. Cuando en 1962 la revista valenciana *La caña gris* edita su número monográfico de homenaje a Cernuda, el círculo de afinidades electivas se

sella con las colaboraciones de José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, entre otros.

Traigo aquí el nombre del maestro del 27, que lo ha sido para ellos justamente tras desprenderse del 27. Cernuda fue el primero de una estirpe de poetas que, ávidos por lo anglosajón —Unamuno lo precedió, aunque con otras resonancias—, alimentaron su escritura con los metafísicos del siglo XVII, la luz fría de Eliot, Wordsworth, Pound y, más tarde, Spender y Auden, entre otros. Muchos del “medio siglo” leyeron al principio la biblioteca inglesa en los nuevos versos meditativos del sevillano, quien, a partir de *Las nubes*, y tal como lo cuenta en su “Historial de un libro”, se incorpora a lo que más tarde la crítica denomina “poesía del pensamiento”: una lírica de la incerteza, dirá Brines, centrada en la búsqueda de un saber esquivo y siempre provisional, que recorre en diversas direcciones los mapas (mejor, los croquis) de una intimidad meditativa.

Para garantizar este equilibrio de “emoción” y “conciencia”, como leía Gil de Biedma en Baudelaire, resulta necesaria la construcción de una subjetividad alerta ante su naturaleza diferida, ontológicamente diversa de la existencia empírica, para que, entre otras cosas, pueda cumplirse un viejo mandato horaciano, que en los 50 se amolda muy bien a las premisas “sociales”: el *prodesse* de una *poiesis*, digamos, “clásica”, sostenida en una moral del lenguaje y en un deseo de atestiguar no ya los avatares excluyentes de un yo en penumbras, ni tampoco la estridencia o la furia revolucionarias, sino la modesta heroicidad de “unos cuantos” (Gil de Biedma, 1980: 26).

En esa biblioteca aparece Borges. Borges, el de su “Arte Poética” “de verde eternidad, no de prodigios”, según reza esa contenida declaración de principios, recogida en *El hacedor* (1960) y en la cual la forma escribe el fondo: una cierta andadura clásica de esa poesía ya de madurez, un decir austero con apenas cuatro o cinco metáforas, y, sobre todo, la perplejidad y el juego de la subjetividad, la puesta en abismo de la identidad autorial, el otro y el mismo, el traidor y el héroe, el autor y el lector. Sus vastas e incesantes lecturas inglesas, un “sistema temperamental” (Castany Prado, 2007, 2012) en el que Borges encontraba lo que él en puridad quería escribir, le trajeron, como a nuestros poetas, el artilugio del “monólogo dramático”, que signó la poesía exiliar de Cernuda y que ambos, Cernuda y Borges, leyeron de las mismas fuentes inglesas: la poesía victoriana, la poesía posromántica de Tennyson y especialmente de Browning (en un libro crucial de 1863 titulado *Dramatis personae*), sobre las cuales el crítico norteamericano Robert Langbaum escribió el celebrado *The poetry of experience*, de 1957.¹

¹ Bernat Castany Prado analiza bien las posibles razones de esta afinidad electiva, en la que despunta el predominio de un temperamento escéptico común a la literatura y la filosofía inglesas, y que da lugar a rasgos con los que Borges se identificó plenamente: el individualismo, la figura del “freethinker”, la heterodoxia, la desconfianza ante las doctrinas mayoritarias, la búsqueda de legibilidad, el humor reticente y el pensamiento de Montaigne, de gran impacto

Fue en efecto para Cernuda el “monólogo dramático” la perfecta estrategia en su batalla contra la *pathetic fallacy*, como aduce en su “Historial”, y para Borges la *summa* enunciativa que le permitía a un tiempo exhibir sus saberes literarios e históricos, problematizar la inmediatez aparente de la primera persona y ofrecer, a través de la representación de una experiencia individual, deliberadamente planteada como ajena y en posesión de una “perspectiva extraordinaria” (la expresión es de Langbaum), un conocimiento sobre lo humano general, sin dogmas ni verdades definitivas.

En este cruce mágico donde poetas de una y otra orilla terminan coincidiendo, no cabe en estas circunstancias hablar de “influencias” de unos sobre otros sino, más apropiadamente, de tradiciones similares elegidas con libertad y esfuerzo, como quería Eliot, de un “sentimiento ecuménico” de reciprocidades intertextuales (según opinaba Genette de la utopía borgiana) y de sintonías “transnacionales” (Julio Ortega) en las que confluyen en una “ética de los afectos”, superadora de los esquemas de dominio, unos comunes imaginarios culturales y unas semejantes políticas de la escritura a ambos lados del Atlántico.^{2 y 3}

En este sentido, el canon borgeano fue afín, en gran medida, al de Cernuda, y lo es con el de dos de sus admiradores, José Ángel Valente y Francisco Brines, a quienes Borges seguramente no leyó pero ellos sí a Borges, y con devota fruición.⁴ Desde posiciones ideológicas y vitales encontradas, maestros y discípulos asisten, atravesados además como lo están por sus propias biografías estéticas y políticas, a la riqueza de la

en la literatura inglesa (en Shakespeare, por ejemplo), de cuya fuente bebe sobre todo el Borges tardío, como bien observa por su parte Wilson.

² Cito completo a Genette: “Esta visión de la literatura como un espacio homogéneo y reversible en el que las particularidades individuales y los datos cronológicos no tienen cabida, ese sentimiento ecuménico que hace de la literatura universal una vasta creación anónima donde cada autor no es más que la encarnación fortuita de un Espíritu intemporal e impersonal, capaz de inspirar, como el dios de Platón, el más bello de los cantos al más mediocre de los cantores, y de resucitar en un poeta inglés del siglo XVIII el sueño de un emperador mongol del siglo XIII” (1989: 519).

³ En palabras de Ortega, “la crítica trasatlántica, probablemente, empieza siendo una renovación del hispanismo y una avanzada del Humanismo internacional. Recupera la textualidad aleatoria y discontinua de los contactos, intercambios, negociaciones, fracturas, cruces y mezclas de los lenguajes culturales que construyen espacios de afincamiento y estrategias de migración, dispositivos de articulación y prácticas de entramado y anudamiento” (2010: 10). En otro libro posterior Ortega sostiene que se trata de una “teoría de contactos; hipótesis de conjuntos, historia cultural del intercambio, procesamiento y preservación de bienes y valores; mapa de la hibridez en su textualidad; puesta en duda del capital simbólico de las autoridades discursivas del estado nacional y transnacional, estudio de las interpolaciones de la tecnología en la comunicación de nuestros idiomas; ética de los afectos; interdisciplinariedad; conceptualización dialógica del espacio público, entre otros acuerdos de abordaje” (2012: 11-12).

⁴ Sólo tengo el dato aportado por un breve ensayo publicado en *Quimera* en 1981, titulado “Sobre fábulas apólogas y fábulas milesias” y en el que Valente relata un encuentro de 1963 en Berlín con Borges y María Ester Vázquez, quien lee en voz alta a Borges un poema del escritor gallego, y sobre el cual el argentino opina: “Menos mal [...] que no es demasiado moderno” (en Valente, 2008: 1.301-1.302).

conjetura, motor de sus poéticas y también de sus vidas. Entre las muchas zonas de intersección de esas lecturas y (re)escrituras, el “monólogo dramático” es, en esta perspectiva, una coartada común para exponer la paradójica creencia en el relativismo moderno, hecho de máscaras, laberintos, espejos rotos, metáforas confrontadas con la *illusio* secular de una subjetividad unificada y unívoca, centrada en el *yo* cartesiano como excluyente centro irradiador de sentidos.⁵ Como privilegiada puerta hacia adentro de una conciencia, en el caso de estos poetas ofrece, también, una perspectiva crucial para pensar la progresión de la poesía “social” del período, que se ha desprendido ya, casi del todo, de las voces plurales de la historia colectiva para anclar, como tantos han visto, en las pródigas figuraciones de una subjetividad en singular.

I

“Poema conjetural” será, entonces, el primer invitado a este concierto de voces amigas. Escrito por el autor argentino en 1943 y publicado ya definitivamente en *El otro, el mismo*, de 1964, constituye una de las muestras ejemplares de la poesía borgiana: la mixtura lírico-narrativa en procura de una “intimidad desafectada” (Wilson, 2011); la ondulación generosa de los versos largos —endecasílabos sueltos, o *blank verses*— aptos para reflexión; la escena dramática que cifra el instante de intensidad “cualitativa” (Sucre, 1967: 121) en la que el personaje poético, un “sujeto explícito identificable” (en palabras de Vicente Cervera, 1992: 17), diferenciado de la voz del poeta y, por alguna razón, siempre fuera de lo común, asiste a una suerte de anagnórisis o autorrevelación (“a sudden understanding or revelation”, decía Pound) en la hora de su muerte.^{6 y 7}

En este caso el protagonista es un actor histórico de la Argentina liberal del siglo XIX, Francisco Narciso de Laprida, presidente del congreso de Tucumán que declaró la independencia de nuestras “cruelas provincias” frente al poder realista, antecesor del propio Borges y paradigma de la “civilización” ¿frente? a la “barbarie”. Acorralado por los montoneros de Aldao, escenifica una vez más ese apotegma borgiano por el cual

⁵ Marlene Gottlieb analiza especialmente los monólogos borgianos y advierte su proliferación a partir de 1950, en concurrencia con la ceguera del autor. En su recorrido semiótico por las formas estróficas borgianas, Gottlieb asegura que este subgénero intermedio entre la lírica y la narración permite al argentino el desplazamiento de su cuentística hacia la poesía, a la que termina dedicándose en exclusividad dadas sus limitaciones visuales, salvadas en este caso por su infatigable oído rítmico. De su poesía última, en esta línea, se ocupa de manera excelente Jason Wilson en el artículo citado, detallando algunos rasgos compositivos que ya pueden advertirse en este temprano monólogo de 1943.

⁶ En *Selected Letters (1907-1941)*. Edición de D. D. Paige. Londres: Faber & Faber, 1971, citado por Zambra Infantas a pp. 1, en su excelente análisis de este poema.

⁷ Gabriel Linares, en un artículo dedicado a “Tamerlán (1336-1405”, de *El oro de los tigres* (1972), espiga algunas características compositivas que repiten las de este primer texto borgiano y otros sucesivos, entre ellos la abundancia de pronombres en primera y adjetivos posesivos, que demuestra un “énfasis obsesivo” por marcar el territorio específico de esta otra *persona* (2013: 87-88).

“cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (*“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, El Aleph*). Cito algunos versos:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.
Pisan mis pies la sombra de las lanzas
que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos,
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,
ya el duro hierro que me raja el pecho,
el íntimo cuchillo en la garganta. (180-181)

El título en sí mismo es una genial bitácora para nuestro recorrido como lectores. Doble parece ser aquí esta conjetura. Por un lado, lo que la voz autorial adivina en el pensamiento de su personaje poético. Este ejercicio de adivinación revela la mediación, la transferencia enunciativa en la consciencia del “otro” y, también, la vacilación característica de la poesía moderna. Entre el texto y su instancia de producción este modo de entender la conjetura apunta al corazón de la ficción, de la cual no es ajena, por mucho que se haya insistido, la poesía. De otra parte, una segunda lectura de la conjetura parece situarse en la propia consciencia de Laprida, hacia dentro del texto: la tensión y luego el descubrimiento irónico de su naturaleza de Jano, cercano a los “dos linajes” del propio Borges, según ha advertido en un lúcido ensayo Ricardo Piglia, una “ficción familiar” que se configura como “una interpretación de la cultura argentina” (1979: 4).

“Poema conjetural” ha sido objeto de miradas excluyentes o complementarias entre sí. De un lado, la que espiga en el “insospechado rostro eterno” de Laprida una revelación de tipo trascendental, metafísico e individual, aun cuando del *exemplum* singular se extraiga otra de las máximas borgianas por la que “un hombre es todos los hombres” merced a ese instante que, como un Aleph, recorre los designios completos de una vida, con sus signos secretos y sus momentos y espacios liminares, hechos a un tiempo de

realidad e irrealidad (Barrenechea, 1967: 82-85). En segundo lugar, otras interpretaciones más situadas reconocen el componente decididamente histórico, cuando no político, de esta anagnórisis, que perpetúa, en hechos recientes a la escritura del poema y/o las diversas fechas de su publicación (1943 y 1950, particularmente), la ironía de la fatal doblez identitaria de una nación a un tiempo bárbara e ilustrada. O, como parece revelar el propio Laprida en su “júbilo secreto” (al igual que el protagonista del cuento “El Sur”, Dahlmann, cuando “sale a pelear a la llanura”), la naturaleza última y hondamente pulsional de un país que más tarde se reconocerá también en la admirada y compadrita “secta del cuchillo y del coraje” (“El tango”, *El otro, el mismo*, 1964).

En ambos casos, advertimos, el movimiento del poema oscila entre la contracción de la singularidad —una posible “intrahistoria”, revisitación de la tesis unamuniana apuntada por Marlene Gottlieb, 62— y la amplitud infinita de la “cifra”: el repentino sentido de una vida (y de la vida), una épica individual (y la épica de una patria). En este mapa zigzagueante, la postura de críticos como Daniel Balderston, por ejemplo, ciñen la epifanía al destino histórico del sujeto (“Laprida speaks of ‘my South American destiny’”; cursiva mía),⁸ mientras que la de Gottlieb enfatiza el componente arquetípico que Julie Jones examina en su tensión con lo individual, el fragmentarismo y la perspectiva limitada propia del punto de vista (1986: 216).

“Del testimonio a la alegoría” y de “la identidad a la parodia”, dado que Borges, además, parece reescribir su propia biografía política en la de su antepasado de sangre (en la tesis de Zambra Infantas), Francisco de Laprida transita por el poema reclamando también interpretaciones “fechadas”. Así, lecturas abiertamente políticas del texto lo encaminan hacia la polémica del autor con el peronismo, del cual fue, como se sabe, un furioso detractor. En este sentido, José Pablo Feinmann ve en el poema las precauciones sobre el ascenso del nacionalismo que más tarde representaría Perón y al mismo tiempo la superación de la antítesis civilización/barbarie (encarnadas luego en antiperonismo/peronismo) a partir de la puesta en escena de la “conjetura” de Laprida. Opina Feinmann:

Más allá de Sarmiento, el “Poema conjetural” plantea la experiencia de la verdad, de la síntesis, como una mixtura dionisíaca (el pecho se endiosa con un júbilo secreto). Es el júbilo de la verdadera identidad, de la plenitud del ser alcanzada por medio de la integración enriquecedora, compleja, de los contrarios. Laprida sabe que en el país que habita sólo habrá de ser un culto cuando lo penetre la barbarie, “el íntimo cuchillo”. Ser es ser una contradicción viva, una totalidad ardiente, problemática, conjetural, no definitiva sino abierta.⁹

⁸ Balderston, Daniel (1993), *Out of context. Historical and reference and the representation of reality in Jorge Luis Borges*. Durham, Duke UP, citado por Diego Alonso, p. 5.

⁹ Feinmann cierra su artículo con otra conjetura, propia y brillante, en torno al Borges político superado por el Borges escritor: “Borges, en el ‘Poema conjetural’, va más allá de sí mismo. Su propia interpretación del poema es pobre. Suele afirmar que lo escribió cuando ya sentía sobre él la amenaza del peronismo. Pero si el peronismo era (como lo

Por su parte, en un interesante estudio en la senda de la “bibliography” de Roger Chartier y Donald Mc. Kenzie, Diego Alonso lee el “Poema” atendiendo a los acontecimientos que rodearon su segunda publicación, fechada en 1950, en la montevideana revista *Número*. En su opinión y aceptada la premisa de que “las formas de publicación determinan el sentido y revelan el uso histórico de los textos”, Alonso postula que el poema es la excusa borgiana para polemizar retrospectivamente, en tiempos del peronismo, con la tesis nacionalista de Lugones en torno a la épica “ejemplar” de la gauchesca y a la misma relatividad de una épica como dispositivo conceptual de unificación nacional. Para Borges, dice, “no hay posibilidad de recuperar una escritura épica: la simulación de esa reconstrucción es convertida en crítica política a aquellos que, como Lugones, creyeron en tal posibilidad”, por lo que Alonso traslada la epifanía de Laprida a una perplejidad contradictoria, que hace hincapié en la peripecia individual del personaje y en sus indecibles vínculos con la voz autorial. De este modo, redescubre en el poema una forma racional y liberal de pensar el relato de la “patria” (en este caso, con minúsculas), alejada de los protocolos esencialistas y mitificadores del pensamiento nacionalista que animaba a Lugones y que anima, según Borges, al propio peronismo.

Estas interpretaciones contextuales apuntan a corroborar con mayor especificidad aquello que tanto teóricos como críticos del monólogo dramático, estudiosos de este recurso en autores del norte y del sur, de una orilla y de la otra, pensaron como decisivo para estas *dramatis personae*: el deliberado enmascaramiento que, en éste y en otros muchos casos, desvía la atención del asunto desarrollado hacia el propio autor, fraguado ocultamente en las peripecias de su personaje poético, desdoblado a su vez en mutaciones de efecto ambiguo, según bien ha advertido Alonso.¹⁰ “Es a través de la asunción de esos personajes como máscaras que el poeta, el creador, se

era para Borges) la barbarie, el heredero de las montoneras de Aldao, entonces Borges debió secretamente recibirlo con júbilo, con el secreto júbilo con que Laprida recibe el cuchillo del final, el íntimo cuchillo, ya que esa daga le permite cerrar su rostro incompleto, encontrarse con su destino sudamericano. Esto, claro, estaba muy lejos de las simplezas políticas de Borges. Como poeta, como el gran literato que era, se acercaba a estas complejidades de la historia; pero como hombre político no iba más allá de sus condicionamientos de clase, de sus mezquindades de niño cultivado, de antifederal obstinado, de gorila montevideano, espacio en el que engendra ‘La fiesta del Monstruo’ que es, por su linealidad, por su textualidad frontal y propagandística, la antítesis del ‘Poema conjetural’”.

¹⁰ Alonso advierte la presencia de diversas terceras personas que producen un “extrañamiento respecto de la voz que nombra ese cuerpo” y que, por tanto, se aleja del propio Laprida. “Ya no estamos seguros de quién es el verdadero yo del poema ni de quién ocupa ahora el lugar de la enunciación”, dice Alonso en su hipótesis, poniendo en duda, aunque no lo explicita, la preeminencia del personaje poético característico del monólogo, diferenciado ostensiblemente de la voz poética. No obstante, creemos, este relativismo es asimismo una de las condiciones de dicho artificio.

revela y se ve a sí mismo como realmente es” dice la ya mencionada Marlene Gottlieb (2010: 62) en su estudio sobre el monólogo en Borges.

II

Francisco Brines, buen lector de Borges, a quien conoció siendo joven en casa de Fernando Quiñones y desertó por timidez de enseñarle sus poemas, comparte con el maestro argentino los ritmos de la meditación, la contenida retórica, la perplejidad ante los espejos y esos desoladores dioses dormidos que nos dejan siempre a la intemperie. Sin embargo, el valenciano atribuye su incursión en el monólogo dramático a la frecuentación, como advertimos, de Cernuda, de la que resultan los impecables ejemplos de dos personajes cuyo “ethos poético” (Ballart, 2005) transita por *Materia narrativa inexacta*, de 1965. Ellos son “En la República de Platón” y “La muerte de Sócrates”. El primero traza la peripecia amorosa de un enfermo y viejo general y en el segundo el personaje aparece para dar testimonio de los acontecimientos políticos que rodearon a la muerte del filósofo.

“En la República de Platón” expone, como tantos otros textos en Brines, el arco de una temporalidad tensada entre el pasado, el presente y el futuro, en el tono bajo donde confluyen meditación y narración para anunciar hacia el final, junto con el término de los amores con Licio, la muerte física del hablante, aludida con una perífrasis al *quevediano modo*, un modo, hay que señalarlo, compartido con el propio Borges: “Caerá la sombra entonces sobre mí; cuando regrese/ no sentiré su mano sobre el hombro./ Licio presidirá gloriosos funerales” (63). De esta Arcadia homoerótica y de una mirada a la vez íntima e historizada de los cuerpos del amor, pasa Brines en “La muerte de Sócrates” a la transcripción de una “crónica”, un “seco relato” de ideas donde se exponen las razones que condenaron al maestro ateniense. El punto de vista del testigo es el de quien intenta obturar todo maniqueísmo, mediante el cuestionamiento de la miseria política de sus verdugos —“oscuras fueron las razones que impulsaron su muerte”— pero también de la ortodoxia cerril, hasta monstruosa, que está en la base del proyecto de Estado de Sócrates, cuya “elocuente palabra” y pensamiento “puro” no pudieron ver “que del justo principio se deriva el error en ocasiones”: una paradoja que “tematiza las disfunciones del sistema” (Siles, 2011: 136), que volverá a escribirse muchas veces y a futuro y que enlaza, claramente, con la renuencia militante de Brines a todo dogmatismo, encarnado en este poema, según ha visto David Pujante (2004: 78), en el Partido Comunista.¹¹ El propio

¹¹ Harold Alvarado Tenorio hace otra interpretación, a mi juicio errada, del poema, puesto que no observa justamente las contradicciones de las utopías revolucionarias en su tensión irresuelta entre orden social y libertad individual. Ello hace que suprima esa tensión y lea el texto como un alegato antifranquista. Lo cito: “...el joven poeta había oído mejor las voces de protesta contra el estado de cosas y descubierto, como otros de sus compañeros de generación, Valente, por ejemplo, Gil de Biedma, bien seguro, los poemas de Konstantino Kavafis, que permitían, contra la trillada poesía social y ‘realista’ hablar del

Brines, con cierta deliberada ambigüedad, ha aludido a esta referencia contextual:

En “La muerte de Sócrates” está en clave mi posición política de entonces, que nadie ha podido leer como tal. Es mi único poema político [...]. Esto pasó desapercibido a pesar de que allí [en *Materia narrativa inexacta*] están mi posición sexual y política, que son dos cosas muy delicadas. Esta *materia narrativa inexacta* fue escrita para hablar de cosas muy exactas, que refieren a un personaje que está fuera del poema, pero que al fin y al cabo es el que ha hecho el poema. (Entrevista de Luis Bravo, 2002: 99-100)

Lo que aquí sí podemos comprender sin ambages son las últimas palabras del autor de Oliva, y que nos vuelven otra vez a aquella remisión tan insistida por la crítica que funde, analógicamente, las peripecias de estos personajes poéticos con el autor, enmascarado y diferido en una historia lejana. En este sentido, la moral brineana, una “moral de estirpe clásica”, como él mismo ha referido, abjura de cualquier postura totalitaria en favor de la “tolerancia” política, sexual, estética, de escuelas (Brines, 1995). Es por ello que los poemas de este libro son una muestra, quizá acentuada, de un gesto protagónico en la poesía de Brines que insiste, “con sereno escepticismo”, como asegura José Olivio Jiménez, “en la búsqueda de la verdad y la defensa de la libertad individual” (2001: 43-46) tanto en los acontecimientos históricos como en el sentido trascendente de la vida, aun cuando el final de esta búsqueda arroje resultados lacerantes.

El “sereno escepticismo” del que habla el gran crítico cubano es la clave de un poema más tardío, y a mi juicio el más representativo de los monólogos dramáticos de Brines, por cuanto explora con una voluntad transhistórica los resultados de estos procesos cognoscitivos y autocognoscitivos. Me refiero a “El caballero dice su muerte”, de la tercera sección de *Palabras a la oscuridad* (1966: 126-129).¹²

En una conversación reciente, Brines nos decía: “Estaba leyendo a orillas de un río, y recordé al doncel de Sigüenza, leyendo también, y ese personaje soy yo” (12 de diciembre de 2013). Efectivamente, quien lee el largo excursus del caballero medieval lee dos de las claves conceptuales y compositivas de la poesía brineana, cuya *insistencia* perfila la intimidad de

presente desde la máscara de la historia. [...] ‘La muerte de Sócrates’, que merece el comentario, es una reinención del hecho histórico, que termina siendo una lectura contemporánea del ajusticiamiento de otros tantos ‘inocentes’, en la España franquista. A éstos, como a Sócrates, los mata el miedo a perder privilegios y poder. Todos los Sócrates tienen que morir, pues la realización de utopías revolucionarias es un peligro que traerá, más muertes injustas que la desaparición de un reformador político, amado de todos pero de todos temido.”

¹² Tras analizar “El Santo Inocente”, de *Materia narrativa inexacta*, Jaime Siles reflexiona que “el poema se mueve en un territorio poético muy próximo a ‘La piedra del Navazo’ que, como ‘El caballero dice su muerte’, debe pertenecer al mismo ciclo que *Materia narrativa inexacta* y siempre me he preguntado si su autor no debería haberlos agrupado e integrado en él en vez de dejarlo –y dejarlos– en *Palabras a la oscuridad*” (2011: 134).

una voz que nos habla al oído: el carácter meditativo y la mirada elegíaca en torno a los cruciales temas de la existencia, la temporalidad y el amor, que se imponen por sobre la coyuntura de cualquier preocupación política y social. Cito su comienzo, tan modélico en este sentido:

Descansaba entre encinas, recostado
sobre las hierbas de la primavera,
un día azul, de paz, con la armadura
puesta sobre la carne, y una espada
que iba del talle al río.
En la palma desnuda de la mano
caía mi cabeza, y en los ojos
iba un libro, copiándose, vertiendo
limpia meditación. Lo sostenía
la mano del sosiego y de la danza.
Era el lugar de unos velludos robles
y agrestes peonías que a la tierra
cubrían de color, de luz, de gloria.

Ya el título oficia, como en el texto de Borges, de antesala del procedimiento, a manera de didascalía, pero ahora nos encontramos no sólo con las entrañas de una consciencia sino también con la propuesta de convertirla en relato, es decir, con la expresa necesidad de un interlocutor que escuche a esta consciencia hecha de palabras, tal como postulan las condiciones del monólogo dramático en sentido estricto. Apenas un desvío, pero un desvío de enormes resonancias porque, para Brines, el lector no es sólo un ser de papel, el inverso del autor o su espejo, sino alguien de carne y hueso para tomarse muy en serio, más allá de los juegos del lenguaje y de la ficción. Es, claramente, otra “alma” cuyo “encuentro cordial” auspicia en sintonía con Machado el autor de *Insistencias en Luzbel*, más acá y más allá de la sola literatura.

La excusa es este personaje legendario e histórico, según quería Browning, que constituye el epítome del heroísmo cristiano. En versos predominantemente largos (endecasílabos blancos combinados con escasos versos menores), el monólogo desanda un largo poema al estilo cernudiano, donde Brines hace gala de su mejor *oratio*: un personaje reflexivo, un *locus amoenus* donde descansar (con límpidos ecos de la Egloga I de Garcilaso), las sibilantes sanjuanistas, el tono medio y reposado del pensamiento y la narración rememorativa. La anécdota articula pasado y presente en pequeñas secuencias que sirven para recuperar las alternativas de una vida consagrada a la guerra y a la fe, ensimismada en Dios y en la lectura.

El motivo de las “corrientes aguas, puras, cristalinas”, no obstante, va mutando hacia otras aguas cada vez más inquietantes, que invocan asimismo a la tradición desde un lugar ahora no tan bucólico: las aguas de Heráclito, las aguas del tiempo que, con el transcurrir de la obra brineana, nos llevarán a la *última costa* de las aguas del Leteo. El *locus amoenus* del

reposo y la lectura se transforma entonces en un lugar hostil, cuya descripción extrañada recuerda la alucinada huida de Laprida hacia el Sur. Acontece ahora “la descripción fantasmagórica del camino de su propia muerte”, según bien observa David Pujante, “donde el paisaje se hace fantástico, se indiferencian los espacios” en “símiles atrevidos, sugerentes, irracionalistas” (2004: 167). De este modo, en un vértigo temporal en el que los tiempos verbales danzan y se confunden (esa síntesis ucrónica que tanto fascinaba a Borges), el caballero se encuentra ahora hablando casi desde la otra orilla, en la que encallará finalmente mediante una evocación, otra vez, clásica:

Como una luz la carne se apagaba,
ceniza sin calor, y el corazón
era una piedra incandescente. Cubre
la lluvia las distancias, y una niebla
fue cegando mis ojos. La memoria
se oculta como un sol desordenado
y hacia el olvido van todas las fuentes
de la vida.

Herido tras la batalla, en el momento de su muerte, el caballero la “dice” en soledad: “Mueres de frío, pensamiento. ¿Quién/ te castiga con sombras?”. En los versos últimos se revela el fracaso de esa “voluntad de asegurarse un conocimiento definitivo y salvador” (Jiménez, 2001: 45), la verdad del destierro contrapuesta a “el deseo inútil / de que los reinos se parezcan, tierra / y cielo”, porque la vida eterna es, como el arte, el lugar de la eternidad sin libertad. Despojado de sus alegóricas armas y desnudo, el caballero advierte, muy lejos del “júbilo secreto” de Laprida, que es un hombre solo y desnudo ante el horror del vacío, y contempla con melancolía la vida terrena, la única posible vida a la cual ya no retornará.

Esta melancolía, dibujada por Durero en uno de sus célebres grabados, es la nota reveladora de la *humanitas* hispana prerrenacentista que con notable acierto ha intuido Javier García Gibert en la escultura sepulcral dedicada a Martín Vázquez de Arce, conocida como “El Doncel de Sigüenza” (2010: 39-48). En esta representación plástica, el comercio ecuánime de partes en el tópico de las “armas y las letras” es desplazado, en la opinión del profesor salmantino, por el encumbramiento del acto de leer, “la relación personal e íntima del lector con el libro”. Sin embargo, concluye García Gibert, lo que sin duda trasciende al espectador es una impresión indefinida de melancolía, esa melancolía que tres años después Marsilio Ficino rehabilitaría como condición temperamental en su *De vita triplici*, al entenderla como rasgo característico de los creadores y hombres de letras, inaugurando así lo que Erwin Panofski calificaría como una etapa de “glorificación humanista de la melancolía”.

Y continúa: “[La] mirada abismada [del Doncel] —ciertamente melancólica— nos da a entender que ya no lee, sino que medita lo leído, o tal vez lo asume, lo reconoce, lo interioriza”.

Esta meditación del desengaño sostendrá el edificio gnoseológico de la *humanitas* hispana barroca, emparentada, según Siles, con el estoicismo hispanolatino de Séneca y de Lucano (2011: 133), y cuya incesante productividad se espiga como una de las directrices conceptuales de la escritura brineana, esa “extensa elegía”, definida así por el mismo poeta. Sin embargo, la melancolía del Doncel, quien posiblemente esté leyendo, como conjetura García Gibert, las *Coplas* de Manrique, está atenuada por una solución religiosa de la que este caballero y Brines carecen por completo. No obstante, la “sonrisa giocondina” (García Gibert, 2010) de la estatua, enigmática para tantos, no muta violentamente en nuestro personaje, quien conserva, en “su tarde última”, la temperatura contenida y reflexiva tan característica de los poemas brineanos. Desde esta singular “perspectiva extraordinaria” (otra vez Langbaum), cercana, aunque no idéntica, a la del Laprida de Borges, el caballero nos libera, definitivamente, de la antigua incandescencia de su fe —nadie mejor que él para sacrificarla— al “decirnos”, contra todas sus creencias, la verdad. En ese último gesto se ha resumido la densidad de su heroísmo y, sobre todo, su dignidad: ensayar la batalla, soportar estoicamente las heridas, aceptar el vacío, enfrentar la despedida. Por lo mismo, el texto de *Palabras a la oscuridad* es representativo de esa productividad significativa de la *humanitas* española: de modo más evidente que en los otros dos monólogos referidos de Brines, anuda el *pathos* de la existencia con la comunión lectora —leemos al caballero lector que ha sido “leído” por el autor, en un juego apasionante de *afinidades electivas*— y, sobre todo, con la búsqueda de la verdad, propia del humanismo pedagógico que está en la base del proyecto creador del valenciano y que despunta hoy visiblemente en su figura magisterial de escritor (Romano, 2011b).

III

La última y poderosa voz de este concierto es la del poeta gallego José Ángel Valente, quien ha penetrado como pocos en la lectura de Borges, y a cuya complejidad le ha dedicado varias líneas de sus ensayos. La afinidad de Valente con el argentino es tal vez la más evidente entre los autores de su promoción, con quien comparte, entre otros “lugares comunes”, la aspiración a una poesía “no contextualizada”,¹³ los anaqueles librescos que cobijan, junto con las voces inglesas o europeas ya mencionadas, las “aves” y las “rosas” de la tradición islámica y cabalística, la búsqueda incesante de una exégesis del mundo de la cual la palabra es forma y diapasón, en una “indagación y tanteo” que irá conduciendo a Valente (no a Borges) hacia la “cortedad del decir”, en “iluminaciones” poéticas que signarán la mayoría de sus libros de madurez.

¹³ Esta referencia pertenece al ensayo “Situación de la poesía: el exilio y el reino” (sección “Textos críticos, inéditos o dispersos”, 2008, pp. 247-52), publicado inicialmente en *Palabras del escándalo*, ed. de Julio Ortega, Barcelona, Tusquets, 1974.

En un artículo publicado en *El país* en agosto de 1979 y titulado “Borges y yo” (2008: 1.280-1.282), Valente se refería de este modo, en segunda persona, al autor de *Otras inquisiciones*:

[Usted] es el artífice mayor de la prosa y del verso en lengua nuestra. Pero, además, ha sido y es usted artífice mayor en la creación de su persona, de sus personas o sus máscaras [...] nos ha ayudado usted a desmontar la torpe imagen del escritor inflado por sus propias opiniones, propias según le dicten o convenga, tan desgraciadamente típica de la nefasta hipopotamia progresista. Para esa especie de magno o magnificado portador de las ideologías, que tanto abunda aún en latitudes nuestras, usted ha escrito estas claras y definitivas palabras: “El ejercicio de las letras es misterioso; lo que opinamos es efímero”. (2008: 1.282)

El reconocimiento de “meglior fabbro” ostentado para Borges está acompañado, en estas palabras, por algunas notas interesantes para los objetivos de nuestra comunicación. Valente aprovecha el elogio al maestro para dar señales de sus propias inquietudes poéticas y, sobre todo, exponer ácidamente, como otras tantas veces, las tensiones de su campo intelectual de pertenencia, dentro del cual él dice nadar “contracorriente”. Renacen en estas pocas líneas, de manera visceral, las determinantes opiniones vertidas en ensayos como “Literatura e ideología” y “Tendencia o estilo”, reunidos en *Palabras de la tribu* de 1971, que acompañarán hasta el final sus tomas de posición respecto de la instrumentación del lenguaje poético por los distintos y sucesivos “realismos” de la posguerra (y después). Pero lo que más nos interesa aquí es el desmantelamiento de la “hipopotamia” autoral hecha por Borges,¹⁴ quien se crea una figura de autor cuya ontología y vicisitudes quieren formar parte exclusivamente del mundo posible y alternativo de la literatura. Esta sustracción (que no fue la del Valente ciudadano, como bien se sabe) le interesa al gallego para ahondar no quizá tanto en el carácter ficticio de quien escribe sino en su trascendente intrascendencia, si se me permite el juego de palabras, sustraída incluso también del fetichismo del nombre propio.

La progresión hacia una anonimia de corte mallarméano, cuyo fundamento articula muy bien con la experiencia del anonadamiento místico, ya aparece formulada tempranamente en su “Primer poema”:

[...] mi historia debe ser olvidada,
mezclada en la suma total que la hará verdadera.
Para vivir así,
para ser así anónimamente

¹⁴ En “Crónica, 1968”, de *El inocente* (1970), Valente había jugado con la misma figura grotesca en relación con las palabras “podridas” (¿poéticas? ¿políticas?): “Pero bajo la tierra las palabras se pudren. / Las palabras se llenan de un hipo triste de animal / ahíto, / de un hipo de hipopótamo tardío, / y por mucho que brille su arco iris no traen la paz, / sino el sebáceo son del salivar chasquido/ y el hilo deglutido de la muerte” (1980: 361).

reavivada y cambiada,
para que el canto, al fin,
libre de la aquejada
mano, sea sólo poder,
poder que brote puro
como un gallo en la noche,
como en la noche, súbito,
un gallo rompe a ciegas
el escuadrón compacto de las sombras. (*Poemas a Lázaro*, de
1960, 1980: 63-64)

En este libro temprano, no asistimos —al menos, solamente— al desplazamiento de la enunciación hacia una voz plural, entendida como “colectiva” e “histórica”, sino al bosquejo de otra escena, la primera de tantas que ocuparán mayoritariamente el proyecto creador valentino: la del sujeto “anónimo”, el “no-yo”, el “ninguno”, “nadie”, el “espacio vacante”, en palabras de Mallarmé,¹⁵ a través del cual ingresa la voz universal o absoluta, en un sentido ahora metafísico, como lo ha pensado Borges también, alguna vez.¹⁶

Hay, en este camino, que alentar una hipótesis decisiva respecto de otra práctica muy frecuentada por Valente pero que dentro de su obra poética aparece a menudo deliberadamente silenciada. Me refiero a la traducción. Algunas veces las presencias de los textos ajenos en los poemas valentinos resultan obvias y fácilmente reconocibles. Pero otras se presentan encubiertas de muy diversos modos: mezcladas sin distinciones gráficas con los propios textos del autor; bajo la forma de títulos y epígrafes (que cifran el desarrollo del texto posterior) sin mención de fuentes o autores (“Sobre el tiempo

¹⁵ En sus cartas a Cazalis Mallarmé relata: “He realizado un descenso a la Nada lo bastante largo como para poder hablar con certeza” [...] “Confieso, por otro lado [...] que aún tengo necesidad, tan grandes han sido las vejaciones de mi triunfo, de mirarme en ese espejo para pensar, y que si no estuviese ante la mesa en que te escribo esta carta, volvería a *convertirme en la Nada*. Quiero decirte que ahora soy *impersonal*, y no ya el Stéphane que has conocido, sino una aptitud que tiene el Universo Espiritual de verse y desarrollarse a través de lo que fue yo” (“Carta a Cazalis” del 14 de mayo de 1867). Estas citas aparecen en Julia Kristeva, 1982: 92.

¹⁶ Como respuesta a una pregunta de Carlos Cortínez, dentro de una conversación con éste y Gonzalo Sobejano (primavera de 1983, Emily Dickinson College), Borges repensaba extensamente una vieja idea suya: “... la Biblia [...] es en realidad una biblioteca, tomando en cuenta que su nombre es un plural. ¡Qué idea excepcional, la de reunir textos de distintos autores y distintas épocas y atribuirlos a un autor único, el Espíritu! ¿No es maravilloso? Es decir, obras tan dispares como el Libro de Job, el Cantar de los Cantares, el Eclesiastés, el Libro de los Reyes, los Evangelios y el Génesis: atribuirlos todos a un solo autor invisible. Los judíos tuvieron una magnífica idea. Es como si alguien pretendiera conjuntar en un solo tomo, las obras de Emerson, Carlyle, Melville, Henry James, Chaucer y Shakespeare, y declarar que todo proviene del mismo autor. Los judíos tuvieron una idea espléndida: reducir sus libros, su biblioteca entera, a un libro llamado ‘Los Libros’, la Biblia. Es una idea realmente curiosa; ¡si tan sólo pudiéramos llevarla a cabo nuevamente! Hay demasiados libros, demasiados textos; sería preferible tenerlos todos reunidos. Cada país podría hacerlo: conjuntar sus mejores libros y atribuírselos a un autor único y anónimo, el Espíritu”.

presente”, *El inocente*, 365; “Ce cheval qui ne galope que pendant la nuit”, *Breve son*, 286), y, lo más inquietante, como traducciones no explicitadas en cuanto tales. Este tipo de apropiaciones han sido estudiadas muy bien por Andrés Sánchez Robayna (1996: 41-47), quien hace notar cómo “Crónica II, 1968” de Artaud (*El inocente*, de 1970) y el poema “Olvidar”, de *El Fulgor* (1984) —traducción de un fragmento de los *Diarios* de Kafka—, son testimonios, en sus palabras, de “un comportamiento textual” que pone de relieve “una tensión entre autoría y anonimia”, instalando la ideología poética en una constelación donde ella misma “representa el final de un proceso intelectual y espiritual en el que la palabra toma cuerpo más allá de toda identidad”.

De este ejercicio de desaparición es también deudor el monólogo dramático, esa “segunda voz”, según Eliot, por la cual “yo” es decididamente “otro” (y “el mismo”, diría Borges). Así, el magnífico y conocido poema “Maquiavelo en San Casciano”, del libro *La memoria y los signos*, de 1966 (el mismo año de publicación de *Palabras a la oscuridad*, de Brines) donde el polémico y brillante estadista italiano reflexiona desde su exilio, en consonancia, deliberadamente disimulada, de acuerdo con la retórica “posibilista” de la época, con los intelectuales españoles durante el franquismo. El propio autoexilio de Valente puede explicar más cercanamente esa filiación.

Lo curioso es que este poema comienza con un (engañoso) epígrafe firmado por Maquiavelo, que nos hace creer a los despistados que todo lo que sigue pertenece a Valente, y de allí las, en principio, equívocas lecturas del texto.¹⁷ En una edición más o menos reciente de *La memoria y los signos* bajo el cuidado del citado ensayista y poeta canario, esto nos advierte, con su habitual rigor:

El poema de Valente es una paráfrasis en verso de la famosa carta de Maquiavelo a su amigo Francesco Vettori escrita en diciembre de 1513, es decir, en la época en que el estadista florentino, obligado a alejarse de su ciudad, se retiró a su casa de campo en San Casciano. Valente subraya aquí los valores de aquel “reino interior” frente a la nostalgia anuladora y la negación del presente por parte del desterrado en “Melancolía del destierro”. El

¹⁷ Así por ejemplo yo misma (2011a). Carlos Peinado Elliot, por su parte, quien analiza muy apropiadamente la relación Cernuda-Valente en los ensayos de este último, interpreta la descripción que el gallego hace del poema “meditativo” cernudiano en clave ignaciana, a partir de la “composición de lugar” que dará en Valente nacimiento, entre otros, a “Maquiavelo en San Casciano”, y que es asimismo crucial en la modelización poética del propio Brines, educado con los jesuitas. Lo cito: “[Valente] descubre cómo la obra de madurez de Cernuda ‘responde al movimiento peculiar del poema meditativo y en [sus poemas] la composición del lugar y el análisis mental de sus elementos se combinan de modo típico con el poder unificador del impulso afectivo’ (2002: 24). Este sentido de la composición (que Valente expresa con una terminología claramente ignaciana) se produce tanto en los poemas largos como en los de menor extensión. Valente continúa esta técnica en poemas meditativos, en los que la composición del lugar es manifiesta (“Una oscura noticia”, “Maquiavelo en San Casciano”).”

procedimiento poético en “Maquiavelo en San Casciano” es muy relevante. Valente se limita a seleccionar y traducir algunos párrafos del texto italiano y a ofrecerlos desnudamente, sin comentario alguno. Con esta operación poética radical, Valente inauguraba en su obra una pequeña serie de poemas consistentes en la traducción o reproducción de textos ajenos, propuestas al lector en la pura fragmentación y suspensión referencial. El lector, por otra parte, y sobre todo el lector de 1966, podía creer, y no sin razón, que, en el caso de “Maquiavelo en San Casciano”, Valente se suma a la tradición del monólogo dramático que Cernuda había naturalizado en español, pero el poeta gallego, como se ha visto, va más lejos. Con éste y con otros poemas de esta naturaleza deseaba el poeta tributar un homenaje a los escritores —a las escrituras— mejor dicho, cuya memoria más alta reside, en rigor, en sus propias palabras invocadas, en su textualidad sin mediación. (2004: 16)

En puridad, el poema de Valente no es un monólogo dramático, porque ni siquiera parece ser un poema de Valente: es, se ha dicho, una “paráfrasis” de la carta de Maquiavelo, algunos de cuyos párrafos el gallego “selecciona” y “traduce” y nos los ofrece “desnudamente”, “sin comentario alguno”. Sin embargo, toda traducción es una travesía de códigos entre lenguas, géneros, contextos: la posibilidad de una “versión”. Y todavía más: según hemos dicho (y nos confirma Sánchez Robayna en el final de la cita), la traducción se configura para Valente como una operación de “transcreación” (Haroldo de Campos),¹⁸ es el lugar de irrupción de una “escritura” más allá del nombre del escritor, el lugar privilegiado de la mediación entre una voz y otra voz que no hace sino re-crearla, esto es, volverla a crear en “la deriva impersonal del texto” desde “la impugnación misma de toda identidad” (Sánchez Robayna, 1996: 44). Por eso, éste *no es y es* un poema de Valente, y también es ese ejercicio de objetivación llamado “monólogo dramático”, en el que el parlamento del personaje despunta, entre todos los monólogos aquí aludidos, como el que más exitosamente puede confrontar con el “otro” al que se ha convocado.

Transcurridas las labores diurnas y los negocios de la cotidianidad con la rústica gente del pueblo, Maquiavelo se prepara para otro comercio más provechoso. Cito el fragmento final, a mi juicio decisivo:

¹⁸ El concepto lo refiere un sugestivo artículo de Alejandro Krawietz, consignado en nuestra bibliografía, que estudia la labor traductora de Valente a la luz de una teoría crítica de la palabra, que ilumina la propia creación. Lo citamos: “A través de la traducción, el grado del poeta con su obra adquiere un grado de consciencia más alto: cuando las palabras, la estructura del texto, el ritmo, el propio poema se conoce, es decir, cuando hemos podido estudiar, no a partir de la nada, sino de un elemento concreto, formal, la información estética que ese objeto lingüístico comporta, el trabajo de creación, es decir, la *re-constitución* de esa información estética en otra lengua se desarrolla [...] dentro de unos umbrales [...] [que] permiten la focalización de ciertos problemas teóricos que la naturaleza más o menos secreta de la creación poética impide en ciertas ocasiones valorar” (2010: 364).

Llega al cabo la noche.
Regreso al fin al término seguro
de mi casa y memoria.
 Umbral de otras palabras,
mi habitación, mi mesa.
 Allí depongo
el traje cotidiano polvoriento y ajeno.
Solemnemente me revisto
de mis ropas mejores
como el que a corte o curia acude.
Vengo a la compañía de los hombres antiguos
que en amistad me acogen
y de ellos recibo el único alimento
sólo mío, para el que yo he nacido.
Con ellos hablo, de ellos tengo respuesta
acerca de la ardua o luminosa
razón de sus acciones.
 Se apaciguan las horas, el afán o la pena.
Habito con pasión el pensamiento.
Tal es mi vida en ellos
que en mi oscura morada
ni la pobreza temo ni padezco la muerte. (1980: 219)

A diferencia de los personajes anteriormente visitados, la peripecia de Maquiavelo aquí no es la inminente muerte sino el exilio, que, al margen de lo político, se levanta como una suerte de metáfora asociada en la obra valentiana al “lugar del canto”, la “tierra” de la que hablaba Heidegger. Sin embargo, los tres comparten y cifran su identidad en el mundo letrado, en el que la lectura les ofrece el privilegio de la distinción (Bourdieu), aun cuando, en su final, Laprida se reconozca íntegro en sus “dos linajes”, como refiere Piglia.

Maquiavelo responde, en este rito del “único alimento / solo mío, para el que yo he nacido”, a otro de los tópicos del humanismo europeo, que en la España del siglo XVII refunda para siempre Quevedo —maestro indiscutible de Borges, de Brines y de Valente—, con su célebre “conversación con los difuntos”. Como ha advertido finamente García Gibert, este “comercio espiritual” supone una “implicación emocional con los autores de la cultura libresca” (2010: 182), la “pasión insobornable por la tradicional república de las letras” (183) en una “coetaneidad y consustancialidad, más allá de tiempos y espacios, de las almas hondas y nobles” (2010: 193). Una trama abierta y prodigiosa cuyas potencialidades hilvanó otro maestro indiscutible, T.S. Eliot, en textos como “La tradición y el talento individual”.

De este banquete en que abundan “las palabras de familia” y “que en amistad [nos] acoge”, han participado en fraterna conversación Borges, Brines, Valente, por mediación de unos personajes poéticos que, como se ha dicho, nos devuelven cristalinamente a sus autores a través del paradójico artilugio de su enmascaramiento. Comencé esta comunicación con Valente y

la cierro con Brines para sellar este diálogo fascinante y, por fortuna, interminable:

Ponemos ante el espejo nuestra propia persona, somos en él los confidentes de nuestra propia vida, y recogemos en él la presencia de un extraño que nos borra y nos suplanta, desde su mentira, con más verdad que la nuestra. (1995: 18)

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALONSO, Diego (2003), "La escritura de la patria y el problema de la épica en el 'Poema conjetural'", en VV.AA., *Jorge Luis Borges (1899-1986) as Writer and Social Critic*. Ed. Gregory J. Racz. Lewiston, The Edwin Mellen Press. Consultado en <http://academic.reed.edu/spanish/alonso/publications/borges.pdf> (15 de noviembre de 2013).
- ALVARADO TENORIO, Harold (s/f), "La poesía de Francisco Brines", en *Banda Abierta. Jornal de Poesía*. Consultado en <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh11brines.html> (16 de febrero de 2014).
- BALLART, Pere (2005), "Una elocuencia en cuestión, o el ethos contemporáneo del poeta", *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 14, pp. 73-104.
- BARRENECHEA, Ana María (1967), *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires, Paidós.
- BORGES, Jorge Luis (1977). *Obra poética*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- BRAVO, Luis (2002), "La iluminación de las palabras. Con el poeta Francisco Brines", en *Nómades y prófugos. Entrevistas literarias*. Medellín, Fondo Editorial Universidad EAHT.
- BRINES, Francisco (1999), *Ensayo de una despedida, Poesía completa (1960-1997)*. Barcelona, Tusquets.
- _____ (1995), "La certidumbre de la poesía" (1984), en *Selección propia*. Madrid, Cátedra, pp. 13-53.
- CASTANY PRADO, Bernat (2007), "La tradición inglesa en la obra de Borges", *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, n.º 14. Consultado en <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34779/1/564824.pdf> (28 de noviembre de 2013).
- _____ (2012), "El escepticismo identitario de Borges", *AnMal Electrónica*, 33. Consultado en

- <http://www.anmal.uma.es/numero33/Borges_escepticismo.pdf> (28 de noviembre de 2013).
- CERVERA SALINAS, Vicente (1992), *La poesía de Jorge Luis Borges. Historia de una eternidad*. Murcia, Universidad de Murcia, Secretaría de Publicaciones.
- CERNUDA, Luis (2000), *Historia de un libro*. Madrid, Alianza.
- CORTÍNEZ, Carlos y otros (1997), "Jorge Luis Borges. La literatura de mis días", en *Fractal*, n.º 7, octubre-diciembre, año 2, volumen II, pp. 63-88. [Texto aparecido en Carlos Cortínez (ed.), *Borges, the poet*. Fayetteville, 1986. Traducción del inglés por Una Pérez-Ruiz. Consultado en <<http://www.mxfractal.org/F7borges.html>> (10 de diciembre de 2013)].
- ELIOT, T. S. (1957), *On poetry and poets*. Nueva York, Farrar, Strauss and Cudahy.
- FEINMANN, José Pablo (2001), "Conjeturas de Borges", *Página/12*. Sábado 19 de mayo. Consultado en <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-05/01-05-19/contrata.html>> (22 de agosto de 2012).
- GARCÍA GIBERT, Javier (2010), *La "humanitas hispana". Sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1998), "Prefacio" en *Las personas del verbo*. Barcelona, Lumen, con prólogo de Carme Riera, pp. 25-26.
- ____ (1980), "Emoción y conciencia en Baudelaire", en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona, Crítica.
- GOTTLIEB, Marlene (2010), "The Dramatic Monologue in the Poetry of Jorge Luis Borges", *Variaciones Borges*. University of Pittsburg, p. 30. Consultado en <<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Gottlieb.pdf>> (17 de noviembre de 2013).
- JIMÉNEZ, José Olivio (2001), *La poesía de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento.
- JONES, Julie (1986), "Borges and Browning. A dramatic dialogue", en Carlos Cortínez (ed.), *Borges, the poet*. Fayetteville, The University of Arkansas Press.
- KRAWIETZ, Alejandro (2010), "El autor y el traductor en sus límites: hacia el concepto de traducción original. El diálogo Valente-Celan", en Agudo, Marta y Doce, Jordi, *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*. Madrid, Abada, pp. 361-382.
- KRISTEVA, Julia (1981), *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos.
- LANGBAUM, Robert (1996), *La poesía de la experiencia*. Edición, traducción e introducción a cargo de Julián Jiménez Heffernan, con prólogo de Álvaro Salvador. Granada, Comares, Colección de Guante Blanco.
- LINARES, Gabriel (2013), "Reflexiones sobre el monólogo dramático en Borges: 'Tamerlán (1336-1405)'" , en *Variaciones Borges*, 35, mayo, pp. 79-98.

- ORTEGA, Julio (ed.) (2010), *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- _____ (ed.) (2012), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- PAYERAS GRAU, María (1985), *La colección "Colliure" y los poetas del medio siglo*. Palma de Mallorca, Caligrama.
- PEINADO ELLIOT, Carlos (2002), "Algunos apuntes sobre la influencia de Cernuda en Valente", *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 669, (Ejemplar dedicado a: La poesía revelada: Luis Cernuda (1902-1963)), pp. 15-17. Consultado en <http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20669.html> (3 de agosto de 2013).
- PIGLIA, Ricardo (1979), "Ideología y ficción en Borges", en *Punto de Vista*, año 2, n.º 5. Buenos Aires, pp. 3-6.
- PUJANTE, David (2004), *Belleza mojada. La escritura poética de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento.
- RIERA, Carme (1988), *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona, Anagrama.
- ROMANO, Marcela (2011a), "José A. Valente: un fragmentario homenaje", en Antonio Lafarque y José Andújar Almansa (eds.). *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*. Valencia, Editorial Pretextos e Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería, pp. 315-340.
- _____ (2011b), "Francisco Brines: los dones del maestro", en *Insula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*. Número monográfico "Un mismo tiempo para dos poéticas: Caballero Bonald y Brines", coordinado por Luis García Montero, verano julio-agosto de 2011. Madrid, pp. 45-47.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1996), "Sobre dos poemas de José Ángel Valente", en Ancet, Jacques et al. *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid, Alianza, pp. 41-46.
- SILES, Jaime (2011), "Poesía política y moral en Francisco Brines: a propósito de *Materia narrativa inexacta*", en David Pujante (ed.), *Encuentro de generaciones. Mirando hacia el 50*". Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, pp. 129-143.
- SUCRE, Guillermo (1967). *Borges, el poeta*. Caracas, Monteávila Editores.
- VALENTE, José Ángel (1980), *Punto cero. Poesía 1953-1979*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (2004), *La memoria y los signos*. Madrid, Huerga & Fierro Editores. Con prólogo de Andrés Sánchez Robayna.
- _____ (2008), *Obra Completa II. Ensayos*. Edición al cuidado de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- WILSON, Jason (2011), "Borges en su poesía última", *Hablar de poesía*, 21, mes de julio. Consultado en <http://hablardepoesia.com.ar/from_blogger.php?p=http://hablardepo

esia.blogspot.com.ar/2010/08/jason-wilson-borges-en-su-poesia-ultima.html> (10 de octubre de 2013).

ZAMBRA INFANTAS, Alejandro (2005), "Sobre el 'monólogo dramático' (Ilustración en el *Poema conjetural* de Borges)", en *Babel. Revista de literatura*, LXVII, n.º 134, pp. 547-554. Consultado en <<http://babelborges.org/es/biblio/sobre-el-monologo-dramatico-ilustracion-en-el-poema-conjetural-de-borges>> (1 de noviembre de 2013).

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO Y JORGE LUIS BORGES: LA VERDAD DEL POEMA

*José Agustín Goytisolo and Jorge Luis Borges:
the truth in the poem*

EFI CUBERO

eficubero@hotmail.com

Resumen: Jorge Luis Borges y José Agustín Goytisolo. Tan distintos de ideología, tan diferentes ambos, pero tan parecidos en esa construcción de la voz personal que oscila entre lo universal y lo íntimo, tonalidad elegíaca y celebratoria, el punto de inflexión de la ironía, la acción reflexiva y vitalista de lo urbano, el culto hacia la madre, el respeto hacia el padre, la pasión por la historia, los clásicos y la filosofía, esa incontenible sed de universalidad que ambos experimentan hacia otras culturas, la memoria, la condición imprescindible de ser antes que nada lectores, la duda como conocimiento, el convertir en literatura su propio entorno, su territorio de origen, la extrañeza, y sobre todo, y por encima siempre del creador, la verdad del poema que acaso resida también en ese punto de inflexión que Borges sugiere: “Lo que pierde el olvido y la mirada transforma”.

Palabras clave: profundidad, desdoblamiento, creación, complejidad, transparencia

Abstract: Jorge Luis Borges and José Agustín Goytisolo. They were different. They also expressed a dissimilar ideology. But they conceived an alike construction of their personal voices oscillating between the universal and the intimate. We can find several points in common: an elegiac and celebratory tone, a particular sense of irony, a cult towards the mother and respect for the father. They shared the same passion for History, Classics and Philosophy. Their interest in other cultures demonstrates a vocation for universality. Above all else, they considered themselves as readers. In the worlds they created, doubt was the previous step for knowledge. They turned their environments into Literature and the truth in the poem took priority over their work as writers. On this aspect, Borges suggested: “What is lost by obscurity and the look transforms”.

Keywords: profundity, splitting, complexity, transparency, creation

Para Asunción Carandell y Julia Goytisolo con mi incondicional cariño

Cierto día resguardada del frío y con su lucidez característica, Marguerite Yourcenar escribió: “Los retazos de una vida son tan complejos como la imagen de una galaxia” (2012).

Pienso en esas sabias palabras cuando me adentro en la vida, y sobre todo en la obra, riquísima y variada de dos imprescindibles: Jorge Luis Borges y José Agustín Goytisolo. Tan distintos de ideología, tan diferentes ambos, pero tan parecidos en esa construcción de la voz personal que oscila entre lo universal y lo íntimo, tonalidad elegíaca y celebratoria, el punto de inflexión de la ironía, la acción reflexiva y vitalista de lo urbano, el culto hacia la madre, el respeto hacia el padre, la pasión por la historia, los clásicos y la filosofía, esa incontenible sed de universalidad que ambos experimentan hacia otras culturas, la memoria, la condición imprescindible de ser antes que nada lectores, la duda como conocimiento, el convertir en literatura su propio entorno, su territorio de origen, la extrañeza, y sobre todo, y por encima siempre del creador, la verdad del poema que acaso resida también en ese punto de inflexión que Borges sugiere: “Lo que pierde el olvido y la mirada transforma”.

Conocí y traté y leí, releí y sigo leyendo a JAG, en cambio a Borges sólo lo he leído. A los dos con la pasión y el admirativo respeto que una obra como la de ellos merece.

Yo quisiera ahora mismo tener su misma capacidad de síntesis y profundidad para elegir la información precisa, y la justa palabra, con la perspectiva de la inmediatez tan magistral como contundente; pero aquí solo vengo como lectora y también como depositaria de algunas de las muchas conversaciones que tuve la suerte de entablar con José Agustín Goytisolo. La mirada entonces que intento proyectar es, de alguna forma, subjetiva. Para adentrarse en territorios de un mayor calado y solvencia es justo recomendarles los estudios sobre Goytisolo de Carme Riera, por ejemplo, o de otras muchas rigurosas y significativas voces que han analizado desde todos los ángulos posibles, y en todos los lugares, a estos dos irrepetibles creadores.

De todas formas comparto ese axioma del propio Borges cuando afirma que “No se puede leer sin admiración” e invito a que, independientemente de los estudios que sobre ellos se han formulado, los lean a fondo, disfruten de esas obras que incitan por sí mismas a bucear más y más en ellos, que confíen y se abandonen a ese poder de sugestión sin tiempo, al desdoblamiento de sus pliegues y a la reversibilidad de ese juego de espejos que establecen con los propios lectores y que sin duda éstos completan y complementan porque, como dice el Maestro argentino, uno de los autores más trascendentales del siglo XX: “La inmortalidad se logra en las obras, en la memoria que uno deja en los otros.”

Ahora me parece mentira que hayan pasado tantos años desde su marcha y que, sin embargo, sigan aún convocándonos. Que sigamos

leyéndolos con esta fuerza cómplice, tan actual, tan frescamente viva. Que continúen escribiendo para sus lectores con la misma pasión que en sus inicios. Remarco con toda intención ese “continúen escribiendo” porque como sucede con un paisaje que amamos especialmente o con las ciudades sorprendidas y cambiantes que a veces nos desconciertan, siempre un poema de Goytisolo o de Borges poseerá esa íntima cualidad mutable en la que cada vez que nos aproximemos a una nueva lectura nos parecerá distinto o renovado, focalizado bajo luz diferente entre contradictorias perspectivas sin que deje por ello de ser la misma y unitaria obra; de ahí su incuestionable y perenne actualidad.

Mi amistad con José Agustín se fraguó por desgracia en pocos años. Más o menos en los últimos cuatro años de su vida. El poeta me fue casualmente presentado por dos de mis mejores amigos: Rufino Mesa y Assumpta Rosés (Assumpta es sobrina de Asunción Carandell, mujer de Goytisolo), aunque la estrecha vinculación con su poesía venía ya por mi parte desde bastantes años atrás, desde que por azar leí *El retorno* casi finalizado los sesenta y aquellos versos supieron acercarme a una voz distinta. Transparente y atormentada voz, la cual bajo una poderosa fuerza elegíaca, la del poeta y la del hombre, sabiamente articulada, conservaba intacta la pulsión y la hondura del niño que un día fue y que aún seguía golpeando las paredes del tiempo con su grito de angustia y desamparada soledad, a la vez que esa misma palabra trascendía todo lo que evocaba dejando paso libre a la luz de los espacios donde la claridad del recuerdo emanaba fresca frente a la intimidad de lo más inmediato o cotidiano, y también contenía la desesperación y la impotencia ante lo más amado que le fue destruido.

Después de este inicio yo busqué más libros suyos, y también lo escuché reclamar libertad junto a la voz de tierra sin fronteras de Paco Ibáñez, expandir sus poemas con esa gravedad honda y sobria que articulaba el tiempo midiendo los silencios.

“Un sitio entre las rosas”

Arrebatada por el odio
disuelta en el dolor absoluto de las cosas
me dejaste una herencia de suspiros.

Como tú sufro por los días
que han de venir por los males que acechan
por los niños que claman su turno
en nuestra sangre.

Desde este lado se puede aún pensar
en lo que nos aguarda
en lo que por las noches se fragua
al margen de los sueños.

Es hermoso soñar como en un puente
de la vida a la sombra: sonreír
ser objeto de luchas enconadas...

Si amanecemos viejos comenzamos
el mundo una vez más. Con el jabón del alba
la máscara aparece.

Pero tú ya acabaste. Desde aquí mis deseos
te procuran un sitio entre las rosas.

No sé lo que será de mis deseos. (De *Elegías a Julia Gay*, 1993)

“Todo lo que es profundo ama la máscara” dice Nietzsche (1994). Aquí asistimos también a esa metáfora bellísima del hombre que se aferra a la niñez como el puente que salva de alguna manera, que le permite soñar frente al desdoblamiento de la máscara, sentir la crudeza del paso del tiempo con toda lucidez y empezar con el alba cada día: niño y hombre, a cuestas, como Sísifo, con la roca del conocimiento profundo sabiendo que: “Si amanecemos viejos comenzamos”.

JAG, sin él sospecharlo, me enseñó en esos años donde aquí en Cataluña era foránea, a conocer y amar la poesía de los grandes poetas catalanes contemporáneos. A través de aquella primera antología, que José Agustín preparó y tradujo —*Poetas catalanes contemporáneos* (1968)— y que conservo como un tesoro, yo recibí en esa dualidad de lenguaje una lección de belleza y hondura. En sus sorprendentes giros y metáforas, en la rica versatilidad de una lengua que aún desconocía y que me fue ofrecida en una traducción que sólo pudo acometer como él lo hizo, con el rigor y la sensibilidad de un gran poeta como José Agustín Goytisolo. Así mismo, y a través de sus versos transeúntes, aprendí a mirar a esta ciudad de inteligentes y complejos dédalos en la que vivo bajo otra luminosa perspectiva. Imágenes que él, y otros poetas de su generación o grupo, como Gil de Biedma, Barral o Ferrater supieron acercarnos con la razón y pasión de sus metáforas y reflexiones.

Toda poética de José Agustín parece de alguna forma transitar por la vida en libertad, salirse de los límites, de márgenes marcados por libros o auditorios y expandirse a la vez múltiple y precisa en cualquier lugar del mundo. O albergarse de pronto, cobijada bajo el reducto insomne de la complicidad del lector entregado. Ya sabemos que el poema para él — como para Borges y tantos otros autores— era lo importante: “Mira, Efi — decía— entre el poema y el autor la primacía es siempre del poema”.

Sabemos también que la poesía era su vida: “Es mi vida”, como él decía rotundo y grave en una de las muchas conversaciones que ambos sostuvimos. Y es verdad: era su vida. Es su vida. Todo es poético para Goytisolo, capaz de transformar en un espléndido poema la pérdida de una maleta, o las horas quemadas de su propio silencio... Todo.

“Para un verdadero poeta —dice Borges— cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es” (1972). Lo que confiere a Goytisolo su autoridad incuestionable —que también de algún modo sería aplicable al autor bonaerense— ese lugar que mercedamente ocupan ambos en la historia de la poesía, es ese punto heteróclito híbrido y personal entre unos poemas que a menudo se oponen pero con una sólida y sutil trabazón donde no hay nada dejado al azar. Una despreocupación sólidamente engarzada por el preciso dominio del oficio y la poderosa intuición que prevalece intacta. Lo que tiene apariencia de espontáneo está concebido de la forma más perfecta posible; la trabazón que dispersa o agrupa el engranaje de las palabras conformando una red de precisión exacta. Al borde del naufragio en apariencia pero amarrados al mástil como Ulises, crean para el lector el juego inteligente del poema —o la idea— dejando que éste deguste su significado rescatando de paso el matiz omitido que llevará a la clave de lo que previamente ha sido de alguna forma escamoteado.

Muchas veces hablamos José Agustín y yo de lo que a ambos nos apasionaba, la extrañeza de la poesía. La extrañeza del arte y de la escritura.

—Yo creo que nadie nace artista, Efi.

—Discrepo absolutamente, ¿por qué entonces muchos intentan serlo y sólo construyen un almacén sin chispa y sin espíritu? Pienso que algo ajeno a nosotros alienta la poesía; la auténtica poesía.

—Bueno tú crees eso y yo te digo que la poesía es arte y artificio. Arte de saber buscar y decir las cosas de manera diferente. Porque todo está ya dicho en poesía. La manera de decirlo es lo diferente, y el artificio es, de pronto, saber levantar a una persona de la cama o del asiento con un cambio de verbo o con un adjetivo que no se esperaba. Yo he roto centenares de poemas no guardo nada, poema que no me gusta, ¡fuera!

—Entonces, y según tu criterio, ¿cuánto de fantasía y de realidad caben en un poema...?

—Casi todo es realidad modificado por la fantasía.¹

Alguna vez discrepábamos... Yo opinaba, y lo sigo haciendo, que un poeta auténtico nace con esa carga, con ese extraño desasosiego que al fin y al cabo no conduce a nada material, y a veces uno —hay suficientes ejemplos de lo que digo— puede dejarse hasta la vida en un poema. O por ese

¹ Las citas de conversaciones con JAG provienen de una serie de largas conversaciones que él y yo mantuvimos, y que conservo grabadas. Sobre todo de una muy extensa del 30 de julio de 1997 en la terraza del café Santaló, posteriormente publicada con el título “Un poeta a contracorriente”, en la revista *Frontera* en diciembre de 1997. Al morir él esta entrevista se re publicó bajo el título de “El Ángel verde de José Agustín Goytisolo”, en *Letralia. Tierra de letras*, año XVII, n.º 280, 18 de marzo de 2013. Disponible en <<http://www.letrealia.com/280/entrevistas01.htm>>.

poema permanentemente inacabado que es casi siempre la vida de los extraños.

Porque no hay duda alguna en que desde esa fuga, desde esa agudeza testimonial y libertaria donde enmarca su época, Goytisoló, e incluso enlazando otros tiempos más lejanos con ese guiño múltiple de complicidad y sin arqueologías, seguimos observando este tiempo de ahora, cualquier ciudad, con esa manera universalizada de desbrozar caminos al futuro improbable. De repente surge el matiz autobiográfico presente en las líneas o de ese fondo filial reconocible. La claridad, la hondura en la forma expresiva, la autenticidad que lo anima y alienta no impide que nos deje un poso de extrañeza. Sus versos nos acercan a realidades concretas pero siempre mantiene la esencia del misterio. El lector parece atrapar una imagen real pero ésta se desvanece o diluye apartándose de lo anecdótico para penetrar sutilmente en la ambigüedad de lo inefable. Y todo aparece envuelto siempre por una suerte de pureza al fondo que prevalece en lo esencial de la imagen, o imágenes, proyectadas.

“Ciertas palabras puras”

Levántate: es el filo
del tardo y gris amanecer
de un día de noviembre. Advierte
la señal: el vaho que tu aliento
ha dejado en los fríos cristales;
si te apartas se aclararán igual
que tus recuerdos de otros días
que imaginabas siempre permanentes
por el amor que te brindaron
ciertas palabras puras que tú
ya conocías pero que nunca oíste
pronunciadas entre el ahogo
del deseo a morir y a comenzar
una vez más. Hoy el recuerdo
de aquel tiempo no puede devolverte
ni la visión ni el gusto ni la seda
ni el aroma o la voz. Eso
quede para otras horas que tú
crees que han de llegar. Ahora
vuelve hacia la ventana y ábrela:
deja que el aire te estremezca
y piensa en otras cosas diferentes.
Asómate: es el alba. Suenan
como dormidas las campanas. (De *El rey mendigo*, 1988)

El alba como misterio o vigilia. Hora propicia en varios de los poemas de JAG.

—Cernuda nos recuerda que la poesía fija la belleza efímera ¿Se busca tal vez en el poema eternizar el instante?

—No —me dijo—, se busca en el poema eternizar lo eterno, que es lo efímero continuado.

—Entonces, y parafraseando a Quevedo, ¿sólo lo fugitivo permanece y dura?

—Sólo lo fugitivo permanece y dura atrapado en un poema. Efi. Atrapado en un poema. (Cubero y Goytisoló, 1997: 17 y 2013)

Personalmente opino que JAG y Borges, más que para escritores, son escritores para lectores. Dice JAG: “La obra es, en sí misma, más reveladora de la clase de lectores que el escritor prefiere que las propias aseveraciones del estilo de ‘a la minoría siempre’ o ‘a la inmensa mayoría’. Porque el real y a veces no expresado deseo del autor está implícito en la propia obra, como entidad autónoma que es”.

Él percibe la poesía: “Como una especialísima forma de conocimiento y experiencia, generadora de emociones y productora de placer”. Y añade más tarde que:

El papel más válido de un crítico literario es el de catador, el del que distingue y explica al público las diferencias, las calidades y los sabores; no el de homologador, cuantificador y clasificador, que acaba por hacer perder al potencial lector las pocas ganas que normalmente tiene de enfrentarse a un texto literario. (Goytisoló, “Introducción”, 1988)

Por otra parte, Borges defiende como valor supremo del texto literario — también como JAG— la cualidad legible, la legibilidad. Y afirma:

El buen lector es un lector de placer. El buen lector no lee las palabras, lee lo que está más allá de las palabras. El buen lector no tiene prejuicios académicos, no es un filólogo (es casi un anti filólogo). El buen lector sabe que el acto de la lectura es en sí un acto creativo, y que leer bien ya es un arte, una destreza y una magia. (Borges en Ibañez, 1999)

Piensa también que “cada lectura es un acto de creación y que un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los prestigia” (Borges en Ibañez, 1999).

Las similitudes: Borges confiesa que más que la escuela lo educó la biblioteca de su padre. Y JAG me confesaba: “Yo nací niño y me hice escritor. En la biblioteca de mi madre. ¡Dilo! ¡Di que me hice poeta leyendo los libros de poesía que leía mi madre!.

Y la diferencias: Borges empieza por ser barroco en su estilo para después ser sutil y genialmente decantarse por la “modesta y secreta complejidad”, como él afirma.

Y Goytisolo comienza con una levedad honda y diáfana para más tarde adentrarse en poemas más discursivos o narrativos. En todos los poemas, la calidad y altura de los dos son siempre magistrales.

¿Qué comparte Borges con Goytisolo?: La perfección del verso. La condensación poética ceñida a la realidad pero con un cierto misterio que todo lo trasciende. Imágenes precisas, las regulares formas métricas que los dos aplicaban con maestría y soltura. Un corpus teórico importante acompañado de una tersa dicción. Un demoledor ingenio; cierta forma de punzante ironía. La verdad secreta y a veces autobiográfica que acecha en los poemas revestidos de una profunda desnudez. La enorme cultura —sin llegar a ser “culturalistas”— esa dignificación del lenguaje acompañado de una precisión impecable de sabia exactitud. Los dos también alteran rutinas, y los dos han recibido una cultura humanista. Borges como Goytisolo son profundos conocedores del interior humano y dan prioridad a los aspectos psicológicos del hombre. Por parte de Goytisolo también un compromiso con la realidad. Por parte de Borges las *inversas simetrías* que muchas veces nos ofrece en sus relatos y en algunos poemas.

Los dos alzan la verdad del poema: la clara y enigmática Verdad de la Poesía por encima de todo.

Los dos autores, desconciertan y a la vez seducen. Los dos asumen riesgos al hablar y lo saben. Los dos son provocadores, mas de signos distintos.

Hay unas sagaces puntualizaciones de Lluís Izquierdo sobre Borges con la que estoy de acuerdo absolutamente. Él dice con respecto al argentino:

Borges es el caso del reaccionario que descoloca al progresista. [...] Si éste se acostumbra a alardear de grandes campañas anónimas en pro de una humanidad a menudo abstracta, el autor de *Ficciones*, se limita al papel de estrategia de sí mismo. (1999)

Y yo añadiría lo mismo pero al revés: José Agustín Goytisolo es el caso del progresista que descoloca al reaccionario e, igual que Borges, *ni da lecciones ni las acepta*.

América

—¿Cuándo deja un poema de ser creación para convertirse en dogma, José Agustín?

—Cuidado... la mayor ambición según Antonio Machado es ser un poeta anónimo, pero en vida. A veces lo he conseguido. Por Centro y Sudamérica están cantando *Palabras para Julia* y *El lobito bueno* y muchas veces ni saben que lo escribí yo. Y no hay nada que me produzca más orgullo que eso. Si fuera al revés sería vanidad. (Cubero y Goytisolo, 1997: 17)

Hacia la América hispana sintió JAG un amor expansivo y sin fisuras. La amistad y la lealtad para el poeta serán siempre sagradas. Cuba le debe aquella antología de *Nueva Poesía Cubana* que en el 68 nos acercó a poetas como Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat, César López, Reina María Rodríguez, Nancy Morejón... “Los mejores de mi edad para abajo”, como él me decía. Y Lezama, su amigo, su gran amigo, del que publicaría los textos bellísimos y hondos que conocemos (*Posible imagen de José Lezama Lima*, el prólogo de la edición española de *Fragmentos a su imán*, y el poema “Vida de Lezama”).

Viajó a Chile, conoció a Salvador Allende:

Sí, en Cuba y en calzoncillos largos que le llegaban a las rodillas, leyendo el periódico tranquilamente en la puerta de su habitación — me confesó divertido— a mí me recordaba a mi tío Leopoldo, se parecían mucho físicamente. Yo le mandé un telegrama cuando ganó las elecciones y él me envió un billete para ir a Chile. Luego volví con mi mujer, poco antes del desastre de Pinochet... (Cubero y Goytisolo, 1997: 20)

JAG conoció y trató a Neruda y a través de él, Asunción y Goytisolo me contaron que se produjo un suceso de tintes surrealistas... Por su frescura y gracia no me resisto a comentarlo aquí:

Poco antes de ir a Chile, JAG fue a París a visitar a Pablo Neruda que residía allí como embajador; fue a verle y de paso a pedirle una carta de recomendación para Salvador Allende porque se iba a realizar un proyecto en Chile de casas económicas para familias desfavorecidas (José A. trabajaba para el Taller de Arquitectura de Bofill). JAG, aunque conoció a Allende en Cuba, necesitaba esa carta de Neruda como apoyo para presentar todo el proyecto. Pablo Neruda acogió muy bien la propuesta y escribió enseguida la carta que JAG le pedía. Antes de despedirse le preguntó al poeta chileno que cómo habría de llamarse el barrio, y Neruda le respondió: Villa Lunaria, y así lo escribió. José Agustín había quedado para cenar con Paco Ibáñez y su hermano Rogelio en una tasca cercana al hotel Namur donde se alojaba, y allá se fue con la carta cuidadosamente guardada en el bolsillo. En el transcurso de la cena entre amigos, se habló del citado proyecto y él les enseñó la misiva que le acababa de dar Neruda. Conversaron, cenaron, y al volver al hotel, José Agustín comprueba que no la tiene. Ni él ni sus amigos. Temiendo lo peor, descalzo como estaba, se fue corriendo donde habían cenado y podemos imaginar su angustia cuando comprueba que los manteles de papel una vez utilizados habían sido arrojados a la basura, y la carta con ellos. Con la lógica desesperación los tres amigos se pusieron a buscar por los contenedores y allí, por fin, apareció el ansiado documento. Como puedes suponer, me contaban, estaba absolutamente arrugada, y así llegó a las manos de Allende que probablemente se extrañaría de que JAG y Neruda, fueran tan descuidados...

-¿Y el proyecto cuajó?

- No, poco tiempo después se desencadenó la tragedia que todos conocemos. (Cubero, 1999)

Tantos poetas y amigos de las dos orillas, de casi todos los países de habla hispana, JAG se implicó en la defensa de la poesía, de las libertades. Se implicó en la dignidad de todo ser humano. Se implicó en la Paz.

La apasionada relación con la América hispana, como es sabido, y como el propio José Agustín me contaría, se fraguó en el Colegio Mayor Universitario Guadalupe en Madrid, en los cincuenta. Él se alojaba en la pensión de Doña Sagrario, a *once pesetas la pensión completa*, “mira que ripio” —me contaba— en frente del bar El Diamante de Honorio, donde se reunía con Emilio Lledó, Valente, Caballero Bonald y un poco más tarde conoce también a Ángel González y Claudio Rodríguez.

Salvo Costafreda y Bonald, en el 51 ninguno había publicado aún. En el Guadalupe conoce y convive con los poetas nicaragüenses Ernesto Mejía Sánchez y Carlos Martínez Rivas, JAG los valoraba mucho, decía que eran extraordinarios; a Ernesto Cardenal, al colombiano Eduardo Cote, a Jorge Gaitán... Los latinoamericanos llegaban con libros que en tiempos de Franco no se leían, José Agustín se encontró allí con el impacto de la poesía de Vallejo, de Neruda...

Savia nueva, nuevas voces que igual que sucedió mucho antes con el modernismo, cuando *Darío cambia la materia y la forma de los poetas españoles desde los Machado o Juan Ramón hasta Lorca o Aleixandre* que, como nos recuerda Octavio Paz, *significó una forma de entrenamiento para ejercer su propia libertad con un mismo Cervantes, con un mismo Rubén en la raíz, y así es fácil observar que Borges, Neruda Vallejo, Vargas Llosa, García Márquez, o el propio Octavio Paz, se expresan desde luego de otra forma distinta:*

La unidad de la desunida Hispanoamérica —dice Paz— está en la literatura [...] Los escritores hispanoamericanos han cambiado al castellano y ese cambio es precisamente la literatura hispanoamericana. (Paz en Lázaro, 1990)

Apelamos también a su magisterio cuando en el prólogo a *Poesía en movimiento (México, 1915–1966)* (1966) Octavio Paz afirma:

A partir del “modernismo”, se entabló un diálogo entre España e Hispanoamérica. Ese diálogo es la historia de nuestra poesía: Darío y Jiménez, Machado y Lugones, Huidobro y Guillén, Neruda y García Lorca. [...] Subrayo el carácter hispanoamericano de nuestros autores porque creo que la poesía escrita en nuestro país es parte de un movimiento general que se inicia en 1885 en la porción hispánica de América. No hay una poesía argentina, mexicana o venezolana: hay una poesía hispanoamericana o, más exactamente, una tradición y un estilo hispanoamericanos. Las historias nacionales de nuestra literatura son tan artificiales como nuestras fronteras políticas. Unas

y otras son consecuencia del gran fracaso de las guerras de independencia. Nuestros libertadores y sus sucesores nos dividieron. Ahora bien, lo que separaron los caudillos —se pregunta— ¿no lo unirá la poesía. (1966: 4)

Muchos años después, al morir en Mérida (México, 1985) Mejía Sánchez, José Agustín le dedicaría un poema elegíaco y bellísimo que no me resisto a transcribir y que podría servir muy bien como clave hacia esa verdad del poema que Goytisolo, Gil de Biedma y Borges proclamaban.

“El calor más puro de Ernesto Mejía Sánchez (1993)”

Puse mi corazón
—dijiste— entre las brasas:
y es cierto pues tu vida
ha sido arder y arder
en cualquier paradero
de la tierra. Cobijas
siempre el calor más puro
en tu pecho; y el frío
no te daña ni puede
helarte las palabras
que yo siento muy cerca
—como tu corazón—
mientras estoy leyendo
tus versos incendiados. (Goytisolo, 1999)

Tiempo intenso de lecturas, de discusiones apasionadas. Cuando vuelve a Barcelona continúa conversando de poesía con sus amigos Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral mientras sigue trabajando en *El Retorno* e incluso al marchar a Menorca para hacer el servicio militar. Este primer libro, elegíaco y único, vio la luz en el 55, en la colección Adonais, seguido de *Final de un adiós*. Años más tarde las dos entregas culminarían en *Elegías a Julia Gay* donde, como es sabido, se desvela la verdadera destinataria de los poemas. Todo esto sería el comienzo de un extraordinario poeta que continuó con *Salmos al viento*, solemnidad sálmica para la sátira más corrosiva. A mí me llamaba poderosamente la atención de que ese libro estuviera en las librerías sin que la censura interviniera... “Bueno, —me aclaró el mismo JAG— los censores leían salmos y pensaban que eran cosas religiosas, ni se molestaron en leerlo. ¡Y mira que el Tríptico del soldadito era una llamada a la desertión...!” (Cubero y Goytisolo, 1997: 19).

Alrededor de 21 libros publicaría JAG. Algunos fueron merecedores de premios importantes, casi todos obtuvieron buenas críticas. A JAG, por méritos propios, jamás le faltaron muy buenos exégetas.

Pese a la singular polifonía de voces y de mundos, de la extraordinaria variedad temática de personajes y ritmos diferentes que pueblan una de las obras tuyas que a mí más me seducen, *El Rey mendigo*, parecen resonar sobre el silencio de una sola voz; la del propio Goytisolo. Llevan el sello

desgarrado y sereno del poeta, del exquisito artífice que fue, que es y que siempre será José Agustín. Esa aguja imantada apunta al corazón y a la esencial materia del lenguaje que se adueña del tiempo y los olvidos, hacia sus supuestos enmascaramientos que él jamás me desmintió. Personalmente ese libro me sedujo desde el momento que lo leí, es fácil constatar que los personajes históricos, alguno anónimo y conocidos otros, ocultan claves que van más allá de lo nos que proponen los poemas. Hay una serena amargura en ese libro que lo hace diferente, desencanto, cuentas pendientes que saldar con uno mismo y, sobre todo, una altura poética que no baja el listón desde el principio hasta el final. Sentimos con esa intensidad de su lectura que todo es verdadero; que hay mucho de autobiográfico y de intrahistoria en la sucesión de esa dialéctica de tiempos diferentes que Goytisolo de alguna forma habita, y que es también, desde esa proyección del interior, un ser deshabitado.

“Un destello un temblor”

El piensa ahora en sus renunciaciones
que con ser muchas no se terminaron
pues faltan todavía por llegar
el ocaso de todos los deseos
la desaparición de los amigos
las grietas en los muros de la casa
que ama; y sobre todo los recuerdos
de algunas horas de esplendor
como campos de trigo al mediodía.

No le preocupa cuándo ha de morir
pero quisiera fuese en el dominio
de unos ojos frente a los suyos.
Y de pronto ahí están: ¿esto es real
o una artimaña de la fantasía?
No importa: la mirada que esperaba
está presente y todo en él semeja
transfigurado al devolverle el tiempo.
Se percibe un destello hay un temblor
en su rostro que le delata
y habla por él: está muriendo aquí
en la luz que le invade en este instante. (De *El rey mendigo*, 1988: 58)

—¿Eres acaso poliédrico, José Agustín? Le pregunté cierto día. Y él, con un ligero toque de amargura, me respondió:

—Bipolar. Soy bipolar

—¿Simbolismo en tu obra?

— No hay ninguno.

— Claves, entonces...

— Claves muchas. Muchas.

— ¿Y cuál es tu libro preferido?

— Como tú, prefiero *El Rey mendigo*... (Cubero y Goytisolo, 1997: 20)

Que Goytisolo es un poeta esencialmente urbano, amante, transeúnte eterno de su hermosa ciudad, ya lo sabemos; por su poética atenta al laberinto cosmopolita y a los que como él mismo deambulan por su urdimbre, por supuesto. Pero también, cuando la mirada de Goytisolo focaliza el paisaje, sobre todo con ese poso y ese paso único en *Los pasos del cazador*, la naturaleza es percibida siempre casi como su propio estado de ánimo. Esa inquietud larvada (incluso esgrime allí la cívica denuncia) sacude la soledad de los entornos. Porque el poeta no permanece pasivamente aislado ni siquiera en la contemplación; vive inmerso en el vértigo del mundo y en sus complejidades, no mitifica nada, ni al poeta, ni al ser humano, ni al terreno que pisa, todo para él es susceptible de cambiar, de mejorarse, de perfeccionarse; empezando por él mismo —su crítico más duro— sin lograrlo jamás; de ahí que prevalezca, absolutamente viva y en pie, su permanente contemporaneidad. La irreductible vigencia de una modernidad absoluta.

Lo cierto es que son los romances tradicionales sometidos al fluir del tiempo que Goytisolo, como otros muchos, recoge de forma oral y nos los devuelve enriquecidos desde sus afiladas estilizaciones o sus sobrias metáforas cargadas de contenidos y soterradas claves. El paisaje, como también el paisanaje, se abre ante nosotros y nos descubre bajo su apariencia en paralelo a la antigua lírica de los juglares o los trovadores, su exquisita levedad, el misterio de una tierra bajo su aparente sencillez clara y profunda.

Frente a la luminosidad de un paisaje que pese a lo abierto y ancho de sus múltiples perspectivas, jamás es apresado, el estilete reivindicativo que el cazador de Goytisolo dirige a las conciencias subyace con una esencial fuerza. Nada es casual en unos versos que saben decir o sugerir con una voz cambiante y selectiva de múltiples ritmos marcados por la sobriedad y la esencialidad en el tono flexible de las escogidas imágenes.

La penetrante mirada del poeta, sintetiza en unos versos —estamos en los cincuenta— toda la corriente migratoria que desangraría cauces de difícil retorno. En *Los pasos del cazador* José Agustín, es a la vez el acosador y el acosado, representa el cazador pero también la presa frente a ese maravilloso desdoblamiento de espejos desde donde percibe la realidad como la flecha y el arquero de los griegos

Los pasos del cazador —me dijo— son como los pasos de una pasión. Son los pasos del ser libre, del que va hacia la libertad... Tienen una simbología casi, casi, religiosa. Libre, siempre al aire de su voluntad. Siempre la gente sedentaria ha odiado la libertad del nómada.

Puesto que hablas de ese concepto —le dije— tú has afirmado que “Cuando se percibe de pronto un viento de libertad es porque esa libertad no se tiene”. Y yo me pregunto, si José Agustín Goytisolo, tan libre, no goza acaso de esa libertad...

—La he tenido. Me ha costado muchísimo pero la he encontrado. Incluso en un calabozo he sido libre siempre. Siempre he sido libre.

Jamás he seguido los dictados de ningún partido, ni socialista, ni comunista, ni nada de nada. Libre. Como un pájaro cantando. Soy antifranquista pero no deseo militancias. Yo no creo en salvadores. Nunca he creído en la salvación. No hay nadie infalible. (Cubero y Goytisolo, 1997: 16)

José Agustín Goytisolo marca así, ya sea en la naturaleza (del que era un defensor acérrimo, un ecologista convencido) en la propia ciudad, o en la poesía, la particular defensa de un territorio que es suyo y es de todos.

Subrayando su impronta libertaria, nada contracorriente, sigue todos los vientos, y al mismo tiempo ahonda en la sabiduría de quienes lo preceden. Y puede ser muy cáustico, cuando esgrime su voz contra las injusticias, y muy tierno también. Tan de cristal, que mantiene encendida su personal linterna para que alumbré a otros.

Aparte de ser autor, como es sabido, de un buen número de libros Goytisolo tradujo a poetas italianos como Montale, Ungaretti, Pavese, Quasimodo, o Pasolini.

—A mí me interesaban los mejores poetas que había en Italia —me dijo—, para mí por orden el mejor de todos es Eugenio Montale, el segundo Salvatore Quasimodo y el tercero Ungaretti, aunque a mí eso de “M’illumino d’ inmenso” no me va, yo me ilumino de luz. De la vida.

También me habló de sus encuentros con Pasolini, del que tradujo tres guiones de sus películas: *Accatone*, *Mamma Roma* y *Edipo rey*. Los dos primeros escritos en romanesco, un dialecto italiano.

No tuve más remedio que ir a Roma y la Campania para aprenderlo —subrayó. Los tres guiones estaban producidos para Carlos Barral, a quien yo quería muchísimo, él y Jaime Gil de Biedma fueron dos de mis mejores amigos.

Ahora que se han cumplido 75 años de la muerte de Antonio Machado, recuerdo que hablé con José Agustín de aquella reivindicación en forma de homenaje que aquella mítica Generación del 50 le rindió al cumplirse 20 años de la muerte del poeta. Los primeros en hacerlo en una época difícil.

—Sí, fue un acto político además de poético. De ahí surgió mi libro *Claridad*, que es un homenaje, no todo a Machado como se ha dicho, sino a todo mi grupo de excelentes poetas y amigos.

A veces miro las fotografías que realizó Asunción Carandell a los miembros de su generación. En Colliure, en Formentor, en tantos sitios, allí están tantos poetas desaparecidos, de Barcelona, de Madrid, de varios lugares de España: Ángel González, Gil de Biedma, Blas de Otero, Costafreda, Carlos Barral, Valente... Y también el felizmente entre nosotros, José Manuel Caballero Bonald. Las sonrisas de los personajes captados por la cámara se

impregnan de una luz mediterránea que fija tantos sueños. Tienen la alegría del sol y una esperanza de futuro que parece iluminarlos por dentro.

El tiempo, como las olas, se lleva muchas cosas pero no estas miradas transparentes y cercanas que parecen eternizarse como sus versos. Actitudes y gestos, reservas y aperturas, deseos, dolor, reivindicaciones, sonrisas y miradas; cómplices, vivas, francas, abiertas, fugitivas, huidizas, inconformistas: “Condenadas a ser libres o extranjeras en un mundo sin sentido” —como Sartre (1993) diría— que aún nos contagian su deseo de luchar por un mundo más humano y habitable y seguir batallando con las armas incruentas para que todo cambie, agrupadas bajo un mismo objetivo, bajo idénticos conceptos de paz y tolerancia, de solidaridad frente al dolor ajeno que también es el propio. Focalizadas bajo su combativa indefensión; reveladas en su creador inconformismo; reflejadas en su acompañada soledad, su alegría, su angustia, su pasión de vivir y de ayudar creando. Detenidas un instante bajo el flash que no asfixia ninguna perspectiva, en las hojas del álbum del corazón quedan como un latido, como una bocanada fresca de sal y libertad. Como una manera de *eternizar lo eterno* que, como él nos dijo no es más, pero tampoco menos, que *lo efímero continuado*.

En verano de 1969, JAG viaja a Uruguay y más tarde, mediados del mismo año, lo hace por primera vez a la Argentina. Concretamente a Buenos Aires en compañía del arquitecto Ricardo Bofill con el que por entonces, como es sabido, José Agustín colaboraba. Ambos, en representación del Taller de Arquitectura de Barcelona, acuden a un Congreso organizado por la Unión Internacional de Arquitectos, casi todos jóvenes. Dicho congreso se celebró en el barrio llamado la Pileta de Núñez donde se encuentra la facultad de Arquitectura y su duración fue de tres días intensos y reivindicativos. A Goytisolo le entusiasmaba aquel viaje por varias razones, la más importante: conocer a Borges y charlar con él puesto que a José Agustín, que conocía a fondo la obra de Jorge Luis Borges, le fascinaba la calidad de su obra poética además de sentir curiosidad por la compleja personalidad del escritor bonaerense tan distinto y distante a él en tantos aspectos pero tan cercanos en cuanto a lo que de Borges a Goytisolo más le interesaba, su altura en poesía; aunque admirara también, y mucho, una prosa, en sus palabras, “llena de mágica inventiva y de recovecos de una belleza decadente, pues casi siempre lo decadente es bello” (Goytisolo, 1972: 12).

El país andaba revuelto por aquellas fechas y descontento con la presidencia de Juan Carlos Onganía. Al autoproclamarse Onganía presidente de honor del citado congreso los jóvenes estudiantes se opusieron y hubo desórdenes y tumultos. Todos los asistentes fueron cercados por la policía. A raíz del suceso, José Agustín y Ricardo Bofill tuvieron que salir precipitadamente del país con gran disgusto por parte de Goytisolo que deseaba disfrutar de la ciudad recorriéndola sin prisas, charlar con los amigos, perderse entre sus gentes, conocerla de cerca y

sobre todo, y lo más importante, ver a Jorge Luis Borges, oírle hablar de su poesía, y de paso proponerle la edición en España de una selección antológica de su obra en verso.

Posteriormente haría dos viajes más con gozosos reencuentros como el del poeta Francisco Urondo al que había conocido en Cuba, también fue amigo de Alejandra Pizarnik a la que comparaba con Ana María Moix, la recientemente fallecida, buenísima poeta catalana, porque según él, interiormente Pizarnik tenía algo que le recordaba a Ana María Moix, pero, “con problemas que la autora barcelonesa no tenía. Otro amor”, acostumbraba a decir...

Estuve en Argentina antes de Videla y después de Videla —me contaba—, y asesinaron allí a amigos míos como Francisco Urondo, publicado en *Ocnos*, y Enrique Wolff y el hijo de Juan Gelman. (Cubero y Goytisolo, 1997: 19)

Argentina para él, y concretamente la ciudad de Buenos Aires, no sólo significaron un enclave geográfico de América hacia el que manifestó una gran empatía sino algo mucho más profundo ligado a lo vivido allí con intensidad y principalmente al afecto y admiración que JAG sintió por los autores antes mencionados, incluyendo también, como no, al gran Julio Cortázar.

Volviendo a su relación con Borges dos años después y una mañana del 12 de agosto, invierno en Buenos Aires e intenso frío, sube por las escalinatas de barandas con forma de bolilleros (el imponente edificio estaba destinado originariamente a Lotería Nacional) de la Biblioteca, ubicada en la calle México 564 donde Jorge Luis Borges desempeñaba por entonces el cargo de Director, cargo que ocupó desde 1955 a 1973, con una eficacia digna de elogio, puesto que gracias a su empeño y secundado por el subdirector José Edmundo Clemente, se promovió la construcción de la nueva sede, la actual era absolutamente necesaria debido al amplio patrimonio con el que la Biblioteca Nacional contaba. El decreto lo firmaría en 1958, el entonces Presidente Arturo Frondizi, adjudicando los fondos presupuestarios y creando una Comisión Honoraria presidida por el propio Borges.

El deseado encuentro se lo procuran a Goytisolo, con celeridad y eficacia, Norman di Giovanni y Carlos V. Frías. Allí reinaba Borges en su mundo de sombras externas, pero de lucidez profundamente clara, en la impecable ejecución al frente de la misma y en su personal e inigualable obra.

Mientras José Agustín me explicaba su primer encuentro con Borges en aquel despacho de la Biblioteca (que por otra parte dejó perfectamente descrito en la introducción de la antología *Jorge Luis Borges. Poemas escogidos* (en la colección *OCNOS*, 1972), esa imagen se confundía en mi imaginación con otra que el mismo Borges pone al frente de “El Hacedor” cuando el autor argentino imagina que conoce a Leopoldo Lugones

(Lugones se suicidó en 1938) y le entrega ese libro que le dedica. Como todo en su obra no tiene desperdicio este juego de espejos tan borgiano...

Los rumores de la plaza —escribe Borges— quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente [...] Absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores. (Borges, 1960)

Después se le deshace el sueño “como el agua en el agua” y vuelve a su propio ámbito, el mismo al que Goytisolo accede, que se ubica en la calle México y no en la calle Rodríguez Peña donde ha soñado que visitaba a su admirado Lugones... “Mi vanidad y mi nostalgia —aclara— han armado una escena imposible”.

Ahora mismo se pueden unir estas historias de juego cervantino o laberinto simbólico entre los dos poetas y recrear este encuentro con las mismas mágicas palabras borgianas: “Así será —me dijo— pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos...” (Borges, 2005).

El frío de Buenos Aires hizo que Asunción Carandell, mujer de Goytisolo que lo acompañó en ese viaje, tuviera que quedarse en el hotel aquejada de una fuerte gripe —la propia Asunción me lo confesó en varias ocasiones— pero en el relato que él hace de ese encuentro tan esperado la sitúa en el escenario como parte integrante de especial relevancia, haciéndola partícipe, como si su presencia lo acompañara en algo que para un poeta como José Agustín fue, sin ninguna duda, importante y decisivo:

Su casi absoluta ceguera no se percibe al momento, pues se mueve con bastante soltura y sin vacilaciones. Imagino que emplea el bastón cuando camina por lugares que no conoce, aunque me dijeron que va siempre acompañado a todas partes. (Goytisolo, 1972: 17)

La sagacidad del poeta que es Goytisolo, capta la porción de soledad que un creador como Borges necesita. Ese deambular a ciegas por los corredores que habían sido destinados al juego de un azar, tan caro al escritor, y de paso, transitar por las estancias de su propio interior atento a los sonidos inaudibles. Podemos imaginarlo ahora mismo al detenernos en unos versos suyos acaso creados en ese laberinto hipotético que resultaría la Biblioteca para la cual, y en la cual, trabajaba. Aquí se halla también implícito, ese Otro, que se mira al espejo de la obsesión borgeana y tan universal.

“Poema de los dones”

De esta ciudad de libros hizo dueños
A unos ojos sin luz, que sólo pueden
Leer en las bibliotecas de los sueños

Los insensatos párrafos que ceden

las albas a su afán. En vano el día
les prodiga sus libros infinitos,
arduos como los arduos manuscritos
que perecieron en Alejandría.

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca.

Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días.
¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema? (De *El otro, el mismo*, Borges, 1997:
809)

Por parte de Goytisolo, poseemos la única versión de aquellos diálogos que los dos mantuvieron. Sin grandes variaciones pero con algún matiz omitido al narrar los encuentros, sobre todo al frente de la antología y en alguno que otro artículo, José Agustín me contó la grata impresión que se llevó al conocerlo personalmente. Cosa que al parecer, y por lo satisfecho que quedó el argentino de la antología, fue algo mutuo. Ninguno de los dos mencionó política alguna y todo se desarrolló con una cordialidad exquisita.

JAG iba bien preparado puesto que conocía muy a fondo poesía y juicios emitidos en torno a la obra del autor argentino y logró sorprender a un Borges muy de vuelta ya de tantas cosas. Días después quedaron en casa de Borges para preparar la antología, en la calle Maipú esquina Alvear, allí mantuvieron ambos intensos días de lecturas y charlas de la que salió la primera y magnífica antología publicada en Ocnos.

A Borges yo lo quería mucho —me decía José Agustín— yo siempre dije que lo más importante de él es la poesía. Donde más se desnuda. Su casa estaba siempre en penumbra, al ser él ciego... Vivía entonces con su madre Leonor Acevedo, y con una criada llamada Fanny y caminaba con soltura, sin tropezar, como si viera en realidad. Me hacía leer sus poemas. Tres días estuve con él preparando la antología, quedó muy contento con ella. Siempre hablaba de la parte inglesa de su familia pero también en sus apellidos se hallaba impresa la herencia sefardí de judíos portugueses convertidos, y yo le dije: ¿Por qué no habla de los judíos?
—Tengo dos poemas, me dijo, “Israel” y otro...

Se los hice poner en la Antología. El Sur, para él, terminaba en la esquina de su casa. Toda, Buenos Aires para abajo, hasta la Patagonia y Tierra de Fuego, era el Sur para él... (Cubero y Goytisolo, 1997: 19)

“Una llave en Salónica”

Abarbanel, Farías o Pinedo,
arrojados de España por impía
persecución, conservan todavía
la llave de una casa en Toledo.

Libres ahora de esperanza y miedo,
miran la llave al declinar el día;
en el bronce hay ayeres, lejanía,
cansado brillo y sufrimiento quedo.

Hoy que su puerta es polvo, el instrumento
es cifra de la diáspora y del viento,
afín a esa otra llave del santuario

que alguien lanzó al azul cuando el romano
acometió con fuego temerario
y que en el cielo recibió una mano. (De *Poemas escogidos*, Borges,
1972: 67)

Goytisolo afirmaba que Borges era un clásico. Si atendemos a T. S. Eliot, cuatro condiciones debe tener un clásico:

- Madurez de espíritu, o conciencia de ser herencia de una cultura (la grecolatina) e inicio de la literatura occidental.
- Madurez de costumbres, que implica una conciencia universal.
- Madurez de lenguaje, o capacidad de reescribir la tradición.
- Perfección del estilo común, o la capacidad de presentar un conocimiento acabado del mundo. (1944)

Así mismo, Cabrera Infante (1986: 70) afirma que Borges es el mejor escritor español desde Quevedo. Pienso que el Borges poeta lo concentra todo: un mundo propio que aúna el pasado y el presente gobernado a la vez por la emoción y el intelecto. La verdad del poema que es autobiográfico, y a la vez despegado de la propia realidad; explora el interior y también guarda el germen de lo narrativo. Lo condensa maravillosamente. El universo borgiano es lenguaje perennemente vivo y no se agota, se halla siempre en proceso de desvelar nuevas claves y símbolos. Un texto, tejido de sencillez aparente pero de difícil complejidad, que siempre nos devuelve nuevas imágenes de una asombrosa perfección geométrica que jamás deja cabo suelto alguno.

La verdad del poema en Borges —como en José Agustín, sobre todo en el ya citado *El rey mendigo*— es cíclico, como para los griegos o los

romanos, mediterráneo, o también como lo oriental tan querido por Borges, pero a su vez es lineal puesto que las palabras fluyen heraclitianamente, arrastrando sedimentos de todas las culturas que siguen esas huellas imperecederas, como en *El Aleph*, contenedor del universo en la esfera borgeana donde nos advierte: “Vi la noche y el día contemporáneos”. Esa fusión de los opuestos, unidos lo visible y lo invisible, como igualmente a veces cierto distanciamiento, el particular guiño y la ironía que ambos comparten hacia conceptos que se tambalean.

Nuestro destino [...] no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la substancia que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (De “Nueva refutación del tiempo”, 1952)

José Agustín Goytisolo y Jorge Luis Borges, siempre serán verdad. Son verdad en el poema. Avanzan, contemporáneamente y son intemporales y se filtran ahí, mucho más hondo, más hacia el interior, en la tinta secreta del músculo que siente y que bombea en un latir universal y único. Esa incisión, la clave, lo que de verdad siempre permanece y retorna en palabras, y se alza para siempre en la energía vital de la escritura dejando la extrañeza. Lo irreal de lo cierto.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis ([1952] 2005), “Nueva refutación del tiempo”, en *Otras inquisiciones. Obras completas*. Madrid, RBA-Instituto Cervantes.
- _____ ([1960] 2005), “Prólogo a *El hacedor*”, *Obras completas*. Madrid, RBA-Instituto Cervantes.
- _____ (1960), “Prólogo: A Leopoldo Lugones”, en *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé.
- _____ ([1972] 2005), “Prólogo al Oro de los tigres”, *Oro de los tigres*. Buenos Aires, Emecé editores.
- _____ (1972), “Una llave en Salónica”, en *Poemas escogidos*. Barcelona, Llibres de la Sinera-OCNOS.
- _____ (1997), “Poema de los dones”, en *El otro, el mismo*. Buenos Aires, Emecé editores.
- _____ (2005), *Obras completas*. Madrid, RBA- Instituto Cervantes.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1986), “La muerte de un inmortal” en “La muerte de Borges”, *ABC*, domingo 15/06/1986, p. 70.

- CUBERO, Efi (1999), *José Agustín Goytisolo: palabra de libertad*. Mérida, Sementera.
- CUBERO, Efi y GOYTISOLO, José Agustín (1997), “Entrevista: Un poeta contracorriente” en *Revista Frontera*, 20 de diciembre de 1997, pp. 11-21.
- _____ (2013), “Entrevista: El Ángel verde de José Agustín Goytisolo”, en *Letralia. Tierra de letras*, año XVII, n.º 280, 18 de marzo de 2013. Disponible en <<http://www.letrealia.com/280/entrevistas01.htm>>.
- ELIOT, T.S ([1944] 1975), *What is a Classic*. Conferencia. Traducción de Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid, S.G.E.L.
- _____ (2004), “Lo clásico y el talento individual” (Colección, Pequeños Grandes Ensayos). México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1990), *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid, Akal.
- _____ (1975), *Introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid, S.G.E.L.
- GOYTISOLO, José Agustín (1968), *Poetas catalanes contemporáneos*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1972), “Prólogo: posible imagen de Jorge Luis Borges”, en Borges, J.L, *Poemas escogidos*. Barcelona, Llibres de la Sinera-Ocnos.
- _____ (1988), *El rey mendigo*. Barcelona, Lumen.
- _____ (1993), *Elegías a Julia Gay*. Madrid, Visor.
- _____ (1999), *Poesía*. Carme Riera (ed.). Madrid, Cátedra.
- IBÁÑEZ, Andrés (1999), “Centenario de Borges. Teoría del buen lector”, *ABC cultural*, 12 de junio de 1999.
- IZQUIERDO, Lluís (1999), “Escribir con el siglo”, Centenario de Borges. *ABC*, 12 de junio de 1999.
- PAZ, Octavio (1966), *Poesía en movimiento (México, 1915–1966)*. México, Siglo veintiuno editores.
- _____ (1990), *Ámbitos Literarios*. Barcelona, Anthropos.
- SARTRE, J. P. (1993), *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona, Edhasa.
- NIETZSCHE, F. Friedrich (1994), *Aforismos*. Andrés Sánchez Pascual (ed.). España, Edhasa.
- YOURCENAR, Marguerite (2012), *El laberinto del mundo*. Emma Calatayud (trad.). Madrid, Alfaguara.

**LA MIRADA AL INOCENTE: LA RELACIÓN POÉTICA ENTRE
JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO Y JUAN GELMAN**

*The Gaze to the Innocent: the Poetic Relationship Between
José Agustín Goytisoló and Juan Gelman*

ALBA SAURA CLARES
UNIVERSIDAD DE MURCIA
alba.saura@um.es

Resumen: En este trabajo, analizaremos la relación existente entre los primeros poemarios de los poetas José Agustín Goytisoló (1928 – 1999) y Juan Gelman (1930 – 2014). Se trata de obras que comparten años de publicación y escritura y una palpable intencionalidad social; nos referimos a *Salmos al viento* (1958), *Claridad* (1960) y *Algo sucede* (1968) de Goytisoló, en relación a *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961) y *Gotán* (1962) de Gelman. Así, podremos evidenciar los puntos en común en la cosmovisión poética de ambos autores a través de la mirada que vuelcan en estos primeros poemarios a los más inocentes de la sociedad.

Palabras clave: José Agustín Goytisoló, Juan Gelman, Inocente, Inocencia, Poesía social

Abstract: In this essay, we will analyze the relationships between the early poems from the poets José Agustín Goytisoló (1928 – 1999) and Juan Gelman (1930 – 2014). This works share the years of publication and writing and an obvious social purpose. We refer to *Salmos al viento* (1958), *Claridad* (1960) and *Algo sucede* (1968) from Goytisoló in relation to *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961) and *Gotán* (1962) from Gelman. So, we can show the key aspect in the poetry worldview of both writers through them gaze to the most innocents of the society.

Keywords José Agustín Goytisoló, Juan Gelman, Innocent, Innocence, Social poetry

*Claridad: no te alejes
de mi lado; no calmes
la ira que me alienta
a proseguir. Escucha
detrás de mis palabras
el duelo de la gente
que no sabe ni hablar.*

“Nadie está solo”, JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

No hay verdad más armada que la pura inocencia.

“Golpear el agua”, JUAN GELMAN

Ante la vasta trayectoria del poeta barcelonés José Agustín Goytisoló (1928 – 1999), este artículo pretende acercarse a los poemarios de carácter más social del autor, para detenerse en una figura específica —a la par que amplia— en su obra, tan presente como oculta: el inocente. Esta presencia, como podremos descubrir, resulta mucho más compleja y amplia que la mera calificación de inocencia y no está exenta de cierta controversia crítica.

La puerta al análisis de ésta la abriría el crítico José María Castellet, cuando hiciera constar en *Salmos al viento* la presencia de estos “inocentes”: “En medio del mundo egoísta y cerrado de la burguesía [...] aparecen, de vez en cuando, unos personajes limpios, sin doblez, puros: son los inocentes y en ellos vuelca el poeta su ternura, su afecto” (Castellet, 1973: 26).¹

Salmos al viento (1958), quizás uno de los libros más destacados de la producción goytisoliana, está planteando, a través del recurso irónico, una fotografía crítica a la sociedad de los años cincuenta, contra la fiera e hipócrita burguesía, sus costumbres anquilosadas y la falsedad de un grupo que representa el asentamiento de la dictadura. Fue entonces cuando Castellet acercó su mirada a aquellos otros personajes que aparecen en *Salmos al viento* y suponen el contrapunto a estos *tipos* burgueses goytisolianos: “No se trata —entiéndase bien— de buenos y malos, pero sí de débiles y fuertes, de inocentes y sinvergüenzas. No son, pues, valores individuales absolutos, sino de situaciones sociales relativas” (Castellet, 1973: 31).

Sin embargo, Carme Riera entendería que:

Castellet, al oponer en cierto modo a dominantes y dominados, aplica el esquema difundido por la crítica marxista, que a nuestro

¹ Estas declaraciones se recogen en “La poesía de José Agustín Goytisoló”, artículo de José María Castellet publicado en *Papeles de Son Armadans* (Castellet, 1961), que posteriormente aparecería en la edición de *Salmos al viento* de 1973 bajo el título de “Los salmos de Goytisoló” (Castellet, 1973).

juicio no se aviene demasiado bien con la intención de Goytisolo. El autor no pretende contraponer personajes sino ofrecer un retablo en el que, gracias a la sátira, podamos observar una serie de rasgos del comportamiento burgués de los años cincuenta. (Riera, 1988: 329)

Lo cierto es que, si el calificativo “inocente” para el conjunto estas figuras resultaba discutible, su presencia suponía un interesante análisis, ante la apreciación de representar un rol distinto al de la burguesía criticada, sujetos pasivos que sufren en esta nueva sociedad. Si el uso del recurso satírico y la propia intencionalidad del autor generan en este retablo de *Salmos al viento* una particularidad que pone en tela de juicio la presencia de estos “inocentes”, la figura se verá intensificada cuando nos acercamos a *Claridad* (1960) y *Algo sucede* (1968), los dos siguientes poemarios de Goytisolo, con composiciones de marcado carácter social.

Esta reflexión se apoya y refuerza su interés si comparamos la obra de José Agustín Goytisolo con la de Juan Gelman (1930–2014), poeta argentino contemporáneo a él, con quien comparte los años de publicación de sus primeros poemarios. En ambos poetas nos encontramos con una poesía de marcado carácter social, preocupada y atenta por las clases más bajas y desfavorecidas, los que se encuentran desvalidos y desprevenidos ante las diferentes fórmulas de poder autoritario; una sociedad y personajes inocentes a los ojos de los poetas, con quienes se identifican de forma recurrente, a la vez que despiertan su ternura y su rabia ante las injusticias que observan. Será este motivo el que llevó al ensayista Hugo Achugar a hablar en su estudio sobre la poesía gelmaniana de “la ternura desatada” (Achugar, 1985).

Cercanos en cronología, temática, estética y situación política —y separados por la distancia de los continentes en los años que inician su carrera poética— José Agustín Goytisolo y Juan Gelman serán puestos en relación en este artículo en base al tratamiento social de su poesía y la mirada al inocente en sus primeros poemarios. Nos referimos a *Salmos al viento* (1958), *Claridad* (1960) y *Algo sucede* (1968) de Goytisolo, frente a *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961) y *Gotán* (1962) de Gelman.²

El compromiso social en la poesía de José Agustín Goytisolo y Juan Gelman

El concepto de poesía social ha supuesto diferentes percepciones y reflexiones críticas, al intentar establecer sus límites.³ En este apartado, en primer lugar, nos interesa delimitar brevemente la presencia de lo social en la obra de los poetas que conforman la conocida como Escuela de

² Hacemos referencia entre paréntesis al año de publicación de la obra y no al de escritura. Sin embargo, tenemos constancia de que *Salmos al viento* fue escrita entre 1955 y 1956 (Riera, 1991: 230) y *Claridad* entre 1957 y 1958 (Riera, 1991: 232).

³ Sobre esta problemática, resulta interesante el análisis que realiza en el primer capítulo de su libro Miguel Ángel García (2012).

Barcelona, grupo al que pertenece José Agustín Goytisolo. Ellos beberán de los poetas anteriores —especialmente de Blas de Otero— y de la poesía de fuerte carácter social que surge con la Guerra Civil española y los primeros años de la posguerra. Como explica Riera: “De Otero, lectura obligada para los poetas más jóvenes, aprenderán todos” (1988: 25).

José Agustín Goytisolo y sus compañeros de generación “... hicieron suya, en sus primeros libros, una concepción del arte y la literatura basada en un marxismo extraído con frecuencia de las lecturas de Lukacs y Brecht [...]” (Riera, 1988: 252). Este compromiso poético y la creencia en el arte y la literatura como forma de enfrentamiento político que emanará en los años cincuenta se percibirá en los primeros poemarios de Goytisolo, aquellos escritos entre 1956 y 1968 (*Salmos al viento*, *Claridad* y *Algo sucede*, a los que en este estudio nos dirigimos), y se perderá con los últimos años del franquismo y la llegada de la democracia, que percibimos desde *Bajo tolerancia* (1973): “...a partir de los años 70 [...] Goytisolo pierda la fe en el poder de la palabra para transformar la realidad y abandona en gran medida la orientación social” (Choperena Armendáriz, 2012).

Por tanto, en los años sesenta encontramos a un Goytisolo cuya poesía redundante (especialmente en las composiciones metapoéticas), en una serie de elementos que serán característicos de la poesía social, como que:

la misión del poeta, que es hombre como los demás, consiste en dar testimonio de su época y en denunciar la injusticia [...] el poeta no es más que un intermediario que debe devolverle al pueblo lo que es suyo, tratando sus problemas [...] la palabra poética sirve para iluminar el camino del poeta y el de los hombres [...] la poesía debe estar al servicio del pueblo, en consecuencia, debe reflejar objetivamente la realidad. (Riera, 1991: 146-148)

A la vez que todos estos elementos son perceptibles en la obra de José Agustín Goytisolo, también parece denotarse el desligamiento de una poesía de fuerte carácter político en pos de una poética que analice las desigualdades e injusticias que sufre la sociedad. Por ello hablaría José María Castellet de “realismo crítico”, como explica Choperena Armendáriz (2012):

El realismo social de estos autores no supone convertir el poema en un molde de transmisión de sus ideas políticas. [...] Goytisolo afirma que “el fenómeno de la creación literaria no puede entenderse si se considera aislado de su función social, aunque los aspectos más identificadores del socialismo-realismo no son suficientes para justificar la obra de un escritor”. (Citado en Provencio, 1988: 73)

De la misma forma, Riera afirmará que los poetas de la Escuela de Barcelona —Gil de Biedma, Carlos Barral o José Agustín Goytisolo— no “pueden ser calificados de poetas sociales de brocha gorda, ni identificados

con quienes se tenían por comprometidos sólo porque la palabra ‘pueblo’, ‘libertad’, ‘hermano’ a floraba en sus versos” (Riera, 1988: 309).

Esta evolución dentro de la poesía social, que caminará de un marcado carácter político —a veces casi militante— a los recovecos de un realismo crítico y social, presentará puntos en común en la obra de Juan Gelman.

Este poeta, que iniciaría su andadura poética con el primer gobierno de Perón, fue uno de los fundadores de *El pan duro*, grupo poético integrado por jóvenes militantes comunistas que proponían una poesía comprometida y popular. El primer libro que publicó este grupo será el que inicie la producción de Gelman, *Violín y otras cuestiones* (1956).

Gelman escribiría en un país que conoció desde 1930 cuatro golpes de Estado y sus consiguientes presidentes de facto: *La Década Infame* de José Félix de Urriburu (1930-1943), la *Revolución Libertadora* de Eduardo Lonardi y Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958), la *Revolución Argentina* de Juan Carlos de Onganía (1966-1970) y el *Proceso de Reorganización Nacional* de Jorge Rafael Videla (1976-1981), tras el cual comenzó en el país la vía hacia la democracia. A esto se uniría tres gobiernos personalistas, el de Hipólito Irigoyen, derrocado en 1930, así como los tres gobiernos de Juan Domingo Perón (1946-1952, 1952-1955 y 1973-1974) y el de su tercera esposa, María Estela Fernández de Perón (1974-1976).

A esta controvertida situación política (y el propio compromiso político de Juan Gelman, en su lucha constante en grupos como Montoneros, lo que lo llevaría al exilio) se une la situación global de toda Hispanoamérica que entendería desde las décadas anteriores sinónimas las palabras poesía y arma. Como afirma Correa Mujica: “En literatura, seguía disuelto en el subconsciente colectivo el principio nerudiano de que la poesía podía cambiar el mundo” (2001). De la misma forma, Hugo Achugar analizaría esta constante en la poesía hispanoamericana afirmando:

Era la época, según Isaacson, del “neo-humanismo” en la literatura. [...] El editorial de la revista *Signo* de Tucumán afirmaba en 1961: “...nadie puede discutir en estos momentos, que uno de los rasgos que particulariza nuestra literatura, como a la de toda América Latina, es la de ser una literatura de acción”. (Achugar, 1985: 95)

Sin embargo, frente a esta literatura “de acción”, el compromiso social de Gelman se desarrolla en una poesía cargada de ternura, de inocencia (términos recurrentes en su producción poética) que, antes que gritar cantos políticos, entonará un triste poema por la infancia, por los desvalidos, por el obrero que trabaja cada día, por aquel que muere y por su propia y dura existencia.

Con gran acierto lo explicaría el poeta argentino Raúl González Tuñón, con motivo de la aparición de *Violín y otras cuestiones*: “En su libro palpita un lirismo rico y vivaz y un contenido principalmente social, pero social bien entendido, que no elude el lujo de la fantasía” (2012: 5).

En definitiva, ambos poetas nos acercarán una poesía desgarradora y a la vez esperanzadora, que cree en el ser humano y en la poesía en su función social, pero también en su importancia artística y estética.

Tras estas consideraciones, buscaremos entonces ahondar en la mirada de Goytisolo y Gelman hacia la sociedad y sus más inocentes, para analizar de qué forma les atañen, qué grupos sociales quedan reflejados y cómo se relacionan estas dos poéticas que dialogan entre dos continentes.

Dos poéticas hacia el inocente

En este apartado, buscaremos rastrear la figura del inocente, reflejada por estos autores en la amplitud de los grupos sociales maltratados, carentes de culpa o exentos de malicia; así, analizaremos desde qué prisma se observan esos “inocentes”, qué grupos sociales se incluyen en este amplio grupo y cómo son reflejados en los primeros poemarios de Gelman y Goytisolo.

Para comprender el tratamiento que realizan estos autores en su obra de este amplio grupo de “inocentes”, estableceremos un esquema motivado por una necesidad práctica de realizar este recorrido poético y la comparativa entre ambos escritores: “Quienes miran al inocente”, “La infancia y la búsqueda de la propia inocencia”, “La ironía como forma expresiva en la mirada al inocente” y “El tratamiento dramático del inocente”.

Quienes miran al inocente

Goytisolo y Gelman se mostrarán preocupados en su obra por la función del poeta, criticando a quien gira la cara a la sociedad, posicionándose y defendiendo a los que, como ellos, mirarán al pueblo inocente u homenajearán a ciertos poetas, bien por la preocupación social en su obra, bien por su propia muerte propiciada por la guerra.

Las numerosas aportaciones de Goytisolo a las composiciones metapoéticas comenzarían en 1958, en *Salmos al viento*, con “Los celestiales”, donde arremeterá contra los poetas cercanos al régimen franquista que quedan enfrentados al reducto de los poetas “locos” que aún se atreven a lanzar “gritos / pidiendo paz, pidiendo patria, / pidiendo aire verdadero” (Goytisolo, 1973: 41-42). En ese mismo año, en “Final” de *Violín y otras cuestiones*, también Gelman estaría realizando una poética basada en el canto a los más desfavorecidos, a los más inocentes, la cual vertebrará sus primeros poemarios.

Esta representación de intenciones poéticas en cada autor continuará en los siguientes poemarios. Así tendrá lugar en *Claridad* (1968) desde “En el café”, donde Goytisolo se enfrenta a los poetas “ratas del cortejo” (1998: 41), hasta los poemas “Testimonio” o “Yo invoco”, donde el escritor reflexiona sobre su compromiso poético hacia la sociedad.

Por su parte, Juan Gelman, en “Arte poética” de *Velorio del solo* (1961), también reconocerá el oficio del poeta como un destino inevitable que lo obliga a cantar contra las injusticias del mundo: “A este oficio me

obligan los dolores ajenos” (2012: 61). Esta idea continuará en *Gotán* (1962) en “El facto y los poetas”, donde increpa, de manera agresiva, a esos “celestiales” de Goytisolo, bramando que “los poetas se mueren de vergüenza, / ningún decreto los prohíbe, / ninguna radio los calumnia» (2012: 76), guardando la esperanza, en “Condecoraciones” de que alguna vez “condecorarán al poeta / por usar palabras como fuego» (2012: 81).

El último poemario de Goytisolo que recoja este tipo de composiciones será *Algo sucede*, tras el cual se pierde parte de este ideario poético y político. Aún creará que la poesía es un “Arma de dos filos”, afirmará en el “Oficio del poeta”, que “La materia del canto / nos la ha ofrecido el pueblo / con su voz” (Goytisolo, 1968: 9); aconsejará en “A un nuevo poeta” a creer en la poesía social; y explicará, en “El poema difícil”, que el poema queda unido a los hechos sociales que debe representar.

Esta poética que Goytisolo y Gelman postulan los llevará a homenajear y alabar la figura de ciertos poetas. Se tratará de autores que han estado cercanos a la sociedad, que también han mirado a los inocentes o que han perdido la vida a causa de las injusticias generadas por la guerra y la dictadura. Destacan así tres composiciones de *Claridad*, como “Homenaje en Coillure”, donde Goytisolo recuerda a su admirado Antonio Machado, “Historia conocida”, recordando a un paradigma del poeta cantor del pueblo, Miguel Hernández, o la reflexión sobre Federico García Lorca, símbolo y trágico ejemplo de las atrocidades de la guerra, en “Me cuentan cómo fue”.

Otros escritores sociales serán acercados por Goytisolo a *Algo sucede*, como el poeta brasileño en “Noticia a Carlos Drumond de Andrade”, el español Rafael Alberti en “Salud, Alberti”, al que le escribe con la tristeza de que continúe en el exilio, así como llorará la muerte del escritor Carles Riba en “Ha muerto Carles Riba”.

En Juan Gelman también encontraremos estas referencias en *Gotán*, donde recordará a poetas de fuerte calado social y político en su obra, que también miran al inocente, como el cubano Fernández Retamar en “Carta a Roberto Fernández Retamar, Habana” o sobre el fallecido poeta checoslovaco en “La vez que vi a Jiri Wolker”.

La infancia y la búsqueda de la propia inocencia

Tanto para Goytisolo como para Gelman la infancia será el paradigma de la inocencia y el reducto de su esperanza. El niño (esencia de la vida, carente de toda maldad) evoca en ellos tanto la nostalgia por el tiempo pasado como la fuerza para seguir luchando. Por ello, aparecerá la necesidad del mantenimiento o la recuperación de su yo niño, lo que supone el reconocimiento de su propia inocencia que lo acerca a los más desfavorecidos, al pueblo que Gelman cataloga comúnmente de “inocente” o “tierno”, quien sigue manteniendo su niñez.

Así, en “Niños: Corea 1952” de *Violín y otras cuestiones* afirmaría Gelman: “Esto que tengo de niño fundamental / se me rebela, quiere / llorar en los rincones...” (2012: 23). Esta identificación con la infancia y el

mantenimiento de dicha inocencia se tornará una preocupación constante en el hablante lírico, atormentándole la posible pérdida o muerte de la propia inocencia, temática que se desarrollará en *Velorio del solo*. Como explicará Geneviève Fabry:

La inocencia se convierte [...] en el puntal de la palabra poética, como su horizonte más ansiado y al mismo tiempo como su riesgo más alto. Expuesta a la violencia exterior, la inocencia también está expuesta a la pérdida de lucidez del yo, cuando abandona su incesante labor de reencontrar en él la voz y la visión del niño. [...] una poesía que funda la inocencia como el *arché* y el *telos* de la palabra poética, pero que, *al mismo tiempo*, se sabe radicalmente despojada de la inocencia natural, inconsciente, del niño. (Fabry, 2008: 85-86; cursivas del original)

Por su parte, en Goytisolo el acercamiento a la infancia supondrá la rememoración autobiográfica de su yo niño en los poemas de *Claridad* que componen “El ayer”, donde el hablante lírico se retrotrae al tiempo en que su inocencia seguía viva, hasta el punto de ruptura de ésta con la trágica pérdida de su madre. A su vez, encontraremos referencias a otros niños, a quienes mira con amargura y ternura en su condición de seres inocentes ante la guerra o la posguerra, como leemos en “Testimonio” (*Claridad*): “Después un gran silencio: / sólo un niño llora. Son las exequias / de la libertad” (1998: 59).

Unido a ese encuentro con la propia inocencia, destacará en ambos poetas la paternidad, pues los hijos supondrán su acercamiento a una inocencia pura capaz de hacer recobrar la suya propia. Esta temática aparecerá en Gelman tanto en *Violín y otras cuestiones* como en *El juego en que andamos*, como en “La hija”, donde afirma: “Prueba que el mundo canta, / construye mi inocencia” (2012: 49). Por su parte, en Goytisolo destacará la luz (que es trasunto de sentimientos de alegría e ilusión) que aportan los poemas recogidos en *Claridad* en la sección “La casa pequeña”, ante el nacimiento de la hija, o en “Carta a mi hermano” de *Algo sucede*, donde aparece el candor de Julia que “ríe, con la risa / de los que aman la vida” (1968: 23).

A su vez, esa “ternura” que evoca la infancia, término usado recurrentemente por el poeta argentino,⁴ supondrá una motivación para seguir escribiendo, lo que nos recuerda a poemas como “Niño, tus cuatro letras de ternura viven en mí” o al asegurar en “Referencias: datos personales” que los niños “... conservarán mi dulce creencia en la ternura” (Gelman, 2012: 51), ambos pertenecientes a *Violín y otras cuestiones*. El tono se vuelve más trágico para Gelman en *El juego en que andamos* cuando, al observar el futuro desesperanzado para esos niños, le

⁴ Significativamente, al homenajear la figura de Juan Ignaiella en “Un hombre” (*Violín y otras cuestiones*), destacará su preocupación por los más inocentes afirmando que era “una ternura, sí, con apellido” (Gelman, 2012: 33).

atormente la posibilidad de la muerte de la Inocencia pura que ellos representan, como en “Los niños” o “Entierro del niño”, pues, como afirma en “Golpear el agua”: “No hay verdad más armada que la pura inocencia” (2012: 49).

El reconocimiento de la propia inocencia supone la identificación con el pueblo, lo que nos acerca a la metáfora de “la camisa” que encontramos en la obra de ambos escritores. La camisa simboliza el único bien del desfavorecido, la que le permite ir a trabajar, la que le da fuerzas para seguir luchando, la metonimia de un Juan o José cualquiera, del trabajador, el inmigrante, del hambre y el decaimiento.⁵

En Goytisolo encontraremos la referencia a “la camisa” en la cita que abre *Salmos al viento*, a través de un juego que acorta unos versos de Francisco de Quevedo:⁶ “Oyente, si tú me ayudas / con tu malicia y tu risa / verdades diré en camisa”. Como explica Carme Riera: “Decir verdades en camisa’ supone, en el contexto actual, hablar de modo informal, esto es, en mangas de camisa [...] acercándose así al habla de la inmensa mayoría” (1991: 34).

Esta referencia a la camisa, que también aparecerá en “Cuatro caminos” de *Claridad* de Goytisolo, se volverá un motivo casi obsesivo en la obra de Juan Gelman, especialmente en *Violín y otras cuestiones*, en poemas como como “Un viejo asunto”, “Hoy que estoy tan alegre...”, “Afirmo fieramente”, “Final” o “Porque existen las plazas”, donde leemos: “¿...tropezándote / a cada rato con tu pantalón / y tu camisa, rota de ilusiones, / y tu ilusión tan rota de camisas?” (Gelman, 2012: 16).

La ironía como forma expresiva en la mirada al inocente

El recurso irónico, esencial para comprender *Salmos al viento* (1958) de José Agustín Goytisolo, supone un mecanismo idóneo de distanciamiento con lo narrado, alejando el sentimentalismo y encruceciendo la crítica. El propio autor lo reconocería como una fórmula de autodistanciamiento:

No intenté convertirme en moralista, ni fui tan estúpido como para pensar que únicamente escribiendo se podía modificar el mundo. Me limité a fabular sobre lo que veía, con amargura que a veces quise ocultar detrás de un tono desenfadado y satírico [...]. (Goytisolo, 1973: 10)

A ello se une que la sátira conforma la fórmula ideal para eludir a la censura, convirtiéndose en un arma poderosa para este poeta y un recurso

⁵ Esta metáfora no es exclusiva de estos poetas, sino que será trabajada por otros autores. Paradigmáticamente recordamos *La camisa* (1961) del dramaturgo de posguerra español Lauro Olmo, donde ésta se muestra como símbolo y signo de *status* social. La camisa decente, como disfraz para el obrero ante los superiores, supone la única oportunidad de Juan para encontrar trabajo, antes que tomar la, para él trágica, decisión de emigrar y acabar con su situación de pobreza.

⁶ Al respecto, destacamos el estudio sobre la presencia de Quevedo en Goytisolo: Ferrán (2005).

novedoso en la lírica de la época, hecho que señalaría Jaime María Ferrán: “Debido a las limitaciones que imponía la censura franquista, Goytisolo recurre, de manera muy astuta, a la poesía satírica para poder criticar el entorno social y cultural en el que vive” (2005: 257).

La principal crítica de *Salmos al viento* supone una reflexión sobre la sociedad asentada con la dictadura, donde destaca el poder de la burguesía, su hipocresía y egoísmo. A su vez, quedarán marcadas las injusticias que genera esta nueva sociedad de clases a partir de una serie de personajes encerrados en un sistema social burgués y, en última instancia, en un régimen autoritario, cuyas acciones, en su consideración frente a la burguesía, resultan inocentes a los ojos del poeta, evocando su ternura, hecho perceptible en el poema. Citamos así a personajes como la jovencita que encrucece la hipocresía de “El hombre justo”, “El profeta” que lucha contra las injusticias, “La humedad de las niñas”, encerradas en su función social de mujer cuyo único fin es el casamiento, o ese inocente “soldadito” en la guerra, que sufre, o que matarán, ante el engaño y falsas esperanzas en él inculcadas.

Frente a este tratamiento irónico de *Salmos al viento*, en Gelman hallaremos un número menor de composiciones en la línea goytisoliana, pero con interesantes similitudes en poemarios como *Gotán* (1962) donde el tono del poeta, que se ha vuelto cansado y desesperado, se acerca a una ironía cruel, como vemos en “María la sirvienta”. Allí, Gelman reflexiona, en la trágica historia de María, quien ocultó a su bebé muerto, sobre quién tiene mayor maldad, si esa pobre sirvienta o todas aquellas personas hipócritas que la señalan con el dedo, pero que la desesperación de mujeres como María y no ponen solución a “todos los niños muertos que cargaban en las valijas del alma / y empezaron a heder súbitamente / mientras la gran ciudad cerraba sus ventanas” (Gelman, 2012: 79).

El tratamiento dramático del inocente

Si Goytisolo esquivo a la censura en *Salmos al viento* a través del recurso irónico, a partir de sus siguientes poemarios, *Claridad* y *Algo sucede*, esta se convertirá en una gran preocupación. La observaremos en “Orden de registro” de *Claridad* (“Son sólo unos versitos: / tontería. / Yo regreso ahora mismo” (Goytisolo, 1998: 61)), así como será representada en *Algo sucede*, donde el poeta ya puede reflexionar sobre el silencio impuesto a la sociedad y a la poesía, como en “Noticia a Carlos Drummond de Andrade”:

Quisimos responderle,
contarle lo que ocurre en nuestra casa,
pero el miedo tapiaba los dinteles,
cubría las ventanas,
para que el gran silencio perdurase,
y aunque gritamos, nadie pudo oírnos... (Goytisolo, 1968: 51)

Aunque Gelman publique su primer texto, *Violín y otras cuestiones*, en 1958, bajo la *Revolución Libertadora* de Aramburu, lo estará haciendo en un complejo proceso: el apoyo de las masas populares al anteriormente destituido Juan Domingo Perón, la fuerza que supone la unión con grupos antidictatoriales, la inestabilidad de un proceso dictatorial de una duración de tan sólo tres años... A esto se une que sus títulos socialmente más comprometidos, que analizamos en este trabajo —*El juego que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961) y *Gotán* (1962)— estarán escritos en los años de la democracia, aunque inestable, del gobierno del electo Arturo Frondizi.⁷

Así, esquivando la censura, estos poetas se enfrentarán con un mirar dramático hacia los inocentes, hacia esos “otros” cuyo dolor hacen suyo, en un deseo de compartir con el pueblo sus preocupaciones y establecer una defensa poética hacia esos grupos sociales más desfavorecidos. Como afirma Goytisolo en “Estrictamente personal” (*Algo sucede*): “hoy padezco por algo que no es mío, / por lo que ocurrirá con una chica / que no me pertenece” (Goytisolo, 1968: 37).

Este hecho quedará reflejado en el estudio de Giordano, “Juan Gelman: el dolor de los otros”, donde analiza la evolución del hablante lírico en su relación con el dolor de los otros, que se incrementará de la amarga preocupación por la infancia en *Violín y otras cuestiones* hasta que, al llegar a poemarios como *Gotán*, “El dolor de los otros sacude la sensibilidad del hablante de una manera tan profunda que logra conmover las zonas más confesionales y explícitas de su arte poética” (Giordano, 1987: 282).

Tras los niños, la ya analizada inocencia pura, en estos autores encontraremos representadas a las clases más bajas, maltratados por la pobreza o por la represión política. Juan Gelman, en su acercamiento a ellas, utilizará de forma recurrente el calificativo “inocente”, pues se trata de grupos sociales que, como el poeta, temen asistir al “...entierro de su inocencia (muy particularmente)” (Gelman, 2012: 59), que supondría perder esa pureza que da la lucha por lo justo, el día a día en el trabajo honrado, la defensa de la familia y la vida, que es lo único que tienen.

Destacará el uso de la primera persona del plural en varias de estas composiciones, fórmula para unir al poeta con ese pueblo al que defiende, conformando un todo: “porque debajo estamos / todos, amigo, todos, las voces acalladas” (Goytisolo, 1968: 52) como leemos en “Noticia a Carlos Drumond de Andrade” de *Algo sucede*. En el mismo poemario observamos cómo esa empatía con el pueblo inocente emana del propio “Oficio del poeta”: “Oigo sus voces, sufro su agonía” (Goytisolo, 1968: 83), hecho del que ya sería consciente el poeta en *Claridad*, donde se presentaba como

⁷ Un estudio detallado sobre este período y sobre la situación política en Argentina desde 1930, los años que en este trabajo nos conciernen, lo podemos encontrar en Bethell, 1997.

“un hombre como todos / los hombres de la tierra” (“Un hombre”, Goytisolo, 2009: 131),⁸ al que se le ha impuesto una función:

Tu destino es el mundo,
es tu pueblo, es el hombre,
es tu casa, eres tú. (Goytisolo, 2009: 131)

Gelman también se autodenominará como “un hombre”, uno más luchando junto al pueblo, que poco a poco, como en “Final” de *Gotán*, escucharemos más cansado, triste y desesperanzado:

Ha muerto un hombre y están juntando su sangre a
cucharitas,
querido Juan, has muerto finalmente.
De nada te valieron tus pedazos mojados en ternura.
(Gelman, 2012: 91)

Este es el final que predice un poeta, que siempre se ha posicionado junto a los más inocentes de la sociedad, jugándose la censura, el exilio o la propia muerte, como leeremos en “El juego en que andamos”, del poemario del mismo nombre:

Si me dieran a elegir, yo elegiría
esta inocencia de no ser un inocente,
esta pureza en que ando por impuro. [...]
esta esperanza que come panes desesperados.

Aquí pasa, señores,
que me juego la muerte. (Gelman, 2012: 46)

Ese miedo a las represalias por una poesía de carácter social será compartido por Goytisolo, que en “Mala cabeza” de *Algo sucede*, asegurará: “Por mi mala cabeza / me descabezarán” (1968: 73). Pero esto no supondrá dejar de luchar o perder su esperanza para que sus países recobren la justicia, un lugar para acoger a los más inocentes, como desea Goytisolo en “En mi ciudad algún día” de *Claridad*.

Y entre esos grupos inocentes, destacará en Gelman el pueblo dibujado en su trabajo diario. Se trata de pobres gentes que despiertan la ternura del escritor, al verlos sufrir y pelear “por su camisa”, por sus hijos, por sus familias, por continuar viviendo. Al respecto destaca la fuerza de la madre por defender a su hijo en “Mujer encinta” o la reflexión del poeta

⁸ La edición de *Claridad* con la que estábamos trabajando (Goytisolo, 1998) no recogía una serie de poemas que se habían publicado en la primera edición de 1960 y que posteriormente se recopilarían en *Años decisivos* (1961). Por ello, recurrimos a la edición de la obra completa de Goytisolo (Goytisolo, 2009), para referirnos a esos poemas perdidos tras *Años decisivos*.

sobre la fuerza de las clases más bajas y su esperanza en el ser humano en “Tal vez bajo el pelo...”, ambas de *Violín y otras cuestiones*:

Tal vez bajo el pelo [...] guarda la gente un poco de ternura. [...]

Y si no, ¿cómo se explica su mejilla?
¿Y cómo explica su continuo andar,
reír, pelear, me digo, cómo explica,
si esto pega tan duro en el estómago? (Gelman, 2012: 25)

Esta misma idea la tratará José Agustín Goytisolo en “Carta a mi hermano” de *Algo sucede*, donde aparece, más allá de la anécdota autobiográfica, una reflexión amarga sobre la perenne situación política, sobre los presos políticos como su hermano, inocentes ante la injusticia franquista, o sobre todos esos

... hombres anónimos
que están peor que yo,
es decir, más cansados,
o enfermos, o perdidos,
pero que siguen siendo
hombres, viven y aguantan
esta vida cochina y hermosa tantas veces. (Goytisolo, 1968: 23)

Gelman y Goytisolo encuentran en la poesía su amargura y su salvación, como en la propia vida, por lo que se convertirán en férreos defensores de ésta. Así, afirmaría el poeta barcelonés en este poema: “si creyera yo en algo / que no fuese la vida, / odiaría la vida / y querría morir” (Goytisolo, 1968: 23).

La preocupación por la clase obrera, tema recurrente dentro de la poesía social, será representada por ambos poetas, que alabarán su trabajo diario, su lucha por sobrevivir y la ternura que despiertan sus manos trabajadoras, inocentes ante el trato injusto que sufren. Esta idea aparecerá en Goytisolo en la letanía pagana, irónica y amarga de “Meditación sobre el yesero” de *Algo sucede* o en sus reflexiones de carácter social sobre la vida del campesinado, inocentes marcados por el hambre y las vicisitudes. Recordamos poemas como el comúnmente antologado “Escrito en Oropesa” de *Claridad* o la “Primavera cruel” de *Algo sucede*.

Este ensalzamiento de la clase trabajadora en su pelea por el pan diario y los problemas laborales será representada por Juan Gelman desde *Violín y otras cuestiones* en poemas como “Viendo a la gente andar...” o “Porque existen plazas...”, se retomará en *El juego en que andamos* en “Huelga en la construcción” o “Accidente en la construcción”, donde usa el recurso de dar nombre a esos trabajadores anónimos, y continuará en “Historia” de *Velorio del solo*, en esas “oscuras manos / esclavas, metalúrgicas,

mineras, tejedoras” (Gelman, 2012: 65). Destacará el tono desgarrado con el que se enfrenta a esta temática desde el primer poemario, como leemos en “Oración de un desocupado”, poema donde perpetúa Gelman el reconocimiento de la inocencia de estos pobres desesperados al asegurar: “yo no robé, no asesiné, fui niño / y en cambio me golpean y golpean” (Gelman, 2012: 19).

Dentro de estos trabajadores, destacará otra figura maltratada e inocente, el inmigrante. Tanto en *Violín y otras cuestiones* (“Un viejo asunto”) como en *Gotán* (“Pedro el albañil”), Gelman reflexionará sobre todos aquellos inmigrantes europeos, inocentes que huían del hambre o la guerra y que sufrirán las grandes injusticias del trabajo sin derechos y la denigración a su persona. En Goytisolo, esta mirada al extranjero aparecerá en “Americanos” (*Claridad*), donde se hace eco de los problemas y del sufrimiento ajeno, en la solidaridad más allá de las fronteras: “supe / el dolor de los pueblos sin aurora; / alcancé el corazón: / sentí su tierra” (Goytisolo, 1998: 39).

En otras ocasiones, este tratamiento de inocentes se dirigirá a personas con nombre propio, rememoradas por su trágico e injusto asesinato, como el caso de Juan Inganilella, médico argentino torturado en la dictadura de Aramburu (“El hombre” de *Violín y otras cuestiones*) o, como en “Pierre, le maquis” (*Algo sucede*), recordando, en el nombre de Pedro Antón, a los guerrilleros de resistencia antifranquista durante la posguerra española.

A esto se unirá un grupo que queda representado especialmente en Juan Gelman, quienes forman parte de la lucha activa. Su inocencia queda determinada por su defensa ante los más desfavorecidos y porque el poeta argentino los salva, afirmando que conservan su yo niño y ensalzándolos en su lucha contra dictaduras militares desarrolladas en Argentina, como en otras partes del mundo. Hablamos de poemas de *El juego en que andamos* como “Testamento de Pepe Díaz, soldado” o “Los camaradas”, otros pertenecientes a *Gotán*, como “El árbol”, “31 de marzo”, “Opiniones” o los que conforman el apartado “Cuba sí”, que recoge las primeras reacciones de Juan Gelman ante la Revolución cubana (“no más que mi ternura tengo para ofrecerte, / es tierno lo que nace es tierna Cuba” (Gelman, 2012: 86()), ante la que aún se sentía esperanzado.

Por último, debemos detenernos en *Algo sucede* y en el poema donde Goytisolo plantea el paradigma del tratamiento trágico de la figura de los más desfavorecidos e inocentes de la sociedad ante el poder político autoritario, “Nadie está solo”. El tema del preso político, aquí representado, está aunando la crítica contra la tortura y las persecuciones por motivos políticos, con la solidaridad, la necesidad de hermanamiento, de lucha conjunta, la generalización del dolor y la asimilación del sufrimiento de los más desvalidos e inocentes, carentes de culpa a los ojos del poeta: “Un hombre torturado, / tan sólo por amar / la libertad” (Goytisolo, 1968: 14) y que llega a la efectiva conmoción final e identificación del lector con ese hombre y su dolor:

¿No sientes, como yo,
el dolor de su cuerpo
repetido en el tuyo?
[...]

Nadie está solo. Ahora,
en este mismo instante,
también a ti y a mí
nos tienen maniatados. (Goytisolo, 1968: 15)

Sobre este poema, afirmará Carme Riera:

El verso “Nadie está solo” [...] intenta conseguir la fusión sentimental entre el poeta y el lector a través de la apelación al humanismo marxista, que no desdeña [...], para ganar en efectividad, aludir a la tortura, [...] El preso se convierte así en un héroe con el que el lector se siente orgulloso de identificarse. (Riera, 1991: 70)

Esa solidaridad y hermanamiento que plantea aquí Goytisolo también serán desarrollados en el ya citado “Meditación sobre el yesero”, donde reconoce que en cada uno de esos seres anónimos inocentes se oculta la esperanza por el cambio social y político:

...mas que sumada a otra
vida, y a otra y a otra,
[...] son la fuerza,
la única fuerza, oídlo,
que llegará, algún día,
a edificar un mundo
en libertad.
Amén. (Goytisolo, 1968: 72)

Con esta idea finalizamos este recorrido por los primeros poemarios de José Agustín Goytisolo y Juan Gelman, a sabiendas de que el estudio habría permitido aún una profundización mayor, ante la complejidad de la obra de ambos poetas. En los poemarios que componen en poco más de una década, más allá de las posibles divergencias, el diálogo poético de estos autores se vuelve evidente y supone una nueva forma de entender la poesía social. Estos autores crearán en una poesía crítica, cercana y preocupada por la sociedad, que encuentra su clímax en la confianza en el ser humano. Esta sociedad, en sus sentimientos más inocentes, supone la creencia de los autores en un futuro donde la libertad y la justicia, que acabe con los procesos dictatoriales, sea más que un canto político un hecho asentado, esperanza que, tristemente, quizás seguiría abierta, a más de medio siglo de estas obras.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo (1985), "La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada" en *Hispanamérica: Revista de Literatura*, n.º 41. pp. 95-102.
- BETHELL, L. (ed.) (1997), *Historia de la América Latina. 12 Política y sociedad desde 1930*. Barcelona, Crítica.
- CASTELLET, José María (1961), "La poesía de José Agustín Goytisolo" en *Papeles de Son Armadans*, año 6, n.º 69, pp. 302-335.
- (1973), "Los salmos de Goytisolo" en Goytisolo, José Agustín (1973), *Salmos al viento*. Barcelona, Ocnos, pp. 13-32.
- CHOPERENA ARMENDÁRIZ, Teresa (2012), "'El tiempo de no ser'. La infancia en José Agustín Goytisolo" en *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*. n.º 23, julio. Consultado en <http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-6-choperena_goytisolo.htm>
- CORREA MUJICA, Miguel (2001), "Juan Gelman y la nueva poesía hispanoamericana" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, año VII, n.º 18, julio-octubre. Consultado en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero18/gelmana.html>>.
- DALMARONI, Miguel (1993), *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires, Almagesto.
- FABRY, Geneviève (2008), *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Ámsterdam/Nueva York, Rodopi.
- FERRÁN, Jaime María (2005), "Quevedo en la poesía de José Agustín Goytisolo" en *La perinola*, n.º 9, marzo, pp. 257-265.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2012), *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid, Castalia.
- GELMAN, Juan (1975), *Obra poética*. Buenos Aires, Corregidor.
- _____ (2012), *Poesía reunida*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (2008), *Otromundo. Antología 1956-2007*. Madrid, Biblioteca Premio Cervantes. Fondo de Cultura Económico.
- GIMFERRER, Pere (2012), "Con Juan Gelman" en Gelman, Juan (2012), *Poesía reunida*. Barcelona, Seix Barral.
- GIORDANO, J. (1987), "Juan Gelman: el dolor de los otros" en *Dioses, antidioses. Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Santiago, Lar, pp. 273-287.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1956), "Prólogo" en Gelman, Juan (2012), *Poesía reunida*. Barcelona, Seix Barral.
- GOYTISOLO, José Agustín (1968), *Algo sucede*. Madrid, El bardo.
- _____ (1973), *Salmos al viento*. Barcelona, Ocnos.
- _____ (1973a), *Bajo tolerancia*. Barcelona, Ocnos.
- _____ (1998), *Claridad*. Barcelona, Lumen.
- _____ (2003), *Los poemas son mi orgullo*. Barcelona, Lumen.

- _____ (2009), *Poesía completa*. Barcelona, Lumen.
- RIERA, Carme (1988), *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (1991), *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de J. A. Goytisolo*. Barcelona, Anthropos.
- URIBE, Lilián (comp.), (1995), *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman. Ensayos críticos*. Montevideo, Vitén Editor.

**LA POESÍA COMO FILOSOFÍA CREADORA Y PRAXIS DE RESISTENCIA
EN EUGENIO DE ANDRADE Y JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO**

*Poetry as a Creative Philosophy and Praxis of Resistance
in Eugenio de Andrade and José Agustín Goytisolo*

HELENA BARBAGELATA SIMÕES

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA/ CENTRO DE HISTÓRIA DA CULTURA

helena.simoes@alunos.fcsh.unl.pt

Resumen: En un ejemplar de la *Antología Breve* (1980) de Eugénio de Andrade sorprendemos una dedicatoria del autor a José Goytisolo, expresando los esperanzados deseos de un encuentro próximo. El presente artículo tratará de reunirlos por medio de un diálogo entre sus inquietantes testimonios humanos, participantes de conturbados momentos biográficos e históricos. El compromiso humano de sus poesías, al concebir el amor, instinto de la vida y de la libertad, como una mediación poética catalizadora de nostalgias, representa una praxis de resistencia. Esta fuerza creativa y transformadora de la poesía de Eugénio de Andrade y José Agustín Goytisolo, es la filosofía de vida que les permite afrontar la interrupción de la muerte, de la guerra, de la opresión política, y de la deshumanización valorativa, para erigir por medio de la intensidad de las emociones, los justificantes ontológicos de un nuevo humanismo.

Palabras clave: Eugénio de Andrade, José Agustín Goytisolo, intercultura luso-catalana, filosofía y literatura, pensamiento ibérico e iberoamericano

Abstract: In a copy of *Antología Breve* (1980) of Eugénio de Andrade we come across a dedication of the author to José Agustín Goytisolo, expressing the hopeful desires of a future encounter. This paper will reunite them through a dialogue between their disquieting human testimonies, participants of troubled biographical and historical moments. The human commitment of their poetry, by conceiving love, instinct of life and liberty, as a poetic mediation and as a catalyst for nostalgia, represents a praxis of resistance. This creative and transformative power of the poetry of Eugénio de Andrade and José Agustín Goytisolo is the philosophy of life that allows them to overcome the interruption of death, war, political oppression and the dehumanization of values, to erect through the intensity of emotions, the ontological justifications for a new humanism.

Keywords: Eugénio de Andrade (1923-2005), José Agustín Goytisolo (1928-1999), Luso-catalan intercultural studies, Philosophy and Literature, Iberian and Iberian-american Thought

Entre lo singular y lo universal: la poesía como una configuración filosófica del mundo

En un ejemplar de la *Antología breve* (1980) de Eugenio de Andrade, sorprendemos a una dedicatoria del autor a José Agustín Goytisolo, expresando sus esperanzados deseos de un encuentro próximo. El presente ensayo tratará de reunirlos por medio de un diálogo entre sus emotivos e inquietantes testimonios humanos, participantes de conturbados momentos biográficos e históricos. La poesía de Eugenio de Andrade y José Agustín Goytisolo deriva su función social de una participación profunda en la realidad humana, no sujeta a la influencia de cualquier escuela, movimiento, o corriente literaria. Si bien colaboraron con importantes grupos literarios de su tiempo, como la participación de Eugenio de Andrade en “*Cadernos de Poesía*” o de José Agustín Goytisolo con la generación de medio siglo y las vertientes del socialrealismo, se mantuvieron ajenos a las influencias prosaicas y a las cuestiones triviales que habían escindido la poesía pura y la poesía de compromiso social (Castellet, 1961: 326; 1976).

Cultivando una escritura propia inalienable de su fondo de preocupaciones biográficas y optando por una simplicidad estilística e intensidad musical, pudieron, sin estar vinculados a ninguna corriente o movimiento, extenderse a una plataforma histórica e universal y hablar de la condición humana por medio de sus experiencias singulares (Aranguren, 2013; Castellet, 1976; Eagleton, 2006; Marinho, 1989).

Para Eugenio de Andrade y José Agustín Goytisolo, el acto poético es una forma de compromiso pleno con el desarrollo del ser humano, hallando su dignidad intrínseca por la indagación de los problemas más profundos de la existencia. A través de la libertad creativa y de la exaltación del autoconocimiento, los poetas demuestran su rechazo frente a cualquier forma de institucionalización, política, social o religiosa, que ponga obstáculos a la libre formación de la persona y al cultivo de una vida placentera y feliz (Marcuse, 1981; Blanchot, 1955). La escritura es aquí vista como poseedora de características artesanales, lo que implica el reconocimiento del esfuerzo, de la depuración, y de la sensibilidad y trabajo implicados en el acto poético, puesto que el poeta es: “Alguien que, con trabajo y paciencia, roba las palabras a la usura del tiempo, introduciéndolas en un nuevo orden, comunicando por ellas un poder capaz de resistir a cualquier confrontación con el mundo” (Andrade, 1993: 44).

La actitud de resistencia de la poesía es una forma de establecer el orden en un mundo regido por el miedo y la barbarie de la guerra o de las crueldades humanas, que actúa simultáneamente de forma reactiva y terapéutica. La palabra, al revivir el consuelo y la felicidad, introduce una nueva realidad que rescata todas las potencialidades latentes en el hombre, renovando su posibilidad de alegría, “entre desastre y tanta miseria moral y real, entre tanta mediocridad y cobardía” (Provencio, 1988: 74). Es un lenguaje que restaura la flexibilidad y la creatividad humana,

coartadas por el endurecimiento de los conceptos derivados de la imposición de utilitarismos culturales y científicos, retomando su desusada función demiúrgica, de abrir y crear nuevos mundos. Apoyada en el deseo y en la utopía, la poesía interpreta y modela el mundo de acuerdo con la mirada subjetiva del poeta, que construye y propone nuevas posibilidades y perspectivas. Como una filosofía de la praxis, el acto poético configura un acto de transformación del mundo mediada por la dialéctica de la acción y del conocimiento (Gramsci, 1974: 217). En palabras de Eugénio de Andrade: “Tenemos que dejar que las manos del poeta y su mirada transformen el mundo a su imagen y semejanza. El poeta no contempla, el poeta crea” (de Andrade, 1993: 45).

Al buscar una reunión absoluta con lo natural, Eugenio de Andrade y José Agustín Goytisolo trataron de construir una poesía concreta, distanciada del pensamiento abstracto y de la poesía muda, responsable por la deshumanización y la indiferencia de las prácticas sociales (Cf. Pont Bonsfills, 2011; Ascunce, 1993; Eagleton, 2006), y con ella reafirmaron un mensaje de lealtad al hombre, a su capacidad de entera realización, de la elevación del ser mismo y del ser del otro, y de transfusión en los elementos de la naturaleza y composición indeleble de nosotros mismos (Andrade, 1987: 109-110).

La experiencia de la infancia: la educación lírica de la sensibilidad y de la ética natural

En la poesía de José Agustín Goytisolo y Eugenio de Andrade, la madre es la principal fuerza motriz de todos los ejercicios de reinvocación poética a la que regresan sucesiva e intensamente para asignar sentido a su realidad presente. Imagen tutelar, prolongada y revisitada a lo largo de toda la creación poética, la madre se afirma como una expresión radical del retorno a los orígenes primeros, al vientre de una *matria* tanto lingüística y cultural, como física, asociada a paisajes y estampas que colorean los primeros recuerdos.¹ La cuna materna es la primera referencia vital del sujeto, de la cual capta el ritmo de la vida y el despertar para la poesía, como expone Eugenio de Andrade:

Un habla materna, es decir, un lenguaje que se dirige [...] a las necesidades primeras del cuerpo y del alma, un lenguaje aprendido labio a labio, en esa edad, donde el tiempo es sin tiempo, y por lo tanto aún cercano a la eternidad. (Andrade, 1993: 44).

¹ Eugenio de Andrade recuerda vívidamente su infancia, creciendo entre el portugués y el castellano, por el recuerdo de su madre y de su abuela materna que era natural de Valverde del Fresno: “*Mamita* debe de haber sido la primera palabra que aprendí por completo, una palabra que pertenece a una cultura por la cual habría de tener mucha estima. En los romances que mi madre me cantaba de pequeño, las perplejidades entre el portugués y el castellano eran frecuentes, y tales perplejidades se acentuaron en el resto de mi infancia y adolescencia, ya transcurrida en Lisboa” (de Andrade, 1993: 400).

La madre es la fuente atemporal donde el poeta bebe sus primeros versos y retorna buscando apoyo y aliento para enfrentar sus consternaciones cotidianas. La infancia, como describiera Novalis, es una edad de oro, donde el poeta experimenta una sensación de plenitud primera, compasado por el fluir despreocupado del tiempo: “Cuando la vida era feliz sin rumbo. / El único sentido de la vida/ era sin duda no tener sentido” (Rovira, 1986: 84). Las instancias del crecimiento se demarcan por su sentido de inocencia y pureza en que el niño depende de la complicidad de los vínculos que lo unen a la madre.

Las memorias primeras e imperecederas del tiempo de la infancia son relacionadas a la suavidad de la primavera o la incorruptibilidad del amor y de la ternura, ilustradas por abundantes metáforas que se refieren a la armonía del mundo natural. Es la descripción de una vida impoluta, marcada por el amor y el goce de los sentidos cautos, un “azul purísimo, exento de peso azul y crueldad” (Andrade, 1987: 74), por el cual se nombra a la juventud y que atraviesa la poesía temprana de Andrade y las invocaciones de Goytisolo, abundantes en composiciones naturalistas, que lo involucran en la remembranza del jardín de su casa y de las flores y árboles frutales, elementos análogos a la celebración de la amistad junto a su familia (128-129). Los orígenes humildes de Eugénio de Andrade, descendiente de campesinos, enraizaron en el poeta una profunda sencillez y gratitud, aprendiendo a despreciar el lujo por el ejemplo del esfuerzo del trabajo de su madre y su vigilancia y cuidado, las únicas riquezas del amor y de la libertad (131).

Estas enseñanzas humanas, del *ethos* adquirido en la infancia, arraigadas a la valoración del afecto y de la reciprocidad entre todos los hombres, serán transmitidas más tarde por Goytisolo a su hija Julia Goytisolo: “Tu destino está en los demás, tu futuro es tu propia vida, tu dignidad es la de todos” (Goytisolo, 1994: 10). Al hacer hincapié en la importancia de la integridad, del amor y de la amistad, de la alegría compartida, por encima de cualquier otra aspiración humana, o cualquier impedimento circunstancial, los poetas utilizan la materia ideológica y pedagógica de la palabra para enseñar a vivir a través de las emociones: “Otros esperan que resistas / que les ayude tu alegría / tu canción entre sus canciones / Nunca te entregues, ni te apartes, junto al camino nunca digas, no puedo más y aquí me quedo” (11).

La infancia idealizada nunca se desobliga de su amplitud histórica, expresada en la denuncia de las desigualdades sociales mediante la experiencia autobiográfica de sus autores. Son ilustrativas las remembranzas melancólicas de Eugénio de Andrade, relacionadas a las condiciones de vida de su entorno familiar y los onerosos esfuerzos de su madre en el trabajo diario de los campos, como en los versos de “Amantes sem Dinheiro” (1950): “Llovió mucho hoy sobre mi infancia / las sílabas tropiezan en la oscuridad / y así el trigo / crece sobre el rostro de mi madre” (Andrade, 1987: 265), y en la obra *Claridad* (1960) de Goytisolo, advertimos cómo la niñez abandona poco a poco su imagen simbólica de

una España joven, libre y esperanzada, fértil de nuevas ideas, puesto que la alegría y el resplandor de la juventud vienen siempre señalados por otras preocupaciones crecientes, tales como la pobreza, la represión política o la eminencia del conflicto civil, que albergan dentro de sí el germen de “lúgubres presagios” (Riera, 1991: 64).

Amor y muerte: testimonios de resistencia y la creación de un nuevo humanismo

La desaparición de la madre y las circunstancias de su muerte marcaron indeleblemente la vida de Goytisolo. El 17 de marzo de 1938, Julia Gay, muere como víctima de un bombardeo por parte de las milicias extranjeras al servicio del régimen de Franco, mientras hacía compras para la familia en Barcelona. Semejante impacto tendrá la pérdida de la madre para Eugenio de Andrade, que representaba la única fuente de apoyo y consuelo de un hombre atrofiado por la represión y la soledad durante el régimen de Salazar. La muerte de la madre irrumpirá sobre la realidad, rompiendo la seguridad y protección que la unían a los ambientes plácidos de la infancia, abriendo una ruptura existencial que obliga al sujeto a hacer frente a la violencia y al temor. Las estaciones suaves que habían marcado la juventud se sustituyen por el otoño y un decaimiento triste y nostálgico, a que la pérdida de la madre aparece asociada, como en los poemas de Eugénio “Pequena Elegía de Setembro” de la obra *Coração do Dia* (1975), o la obra *El retorno* (1955) de Goytisolo, marcada por la teñidura del epígrafe: “Partió; mas en los días de Otoño, soñadores, forzó mi mente, golpe a golpe” (Goytisolo, 1995: 5).

La madre es idealizada como el arquetipo de la infancia y de la paz, oponiéndose al abismo y a la degradación que se suceden a su desaparición, una pérdida que implica un marco de división temporal entre las diversas etapas del desarrollo del individuo y que retrata inevitablemente el contexto de la guerra y de la posguerra.

La muerte declara el fin de la infancia, la pérdida de la paz y la esperanza que delimitaban la conciencia infantil del mundo, para adentrarse abruptamente en un mundo adulto, caracterizado por la violencia, el engaño y empobrecido de ideas y sueños (Balsameda, 1991; Lourenço, 1994; Adorno, 2003). Esta antinomia, a través de la individualización de la experiencia de la pérdida personal, corporiza una amplia pérdida colectiva, dando voz por su versificación personal a un lamento colectivo que sirve como testimonio poético de la historia común. Mediante sus experiencias personales, los poetas denuncian y combaten la catástrofe de la guerra, la tragedia y la injusticia social, así como la pérdida de los ideales humanos, convirtiendo su experiencia solitaria en una experiencia solidaria (Miró, 1990: 63). La contraposición entre la vida y la muerte, la luz y la sombra, los conduce a un rescate intensivo de la conciencia infantil como una forma de resistencia frente a una realidad en derrocamiento. La expulsión de los jardines arcádicos de la infancia obliga al hombre a un ejercicio de salvación del olvido por el acto de la palabra, porque “La evocación perdura / no la vida / sea fragancia el tiempo del no

ser / y claridad su reino” (Goytisolo, 1994: 35). El reino perdido de la infancia representa el *locus* del poeta, ubicado en el dominio de sus propios sueños, creencias y sentimientos, como un refugio contra la infiltración violenta de la realidad, y como fondo de inspiración inagotable para su hacer en vida: “Es la búsqueda de un reino perdido, que puede ser tanto la infancia como el amor o la realidad originaria, que tantas veces se consubstancia en la tierra” (Rosa, 1987: 67).

Las obras de Goytisolo y Andrade se impregnan de referencias consecutivas a la memoria de la madre, de abundantes versos con acento en la melancolía y en el dolor de la pérdida, recurriendo al poder de suspensión de la palabra para recordar conversaciones, olores y sensaciones. Los poemas se revisten de tonalidades características de las elegías fúnebres, invocando y corporizando la vida humana en elementos estelares o naturales, tales como la recurrencia a símbolos luctuosos, como la presencia húmeda y oscurecida de los chopos o de las rosas, símbolos afanosos de la fugacidad de la vida y del paso del tiempo. “Sólo tus manos traen los frutos. / Sólo ellas arrancan la pena/ A estos ojos, chopos míos/ cargados de sombra y rasos de agua” (Andrade, 1987: 15). Se trata de una recuperación de carácter orfeico, extrayendo la luz de antaño de las tinieblas de hoy, venciendo a la muerte por medio del amor, como en los conmovedores versos de “Nada más”:

El aire de los chopos
y vuelvo a recordar.
En un día de marzo
te fuiste. Nada más.

Una sonrisa tuya
o un gesto. Claridad
como la de tus ojos
no he visto. Nada más.
Luego días de ira
dolor y adversidad.
Y en medio de la noche
tu estrella. Nada más.
Por su fulgor perenne
contra la eternidad
te ofrezco unas palabras
de amor. Y nada más. (Goytisolo, 1994: 35)

La sencillez trabajada de los versos los dota de un significado universal, no sólo por su sentido de comunión y identidad colectiva, mas también por su sentido de regreso a una realidad primera, intocada, de la tierra misma. Al decir de Horacio Vázquez-Rial: “Cuando se hayan olvidado las circunstancias concretas que les dieron origen, los poemas que conforman las Elegías a Julia Gay se seguirán leyendo, seguirán conmoviendo, vivirán en la vida de los hombres, se los repetirá mezclados con el llanto por otras pérdidas, por

otros abandonos” (1991: 20). La madre y su muerte simbolizan la universalidad del flujo de la existencia, que exige del sujeto poético la maduración mediante el reconocimiento de la brevedad de la vida y de sus estaciones de muerte y regeneración. Por otro lado, el insoportable dolor presenciado en el mundo, sea por la experiencia de opresión social y política, o por las interminables procesiones de vanidad y de indiferencia humana, impelen los poetas a la denuncia de un vivir muriendo, como ilustra Andrade en su poema “XXXIV” de *As Mãos e os Frutos* (1948):

Pasamos por las cosas sin verlas,
Consumidos, como animales envejecidos
Si alguien nos llama no respondemos,
Si alguien nos pide amor no estremecemos
Como frutas de sombra, sin sabor
Vamos cayendo al suelo, podridos. (Andrade, 1987: 24)

Los versos comunican por el aprendizaje de la pérdida, una dialéctica de erotismo y muerte, de sensualidad y vacío que se expande a una más sabia y entera celebración de la vida. La inquietud ante el tiempo y la muerte son superados por vivacidad de la palabra que desvela en el reconocimiento de lo efímero, nuevos valores y esperanzas. El pasado se convierte en un homenaje, un ejercicio de amor a la vida, madurando y fructificando la intensidad del compromiso del poeta con el mundo: “El poema es un arma de dos filos / uno suave / y el otro / como un grito cortante / como un rayo incisivo” (Goytisolo, 1994: 29).

La soledad y la muerte son los puntos de interferencia que permiten al hombre repensar su ser en el mundo, y erigir un nuevo comienzo por la palabra que se hace memoria y proyección del futuro. La memoria personal se convierte en una indagación deontológica que busca recuperar al mismo tiempo la verdadera identidad del sujeto y dar cuerpo al sufrimiento colectivo. El exilio simbólico del poeta, estado centrípeto de la conciencia, busca una apreciación rigurosa de la vida y la salvación de su testimonio humano, una postura ética que tiene como objetivo repensar y reconstruir el mundo por el poder del ensueño y de la palabra justa. Extrayendo de la infancia la dignidad del amor a la vida, el poeta invoca por la fuerza musical del poema, la creación de un nuevo ritmo vital, que afronte las tramas de la imposición arbitraria del poder, y celebre el esplendor de cada momento vivido: “Nada podéis contra el amor / Contra el color de las hojas / Contra la caricia de la espuma, / Contra luz, nada podéis / Podéis darnos la muerte, la más vil, eso podéis / —y es tan poco!” (Andrade, 1987: 80).

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (2003), *Poesía Lírica e Sociedade*. Coimbra, Angelus Novus.
- ANDRADE, Eugénio de (1987), *Poesía e Prosa (1940-1986)*. Lisboa, Círculo de Leitores.
- _____ (1993), *A sombra da memória*. Porto, Fundação Eugénio de Andrade.
- ARANGUREN, José Luís (2013), *Estudios literarios y autobiográficos*. Madrid, Editorial Trotta.
- ASCUNCE, José Ángel (1990), "La poesía social como lenguaje poético", en Neumeister, Sebastian (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2. Frankfurt, Verveut, pp. 123-131.
- BAJTÍN, M. (1990), *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XX.
- BALSAMEDA, Enrique (1991), *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- BENJAMIN, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d'Àgua.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *L'espace littéraire*. París, Gallimard.
- CASTELLET, José María (1961), "La poesía de José Agustín Goytisolo", *Papeles de Son Armadans*, n.º 69, pp. 302-335.
- _____ (1960), *Veinte años de literatura española*. Antología (1939-1959). Barcelona, Seix-Barral.
- _____ (1976), *Literatura, ideología y política*. Barcelona, Anagrama.
- EAGLETON, Terry (2006), *La estética como ideología*. Madrid, Trotta.
- FERRÁN, Jaime María (2006), *Sociedad y ciudad en la poesía de José Agustín Goytisolo*. Madrid, Pliegos.
- GOYTISOLO, José Agustín (1995), *El retorno*. Madrid, Adonais.
- _____ (1991), *Elegías a Julia Gay*. Madrid, Visor Libros.
- _____ (1994), *Palabras para Julia*. Lumen, Barcelona.
- _____ (1994), *Final de un Adiós*. Barcelona, Lumen.
- GRAMSCI, Antonio (1974), *Obras Escolhidas*. Lisboa, Editorial Estampa.
- GUILLÉN, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada: ayer y hoy*. Barcelona, Tusquets.
- LÓPEZ DE LA VIEJA, María Teresa (1992), *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- LOURENÇO, Eduardo (1994), *O Canto do Signo. Existencia e Literatura*. Lisboa, Presença.
- MARCUSE, Herbert (1981), *A Dimensão estética*. Lisboa, Edições 70.
- MARINHO, Maria de Fátima (1989), *A Poesía Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*. Lisboa, Caminho.
- MIRÓ, E. (1990), "Los años decisivos de José Agustín Goytisolo: retorno y claridad", en *Revista Ínsula*, n.º 523-524, pp. 155-171.

- PONT BONSFILLS, Anna (2011), *La estética en la ética: poesía crítica española del medio siglo: Caballero, González, Gil de Biedma, Barral y Goytisolo*. Lleida, Universitat de Lleida.
- PROVENCIO, Pedro (1988), *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Madrid, Hiperión.
- VÁZQUEZ-RIAL, Horacio (1991), "Las Elegías a Julia Gay y la universalidad de la poesía de José Agustín Goytisolo", en Goytisolo, José Agustín, *Elegías a Julia Gay*, Madrid, Visor Libros.
- RIERA, Carme (1987), *La obra poética de José Agustín Goytisolo*. Barcelona, Llibres del Mall.
- _____ (1991), *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de José Agustín Goytisolo*. Barcelona, Anthropos.
- ROSA, António Ramos (1987), *Eugénio de Andrade ou a Magia de Uma Linguagem*, Lisboa, Editorial caminho.
- ROVIRA, Pere (1986), *Los poemas necesarios. Estudios y notas sobre la poesía del medio siglo*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- TRÍAS, Eugénio (2002), *La filosofía y su poética*. Madrid, Archipiélago.

RELACIONES EDITORIALES Y DIVULGACIÓN



**LA REVISTA *CUADERNOS DE ÁGORA* Y SUS RELACIONES
CON LATINOAMÉRICA¹**

*The Journal Cuadernos de Ágora and Relationships
with Latin America*

ESTRELLA CORRECHER JULIÁ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
escorju@upvnet.upv.es

Resumen: La revista *Cuadernos de Ágora* (1956-1964) fue una revista de posguerra dirigida por la poeta Concha Lagos. Su corta trayectoria (casi ochos años) se caracterizó por el espíritu independiente y participativo, además tendió puentes hacia otras revistas fuera del territorio español, tanto en Europa, como en Latinoamérica. En el presente texto se presenta un resumen de las relaciones poéticas entre España y Latinoamérica desde la perspectiva de *Cuadernos de Ágora*.

Palabras clave: poesía, revistas, posguerra

Abstract: *Cuadernos de Agora* (1956-1964) was a post-war magazine directed by the poet Concha Lagos. His short story (nearly eight years) was characterized by the independent and participatory spirit, also tended bridges to other magazines outside the Spanish territory, both in Europe and in Latin America. This text present one summary of poetic relationship between Spain and Latin America from the perspective of *Cuadernos de Agora*.

Keywords: poetry , magazines, post-war

¹ Agradecimientos a: Cátedra y Fondo José Agustín Goytisolo de la Universitat Autònoma de Barcelona, Asunción Carandell, Biblioteca Universitaria Reina Sofía (Valladolid), Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid, Fundación Max Aub (Segorbe, Valencia), y Centro de Documentación de Canarias y América (CEDOCAM).

Introducción

Cuadernos de Ágora (1956-1964) fue una revista surgida durante la posguerra española que dirigió la poeta Concha Lagos. En el trabajo “El caso de Concha Lagos y *Cuadernos de Ágora*. Apuntes para un marco cultural”,² puse de relieve, a partir de la experiencia vital y literaria de la poeta cordobesa, que mantuvo una intensa relación literaria a través de la revista con poetas de los diversos grupos poéticos imperantes en este período de la literatura española. Algunos de estos poetas fueron, Vicente Aleixandre, José Hierro, Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, o José Agustín Goytisolo.

Pese a los avatares y turbulencias poéticos en los que se vio sumido el mundo literario en la posguerra española, desde la editorial de *Cuadernos de Ágora* se defendió el diálogo e intercambio poético con el fin de dar a conocer la obra de poetas, muchos de ellos nóveles, prueba de esto es la abundante correspondencia que se conserva de la revista.³ Su corta trayectoria (casi ochos años) se caracterizó por el espíritu independiente y participativo que no impidió que tendiera puentes hacia otras revistas fuera del territorio español, tanto en Europa, como en Latinoamérica.

Las relaciones de la revista *Cuadernos de Ágora* con revistas de Latinoamérica

Para comenzar, me permito traer a colación una significativa cita de André Gide en torno a la función de las revistas, y su relación con el mundo literario: “La mejor manera de entrar en la vida literaria es hacerlo a través de una revista, no es solo la mejor manera, sino seguramente la única, sobre todo si lo que se quiere introducir es la poesía” (Jiménez Martos, 1976: 76). En ese sentido, *Cuadernos de Ágora* fue un instrumento de

² Corresponde al Trabajo Final del Máster en Estudios Hispánicos Avanzados por la Universitat de València que defendí en diciembre de 2012, tutorizado por la Dra. M^ª Consuelo Candel, ante un tribunal formado por los profesores doctores Jaume Peris Blanes (presidente), Arcario López Casanova y Ricardo Rodrigo.

³ El *Archivo de la revista Cuadernos de Ágora* comprende ocho cajas de correspondencia y un álbum sobre la historia de la revista que fue formado por Concha y Mario Lagos durante el período de su actividad, entre 1956 y 1964. El archivo fue comprado al matrimonio Lagos en 1993 y pertenece a la Biblioteca Nacional de España. Integra ocho signaturas (Mss. 22649 a 22656) que dan cuenta de un total de 2.326 correspondencias. Además del álbum sobre la historia de la revista que compusieron en este período el matrimonio Lagos, incluye otros documentos como fotografías, y poemas autógrafos firmados. La correspondencia procedente de la revista *Lírica Hispana* de Caracas, Venezuela, en el citado archivo, se compone de un total de 32 cartas (Mss. 22649/105-135) dirigidas a Concha Lagos que recogen el intercambio cultural habido entre las dos revistas en el período comprendido entre octubre de 1954 y marzo de 1974. Del conjunto de la correspondencia podemos establecer dos grupos, el primero, el correspondiente al intercambio mantenido por Concha Lagos en calidad de editora de *Cuadernos de Ágora* con *Lírica Hispana* integrado por un total de 17 misivas recibidas en el período comprendido entre octubre de 1954, y mayo de 1963; y un segundo grupo de 15 cartas recibidas entre noviembre de 1969 y marzo de 1974 por Concha Lagos, unas, en calidad de editora de la colección *Ágora de poesía* (hasta 1971), y otras a título personal.

introducción, promoción y difusión de la poesía, funciones que prefiguran un entramado de relaciones a partir de la interrelación surgida entre poetas y entre revistas, no solo a nivel nacional, sino también a nivel internacional. En el caso de su relación con revistas de Latinoamérica, este entramado propició un intercambio cultural que ayudó a mantener y perpetuar los vínculos literarios con España.

Al mismo tiempo, a través de *Cuadernos de Ágora* se ofrecía una representación del panorama literario del momento que integraba un conjunto de geografías poéticas que adoptaron diversas expresiones, bajo un denominador común, un régimen de censura.

Recepción de revistas latinoamericanas en la editorial Ágora. Panorámica general por países y revistas recibidas en el período 1956-1964

Del análisis del conjunto de los 36 ejemplares de la revista *Cuadernos de Ágora*, centrándonos exclusivamente en las revistas recibidas procedentes de Latinoamérica en la sede editorial de Ágora, obtenemos una panorámica general distribuida por países y revistas con las que se relacionó a través de su editora, Concha Lagos, en el desempeño de la tarea editorial. Esta panorámica ofrece un amplio espectro representativo que se remonta al inicio de la actividad editorial a comienzos de los años cincuenta. Las revistas que puntualmente realizaban envíos (excepción hecha de *Lírica Hispana* que merece un estudio a parte) fueron las procedentes de Venezuela y Argentina.

En la década de los sesenta la recepción de las revistas se vio incrementada en número y representación de países, si bien es cierto que algunas de ellas tan sólo enviaron un ejemplar, es imaginable que esta atomización causara un efecto expansivo similar a tal y como lo hacen ahora las redes sociales, respecto al conocimiento de *Cuadernos de Ágora* en Latinoamérica. Ello tuvo como consecuencia que otras revistas se interesaran por ella y solicitaran ejemplares aún después de su cierre en julio de 1964.⁴

Por otro lado, para Concha Lagos, en su papel de autora, lo que comenzó en los inicios de los años 50 siendo un conjunto de esporádicas colaboraciones en revistas latinoamericanas como, por ejemplo, en la revista *Euterpe* de Buenos Aires, Argentina, en *Laurel en Hojas de poesía*; o en la década de los sesenta, en otra revista, *Razón y fe. Revista hispanoamericana de cultura*, concluyó siendo un fenómeno de flujo continuo hasta la década de los setenta.

Latinoamérica en *Cuadernos de Ágora*

La participación de Latinoamérica en *Cuadernos de Ágora* la podemos definir a partir del rastreo de las distintas ediciones, estableciendo tres niveles de participación según el tipo de las colaboraciones. En un primer

⁴ Fue el caso, en 1965, desde el Departamento de Castellano del Instituto Científico de Lebu, Chile, que se solicitó el envío de la revista (Mss. 22656/313).

estadio encontramos una firme mirada hacia los poetas españoles en el exilio latinoamericano y la labor llevada a cabo por las editoriales ubicadas en los países de residencia. Un segundo nivel lo configuran los poetas latinoamericanos que publicaron poemas en las páginas de *Cuadernos de Ágora*, y en tercer lugar, encontraríamos un conjunto muy numeroso de publicaciones recibidas (excepto las revistas mencionadas en el punto anterior) remitidas a la editorial, tanto de autores españoles en el exilio, como de autores latinoamericanos.

Respecto a los poetas españoles exiliados, *Cuadernos de Ágora* publicó los poemas manuscritos y sus fotografías de Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Emilio Prados, Luis Cernuda y León Felipe. Los poetas latinoamericanos que tuvieron su eco en las páginas de *Cuadernos de Ágora* fueron: César Vallejo, Clara Silva, la entrañable Concha Zardoya, Eduardo Carranza, Rubén Darío, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicolás Guillén y José Martí. Como vemos es una rica muestra que era ofrecida al lector español, y que se caracterizaba por aunar tradición y modernidad.

En relación con las revistas con las que *Cuadernos de Ágora* se relacionó, con toda probabilidad, la relación más prolongada se produjo con la revista *Lírica Hispana* de Caracas, revista a la que dedicaré los siguientes epígrafes.

Pero antes quisiera rescatar unos breves apuntes que ilustrarán la figura de José Agustín Goytisolo como fondo en este período, poniendo de relieve sus relaciones con Latinoamérica, y por consiguiente, con la revista *Cuadernos de Ágora*, con Concha Lagos al frente, en su papel promotora de las generaciones de posguerra.

Especial referencia al intercambio cultural con la revista *Lírica Hispana* de Caracas, Venezuela, con José Agustín Goytisolo al fondo

Las publicaciones de José Agustín Goytisolo en *Cuadernos de Ágora* fueron escasas y espaciadas en el tiempo en un período de seis años, se concretaron en algunos poemas, y algunas noticias de ediciones recibidas en la editorial.⁵ No obstante, queda constancia del envío de libros que se

⁵ En orden cronológico estas colaboraciones en *Cuadernos de Ágora* se concretaron en la publicación del poema "Como el águila" dedicado a Vicente Aleixandre, publicado en el número 9-10 (julio-agosto) de 1957 (p. 16). En la sección "Publicaciones recibidas. Libros y folletos" se daba noticia de la publicación de *Seis poemas* en *Papeles de Son Armadans* en Palma de Mallorca, en el número 11-12 (septiembre-octubre) de 1957. El poema "El señalado" publicado en el número 17-18 (marzo-abril) de 1958 (p. 12) y "Todavía estoy vivo", en el número 67-70 (mayo-agosto) de 1962 (pp. 12-13). El archivo de la revista *Cuadernos de Ágora*, en la Biblioteca Nacional de España, en relación con el poeta José Agustín Goytisolo, contiene un total de cuatro cartas escritas por éste desde las ciudades de Barcelona y Madrid, en el período comprendido entre marzo de 1958, y octubre de 1966 (Mss. 22650-131/136). La correspondencia de José Agustín se centra en el intercambio y envío de colaboraciones para su publicación en *Cuadernos de Ágora*, así como la recomendación de otros autores, tanto españoles, como extranjeros, para la publicación de sus manuscritos poniendo de manifiesto la labor de Goytisolo como difusor de nuevas voces surgidas en el panorama poético. El resto de documentos consiste en:

produjo y que permanecen en el Fondo Lagos de la Biblioteca Universitaria Reina Sofía de Valladolid (a la que pertenece la biblioteca Lagos) en su mayoría dedicados por el poeta.⁶ Cabe destacar de este período una mayor difusión de su obra en Latinoamérica que se producía en países como México o Venezuela.⁷

Pero volviendo al intercambio cultural habido entre *Cuadernos de Ágora* y la revista *Lírica Hispana* de Caracas, a continuación expondré brevemente la prehistoria de las dos revistas, el desarrollo de sus relaciones y la conclusión de sus trayectorias.

Prehistoria de dos revistas

La prehistoria de *Cuadernos de Ágora* comienza en una primera etapa desarrollada con motivo de la labor editorial de Rafael Millán, poeta nacido en Castro del Río, Córdoba, que poseía una amplia experiencia en el sector de la edición. Con sólo diez años había comenzado a trabajar como

una copia de la carta escrita por Concha Lagos el 31 de agosto de 1960 en respuesta a la escrita por José Agustín 30 de julio de 1960. También otras dos, una de Vicente Aleixandre dirigida a Concha Lagos (Mss. 22649-23) en 1958, y otra de Carlos Barral (Mss. 22649-202) escrita en 1959. Del conjunto de estos manuscritos cabe destacar que el primer contacto de José Agustín Goytisolo con la revista *Cuadernos de Ágora* tuvo como mediador a Vicente Aleixandre gracias al poder de influencia que ejercía en los círculos literarios en relación con la promoción de autores noveles. Sin embargo, de ellos, podemos extraer dos hitos importantes en el desarrollo del itinerario de la revista, uno es que ya en marzo de 1958 estaba en marcha la elaboración del número especial dedicado a la poesía catalana que vio la luz con el número 19-20 de mayo-junio del mismo año. En este número intervino Carlos Barral que ejerció de intermediario entre José María Castellet y la revista en el envío de las colaboraciones; y el segundo hito es que en enero de 1959 ya se preparaba un número especial dedicado a Antonio Machado.

⁶ En la sede de editorial Ágora se recibieron los siguientes ejemplares de José Agustín Goytisolo: en 1955, *El retorno*, publicado en Madrid por Rialp. En 1957, *Seis poemas*, editado en Madrid. En 1958, *Salmos al viento*, publicados en Barcelona por el Instituto de Estudios Hispánicos. En 1959, *Poemas*, editado por *Papeles de Son Armadans*, número XXXVIII de mayo. En 1961, *Los años decisivos. Poesía 1954-1960*, publicado en Barcelona por *Literaturas*. En 1963, la traducción de *La pell de brau / La piel de toro* de Salvador Espriu, con prólogo María Aurora Capmany publicado en París por Rueda; y la traducción de *Veinticinco poemas* de Salvatore Quasimodo, publicada en Santander, en *La isla de los ratones*. Fuera del período de estudio, en 1968, se recibió la antología *Poetas catalanes contemporáneos*, publicada en Seix Barral.

⁷ En el período comprendido entre 1957 y 1958, Max Aub tuvo un papel decisivo en la difusión de la obra de José Agustín Goytisolo en México, así lo demuestra, tanto la correspondencia localizada en la Fundación Max Aub de Segorbe, Valencia, como en el Fondo José Agustín Goytisolo de la Universitat Autònoma de Barcelona. A partir de los manuscritos que ambas instituciones conservan se deducen, al menos, tres colaboraciones de José Agustín en diarios y revistas de México. Estas colaboraciones fueron: la edición de *Seis poemas* publicados en *Novedades* y un poema en *El hombre y la palabra* en 1957; y dos poemas publicados en *Excelsior*, diario de México, en 1958. Las publicaciones de este período en Venezuela fueron en la revista *La República* de Caracas y sus títulos, "Vida y poesía de Pavese", ensayo publicado el 3 de febrero de 1963 (p. 7); "Ungaretti o la palabra apasionada", el 31 de marzo de 1963 (p. 7); "Poesía catalana contemporánea I", el 10 de mayo de 1964 (p. 7); y "Poesía catalana contemporánea II", el 17 de mayo de 1964 (p. 7).

tipógrafo en la imprenta “La Gutenberg” de su localidad (Cañasveras, 2010: 8). Tras la Guerra Civil española se establece en Madrid, y en 1951, edita el primer número de *Ágora: Cuadernos de poesía*.⁸

En esta primera etapa de la revista, la participación de Concha Lagos se concretó en varias colaboraciones poéticas, no obstante, tenemos conocimiento de que en 1952, coincidiendo con la publicación del número 25, Lagos se incorporó activamente a la edición de la revista (Paraíso, 2005: 353). Esta incorporación no será efectiva hasta 1955, aunque en 1954, por la correspondencia mantenida con la revista de Caracas, nos da cuenta de las tareas que desempeñaba Concha Lagos en la sede editorial.⁹

En 1956, se produce el nombramiento y posterior traslado de Rafael Millán como director de la editorial Aguilar a Brasil. Es en ese momento cuando se produce el traspaso del negocio editorial al matrimonio Lagos que contaba con el Estudio Lagos de fotografía. Concha asume la representación de la misma, estableciéndose como dirección postal para la recepción de la correspondencia la Avda. de José Antonio, 31.¹⁰

Hay que aclarar también que en 1955 antes de la partida de Rafael Millán, la editorial ya había iniciado la colección *Ágora* de poesía que publicaba poemarios de un solo autor.¹¹

En marzo de 1956, Concha asume oficialmente la dirección de la revista, a partir de ese momento pasará a llamarse definitivamente *Cuadernos de Ágora*. Pero una de las mayores innovaciones que introdujo Concha Lagos en esta segunda etapa de *Ágora*, fue saber combinar las actividades profesionales que desempeñaba junto a su marido, la fotografía, y su pasión y dedicación a la poesía. El resultado fue que cada número incorporaba en las páginas centrales, la fotografía de un poeta y la reproducción facsimilar de un poema manuscrito. Las imágenes de gran calidad, provenientes del Estudio Lagos, realizaban el contenido de cada uno de los números convirtiéndolos, hoy, en una edición objeto de coleccionista desde el punto de vista estético.¹²

⁸ En esta primera etapa Millán figura como director junto a tres colaboradores: Mercedes Chamorro, Felipe García Ibáñez, y Tomás Preciado (Paraíso, 2005: 353). Una de las contribuciones de Fanny Rubio al estudio de la revista *Cuadernos de Ágora* es la mención en su obra *Revistas poéticas españolas: 1939-1975*, publicada en 1976, a los antecedentes de Rafael Millán como editor de esta primera etapa.

⁹ Aunque la relación de intercambio poético entre España y Latinoamérica a través de estas dos revistas se remonta a la prehistoria de *Cuadernos de Ágora*, en torno a 1949, a tenor de la correspondencia analizada, se constata que Concha Lagos colaboró en una de las publicaciones efectuadas en *Lírica Hispana* en 1954. Se trata de *Antología de la joven poesía española* que sería editada con el número 139 (Mss. 22649-105, 106).

¹⁰ Esta dirección era coincidente con la residencia habitual que además albergaba el estudio de fotografía que el matrimonio Lagos, negocio que habían reanudado en 1944, tras la Guerra Civil.

¹¹ Los primeros poemarios, concretamente tres, se imprimieron bajo la dirección de Millán.

¹² Sobre la labor editorial desempeñada por Concha Lagos en *Cuadernos de Ágora*, Fanny Rubio destaca el nivel de exigencia que se imponía a los autores y del que se daba publicidad especialmente en los primeros números indicando que “serán publicados,

La prehistoria de la diminuta revista *Lírica Hispana* se remonta a 1943. Fue fundada por Conie Lobell (pseudónimo de Consuelo Lope Bello) en Caracas, y en 1948 se incorporaba a la editorial Jean Aristeguieta¹³ a quien le unía amistad desde 1946 (Aristeguieta, 1965: 11). La participación de Jean hasta esa fecha se había centrado en la publicación de poemas y textos de crítica de poesía. En el número siguiente se une a la labor editorial Ofelia Cubillán.¹⁴ La revista tuvo una vigencia de veintitrés años y hasta su cierre en 1966, fueron publicados casi 300 ejemplares de pequeñísimo formato, hoy prácticamente inencontrables.¹⁵

Los primeros intercambios de *Lírica Hispana* con *Ágora. Cuadernos de poesía* se remontan a la primera etapa, en torno a 1953, produciéndose envíos recíprocos de publicaciones y colaboraciones entre las dos revistas. Una de las primeras colaboraciones se materializó en 1954, con la publicación en *Lírica Hispana* de una antología de poetas españoles con el título *Antología de la joven poesía española* que coordinó el propio Millán (y con selección de Leopoldo de Luis). Más tarde, en octubre de 1954, recíprocamente, la editorial de Millán recogería, procedente de Caracas, en la colección *Nebli*, en el número 18, el poemario *Vitral de fábula*, de Jean Aristeguieta.

Los intercambios a partir de la segunda etapa de *Ágora* los podemos deducir a través de la correspondencia con la editorial de Caracas, se materializaron a partir de 1956, y consistían, además del intercambio de publicaciones e información sobre autores para futuras colaboraciones, información de visitas a España de autores venezolanos para su acogida y presentación en el círculo poético de *Cuadernos de Ágora*, recomendaciones editoriales, envío de reseñas (todavía hoy) inéditas sobre *Cuadernos de Ágora*, e incluso en ocasiones el envío de retratos procedentes del estudio fotográfico Lagos para algunos ejemplares de *Lírica Hispana*.¹⁶ En 1962, con motivo de la celebración del XX aniversario de la revista *Lírica Hispana*,¹⁷ algunos de los poemas autógrafos publicados

previa labor selectiva, todos aquellos poemas que se nos envíen, sin distinción de tendencias y estilos, siempre que su calidad poética les confiera un nivel estimable" (1976: 145).

¹³ Jean Aristeguieta nació en Guasipati, Bolívar, 1925. Poetisa y ensayista. Licenciada en Letras (Universidad de Madrid). Fundó la revista *Árbol de Fuego* en Madrid, en 1966. Es miembro de la Real Academia Hispanoamericana de Cádiz (España). Junto a Alarico Gómez fue fundadora del grupo literario "Aureoguayanos" (García, 2006: 51, 319).

¹⁴ Ofelia Cubillán, nacida en Coro, Falcón en 1922. Poetisa, narradora y ensayista, articulista en la prensa de Venezuela (García, 2006: 217).

¹⁵ Respecto al curioso formato de la revista *Lírica Hispana*, en 1958, con motivo de su quince aniversario, Pedro Barjola indicaba que, ya entonces "bibliotecas y escritores de muchas partes se lamenta[ban] de no poseer, ni poder ya adquirir la colección completa de los 180 tomitos que había alcanzado en aquel momento la colección" (1958: 107).

¹⁶ En los primeros años Conie y Jean, amantes de la fotografía, participaban del intercambio de retratos con el negocio principal del matrimonio Lagos. En carta dirigida a Concha Lagos, fechada en octubre de 1954, *Lírica Hispana* acusa recibo de algunos retratos enviados por Concha (Mss. 22649-105).

¹⁷ El número 229, de mayo de 1962 de *Lírica Hispana* con el título *XX Aniversario de Lírica Hispana (Testimonio-Recuerdo de la Fiesta de la poesía)* recogía en sus páginas la crónica

en *Cuadernos de Ágora* formaron parte de una exposición sobre la revista en la que los retratos de Connie y Jean, realizados en el Estudio Lagos en una de sus visitas a Madrid, presidían una de las vitrinas que alojaba la exposición de primeras ediciones de la revista como embajadores silenciosos de la revista *Cuadernos de Ágora* en Latinoamérica.

Pero, sobre todo, el conjunto de misivas, pone de relieve una serie de dificultades editoriales. Los intercambios culturales entre editoriales y autores ponían de manifiesto la problemática de la subsistencia, no ya, del poeta como agente en el sistema poético, sino cómo hacer de la poesía un medio de vida. En lo que afectaba a *Cuadernos de Ágora* y *Lírica Hispana*, en el período comprendido en este estudio, estos problemas, según su nivel de importancia, eran las dificultades económicas, las consecuencias de las deficientes comunicaciones (en ocasiones provocadas por la situación política del país) y la hostilidad editorial generada, a veces, por el ánimo de lucro.

La revista *Lírica Hispana* con España, en la posguerra

Es evidente que, tanto la revista *Cuadernos de Ágora* como *Lírica Hispana* a lo largo de sus trayectorias se configuraron como herramientas de difusión de la poesía durante la posguerra española, pero en Venezuela los tiempos también eran difíciles, así lo constata la correspondencia cuando sus editoras se hacían eco de los retrasos en la recepción de colaboraciones, como ejemplares de ambas revistas, o incluso libros.¹⁸

del evento. El número conmemorativo incluía, además, la reproducción de los discursos pronunciados durante el acto, un artículo, de la escritora madrileña, afincada en Caracas, Helena Sassone con el título "Estética y permanencia de *Lírica Hispana*" (pp. 61-64). Con la reproducción de adhesiones al acto recibidas desde España, se ponía de relieve el panorama poético español en 1962. La editorial *Ágora*, territorio abierto, a través de Concha Lagos, enviaba una nota de adhesión de algunos poetas al homenaje realizado a Connie Lobell y Jean Aristeguieta en Madrid en el XX Aniversario de su revista. Esta adhesión era firmada por: Medardo Fraile, José Hierro, Jorge Campos, Manuel Mantero, Luis Jiménez Martos (p. 53). Había también otros grupos de mensajes, individuales de poetas como Vicente Aleixandre, María Beneyto, Luis Jiménez Maros, Ramón Castelltort o Consuelo Bergés, desde Madrid que emitían sus opiniones; y los poetas andaluces, Julia Uceda, Mariano Roldán, J. J. Cuadros, Joaquín Caro Romero, Antonio Burgos, Julio de la Rosa, Pedro Rodríguez Pacheco, se unían en un colofón firmado por Manuel Mantero, todos se pronunciaban desde Sevilla (p. 58). Otros, desde Madrid, firmaban "en Madrid, el 17 de abril de 1962", la adhesión al homenaje en forma de manifiesto, era el grupo formado por Gabriel Celaya, Ángela Figuera, José García Nieto, Ramón de Garcíasol, Amparo Gastón, José Hierro, Leopoldo de Luís, Carlos y Antonio Murciano y José Luis Gallego (pp. 58-59). Si analizamos el conjunto vemos un panorama profundamente fracturado en el que, de alguna manera, se reivindica la procedencia geográfica para establecer los diversos grupos o agrupaciones de poetas, acaso fuera un fiel reflejo del espíritu de una España convulsa socialmente en la que muchos intelectuales, entre ellos Concha Lagos, dieron su apoyo a las huelgas de la minería de la primavera de 1962.

¹⁸ Las deficiencias en el envío de materiales se ponían de manifiesto por las directoras de *Lírica Hispana* en el mes de agosto de 1961: declaran el mal funcionamiento de correos en su país y acusaban el retraso en la recepción de ejemplares. En octubre del mismo año, las noticias que llegan desde Caracas sobre las comunicaciones postales no eran demasiado esperanzadoras, el retraso en los envíos se hacía patente. A mediados de los años setenta,

Lírica Hispana publicó un gran número de autores españoles, unos noveles, otros, poetas silenciados por un régimen de censura que hallaron su espacio de expresión al otro lado del Atlántico. La revista incluía secciones en las que desde España se enviaba el testimonio de la felicitación a una labor editorial bien desempeñada. Las referencias bibliográficas y las reseñas informaban a los lectores de Caracas de las novedades editoriales que se producían en España. Ya en la prehistoria de la revista, nos sirve el ejemplo de la publicación de autores que entonces eran noveles, Manuel Pacheco y Gloria Fuertes publicaron sendos poemarios como números antológicos en la citada revista.¹⁹

Bajo el signo de la censura publicaron sus poemarios, Carlos Murciano, Amparo Gastón, Mario Ángel Marrodán, Gabriel Celaya o Ramón de Garcíasol en las páginas de *Lírica Hispana* en los años en que el panorama poético español estaba fuertemente tensionado por un régimen de censura y por la cuestión del relevo generacional.²⁰ Pero si en algo destacó *Lírica Hispana* fue en la publicación de poesía escrita por mujeres.²¹ Durante toda la dictadura española, *Lírica Hispana* abrió espacios en Latinoamérica para la difusión de la

en mi opinión, teniendo en cuenta el momento político que vivía España, añadido a que no estaba garantizado el secreto de las comunicaciones, parece confirmar que los retrasos o las pérdidas de envíos, tanto procedentes de España como de Caracas, eran frecuentes. En 1974, el último libro publicado por Concha (*Fragmentos en espiral desde el pozo* que había sido publicado en Sevilla en Aldebarán ese mismo año) no había llegado a Caracas. (Mss. 22649/111, 114 y 136).

¹⁹ En 1953, en el número 128, *Lírica Hispana* publicaba el primer poemario del poeta extremeño, *El arcángel sonámbulo*, y un año después, en 1954, Gloria Fuertes publicará en el número 134, *Antología y Poemas del suburbio*. Más tarde Gloria Fuertes, en 1958 publicaría de nuevo, en el número 182, el poemario *Todo asusta*.

²⁰ Entre los poemarios publicados en el período 1958-1961 en *Lírica Hispana* encontramos los siguientes: en 1958, en el número 188, el poemario *Ángeles de siempre* de Carlos Murciano y en el número 181, *A flor de labio*, de Amparo Gastón (este número fue el Premio *Lírica Hispana* convocado por la misma revista). En 1959, en el número 193 publicaba Ángel Marrodán, *El alma y los sentidos*; y Gabriel Celaya, en el número 194 *El corazón en su sitio*. Más tarde, en 1961 Ramón de Garcíasol (pseudónimo de Miguel Alonso Calvo) publicaba *Sangre de par en par*.

²¹ Además de las antologías de referencia de poetas venezolanas, publicadas en los números 43, *Primera antología de mujeres poetas de Venezuela*, y una segunda versión corregida y aumentada que fue publicada en el n.º 120 de febrero de 1953 con el título *La mujer y la poesía en Venezuela* (Murciano, 1985: 89), una nutrida nómina de poetas publicaron sus poemarios en el período comprendido entre 1955 y 1962 en *Lírica Hispana*. He contabilizado hasta un total de diez, y son los siguientes: en 1955, en el número 152, *Destinos* de Pura Vázquez; en 1956, el número 157 recogía *Antología General* de María Beneyto; en 1959 se publicó en el número 199, *A orillas del Guadiana* de Eladía Morillo-Velarde (esposa del poeta Hugo Emilio Pedemonte). 1961 fue el año que más publicaciones recogió, un total de seis, el número 214, correspondió a *Elegías* de Concha Zardoya; el número 215, se publicó la primera antología de Ángela Figuera Aymerich; el número 216, recogía *Poemas innominados* de Montserrat Vayreda; el número 217, *Entre nubes, entre piedras* de Helena Sassone Martínez (poeta española residente desde muy joven en Venezuela); en el número 220, se publicó *Golpeando el silencio* de Concha Lagos; el número 223, *Retorno a la provincia* de Clemencia Laborda (poeta cubana que desde niña residía en Madrid); y en 1962, en el número 236, se publicaba *Vida anterior* de María Beneyto.

poesía escrita por mujeres, siendo éste uno de los canales más importantes de la introducción de una larga lista de poetas y escritoras que veían sus aspiraciones frustradas en España.²²

Y como colofón, añadir el apunte de uno de los números antológicos más significativos publicados por *Lírica Hispana* que incluyó a treinta y seis autores, entre ellos, una nómina importante de autoras. Fue el número 209, con el título *Poetas españoles en Lírica Hispana*, en 1960, ejemplar que incluía la dedicatoria de Vicente Aleixandre: “A Conie a Jean, con mi saludo a los poetas venezolanos, en las páginas encendidas de *Lírica Hispana* [firma]. Madrid, 23 de mayo de 1960”.²³

El final de dos revistas

La editorial que dirigía Concha Lagos tuvo paralelamente otros proyectos en vigor hasta el cierre de la revista en 1964. Uno de ellos fue la tertulia “Los viernes de Ágora”, que desde el inicio de la segunda etapa de Ágora había sido punto de encuentro de los colaboradores de la revista. Otro fue el premio Ágora de poesía convocado en 1963, único premio, editado en la colección con el mismo nombre con el número 27.

Lírica Hispana también convocaba su premio de poesía.²⁴ Ambas revistas se apoyaban difundiendo las convocatorias, y se hacían eco de los números especiales editados con motivo del sexto aniversario, en el caso de *Cuadernos de Ágora*; y en el XX aniversario de *Lírica Hispana*, y aquellos números especiales que a tenor de las colaboraciones contenidas eran dignos de mención.

²² En relación con esa frustración, María Grau Payeras ha destacado la necesidad de “autodefinición y autoafirmación” de las escritoras españolas de posguerra en un espacio que todavía no habían conquistado. A esta dificultad se añadió que el “carácter anti-intelectual del régimen” hizo que se consideraran como un “colectivo doblemente reprimido” viéndose obligadas a la defensa de “su dignidad de mujeres y escritoras” (2008: 172). En este contexto, algunas de ellas, como Gloria Fuertes, defendieron los nombres de sus coetáneas escribiendo acerca de ellas. Mención especial tuvieron las escritoras latinoamericanas, particularmente Conie Lobell y Jean Aristeguieta a quienes cita también Carmen Ontiveros en su obra (2008: 180).

²³ La edición se fraguó durante tres meses de viajes por España de las directoras de la revista que recogieron en mano los poemas inéditos de cada uno de los autores antologados. Las autoras incluidas fueron: María Beneyto, Ana Inés Bonnín, Carolina D'Antín, Alfonsa de la Torre, Ángela Figuera, María de los Reyes Fuentes, Gloria Fuertes, Amparo Gastón, Carmen González Mas, Clemencia Laborda, Concha Lagos, Eduarda Moro, Elisabeth Murder, Mercedes Saorí, Montserrat Vayreda, Concha Zardoya y Concha Fernández Luna (encargada de la entrevista realizada a las directoras de *Lírica Hispana* incluida en este número).

²⁴ En el período de estudio (1956-1964) la revista *Lírica Hispana* convocó dos premios de poesía, uno, en 1958, que cerraba XV años de vigencia de la revista. Obtuvo el premio el poemario *Hijo de esta tierra* de Jesús Tome, publicado en el número 180 de la revista. El segundo premio, otorgado también en 1958, recayó en el poemario *A flor de labio* de Amparo Gastón que fue publicado en el número 181. La primera mención de honor de este segundo premio correspondió al poemario *Todo asusta* de Gloria Fuertes que fue publicado en el número 182.

Pero todo tiene un final y en las revistas no cabe la excepción. Los proyectos de Concha: *Cuadernos de Ágora* (1956), y la tertulia “Los viernes de Ágora” (1956) tuvieron su momento de apogeo hasta 1964, fecha en que concluyeron todos con motivo del cierre de la revista.

A la vista de los contenidos de la revista podemos afirmar que el objetivo esbozado por Concha Lagos desde la editorial *Ágora*, se vio cumplido: ser un lugar abierto, que albergó, tanto las colaboraciones de los poetas oficiales y que más tarde formaron parte del canon, como aquellos representantes de diversas generaciones poéticas a lo largo de la posguerra española, confirmando una tradición anterior, así como cumpliendo con la reivindicación y difusión de nuevas voces, de modo que todos tuvieron su espacio en la revista.²⁵

Respecto a los motivos del cierre quedó constatado que se debió a las dificultades económicas (Gómez Gil, 1981: 19-22). A ello se añadió el rechazo por parte de Concha Lagos a recibir ayudas institucionales, todo ello la obligó a dar conclusión a un proyecto que, sin experiencia y con mucho afán, había comenzado hacía casi ocho años atrás.

Pero es justo añadir a estos motivos la importancia que tuvo la publicación del número especial de *Cuadernos de Ágora* dedicado a Antonio Machado que, en 1963, se estaba preparando en la sede de la editorial y que nunca llegó a materializarse,²⁶ “debido a la apatía de varios poetas españoles”, como indicó Concha Lagos en alguna entrevista, pues había esperado durante más de seis meses sus colaboraciones (Gómez Gil, 1981: 42).

Tampoco favoreció un ambiente poético poco propicio, en el que sus protagonistas estaban muy ocupados en resolver la verdadera función de la poesía y sobre todo, la cuestión del relevo generacional.²⁷ Posiblemente, el

²⁵ En marzo de 1963, Miguel Dolç, en una reseña aparecida en *Destino* sobre la obra de Concha Lagos, respecto a la promoción y apoyo a las nuevas generaciones destacaba: “la limpieza de su obra quedaría ya asegurada sólo por su condición de guía o consejera de poetas desde la colección ‘Ágora’, de Madrid, y como directora de la revista homónima, una de las más generosas y perseverantes contribuciones al intercambio de la realidad poética entre las diversas tendencias y lenguas de la península” (1963: 50).

²⁶ Del mismo modo que Antonio Machado o Miguel Hernández se convirtieron en iconos generacionales para muchos poetas españoles, tributándoseles tras su fallecimiento reiterados homenajes por diversas revistas españolas, entre ellas *Cuadernos de Ágora*, para la revista *Lírica Hispana*, uno de los iconos fue Teresa de la Parra. La escritora venezolana falleció en Madrid en 1936. En 1947 se produjo el traslado de sus restos mortales desde Madrid a Venezuela (Velia, 1984: 120) y un año después, en 1948, se le tributaba homenaje en la revista, en el número 54, correspondiente al mes de junio. Además *Lírica Hispana* había creado en 1947 el Premio Lírica Hispana en Homenaje a Teresa de la Parra.

²⁷ Sin lugar a dudas, el antecedente clave anterior a la declaración generacional que se produciría en Collioure, en 1959, con motivo del homenaje a Antonio Machado, fue la publicación en *Cuadernos de Ágora* de un número monográfico dedicado a la poesía catalana, el n.º 19-20 de mayo-junio, aparecido en 1958. Con la edición de este número bilingüe, se hacía presente desde Madrid la recuperación de la tradición de la poesía escrita en catalán con nombres como: Josep Carner, Carles Riba, J. V. Foix, Marià Manent, Joan Oliver, Salvador Espriu, Joan Teixidor, Josep Pau-Fabré, Joan Vinyoly, Joan Fuster, Blai

conflicto en que se habían sumido los poetas, a partir del declive de la poesía social, chocaba con la preocupación editorial de *Cuadernos de Ágora*, una revista volcada en la lírica, la cultura, en su más alta expresión estética que, además, mostraba una vocación de recuperar el pasado con la mirada puesta en el presente, y con pretensiones de proyectarla hacia un horizonte internacional.

Concha Lagos se vio obligada al cierre de la revista ante el silencio de un panorama intelectual cambiante, lleno de filias y fobias y que, posiblemente, se guiaba más por las relaciones utilitarias que por las de amistad desinteresada.²⁸ Así lo expresó en sus memorias dejándonos el testimonio de la realidad que se desveló con el devenir de *Cuadernos de Ágora*. En sus palabras se vislumbra el desencanto tras una lucha infatigable por aquello que fue su pasión y, a la vez, medio de vida. Sus palabras en 1978, al reflexionar acerca de uno de los números dedicados a un poeta publicado en *Cuadernos de Ágora*, se manifiestan en un tono existencialista, no exento de cierta ironía tan de raíz andaluza:

[...] Al cerrar Ágora [algunos poetas] dejaron de enviarme sus libros. Ya no les interesaba mi amistad. Los seres humanos, incluyendo a los poetas, dejamos mucho que desear. No es extraño que Nietzsche dijera: “La tierra padece enfermedades y una de ellas se llama hombre... San Lucas, más impulsivo, quería prenderle fuego. A lo peor, fue el precursor de la bomba atómica” [...]. (Lagos, 1978: 143)

Al otro lado del Atlántico este desencanto era percibido, emanaba desde de la recién cerrada revista en 1964. Se produjo un espaciamento en las respuestas a las cartas enviadas por las editoras de *Lírica Hispana* que se extrañaban de su no recepción, preguntándose los motivos, y si la revista seguía viva.²⁹

Pero tras el cierre, Concha Lagos no dejó de colaborar activamente con *Lírica Hispana*: a partir de 1964 se abre un nuevo período creativo en el

Bonet, o Albert Manent, al tiempo que abriría el camino a los nuevos valores que despuntaban en el panorama poético de Barcelona.

²⁸ Justo a punto del cierre de la revista *Cuadernos de Ágora*, en marzo de 1963, Miguel Dolç publicaba una reseña en *Destino* (referida anteriormente) en la que destacaba el terreno movedizo en el que Concha Lagos transitaba aquellos años, entre la labor editorial y creativa como bien indica “en la república de las letras”. Para Dolç, “aún sin ser insólito, no deja de ser extraño, y quizás aleccionador; concretamente en los dominios, bastante fértiles en incidencias humanas, de la poesía española” y se preguntaba, “¿Conseguiré poner paz, rigor y laboriosidad, con su ejemplo, en una amplia parcela de dicha poesía? Tal es indudablemente su deseo” (1963: 50).

²⁹ Las editoras de *Lírica Hispana* con sus misivas acompañaron en todo momento el desencanto de Concha Lagos, especialmente en el año 1962, cuando fue candidata al Premio Nacional de Poesía que se presentaba con el poemario *Tema fundamental*, y alentaban a Concha interesándose por su obra y su nuevo rumbo focalizado en el teatro (Mss. 22649/118). En marzo de 1963, se preocupaban por la salud de Concha Lagos y su actividad literaria ante la ausencia de correo, indicando que no recibían la revista *Cuadernos de Ágora* (Mss. 22649-122). Efectivamente, las demoras en los envíos coincidieron probablemente con el ritmo de publicación de la revista.

que aportaría algunas colaboraciones aún hoy inéditas en España por las dificultades de acceso a los ejemplares de la revista de Caracas.

Sin embargo, *Lírica Hispana* tuvo mejor suerte. Prolongó su actividad hasta 1968, fecha en que salía el último de sus ejemplares,³⁰ aunque ya sin Jean Aristeguieta que había decidido emprender un nuevo proyecto en solitario, *Árbol de fuego. Poesía*. Sin embargo, el cierre de *Lírica Hispana*, para Jean Aristeguieta, tuvo un efecto contrario al que se operó en Concha tras el cierre de *Cuadernos de Ágora*. Jean, esperanzada e implicada en el nuevo proyecto, estuvo convencida de su proyección de futuro, y así fue, ya que la colección iniciada en 1968 tuvo una pervivencia de diez años. Durante este período, la revista además se volcó en la edición de poemarios de poesía escrita por mujeres, entre ellas, también Concha Lagos.³¹

Algunas reflexiones a modo de conclusión

Finalmente, quisiera aportar algunas citas extraídas de *El rey mendigo* (1988) de José Agustín Goytisolo, donde éste apunta algunas claves en torno a las revistas, la tarea implícita de editor, en este caso editoras, y el oficio de poeta, que me servirán para plantear algunas reflexiones a modo de conclusión.

[...] A cada quien con sus anhelos, altos o chiquitos, legítimos o no, intenta abrirse paso a hachazos o a golpes de tijera de podar, para penetrar o lograr acomodo en las faldas o en la cumbre del Monte Parnaso. (Goytisolo, 1988: 8)

Los poetas tienden a identificarse en el contexto literario, a buscar a sus coetáneos y establecer vínculos a través de los cuales poder reforzar su endeble posición frente a la escritura, ya sea como medio de vida, o no. Para José Agustín como testigo de una generación estas acciones pasaban por ser un “auto-etiquetaje”, que:

[...] acostumbra a ir a declaraciones de grupo, promoción o generación, y también acompañado y aireado por una revista, una

³⁰ Se trata de una edición conmemorativa, con el título *XXV años al servicio de la Poesía* publicada en solitario por Conie Lobell. Las palabras preliminares, “En los veinticinco años de *Lírica Hispana*” formuladas como despedida por Conie, hacen hincapié en las dificultades y motivos que pusieron fin a la trayectoria de la revista: “Cercada por urgencias materiales he permanecido al frente de *Lírica*. Casi lapidada por un silencio cómplice, con que se pretende ignorarme e ignorar esta realidad de la cultura, llego a cumplir veinticinco años al servicio de la Poesía [...] críticas he visto que, a pesar de ser sobre el sello de *Lírica Hispana*, callan esta circunstancia. Y cuando no han encontrado cómo molestarme han llegado a comentar algo tan banal como su ‘diminuto tamaño’” (1968: 8).

³¹ El poemario *Diario de un hombre* fue publicado en el número 24 de la Colección *Árbol de Fuego*, en 1970. Algunas de las colaboraciones que se produjeron para *Árbol de Fuego*, lo fueron en forma de artículo, semblanza literaria o poemas. En el estudio completo aporto más datos sobre estas colaboraciones en proceso de descubrimiento.

colección literaria o una tertulia, y suele ser jaleado por unos cuantos epígonos teóricos, que también intentan hacer carrera y que están a la que salta. (Goytisolo, 1988: 8)³²

En el caso de las editoras, tanto de *Cuadernos de Ágora*, como de *Lírica Hispana*, es posible que la labor editorial, de alguna manera, empañara la aportación creativa de todas ellas al canon literario, en especial, en el caso de Concha Lagos, quedando a la deriva generacional, como bien han apuntado algunos investigadores.

Haciendo uso de las palabras de García Tejera, y de Sánchez Dueñas, en el caso de Lagos, la descontextualización generacional entiendo que fue fruto de la diversidad de opiniones por parte de la crítica a la hora de “valorizar” su obra dentro de la teoría de las generaciones literarias, ya que “algunos críticos la sitú[a]n en la conocida como ‘Generación del 36’, mientras que otros la ubi[ca]n en los poetas del ‘Grupo del 50’ (García Tejera, 2003 y 2005)”³³ (2011: 84) poniendo de manifiesto ciertas “concesiones excepcionales” como fue su inclusión en las “páginas de crítica de las revistas especializadas o en los manuales de literatura como el de Valbuena Prat (1968)” (Sánchez Dueñas, 2011: 84).

En mi opinión, este hecho, junto a las turbulencias habidas en el territorio poético posibilitó, en el caso de Concha Lagos, una mitificación de la autora que, como bien apunta Blas Sánchez Dueñas, generan una serie de incógnitas que “deben ser despejadas para abrir cauces en torno a la investigación de esta escritora y, por medio de ella como producto de su importante labor literaria y cultural en la España de mediados de siglo, para la literatura de los años 50 y 60” (2011: 83).

Posiblemente, esta descontextualización sucedió igualmente en Latinoamérica con autoras como Jean Aristeguieta. Es indudable que este hecho debió de contribuir a restar importancia al caudaloso río cultural que tendió puentes entre España y Latinoamérica en aquellos tiempos tan difíciles y que a mi juicio, ha sido poco investigado:

[...] A las en principio pocas personas que acompañan al escritor en sus inicios pueden añadirse sus novios o novias, algún protector y unos pocos suscriptores de la revista de turno, que forman ya un

³² La edición de antologías, participación en recitales-homenaje o actividades de grupos de poetas han sido considerados como actos, o declaraciones generacionales. En este sentido resulta curioso que otra de las declaraciones generacionales que se produjo durante la posguerra española lo fuera con la edición del número 159 de la revista *Lírica Hispana* con el título “Antología de poetas jóvenes sevillanos” cuya editora fue María de los Reyes Fuentes, en 1956 (Navarrete, 2010).

³³ La referencia entre paréntesis apuntada por Blas Sánchez Dueñas, corresponde a dos trabajos de Carmen García Tejera en colaboración con José Antonio Hernández Guerrero. Uno editado en 2003, por la Fundación Manuel Lara de Sevilla, con el título *Poetas andaluces de los años cincuenta: estudio y antología*; y el segundo, un artículo publicado en 2005, en el número 5 de la revista *Ateneo: revista cultural* del Ateneo de Cádiz, editada por el Ateneo de Cádiz, con el título: “Perfil literario de la poesía andaluza de los años cincuenta”.

público, en ocasiones el único que tendrá el entusiasta literato durante toda su vida, y aun después de ella. (Goytisolo, 1988: 9)

En definitiva, la poesía, siempre fue un mal negocio, estuvo sometida a las tensiones de los grupos literarios e intereses, tanto individuales, como colectivos, en algunos casos obligaba al escritor a ejercer una serie de trabajos adláteres como editor, traductor o antólogo,³⁴ en detrimento del desarrollo de su tarea creativa con el fin de ganarse un espacio donde ejercer un oficio con independencia y libertad, factores ambos, todavía hoy en tensión con la difícil profesionalización del escritor.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁNGEL RIVAS, Rafael; GARCÍA RIERA, Gladys (2006), *Quiénes escriben en Venezuela. Diccionario abreviado de escritores venezolanos (siglos XVIII a XXI)*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/quienes-escriben-en-venezuela-diccionario-abreviado-de-escriitores-venezolanos-siglos-xviii-a-xxi--0/>> (septiembre de 2013).
- ARISTEGUIETA, Jean (1965), *Los espejismos*. Caracas, Asociación de Escritores Venezolanos.
- BARIOLA, Pedro P. (1958), "Lírica Hispana, 2 en *SIC*, n.º 21 (203), pp. 117-119.
- BOSCH, Velia (1984), *Iconografía. Teresa de la Parra*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- CAÑASVERAS GARRIDO, Francisco (2010), "Rafael Millán, nuestro poeta en América", en *Revista Feria*, Castro del Río, Córdoba: Ayuntamiento de Castro del Río, pp. 8-9. Consultado en <<http://www.ayuntamientocastrodelrio.org/Especiales/revista2010.pdf>> (15 de diciembre de 2013).
- DOLÇ, Miguel (1963), "Integridad poética de Concha Lagos", en *Destino*, n.º 1338 (23 de marzo), p. 50.

³⁴ Algunas notas extraídas de la breve correspondencia de J.A. Goytisolo que mantuvo entre 1982 a 1987 con la Asociación Prometeo de Poesía de Madrid, en la Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid, nos dan pruebas del camino que transitaba el poeta, entre la traducción y la antología. En carta dirigida a Juan Ruiz de Torres, presidente de la citada asociación, el 27 de junio de 1982, José Agustín, remarca la información que debe de aparecer en una nota biobibliográfica, entre otros datos, "escritor (suprimir traductor, pues todos? casi todos los escritores en vano traducimos)". Más tarde, en junio de 1987, del currículum enviado, el poeta destacaba: "Antólogo de poesía catalana y cubana contemporáneas" (DP Arc. 24/7). En este sentido, las declaraciones de José Agustín Goytisolo, a raíz de la inminente publicación de *Veintiún poetas catalanes para el siglo XXI*, en 1996, dejaban bien clara su fuerte vocación por la difusión de la poesía catalana, especialmente en Latinoamérica (Vidal, 1996).

- GARCÍA TEJERA, Carmen y HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (2003), *Poetas andaluces de los años cincuenta: estudio y antología*. Sevilla, Fundación Manuel Lara.
- GARCÍA TEJERA, Carmen y HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (2005), "Perfil literario de la poesía andaluza de los años cincuenta", en *Ateneo: revista cultural del Ateneo de Cádiz*, n.º 5, pp. 207-210.
- GÓMEZ GIL, Alfredo (1981), *Concha Lagos bajo el dominio de la literatura comparada*. Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- GOYTISOLO, José Agustín (1988), *El rey mendigo*. Barcelona, Lumen.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1976), *Informe sobre poesía española (siglo XX)*. Madrid, Magisterio Español, pp. 112-113.
- LAGOS, Concha (1978), *La madeja*. (Inédito) Depositado en la Unitat d'Estudis Biogràfics, Universitat de Barcelona.
- NAVARRETE, María Teresa (2010), "Julia Uceda: una voz olvidada", en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, n.º 2. Consultado en <http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=76%3AJulia-uceda-una-voz-olvidada-maria-teresa-navarrete-navarrete&catid=38%3Aindice&Itemid=1> (diciembre de 2013).
- PARAÍSO, Isabel (2005), "Cuadernos de Ágora (1956-1964)", en Ortega Ramos, Manuel y et al., *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, vol. II. Madrid, Ollero y Ramos Ramos editores S.L., pp. 353-398.
- PARRA, Teresa de la; BOSCH, Velia (ed.) (1997), *Las memorias de mamá Blanca*. Costa Rica-Santiago de Chile, ALLCA XX.
- PAYERAS GRAU, María (2008), "La voz reprimida de la mujer en las generaciones poéticas de posguerra", en *Texturas*, n.º 8-8, pp. 171-180.
- RUBIO, Fanny (1976), *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid, Turner.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2011), "Concha Lagos y el canon poético de los 50", en *Ojáncano, revista de literatura española* (octubre), Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill, pp. 83-103.
- VIDAL, Pau (1996), "Veintiún poetas catalanes para el siglo XXI", en *El País*. Consultado en <http://elpais.com/diario/1996/12/10/cultura/850172405_850215.html> (enero de 2014).
- VV. AA. (1953), "El arcángel sonámbulo de Manuel Pacheco", en *Lírica Hispana*, n.º 128. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1954), "Antología de la joven poesía española", en *Lírica Hispana*, n.º 139. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1954), "Antología y Poemas del suburbio de Gloria Fuertes", en *Lírica Hispana*, n.º 134. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1955), "Destinos de Pura Vázquez", en *Lírica Hispana*, n.º 152. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1956), "Antología General de María Beneyto", en *Lírica Hispana*, n.º 157. Caracas, Venezuela.

- VV. AA. (1958), "A flor de labio de Amparo Gastón", en *Lírica Hispana*, n.º 181. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1958), "Ángeles de siempre de Carlos Murciano", en *Lírica Hispana*, n.º 188. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1958), "Hijo de esta tierra de Jesús Tomé", en *Lírica Hispana*, n.º 180. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1958), "Hijo de esta tierra de Jesús Tomé", en *Lírica Hispana*, n.º 180. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1958), "Todo asusta de Gloria Fuertes", en *Lírica Hispana*, n.º 182. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1958), *Cuadernos de Ágora*, n.º 19-20 (mayo-junio). Madrid, España
- VV. AA. (1959), "A orillas del Guadiana de Eladia Morillo-Velarde", en *Lírica Hispana*, n.º 199. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1959), "El alma y los sentidos de Mario Ángel Marrodán", en *Lírica Hispana*, n.º 193. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1959), "El corazón en su sitio de Gabriel Celaya", en *Lírica Hispana*, n.º 194. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1961), "Elegías de Concha Zardoya", en *Lírica Hispana*, n.º 214. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1961), "Entre nubes, entre piedras de Helena Sassone", en *Lírica Hispana*, n.º 217. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1961), "Poemas innominados de Montserrat Vayreda", en *Lírica Hispana*, n.º 216. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1961), "Poetas españoles en *Lírica Hispana*", en *Lírica Hispana*, n.º 209. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1961), "Primera antología de Ángela Figuera", en *Lírica Hispana*, n.º 215. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1961), "Retorno a la provincia de Clemencia Laborda", en *Lírica Hispana*, n.º 223. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1961), "Sangre de par en par de Ramón de Garcíasol", en *Lírica Hispana*, n.º 205. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1962), "Golpeando el silencio de Concha Lagos", en *Lírica Hispana*, n.º 220. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1962), "Vida anterior de María Beneyto", en *Lírica Hispana*, n.º 236. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1962), "XX Aniversario de *Lírica Hispana* (Testimonio-Recuerdo de la Fiesta de la poesía)", en *Lírica Hispana*, n.º 229. Caracas, Venezuela.
- VV. AA. (1970), "Diario de un hombre de Concha Lagos", en *Árbol de Fuego. Poesía*, n.º 24. Caracas, Venezuela.
- VV. AA., Lobell, Conie (ed.) (1968), "XXV años al servicio de la Poesía", en *Lírica Hispana*. Caracas, Venezuela.
- VV. AA., Reyes Fuentes, María de los (ed.) (1956), "Antología de poetas jóvenes sevillanos", en *Lírica Hispana*, n.º 159. Caracas, Venezuela.

LA REVISTA *LIBRE* Y EL *ETHOS* POLÍTICO REVOLUCIONARIO

Libre and the Revolutionary Political Ethos

GRACIELA FERRERO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA (ARGENTINA)

grafer@hotmail.com

Resumen: La revista *Libre*. *Revista crítica trimestral para los pueblos de lengua española*, publicada en París, durante el bienio 1970-1972, constituyó un espacio en el cual la izquierda progresista española (de la que formaban parte varios miembros de la Generación del 50) y la latinoamericana debatieron sobre la situación y compromiso de los intelectuales frente al proceso revolucionario cubano. El cambio de sesgo de la política cultural del gobierno de Castro y el impacto que provocó el caso Padilla, alteró el compacto sociograma de los colaboradores de *Libre* y puso fin a la vigencia de un *ethos* político revolucionario compartido.

Palabras clave: *Libre*, intelectuales, Padilla, sociograma, ethos revolucionario

Abstract: *Libre* magazine. *Quarterly political criticism magazine for Spanish-speaking communities*, published in Paris during the 1970-1972 biennium. It served as an arena for the Latin American and the Spanish progressive left-wing (of which several members of the Generation of the 50s were part) to debate the situation and commitment of intellectuals as regards the Cuban revolutionary process. The change in the course of Castro's government cultural policy and the impact caused by the Padilla case altered the compact sociogram of the contributors of *Libre* and put an end to the existence of a shared revolutionary political *ethos*.

Keywords: *Libre*, intellectuals, Padilla, sociogram, revolutionary ethos

*Yo pienso que a estas horas amanece en la Ciénaga,
que todo está indeciso y que sigue el combate,
y busco en las noticias un pico de esperanza
que no venga de Miami.*

JAIME GIL DE BIEDMA

Uno de los gestos de afirmación generacional del grupo del 50 fue su colaboración en la revista *Libre. Revista crítica trimestral para los pueblos de lengua española*, publicada en París, durante el bienio 1970-1972, por la iniciativa de un grupo de artistas e intelectuales de izquierda acaudillados por Juan Goytisolo y Mario Vargas Llosa. Esta actitud grupal, si bien no tiene la trascendencia de otras como el homenaje a Machado en Colliure, o las conversaciones políticas de Formentor, ambas en 1959, constituye una manifestación de comunidad ideológica y de apertura ante una “moral revolucionaria” nacida al calor de la épica de la Revolución Cubana, en la que advirtieron una estrecha simbiosis con la generada por la causa republicana durante y tras la Guerra Civil.

La revista, de breve existencia, no respondió a la tipicidad de las publicaciones del exilio español, por lo menos a las anteriores a 1960, ya que el aglutinante temático no fue ni la situación de España, ni su identidad, sino el diálogo entre intelectuales progresistas europeos y latinoamericanos, sobre temas de interés común para la izquierda: el concepto de intelectual, su papel en los movimientos de emancipación en general y, más concretamente, su compromiso en la revolución que estaba en marcha en Latinoamérica contra las políticas expansionistas norteamericanas.

Nos detendremos, en primer lugar, en la significación de la revista como nodo de transformación de un sociograma de escritores en plena actividad de uno y otro lado del Atlántico, a partir de un acontecimiento político cultural que se dio en territorio americano, pero cuyos efectos fueron transatlánticos.

De los cuatro números publicados, dos son dirigidos por representantes del exilio español impuesto o buscado: Juan Goytisolo y Jorge Semprún; otros colaboradores peninsulares fueron Carlos Barral, José Agustín y Luis Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Ángel Valente, José María Castellet, Fernando Claudín, Jesús Fernández Santos y Manuel Vázquez Montalbán y Antoni Tapiés. Pero hay que volver los ojos a Latinoamérica para descubrir lo distintivo de esta revista: en ella se encuentran las claves que pusieron en marcha la publicación, las que la censuraron con gritos y silencios durante su efímera vida y también las que firmaron su sentencia de muerte (Sarría Buil, 2005: 476). Latinoamérica es mucho más que una mera presencia o una privilegiada clave de lectura, por la significación de sus colaboradores, de distintas nacionalidades y de todos los géneros, como Julio Cortázar, Alfredo Bryce, Jorge Edwards, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, José

Emilio Pacheco, José Donoso, Severo Sarduy, Antonio Skármeta y críticos literarios como Ariel Dorfman, Noé Jitrik, Carlos Monsivais, Saúl Yurkievich y Ángel Rama.

De la “teoría de las redes” procede el concepto de sociograma al que apelamos en este trabajo; este instrumento operativo define las relaciones sociales informales que están presentes entre un grupo de actores, en un momento determinado momento, con vistas a transformar esa situación. El sociograma (lo realmente existente) confronta con el organigrama, en tanto éste representa lo instituido, lo cristalizado, de manera que el primero puede aportar a la investigación una perspectiva de lo que está pasando en el presente y por dónde pueden decidir los involucrados que han de desarrollarse las propuestas de actuación; en síntesis: se trata de dos miradas, desde arriba puede apreciarse lo instituido, como en una foto fija; desde abajo se aprecian las potencialidades, las posibilidades de transformación (Villasante, 1995: 189).

Las relaciones que mantenían los actores involucrados en este sociograma, escritores e intelectuales europeos (fundamentalmente españoles y franceses) y latinoamericanos en el corte temporal que consideramos (década del sesenta) se habían trazado a partir del nudo histórico de la Revolución Cubana, y el fenómeno del *Boom*.

No debemos olvidar que el triunfo de la Revolución Cubana es uno de los factores determinantes del *Boom*. Lo es por la mera fuerza de las circunstancias políticas, que proyectan hacia el centro del ruedo político internacional a una isla, Cuba, y con ella, a un continente olvidado.

El gobierno de Fidel Castro asume una posición cultural decisiva y que tendrá incalculables beneficios para toda América Latina: sin descuidar a escala nacional el problema de la educación y sobre todo del analfabetismo, la Revolución Cubana proyecta en sus primeros años una política cultural que trasciende los límites isleños. En La Habana se crea en 1960 una institución, Casa de las Américas, que por algunos años se convertirá en el centro cultural revolucionario. Dirigida por Haydée Santamaría, una de las heroínas de la revolución, lleva a cabo una brillante gestión cultural marcada por la apertura. Una de sus más importantes realizaciones es la creación de una revista bimestral, *Casa de las Américas*, cuyo primer número es de 1960. En 1965 puede evaluarse la gestión de *Casa de las Américas* como de apertura a las formas más audaces de la nueva literatura. “Robbe-Grillet y otros pontífices del Nouveau Roman alternan con Marx y Engels en las librerías” (Rodríguez Monegal, 1975: 649).

Casa de las Américas se convierte en uno de los puntos de confluencia de los actores del sociograma literario de los sesenta: allí se organizan festivales, congresos y concursos. El premio que desde 1960 se entrega anualmente determinó una circulación sostenida de hombres de la cultura latinoamericanos y extranjeros, invitados a participar como jurados: Roger Caillois, Ítalo Calvino, Jean Franco, Margaret Randall, Hans Magnus Enzensberger, Christiane Barckhausen-Canale, David McMurray, Blas de Otero, Juan Marsé, Camilo José Cela, Jorge Semprún, Juan

Goytisolo y José Agustín Goytisolo, Belén Gopegui, fueron algunos de los convocados.

El impacto cultural de la Revolución pronto se expande a todo el continente: en Uruguay, el semanario *Marcha* recibe un impulso extraordinario del ejemplo cubano y se convierte en amplificador de un florecimiento cultural cuyo influjo se veía reducido por el bloqueo; en el mismo sentido actúan *Siempre* en México y el semanario *Primera Plana*, de Argentina.

También canalizaron y fueron apoyadas por la Revolución, pequeñas editoriales como Era (México), Galerna y Jorge Álvarez (Buenos Aires), Arca (Montevideo) y Editorial Universitaria (Santiago de Chile). Paralelamente se crean revistas que sostienen la causa de la liberación y esto determina un permanente intercambio, viajes, coediciones, manifiestos y números de homenaje que permiten burlar el bloqueo y multiplican el efecto revolucionario. Para Rodríguez Monegal, éste fue el boom ideológico cubano, sostenido por las izquierdas del continente y de Europa, que constituyó también la red sobre la que se difundió el Boom editorial.

Los escritores y artistas latinoamericanos se sienten ligados por vínculos de solidaridad y contención: la intelectualidad europea, y sobre todo la francesa, subraya y aplaude maravillada el eclecticismo de esta orientación de la cultura revolucionaria: allí se estaba plasmando lo que Mario Benedetti llamó “El asalto a lo imposible”.

En este sociograma de “consenso” de los intelectuales, en que la peregrinación a La Habana era un gesto de legitimación y en el que París, a través del Consulado de Cuba, actuaba como un segundo espacio de interacción para los de lengua española que vivían en la capital francesa su exilio o autoexilio, irrumpe el acontecimiento que dividiría las aguas en dos mares comunicables: el caso Padilla.

Libre y el caso Padilla

El primer número de *Libre*, que había sido entendida por los fundadores como la compañera de viaje europea de la revista de *Casa de las Américas*, se retrasó y el caso Padilla estalló en marzo del 71. La dirección decidió incorporar al primer número todos los textos de la polémica internacional que el caso había desatado, documentos referidos a la penosa sanción del poeta cubano y, con esto, la revista que debía ser la proyección en el Viejo Mundo de *Casa de las Américas* se convirtió en su antagonista.

El gran relato axiológico y movilizador de la izquierda progresista del que la revista pretendía ser portavoz, fue alterado por uno de sus múltiples mecanismos reguladores: el antagonismo, la discursividad polémica (en la metáfora de Juan Goytisolo: “el gato negro que atravesó inopinadamente la redacción del vingt-six rue de Bièvre, dejando a su paso un reguero de mal farío”) (Goytisolo, 1986: 83).

El ethos político revolucionario en el que los actores del sociograma de la intelectualidad parecían haber coincidido durante la década precedente pasa a resignificarse, y admite, por lo menos una doble lectura. El discurso revolucionario “del consenso”, en el que los actores del

sociograma de la intelectualidad coincidían, estaba nucleado en torno a una serie de ideogemas propios del XIX: liberación, nacionalidad, identidad latinoamericana, que emergen con su filiación en Bolívar, Martí y Mariátegui. El discurso, tanto institucional como artístico, articula estos topoi con ideogemas más recientes: Tercer Mundo, colonialismo, Hombre Nuevo (especialmente desde la palabra de los padres: Sartre, Gramsci, Fanon (que iluminan el rol de los intelectuales), luego Althusser, y con él, Régis Debray).

Lo que antes de la publicación del primer número de *Libre* regía con carácter de hegemónico, estaba balizado por los siguientes axiomas: a) el pueblo como destinatario de toda praxis política; b) el imperialismo norteamericano, la CIA, los monopolios, las dictaduras como antisujetos; y c) la liberación, la emancipación, la patria socialista como objetivos a alcanzar.

La polémica desatada por el caso Padilla representa, en cuanto a conformación de identidades dentro del campo en pugna, la obtención de la representación legítima de la intelectualidad de izquierda, a través de la suma de capital simbólico que aparejaría la ortodoxa interpretación del ideograma¹ “revolución” no tanto en su primera realización por el movimiento castrista, sino en el devenir de su política cultural.

La discursividad agónica, al plantear antagonismos y polarizar las adhesiones, altera el equilibrio del sociograma: el sueño de la solidaridad ética y estética de los escritores del Boom deja al descubierto sus grietas. Ser militante de la revolución cubana, esa nueva forma de militancia en América Latina, deja de ser una “carta de presentación” adosada al mérito literario.

Los intelectuales europeos, por su parte, dejan traslucir las insuficiencias de sus respectivas formaciones: comprenden más cabalmente cualquier fenómeno del mundo desarrollado que la realidad cubana o latinoamericana en general. Leen como simples sucesos lo que en la isla y el continente ocurre como un proceso fluido y contradictorio, en trance acelerado de articulación, descomposición y recomposición.

Así es como recogiendo expresiones fugaces o sistemáticas de los jefes victoriosos, estudiando los documentos que emiten o asimilando los conceptos de una literatura extraoficial, pero apadrinada desde la isla, y emocionados por los reflejos líricos de la gesta, cantada por Neruda y Guillén, la advierten como una revolución hecha a la medida de su idealismo y a su cosmovisión progresista: la controversia, sin embargo, dará cuenta de sus limitaciones.

La “crispación discursiva”

El primer número de *Libre* aparece y es evidente en su misma estructura una falta de homogeneidad interna, que revela el impacto de un acontecimiento desestabilizador en su todavía precaria línea editorial. La

¹ Utilizo el concepto con la extensión que le acuerda el analista del Discurso Social, Marc Angenot, da al término: ideogemas “la unidad mínima de significación que porta contenido ideológico”.

decisión de incorporar un dossier con toda la documentación generada por el caso Padilla, contrasta con la primera parte de la revista, elaborada antes de esta incorporación: dos tiempos diferentes y dos intencionalidades se yuxtaponen en la primera aparición de la revista.

Al que llamaremos “primer segmento” corresponde la enunciación de lo que constituye el proyecto editorial:

Libre se propone una labor revolucionaria en todos los planos fundamentalmente accesibles a la palabra: el “cambiar el mundo” conforme al propósito de Marx y el “cambiar la vida” según el anhelo de Rimbaud. (Nota introductoria, editorial, n.º 1, septiembre, octubre, noviembre de 1971)

Hemos tomado este fragmento que funciona como editorial de la revista por cuanto diseña pulcramente el objeto de deseo: una revolución que no deje indemne al sujeto que busca su realización.

Este enunciado inicial de cambiar el mundo/ cambiar la vida (Rimbaud) alude, pero no se identifica con el “hombre nuevo” de Ernesto Guevara, el Che Guevara. Procede de Cortázar, quien en una entrevista de Ernesto González Bermejo, “Conversaciones con Cortázar”, señaló:

y con esto no me hago ninguna idea mesiánica de la literatura, como se la hacían los románticos en el sentido de que el poeta es el Supremo Legislador o que es él quien va a cambiar la realidad; no, en absoluto, pero sigo creyendo, con Rimbaud que ‘il faut changer la vie’, que hay que cambiar la vida. (González Bermejo, 1971: 141)

En realidad este enunciado constituye un tópico utilizado tanto por las vanguardias como por el surrealismo; pero incluido en la “declaración de intenciones” de la revista, se resignifica al ponerse en contacto con la voluntad humanista de un conjunto de escritores que pretendían favorecer al mismo tiempo la comunicación cultural y la política, entendidas como una sola praxis.

Correlativamente, llamamos segundo segmento al *dossier* Padilla, integrado por los siguientes documentos: 1) Carta dirigida al Primer Ministro Fidel Castro por 54 intelectuales europeos y latinoamericanos a raíz de la detención del poeta Heberto Padilla en La Habana; 2) Declaración del Pen Club de México; 3) Transcripción taquigráfica de la autocrítica pública de Padilla en la UNEAC; 4) Fragmentos del discurso pronunciado por Fidel Castro en la clausura del Congreso Nacional de Educación y Cultura; 5) Carta de Mario Vargas Llosa renunciando al Comité de Redacción de la revista *Casa de las Américas*; 6) Respuesta a Vargas Llosa de Haydée Santamaría; 7) Carta abierta a Fidel Castro de 62 intelectuales de Europa y Latinoamérica a causa de la autocrítica de Padilla; 8) Respuesta de Padilla a los firmantes de la carta dirigida a Fidel Castro; 9) Declaración pública de Mario Vargas Llosa; 10) Texto de Julio Cortázar; 11) Opiniones

de escritores latinoamericanos y europeos en relación con el caso; 12) Autocrítica de Luigi Nono y 13) Respuesta de Juan Goytisolo a Luigi Nono.

Todos estos documentos son precedidos por una nota en la que se justifica su inclusión. Fundamental, para la comprensión del tema del ethos revolucionario, resulta el fragmento que transcribimos, en el que la voluntad de información documental se cimenta en la dimensión crítica de la revista:

Revista crítica, *Libre* considera útil la discusión sobre el caso Padilla, por las implicaciones ideológicas que supone, especialmente en cuanto remite a problemas de nuestro tiempo tales como el socialismo y sus orientaciones, la creación artística dentro de las nuevas sociedades y la situación y compromiso de los intelectuales frente al proceso revolucionario de nuestros países. (*Libre*: 95)

En este programa de apertura a la libre interpretación, como se advierte, crea a su propio antagonista: aquél que no cree en la libertad de opinión, sino en el monolitismo ideológico. La intervención discursiva del “oficialismo” cubano, representa el antagonista prefigurado en este texto introductorio, y el ideograma “Contra la Revolución, nada”, la expresión lingüística del dogmatismo político como praxis autoritaria y represiva.

El discurso polémico deseado por los miembros del equipo “fundador” se convierte “crispación discursiva” en el dossier, constituido por la cadena de discursos que siguieron al encarcelamiento de Heberto Padilla y su subsiguiente autocrítica. Es en esta polémica en la que el ideograma de la revolución recurre significativamente en un juego de oposiciones y superposiciones, y el sociograma de la comunidad intelectual hispánica y latinoamericana estalla en discursos que van de la polémica hasta la rigidez panfletaria.

El ideograma de la revolución, adopta dos significaciones diferentes conforme a los lugares desde donde hablan los enunciadores: desde Europa, como observadores de un proceso en marcha o desde América y Cuba, en particular, desde dentro de la Revolución.

Los intelectuales y artistas nucleados en *Libre* se definen como “libres” y consideran que la actitud verdaderamente revolucionaria radica en la libertad de discusión y elección dentro de “un terreno común, muy amplio, para debatir sus ideas” (*Libre*: 5) y fijan la antítesis de esta posición:

Hay que crear, pues, condiciones propicias para la discusión y el diálogo. Contra la concepción stalinista de un marxismo sin debate, autoritario y dogmático, debe darse oportunidad al pensamiento revolucionario de expresarse y difundirse libremente. Es preciso discutir las diversas concepciones sobre vías, formas y objetivos de lucha.

La afirmación transcrita se refuerza en las dos cartas dirigidas a Fidel Castro, tras la detención y autocrítica de Padilla. En el primer caso, la función de refuerzo se legitima con la mención de la palabra del Che, modelo y paradigma consensuado de revolucionario: “[...] proceso de sectarismo al que en más de una ocasión hiciera referencia el Comandante Che Guevara, cuando denunciaba la supresión del derecho a la crítica dentro del marco revolucionario” (*Libre*: 96).

La segunda carta, que se sitúa de lleno en lo que más arriba hemos llamado “crispación discursiva”, cifra su carácter agónico en la retórica del apóstrofe: “Lo exhortamos a evitar a Cuba el obscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el stalinismo en los países socialistas [...]” (*Libre*: 124).

En el mismo campo discursivo, José Ángel Valente es uno de los pocos poetas que tomó partido en las páginas de *Libre* en la polémica por el caso Padilla: en el n.º 1 de la revista no sólo ataca el giro autoritario de la política cultural castrista, sino también a las conclusiones del famoso Congreso Nacional de Educación y Cultura, que daría inicio al “quinquenio gris” de la cultura cubana. Allí señala y condena la clara adhesión de los educadores al “monolitismo ideológico” y formula una prospección en la que no falta la mención de paradigmas axiológicos:

Ante esta anticipada imagen del porvenir cubano, bien cabe preguntarse si fue ése en la política, en la prosa y en el verso el sueño de José Martí, si fue ése el sueño del Che, si por esa imagen, en su día, habría combatido realmente el propio Fidel. (*Libre*: 139)

La retórica agónica lo lleva a incluir, dentro del panteón de figuras modélicas, a la contrafigura del actual antagonista: el Fidel idealista y combatiente.

Frente a esta posición de observadores externos, se yergue la de los actores de la Revolución, que fijan su lugar de enunciación en el centro de los acontecimientos: Cuba. En este caso, se trata de una topía legítimamente que dota a los enunciadores de una competencia especial ligada a la participación directa en la gesta de liberación. Cuando el enunciador es Fidel Castro, sus antagonistas son: “liberales burgueses”, “agentillos del colonialismo cultural”, “seudoizquierdistas descarados que quieren ganar laureles viviendo en París, Londres, Roma”, “¿concursitos aquí para venir a hacer el papel de jueces? ¡No! ¡Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad!” (*Libre*: 120).

La opinión de los miembros de *Libre* está viciada por su condición exotópica, no sólo física, sino moralmente: son incapaces de comprender la revolución y su ética, por creer que una cuestión menor, como la de la libertad de expresión, deba anteponerse a

el país librando una épica batalla contra ese imperio que nos quiere hundir y bloquear por todas partes, [...] los problemas de los más de dos millones de niños y jóvenes o de estudiantes que tenemos que atender y darles comida y libros y vestidos... (*Libre*: 119)

Esa condición exotópica también es utilizada por otro enunciador revolucionario, Haydée Santamaría quien en un cable afirma: “Inexplicable desde tan lejos puedan saber si es calumniosa o no una acusación contra Padilla” (*Libre*: 123); y el valor de consigna de esta lejanía moral se advierte a través de su utilización por parte del mismo Padilla en su autocrítica y por Cortázar, en su retractación en verso: “Policrítica en la hora de los chacales”, recogido también en el dossier:

qué sabemos aquí de lo que pasa, tantos que somos Cuba.
Tantos que diariamente resistimos el aluvión y el vómito de las buenas conciencias de los desencantados, de los que ven cambiar ese modelo que imaginaron por su cuenta y en sus casas, para dormir tranquilos sin hacer nada, sin mirar de cerca, luna de miel barata con su isla paraíso lo bastante lejana para ser de verdad el paraíso [...] Tienes razón Fidel: sólo en la brega hay el derecho al descontento, sólo de adentro ha de salir la crítica, la búsqueda de fórmulas mejores. (*Libre*: 128)

El ethos político revolucionario pierde la compacidad que poseía al convertirse en un campo abierto a la asignación de sentidos en pugna y frente a los intelectuales libres, se disponen, separados por mucho más que un mar, los “intelectuales de estado revolucionario”, versión antillana de los “orgánicos gramscianos”, sometidos a la disciplina de un partido que se alejaba abruptamente de su origen liberador y nacional para iniciar el monolitismo ideológico.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGENOT, Marc (1982), *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. París, Payot.
- DALMAU, Miguel (1999), *Los Goytisolos*. Barcelona, Anagrama.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1971), “Julio Cortázar, una apuesta a lo imposible” en *Cosas de Escritores*. Montevideo, Marcha, colección Testimonio.
- GOYTISOLO, Juan (1985), *Coto vedado*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1986), *En los reinos de Taifa*. Barcelona, Seix Barral.
- LÓPEZ ÁVALOS, M. (2010), “La cultura política de la vanguardia y la construcción del ethos político revolucionario” en *Tzintzun*, n.º 53, Morelia, enero-junio de 2011, pp. 75-106.

- RIERA, Carme y PAYERAS, María (eds.) (2009), *1959: de Collioure a Formentor*. Madrid, Visor.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1975), “La nueva novela vista desde Cuba” en *Revista- Iberoamericana*. Pittsburgh, n.º 92-93, julio-diciembre, pp. 647-662. Consultado en <file:///Users/MacBook_Alnito/Downloads/3038-12011-1-PB.pdf> (14-04-2014).
- SARRÍA BUIL, A. (2005), “*Libre* (1971-1972), más allá del exilio español”, en *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean- François Botrel*. Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, pp. 475-488.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo (2005), “El proyecto político y literario de la revista *Libre*” en *Iberoamericana, Nueva Época*, n.º 17, pp. 29-39.
- VILLASANTE, T. (1995), *Las democracias participativas*. Madrid, HOAC.

EL *BOOM*, BARRAL Y BARCELONA: GESTACIÓN EDITORIAL DE UN MOVIMIENTO TRANSOCEÁNICO

The Boom, Barral and Barcelona: Editorial Formation of a Transoceanic Literary Movement

JOSÉ LUIS RUIZ ORTEGA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
jose.luis.ruiz.ortega@gmail.com

Resumen: En los años sesenta la pequeña editorial barcelonesa de Carlos Barral brindó al peruano Vargas Llosa la posibilidad de publicar su primera novela. Desde entonces, el editor Barral se convierte en el promotor principal del surgimiento y desarrollo del *boom* latinoamericano y, por consiguiente, en pieza clave para el fortalecimiento de las relaciones editoriales y literarias entre América Latina y España.

Palabras clave: Boom, Barral, Barcelona, narrativa, Goytisolo

Abstract: In the 1960s Carlos Barral's small publishing house in Barcelona affords the Peruvian Vargas Llosa the opportunity to release his first novel. From then onwards, C. Barral turns into the main developer for the Latin-American Boom's eventual success. As a result, he also becomes a key player for the strengthening of editorial and literary links between Latin America and Spain.

Keywords: Boom, Barral, Barcelona, Narrative, Goytisolo

Era de esperar que en el diálogo apareciera la revelación. En una conversación, además, entre poetas, José Agustín Goytisolo y Carlos Barral compartían un paseo por la playa de Colliure, en uno de aquellos días de homenaje machadiano, cuando Carlos cayó en la cuenta de que su apellido era un legado que lo elevaba a una posición de privilegio, como relata en el segundo volumen de sus *Memorias*:

Fue un anochecer, paseando precisamente con José Agustín Goytisolo por la quebrada orilla [...] El poeta hablaba [...] De pronto, a partir de una frase indiferente de José Agustín [...] me sobrevino la sensación y la idea [...] de estar de acuerdo con un personaje que yo ignoraba aún y que los demás admitían como un hecho objetivo [...] de repente, me sentí en el punto de intersección de posibilidades, en una naciente posición social y profesional. (Barral, 1982: 174 y 175)

Carlos, ante todo, quería ser reconocido como poeta, como un igual entre sus compañeros de generación, pero él, gracias a su “apellido industrial”, estaba además “investido de un cierto poder literario” (1982: 175), debido a su cargo de editor. Barral, viéndose reflejado en José Agustín, descubrió durante aquel paseo la posibilidad que tenía para promover creadores y renovar el panorama poético español, lo que de hecho lo acabaría convirtiendo en una pieza clave entre los autores de su tiempo.

De esta conversación, “indiferente” entre dos amigos poetas, en Colliure precisamente, saldría un primer proyecto de publicación: una antología de su generación. Aquello significó el inicio de una labor editorial, “exenta de fobias y fidelidades hereditarias de cualquier signo” (1982: 176), que acabaría por extenderse hacia el resto de Europa y a Latinoamérica.

La mirada de Barral se posará inteligentemente sobre la realidad hispanoamericana, donde en un primer momento había intentado labrarse un nombre como poeta y que, con el tiempo, devendrá un filón muy fructífero para sus proyectos culturales y editoriales. Numerosos serán los viajes que lo llevarán desde México al Cono Sur, asistiendo a congresos e intentando promocionar su figura y su editorial. En el tercer tomo de sus *Memorias*, nos dice que hizo “varios viajes a América, sobre todo a Cuba y México, de carácter estrictamente literario; viajes muy distintos de los que hacían los demás editores españoles [...] orientados *exclusivamente* al comercio editorial”. Fundamenta sus viajes aduciendo que “los motivos eran varios [...] pero el contenido era el mismo: conocer a la gente de letras [...] y maquinando métodos y sistemas para la unificación literaria del ámbito lingüístico” (1988: 57), con lo que dejaba claro cuál era su intención principal al tratar de acercar dos mundos literarios afines aunque distanciados por el océano.

Esta toma de contacto con la realidad americana y este intento de “unificación literaria” tendrán su eclosión con las dos oportunidades editoriales que le brinda el destino: la primera, al recibir el manuscrito que contenía la gran obra de García Márquez, *Cien años de soledad*, que, o bien

no valoró debidamente o, como él aseguraba, ni tan siquiera llegó a leer por un malentendido; la segunda oportunidad le llegó bajo el título de *La morada del héroe*. Esta obra sí que sería leída y bien ponderada hasta el punto de que Carlos se esforzó por promocionarla, proponiéndola como candidata para el Biblioteca Breve de aquel año de 1962. Tras obtener la novela dicho premio, el editor lograría evadir la censura franquista modificando parte del texto (apenas ocho párrafos y algunas expresiones consideradas irreverentes o inmorales, que con gran astucia pudo restaurar posteriormente) y también cambiando el título, que pasaría a ser el definitivo *La ciudad y los perros*.

Según Herrero-Olaizola (2007), detrás de la autorización que logró Barral para la publicación definitiva de la novela se esconden intereses económicos, como era habitual en los procesos de censura que tenían lugar bajo el régimen. La intervención directa de Carlos Robles Piquer, por entonces Director General de Información y Turismo, además de principal responsable de la censura franquista, resultó decisiva para que se revisara el primer rechazo a la publicación. Al parecer, hubo una serie de negociaciones clandestinas entre Barral, Vargas Llosa y el censor que derivaron en un segundo examen de la obra, una vez realizadas las modificaciones exigidas, lo cual motivó la aprobación definitiva y el consiguiente permiso de publicación:

In order to understand the history of the publication of *La ciudad y los perros* one must keep in mind that censorship practices were inextricably tied in this way to economics. Economic interests were actually decisive for the authorization of Vargas Llosa's first best seller, which, one should remember, had originally been rejected by the censors. Robles Piquer was willing to reconsider only because behind-the-scenes negotiations had already taken place between Vargas Llosa, Barral, and himself. (2007: 47 y 48)

Las veladas negociaciones que desembocaron en la publicación constituyeron un meritorio éxito para Barral y su editorial, pues finalmente los cambios sobre el original fueron minúsculos, prácticamente irrelevantes. En este sentido, el resultado de las negociaciones entre Carlos Barral y Robles Piquer demuestra la gran agudeza del editor, que, según parece, pudo convencer al censor asegurándole que su rechazo o la demora en la publicación le acabaría perjudicando, pues se trataba de una obra que estaba destinada a triunfar, y que, a la postre, sería beneficiosa para el conjunto de la industria editorial en lengua castellana:

Very skillfully, Barral insisted that any delay in publication was disadvantageous. In view of the competition *La ciudad y los perros* faced in a book market that was clearly anxious to receive copies of the novel. He reiterated once more the best seller quality of Vargas Llosa's novel, and argued that any delays in the publication process should be avoided. Readers and critics were impatiently awaiting its

release. This move made it almost impossible for Robles Piquer to deny final approval. (2007: 53)

El propio Barral no dudaba en afirmar que “la lectura de ese libro había sido la mayor y más agradable sorpresa de mi vida de editor: era el más importante manuscrito que yo había visto nunca”, y reconocía también que después de haber terminado de leer *La ciudad y los perros* le “entró una especie de entusiasmo desenfrenado” (Tola Habich y Grieve, 1971: 21). Un entusiasmo que a buen seguro procedía tanto del potencial editorial y cultural intuido en el texto, como del placer que su lectura le llegó a producir.

El autor de aquella *La morada del héroe*, por aquel entonces un desconocido Vargas Llosa, reconoce en el discurso en conmemoración del 50º aniversario de su obra que fue Barral el único que apostó por su novela, tras haber sido rechazada en otras editoriales a lo largo de Europa:

También en esa época era difícilísimo para un joven que comenzaba publicar un libro, hice varias gestiones que no resultaron hasta que [...] el hispanista Claude Couffon me sugirió que enviara el manuscrito a Carlos Barral [...] me dijo: hay en Barcelona una editorial pequeña pero que está tratando de publicar literatura moderna, de abrir mucho ese mundo un poco enrarecido de la literatura española de aquellos días. (Vargas Llosa, 2012a)

Finalmente, Vargas Llosa envió el texto a aquella editorial de Barcelona, y después de unos meses le llegó un telegrama firmado por Barral que, como asegura el propio autor peruano, le cambiaría la vida.

Sin que apenas nadie se percatara, el galardón y la consiguiente publicación de la novela fueron el pistoletazo de salida de todo un torrente de obras de contrastada calidad y gran éxito editorial, a uno y otro lado del Atlántico. Sobre este inesperado auge de la prosa de Indias con el premio Biblioteca Breve como lanzadera, Carlos Barral destaca la “insospechable eficacia” que tuvo este instrumento editorial. Escribe, además, que después de una primera edición en que la obra galardonada fue *Las afueras* de Luis Goytisolo, ya entrados los sesenta, “el premio se reorientó por sí mismo pero de modo decidido hacia el húmedo ultramar” (1988: 78). El editor también reconoce en sus *Memorias* que, después de premiar la primera novela de Vargas Llosa, su

editorial se convirtió en eje de una política de descubrimientos y reconocimientos [y] sin que nadie se lo hubiera propuesto con verdadera determinación, el premio era al cabo de los años un puente literario transatlántico. (1988: 78 y 79)

En este sentido, su amigo y también editor Josep Maria Castellet, en una de sus últimas obras publicadas (*Seductors, il·lustrats i visionaris*), destacaba la importancia del premio y de su promotor escribiendo lo siguiente:

El premio [el Biblioteca Breve] se otorgó a un escritor peruano casi desconocido, Mario Vargas Llosa [...] El jurado se lo otorgó por unanimidad [...] Era el punto de partida del *boom* latinoamericano. Y la consagración de Carlos como descubridor de escritores, de tendencias, de mundos literarios. (Castellet, 2009: 123)

A través de Barral y Barcelona, *La ciudad y los perros* había sido ese primer vínculo entre la narrativa latinoamericana emergente y el mundo editorial europeo, y que en los siguientes años se convertiría en una constante red de relaciones transoceánicas. Desde Barcelona, la pequeña empresa editorial de Barral se había arriesgado por marcar un hito que afortunadamente fructificó y tuvo continuación, también en parte gracias a la fuerza de atracción que ejerció la agente Carmen Balcells, que confluyó con la labor de Carlos. Balcells fue, por tanto, quien abrió las puertas de Barcelona a escritores como García Márquez, con quien no sólo le unía un vínculo profesional sino que también mantenían una estrecha relación de amistad. Carmen los condujo hacia la ciudad que le había permitido entrar en contacto directo con la literatura desde su adolescencia, pues consideraba que era en Barcelona donde sus representados encontrarían el tejido editorial y el editor idóneos para propulsar sus carreras.

A partir de la publicación de *La ciudad y los perros*, que coincidió con los inicios de la acción mediadora de Carmen Balcells, autores nucleares de este movimiento, como el propio Vargas Llosa, García Márquez o Cortázar, comenzarían a frecuentar la ciudad, foco editorial y ágora de creadores donde encajaban con agrado, y no en pocas ocasiones estos escritores accedían a adentrarse en la realidad marinera, genuina y un tanto exótica, que Carlos Barral les ofrecía, un poco más al sur de la costa catalana.

El pueblo costero de Calafell, a escasos 60 km de la ciudad, sorprendía por su singularidad a estos visitantes americanos, que notaban un gran contraste entre la geografía de la ciudad y la de aquel *locus amoenus* que emanaba casi por completo del ánimo de su anfitrión Carlos. Aquí era donde, citando a Castellet, la arena de la playa aún llegaba a las puertas de las casas, y era en este entorno bucólico en el que el editor metropolitano se despojaba de su condición urbanita y recibía a sus huéspedes con el torso descubierto, como una criatura que emergía de la propia naturaleza, en plena consonancia con ella: “Carlos se transformaba [...] se convertía en una especie de marinero que no ejercía profesionalmente [...] era como si se desclasase” (2009: 96).

Barral, con su entusiasmo y hospitalidad, había conseguido adecuar su espacio mitológico calafellense hasta convertirlo en algo así como un parnaso panhispánico, que compartieron tanto los autores del *boom* como los mismos compañeros de generación de Carlos y José Agustín. Fue este pueblo de pescadores a orillas del Mediterráneo un punto de intersección, de confraternización, donde en la década de los sesenta comenzaron a fraguarse las conexiones editoriales y literarias entre la narrativa

hispanoamericana y España. En su tercer volumen de memorias, Barral se refiere a estas visitas estivales a su estimada Calafell con lo siguiente:

Durante las vacaciones y también los fines de semana [...] mi viejo pueblo se convertía en un pasillo de visitas literarias y editoriales [...] latinoamericanos residentes en España o en París plantaron allí sus campamentos de verano mezclando sus vacaciones con las mías [...] era yo quien los atraía allí e incluso organizaba su residencia [...] Vargas Llosa fue el primero, en una discreta presencia un julio y agosto [...] mientras corregía la última versión de *La casa verde* [...] Gabriel García Márquez y más tarde Jorge Edwards pusieron casa [...] Cortázar pasaría de vez en cuando, y numerosos argentinos cuyos nombres siento no recordar. (1988: 155-158)

La hospitalidad, la amabilidad y su preferencia por el trato cercano que se desprenden de la experiencia calafellena concuerdan con el perfil de editor que Carlos Barral representaba cuando estaba en Barcelona. Mediante su honestidad y humanidad, en Calafell había conseguido estrechar lazos hasta intimar con otros escritores, en calidad de amigos o amantes de las letras como él, pero al mismo tiempo, sin pretenderlo, estaba ejerciendo su oficio de editor en un espacio que no le correspondía, pues estos mismos autores eran su motivo de trabajo en Barcelona. En la ciudad, Barral se moderaba y era de nuevo tratado más como editor que como poeta u hombre de letras, al contrario de como a él le habría gustado. Se resignaba ante este hecho, pero no dudaba en afirmar que su profesión era “un obstáculo a mi capacidad de producción como escritor” (2000: 86), justificando así una escasez en cuanto a la escritura literaria que él siempre admitía.

Por tanto, si Carlos consiguió abrirse paso como promotor principal de toda una generación como la del *boom* no fue únicamente por la hospitalidad calafellena ni por su camaradería con estos escritores colegas, sino especialmente porque Barral, incluso en su versión metropolitana, no se mostraba como un editor al uso. Era editor, como él afirmaba, “por la fuerza de las circunstancias” (2000: 102), un alma de poeta encorsetada en un oficio que de lírico tenía poco, pese a que su objeto de trabajo fuera la obra literaria. Y justo ahí radicaba la diferencia con otros editores: para Barral, su trabajo se basaba en leer textos, en valorar obras literarias que habían escrito otros como las podría haber escrito él, y no tanto en trabajar sobre productos desde un principio, aunque finalmente, al lanzarlos al mercado internacional, se acabaran convirtiendo irremediabilmente en eso, tal y como ocurrió con los *best-sellers* del *boom*:

He actuado siempre editorialmente como un artesano. Con esa filosofía de la obra bien hecha y sin otro cálculo que mis gustos o la presunción de calidad. Creo que si las circunstancias editoriales españolas de los años cincuenta y sesenta hubieran sido parecidas a las de otros países europeos mi planteamiento editorial hubiera

fracasado. Empecé a editar en medio de un vacío de humanísticas contemporáneas, que nadie se atrevería a colmar, y eso creó una relación entre un público ávido y un editor, inexperto entonces, que hizo posible lo imposible. (Barral, 2000: 102)

Es el propio Barral el que, al hablar del *boom*, pone el foco sobre la vertiente cultural y editorial, en vez de resaltar los aspectos más estrictamente literarios, que son, además, los que tenía más en cuenta a la hora de apostar por una novela u otra. Nos dice a este respecto que cree “que el llamado *boom* no es un hecho de la historia literaria sino de la historia editorial de la edición en lengua española” (2000: 79), y que su éxito fue producto de un cúmulo de coincidencias, sobre todo por lo que respecta a la renovación que suponía la temática de geografía americana, mucho más interesante para el lector europeo que reclamaba savia nueva. Además, la procedencia de los autores principales parecía preconcebida, pues cada uno representaba a un país distinto de Latinoamérica, aunque todos compartían un mismo escenario político e ideológico —el de la Revolución cubana—, de manera que todo ello hacía que el movimiento, a nivel estructural, fuera un prodigio dentro del mundo editorial, predestinado al éxito.

De este modo, el *boom* fue un fenómeno editorial y cultural verdaderamente fructífero, aunque no sólo para las obras que se publicaron a partir de la aparición de *La ciudad y los perros*: el *boom* también consiguió destapar la tradición de la narrativa hispanoamericana anterior a las novelas de los sesenta, mostrándola y ensalzándola ante el gran público lector que habían cosechado. Así, autores como J. L. Borges, M. Á. Asturias, A. Carpentier o J. C. Onetti fueron redescubiertos y relanzados por Europa a consecuencia del triunfo universal de sus sucesores.

En todo caso, Barral argumenta que el interés particular sobre esta generación, en detrimento de otras como la mencionada de Borges, Asturias o Carpentier, no fue comercial en origen. Él se consideraba un editor que priorizaba la vertiente literaria y humana sobre la crematística, por lo que si hubo una fijación especial por promocionar la generación del *boom* fue porque cumplían con una serie de características que los hacían realmente interesantes desde un “punto de vista cultural” (2000: 127).

En las novelas clave del *boom* se conjugaban dos aspectos complementarios que las convertían en formidables productos culturales, con gran potencial comercial, aunque no exentos de valor estético. Por un lado, se trata de novelas bien trabajadas a nivel literario, que responden a esa misma corriente de renovación formal que imperaba en la narrativa europea de esos años. Al mismo tiempo, estamos ante textos que son fácilmente “consumibles”, pues no presentan grandes dificultades de lectura para el gran público, que además estaba falto de narraciones maravillosas como las de Vargas Llosa o García Márquez, mucho más

atractivas que los textos de intromisión psicológica que predominaban en el panorama literario europeo de la época (2000: 58).

El *boom*, como sostiene Carlos, jamás habría sido lo que ha llegado a ser si algunas de sus obras, al menos las fundacionales, no se hubieran publicado en Europa. Como asegura el editor en una entrevista concedida a periodistas venezolanos:

editorialmente hablando, España ha[bía] recuperado una cierta capitalidad, o una cierta posición central, en la difusión de esa literatura [...] España sirvió de lanzamiento no solo al público español sino también al público de otros países latinoamericanos”. Y concluía: “le ha sido más fácil a Vargas Llosa llegar a la Argentina a través de España, que directamente desde Lima. (1971: 16 y 17)

El propio Vargas Llosa a este respecto reconocía en una entrevista a un medio peruano que:

cuando estaba en la universidad no tenía ni idea de lo que se publicaba en Ecuador, Colombia o Argentina, y eso cambió en los sesenta, primero en París y luego gracias a Barcelona y al editor Carlos Barral, que fue uno de los primeros en interesarse por la literatura latinoamericana —a lo que añadía que— [no sólo] España y Europa descubrieron la literatura latinoamericana [sino que también] los latinoamericanos descubrimos a los otros escritores vecinos, que hasta la fecha habíamos vivido completamente marginados. (Vargas Llosa, 2012b)

Este distanciamiento inicial entre los miembros de la generación del *boom* también fue reconocido por Barral en su relato autobiográfico, donde destacaba que con el tiempo acabarían encontrándose y tomando conciencia de grupo, bien en La Habana revolucionaria, en los cafés de París o “en las salas y agujeros de la editorial barcelonesa” (2001: 574). Dentro de este último espacio comandado por Barral, el mecanismo clave que fomentó dicho acercamiento entre autores fue precisamente el mencionado premio Biblioteca Breve, que, “por suerte quizá, tuvo una repercusión americana que no había tenido ningún premio literario español en los mismos años” (2000: 122):

Se empezaron a conocer los novelistas latinoamericanos justamente porque acudían al premio. Eso nos puso en contacto con ellos y también entre ellos porque antes su literatura no pasaba de México a Argentina o viceversa. Esta comunicación entre todos los países de habla española hizo posible la gran eclosión de novelistas [...] Llegaron a conocerse y a apreciarse personalmente. Coincidieron, discutieron; en fin, ocurrió algo que no estaba previsto que ocurriera. (Barral, 2000: 122)

Con todo, Carlos Barral no se consideraba el inventor o el artífice principal de dicho movimiento, pero tampoco rechazaba esta etiqueta ni cualquier otra que lo reafirmara en esa posición de privilegio que descubriera de la mano de José Agustín Goytisolo, en aquel diálogo entre poetas. El marinero que siempre quiso ser recordado como poeta había contribuido decisivamente en el entramado de relaciones editoriales y literarias entre Latinoamérica y Europa. Aquellas palabras sobre la playa de Colliure habían engendrado ese primer grano de arena que poco a poco iría multiplicándose y cimentando pilares sobre la idea, en palabras de Barral, de una “troncalidad de la lengua y de la literatura” (1988: 151):

Los premios de mi editorial [...] sirvieron para romper los límites españoles de la cultura en lengua española, todo un universo lingüístico no nacional [...] La nuestra es una cultura lingüística dividida en muchas nacionalidades [...] Existe un problema de incomunicación realmente increíble que despotencia, que castra esta fuerza de expansión cultural. (Barral, 2000: 122)

Siempre bajo un espíritu renovador, vanguardista, la preservación y promoción de esta troncalidad panhispánica requería la existencia de esos puentes transoceánicos, puentes culturales, literarios, pero también editoriales y comerciales, como el Biblioteca Breve, que salvaran esos problemas atávicos de incomunicación, y que Carlos Barral había comenzado a proyectar desde la “quebrada orilla” de Colliure y Calafell.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRAL, Carlos (1982), *Los años sin excusa*. Madrid, Alianza.
- _____ (1983), *Penúltimos castigos*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1988), *Cuando las horas veloces*. Barcelona, Tusquets.
- _____ (1991), *Poesía*. Madrid, Cátedra.
- _____ (1997), *Diario de “Metropolitano”*. Madrid, Cátedra.
- _____ (1998), *Poesía completa*. Barcelona, Editorial Lumen.
- _____ (2000), *Almanaque*. Valladolid, Cuatro Ediciones.
- _____ (2001), *Memorias*. Barcelona, Península Atalaya.
- _____ (2002), *Observaciones a la mina de plomo*. Barcelona, Lumen.
- CASTELLET, Josep Maria (2009), *Seductors, il·lustrats i visionaris*. Barcelona, Edicions 62.
- GOYTISOLO, Luis (2012), “Barcelona y el boom”. *Cervantes Virtual*. Consultado en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00368396538881151865635/050989.pdf?incr=1> (23 de marzo de 2014).
- HERRERO OLAIZOLA, Alejandro (2007), *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain*. Albany, State University of New York.

- JOVÉ, Jordi (1991), *Carlos Barral en su poesía (1952 – 1979)*. Lleida, Pagès Editors.
- LOWENTHAL, David (1985), *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Cambridge University Press.
- POZUELO, José María (2006), *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona, Editorial Crítica.
- RIERA, Carme (1988), *La Escuela de Barcelona*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás; DIEGO, José Manuel (1990), *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Á. Valente*. Granada, Ediciones Antonio Ubago.
- SAVAL, José Vicente (2002), *Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- TOLA DE HABICH, Fernando; GRIEVE, Patricia (1971), *Los españoles y el boom*. Caracas, Tiempo nuevo.
- VARGAS LLOSA, Mario (2012a), *Presentación de “La ciudad y los perros”*, YouTube en el canal RAE Informa. Consultado en <<https://www.youtube.com/watch?v=FGHdtgz1RyI>> (08 de marzo de 2014).
- _____ (2012b), “Vargas Llosa: El boom no fue sólo un movimiento literario, también político”. *El Comercio digital*. Consultado en <<http://elcomercio.pe/luces/arte/vargas-llosaboom-no-fue-solo-movimiento-literario-tambien-politico-noticia-1491861>> (09 de marzo de 2014).
- VV. AA. (1999), *Carlos Barral, una travesía por el territorio de la lengua española*. Madrid, Alfaguara.

GOYTISOLO Y BARRAL, PUENTES LATINOAMERICANOS PARA ITALIA

Goytisolo & Barral, Literary Bridges Between Latin America and Italy

FRANCESCO LUTI

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
francescoluti@gmail.com

Resumen: Estas páginas quieren documentar cómo algunos de los autores más representativos del *boom* de la novela hispanoamericana comienzan a aparecer en el ámbito literario y editorial italiano, gracias, en parte, a los lazos que previamente ya habían establecido los representantes de la llamada *Escuela de Barcelona* (Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y Josep Maria Castellet) con los editores italianos más importantes. El artículo se centra en las décadas del cincuenta y sesenta, años en que estos autores, poco a poco, empiezan a darse a conocer en Italia. Desde la ciudad de Barcelona, Barral, Goytisolo y Castellet, fueron los primeros en establecer estrechos contactos con Italo Calvino y Giulio Einaudi. El continuo canje entre Barral y Calvino permitió la penetración de las novedades que venían del mundo latinoamericano. Sin olvidar la importante labor del editor Giangiacomo Feltrinelli, sin duda el que más literatura latinoamericana publicó en Italia en aquel período.

Palabras clave: Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Giulio Einaudi, Italo Calvino, Giangiacomo Feltrinelli, literatura latinoamericana, Italia

Abstract: This article explains how some of the most representative authors of the Latin American literary *boom* became part of the Italian literary and publishing world. This phenomenon was thanks, in part, to the connections established by members of the so-called *Escuela de Barcelona* (Carlos Barral, José Agustín Goytisolo and Josep Maria Castellet) with the most important Italian editors at the time. The article focuses on the 1950s and 1960s, decades in which these authors gradually began to make themselves known in Italy. From Barcelona, Barral, Goytisolo and Castellet, were the first to establish close contacts with Italo Calvino and Giulio Einaudi. The constant dialogue between Barral and Calvino facilitated the 'penetration' of the latest work coming from Latin America into the Italian literary world. Moreover, one should not forget the important work of the publisher Giangiacomo Feltrinelli in this regard. He was undoubtedly the editor who published most of the Latin American literature in Italy during that period.

Keywords: Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Giulio Einaudi, Italo Calvino, Giangiacomo Feltrinelli, Latinamerican Literature, Italy.

Fue gracias sobre todo al impulso y a la promoción de los hombres de la Escuela de Barcelona, en particular a Carlos Barral y a José Agustín Goytisolo, cómo algunos autores latinoamericanos empezaron a ser publicados en Italia desde finales de la década de los cincuenta. Con la ciudad de Barcelona como intermediaria, se llegaron a establecer relaciones literarias y editoriales que marcaron de manera definitiva los catálogos de editoriales como la Seix Barral y, en el caso italiano, las de Einaudi y Feltrinelli.

Me he centrado en estos años porque fue, precisamente entonces, cuando se consolida el entramado de relaciones entre los seixbarralianos y los principales editores italianos de la posguerra, y se hacen visibles sus primeros y relevantes frutos. Decisiva se reveló la amistad entre Carlos Barral y Giulio Einaudi, amistad que viene delineándose desde el primer viaje del italiano a España, en el mes de septiembre de 1959. Definido por muchos como el “príncipe de los editores europeos”, Einaudi estrecha lazos con el joven editor catalán Carlos Barral quien pronto le presentará a sus compañeros.

Por su continua interacción con los miembros de la Escuela de Barcelona, Einaudi juega un destacado papel en la cultura española bajo el franquismo, tanto que llegó a ser declarado, como trataremos más adelante, *persona non grata*. A su vez, estos intercambios traían de la mano el nuevo universo literario latinoamericano que en aquella época ya venía ofreciendo (y no solamente en España), una bocanada de aire fresco a la novela dada por muerta.

Gracias al imprescindible apoyo de Einaudi, que no perdía oportunidad para presentarle “a los colegas” del oficio en ferias como por ejemplo las de Frankfurt, Barral pudo estrechar contactos con el mundo editorial europeo. Fue él quien lo acompañó en coche desde Turín a Milán para visitar editoriales, presentándole en esa ocasión a Valentino Bompiani y a Alberto Mondadori; lo que ya podía considerarse un logro para un, aún, desconocido editor español de poco menos de treinta años.

Desde comienzos de la década de los sesenta, los componentes de la Escuela de Barcelona se benefician de los consejos de Einaudi (técnicos y morales) entrelazando relaciones con editores italianos de primera línea como Feltrinelli, Mondadori, Bompiani y Lerici, entre otros. Del poeta Barral, Alberto Mondadori en 1964 publica *Diciannove immagini della mia storia civile*, en la versión de Dario Puccini y, al mismo tiempo, Mondadori estrecha con José Agustín Goytisolo un contacto epistolar interesándose por los libros que el poeta de Barcelona iba sacando. Sin embargo, además de con los dueños de las editoriales, Barral, Goytisolo y Castellet, cada uno a su manera, trataron con los hombres de confianza de estos editores: y me refiero a escritores (y redactores) como Giorgio Bassani, Vittorio Sereni, Italo Calvino, Elio Vittorini, entre otros, que tuvieron una función relevante en la política editorial italiana de la posguerra.

Es importante subrayar que la mayoría de los escritores que desarrollaron un papel determinante en la reconstrucción de la cultura italiana (lo que pudo servir de ejemplo para los españoles —y la Escuela de Barcelona constituye una prueba de esto—) fueron, al mismo tiempo, redactores y asesores en algunas de las principales editoriales del país.

En la década de los años cincuenta la literatura latinoamericana hasta la fecha era prácticamente desconocida para el mundo literario y editorial italiano. En un principio, fue a través del canal francés que tomaron puerto autores como, por ejemplo, Borges, en cuyo caso fue Giulio Einaudi, gracias a la amistad con Claude Gallimard, el encargado de publicar por primera vez en Italia al autor argentino. Antes de Borges, Einaudi había editado a Pablo Neruda nada menos que en la traducción del futuro premio Nobel Salvatore Quasimodo (Neruda, 1952).

La idea de publicar al argentino vino de manos de Gallimard que en 1951 edita *Ficciones* en la colección “La Croix du Sud” dirigida por Roger Caillois. Visto el éxito que estaba teniendo en Francia, en 1955 Einaudi publica *Finzioni. La biblioteca di Babele*, en la traducción de Franco Lucentini en “I gettoni”, colección experimental dirigida por Elio Vittorini que presentaba a jóvenes autores, la mayoría de los cuales se revelarán elecciones acertadas. Es curioso descubrir que la traducción de Lucentini se hizo a partir de la edición francesa. Sólo en años recientes este libro de Borges ha vuelto a ser traducido, esta vez del texto original.

Los encuentros que tuvieron lugar en Formentor vieron desfilar, a partir de 1959, entre otros, a los italianos Calvino, Einaudi, Vittorini, y Moravia, permitiendo la fundación y consolidación de sus dos relativos premios literarios. Aquellas jornadas contribuirán a reforzar los lazos entre italianos y españoles, y a Barral, finalmente, de ampliar su telaraña de contactos. No solamente con Einaudi, Bompiani y Mondadori, sino también con Giangiacomo Feltrinelli. Será el joven Feltrinelli (coetáneo de Castellet), atrevido editor milanés, quien en los sesenta, en Italia, ofrecerá espacio a los nuevos autores latinoamericanos. Hijo de una de las familias más ricas del país, en torno a 1955 había empezado ya con un gran proyecto editorial, manifestando su “talento” para la distribución de libros, ayudado por redactores como Valerio Riva, Giorgio Bassani y Luciano Bianciardi, escritor toscano que tradujo magistralmente a Arthur Miller y otros norteamericanos. En pocos años Feltrinelli obtuvo grandes éxitos de mercado dando a conocer, entre otros, libros como *Il dottor Zivago* (su primera publicación mundial) y una obra maestra, *Il Gattopardo*, de un autor hasta entonces desconocido como Tommasi di Lampedusa. La aportación de Feltrinelli, al lado de editores como Bompiani, Mondadori, Guanda, y Giulio Einaudi *el gran señor de l'edició europea* (Castellet, 1987: 27) marca definitivamente la década de los sesenta. Feltrinelli dará también voz en su catálogo a muchos jóvenes autores españoles de la época como los hermanos Goytisolo y Luis Martín Santos.

Centrándonos en los latinoamericanos, el escritor mexicano Juan Rufo, antes de pasar a Einaudi, fue autor feltrinelliano y el primero de los del llamado *boom*, que se publica en Italia en 1960, cuando la editorial milanesa edita *Pedro Páramo*. Cuatro años más tarde, Feltrinelli apuesta por otro autor mexicano y da a conocer a Carlos Fuentes. Luego, abre camino a América del Sur y publica a Juan Carlos Onetti.

En 1967 llega el turno a Ernesto Sábato. Desde 1968 en Italia se puede leer bajo el marchamo Feltrinelli a Gabriel García Márquez y su *Cent'anni di solitudine*. Feltrinelli se hace así con el control en esta década y hasta su muerte, en 1972, víctima de sí mismo en un intento de acto terrorista fracasado y absurdo, cuando coloca una bomba en un poste de la luz en las afueras de Milán.

Barral, Goytisolo y Castellet mantuvieron con los hombres de Feltrinelli, especialmente con Valerio Riva, redactor y memoria histórica de la editorial de Milán, contactos frecuentes desde 1960, impulsando las ediciones italianas también hacia la literatura latinoamericana que interesaba al mundo editorial italiano por contener elementos inéditos y exóticos que se unían a los ingredientes del afortunado realismo mágico. Interés que se hacía visible a pesar del concepto equivocado de los italianos de que España y América Latina pertenecían al mismo mercado en lengua castellana. Los catálogos de las editoriales consideraban como uno ambos mundos por el simple hecho de hablar el mismo idioma.

Este error de perspectiva lo explica bien Italo Calvino en una carta a Carlos Barral de 1966,¹ refiriéndose al hecho de que su agente literario Erich Linder (de International Editors), habiendo sido él ya traducido al castellano por ediciones argentinas, se negaba a que se publicaran sus libros en España con nuevas traducciones. Calvino explicaba a Barral dicha circunstancia, calificando el asunto de “cosa absurda”, reconociendo una honda diferencia. Por esas fechas, el escritor italiano ya era autor muy difundido en Latinoamérica gracias a las ediciones argentinas, aunque no dejaba de considerar que algunas obras suyas no estuvieran bien traducidas al castellano, como él mismo confiesa a Barral.

Fueron escritores como Calvino los que empujaron hacia esta dimensión latinoamericana, mediando directamente, como en el caso de los “jóvenes” Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa. Sobre el escritor peruano, en el mes de enero de 1964, Calvino dio su opinión favorable a que se firmara el contrato de la edición italiana de *La ciudad y los perros*, aunque publicado por las ediciones feltrinellianas tres años después.

Siguiendo los consejos de su amigo Barral, Italo Calvino convence a Giulio Einaudi para que consiga los derechos italianos de Julio Cortázar, autor que admiraba. Años más tarde, la esposa del escritor argentino, Aurora Bernárdez, se ocupará de traducir a Calvino, una vez que,

¹ Fondazione Giulio Einaudi (Turín), Archivo Einaudi (16 marzo 1966, fasc. Barral, 342).

finalmente, y tan sólo a partir de los años ochenta, el escritor italiano vuelve a ser traducido al castellano y publicado en ediciones españolas. Calvino consideraba a Bernárdez su mejor traductor al castellano. En 1971, Calvino escribe y publica una nota al margen de la primera edición de *Storie di cronopios e di fama*, que él mismo define como “la creazione più felice e assoluta di Cortázar” (en Cortázar, 1971: 147), autor que nunca dejará de interesarle.

Otro autor que siempre le entusiasmó fue Juan Rulfo, que no tardó en convertirse en autor einaudiano. Existe un pequeño homenaje de Calvino a Rulfo en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Hacia el final del libro, en un capítulo que se titula “Intorno a una fossa vuota” [Alrededor de una fosa vacía] se encuentra un íncipit muy parecido al de *Pedro Páramo*, libro que atraía a Calvino por la compleja composición narrativa. Por las ambientaciones se podría decir que se tratara de dos gotas de agua, en ambos descubrimos el fallecimiento de un padre, y un viaje a caballo a través de tierras baldías.

Volviendo a Cortázar, su traductora italiana, Flaviarosa Rossini, amiga de José Agustín Goytisolo del cual traducirá algunos de sus poemas ya a finales de los cincuenta, se involucrará en cuerpo y alma con la obra de Cortázar, sobre todo en el *Bestiario* (que en Italia se editará en 1965) y en *Los premios*. Su esfuerzo, más tarde, en 1969, dará lugar a la traducción de *Rayuela* [*Il gioco del mondo*].

Los nombres de Cortázar y de Goytisolo vuelven a aparecer en Italia, en la primera edición de *Paradiso* de José Lezama Lima en 1971. Cortázar firma el ensayo introductorio y Goytisolo, tratándose de su antiguo editor italiano Alberto Mondadori, acepta que se publique un poema suyo traducido al italiano bajo el título de “Vita di Lezama Lima”.

Finalmente, cabe recordar otras atrevidas publicaciones, esta vez referentes a la literatura española, mérito de dos grandes editores italianos. Feltrinelli edita en 1960 el *Romancero della resistenza spagnola* con una larga introducción de Dario Puccini, que recopila textos de poetas exiliados y testimonios de otros que de la Guerra Civil extraen un motivo de dolor y una muestra de solidaridad. El libro se presenta en un par de ocasiones (Milán y Roma), contando con la presencia del mismo Barral, con todos los riesgos que comportaba su participación.

En 1962 Einaudi publica *Canti della nuova Resistenza spagnola (1939-1961)*, que la prensa franquista califica como un insulto contra la conciencia de todos los católicos. Pronto se considerará al editor *persona non grata*, y la obra “propaganda subversiva al servicio de los comunistas”. El libro cuenta con la colaboración anónima de algunos de los más comprometidos poetas de la época (Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo y López Pacheco).

Josep Maria Castellet, entre los componentes de la Escuela de Barcelona, fue quien antes logró y más difusamente, ser traducido en volumen. Su trayectoria italiana debe mucho al hispanista más cercano a

los de Barcelona, Dario Puccini —el primero en Italia que habla de *La hora del lector*, y con antelación respecto a la publicación einaudiana de 1962, *L'ora del lettore. Note introduttive alla letteratura narrativa dei nostri giorni*.

En 1962, Castellet se estrena con dos libros en italiano. También los *Veinte años de poesía española* logran su traducción italiana, edita Feltrinelli bajo el título, *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile*.

A principios de los sesenta Castellet ya figura en periódicos y revistas italianas especializadas, mientras que Carlos Barral se dedica a reforzar una sólida red de contactos editoriales, y Goytisolo se encarga de promover su poesía en Italia, dando a conocer al mismo tiempo a la escuela barcelonesa con artículos, conferencias y lecturas públicas en numerosas ciudades italianas. Por esas fechas (1962-1963), Goytisolo empezaba a gozar también de una buena consideración como *italianista* (gran difusor y receptor de la literatura italiana contemporánea). No olvidemos que a él se deben las primeras traducciones al catellano de los poemas de Quasimodo y Pavese.

En conclusión, puedo afirmar que, al menos en un determinado período que sitúo entre 1955 y 1970, el entramado de relaciones literarias entre ambos países, se revela fundamental para el desarrollo de la literatura de aquellos años y sirve de base orientativa para los posteriores. Y con respecto a la recepción italiana de la literatura latinoamericana que empezaba a surgir en aquellos años, considero determinante la aportación de los componentes de la Escuela de Barcelona aquí nombrados.

BIBLIOGRAFÍA

BARRAL, Carlos (1964), *Diciannove immagini della mia storia civile*. Milán, Il Saggiatore.

BORGES, Jorge Luis (1955), *Finzioni. La biblioteca di Babele*. Turín, Einaudi.

CASTELLET, Josep Maria (1987), "Memòries poc formals d'un director literari", *Edicions 62. Vint-i-cinc anys (1962-1987)*. Barcelona, Edicions 62.

_____ (1962), *L'ora del lettore. Note introduttive alla letteratura narrativa dei nostri giorni*. Turín, Einaudi.

CORTÁZAR, Julio (1971), *Storie di cronopios e di fama*. Turín, Einaudi.

_____ (1968), *Rayela. Il gioco del mondo*. Turín, Einaudi.

_____ (1965), *Bestiario*. Turín, Einaudi.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1968), *Cent'anni di solitudine*. Milán, Feltrinelli.

LEZAMA LIMA, José (1971), *Paradiso*. Milán, Il Saggiatore.

NERUDA, Pablo (1952), *Poesie*. Turín, Einaudi.

Romancero della resistenza spagnola (1960). Milán, Feltrinelli.

RULFO, Juan (1960), *Pedro Páramo*. Turín, Einaudi.

**EL BOOM LATINOAMERICANO Y LA MOVILIDAD DE LOS POLISISTEMAS:
UNA DISCUSIÓN A LA PROPUESTA DE PASCALE CASANOVA**

*Latin American Boom and the Polysystem Movility:
a Discussion on the Pascale Casanova Proposed*

CONSTANZA TERNICIER

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

constanza.ternicier@e-campus.uab.cat

Resumen: el presente artículo, cuyo objetivo es establecer una discusión teórica antes que aplicada, tiene como punto de partida la tesis de Pascale Casanova sobre el universalismo de la literatura francesa, pero con la finalidad de controvertirla. Desde la perspectiva de los estudios comparados, se pretende cuestionar aquí el estático y estable concepto de sistema mundial desarrollado por la autora francesa. Con el fin de lograr dicho objetivo, se establece un diálogo tanto con la teoría de los polisistemas de Even-Zohar como con las ideas de Françoise Perus sobre la realidad latinoamericana en cuanto marcada por la heterogeneidad desde su nacimiento. Tal recorrido dialéctico se consume y concreta a través de una breve revisión de las circunstancias y consecuencias del *boom* latinoamericano nacido en los 60 y 70.

Palabras clave: estudios comparados, boom latinoamericano, sistema mundial

Abstract: This article attempts to establish a theoretical discussion before its application. Its starting point is Pascale Casanova's thesis about the universalism of French literature, which will later be contested. Using comparative studies, the article will seek to challenge the static and stable concept of the world system that was developed by the French author. To achieve this, the proposed dialogue will explore Even-Zohar's theory of polysystems, along with Françoise Perus's ideas about the Latin American reality of heterogeneity being established from birth. This dialectical discussion will then be substantiated through a brief review of the circumstances and consequences of the Latin American boom, which was born in the '60s and '70s.

Keywords: Comparative studies, Latinamerican boom, World system



Presupuestos teóricos de la discusión

El objetivo del presente ensayo es establecer un diálogo entre el estático y eurocéntrico análisis de Pascale Casanova en su *República Mundial de las Letras*, donde se apela al capital simbólico del universalismo francés, y aquellos autores que, o bien la enfrentan directamente —como es el caso de Françoise Perus—, o proponen una alternativa diferente del sistema literario, desde, por ejemplo, el funcionalismo dinámico de Even-Zohar y la importancia que Josep Lambert le asigna a la traducción. La elección de estos autores tiene una finalidad didáctica, pues permite confrontar visiones representativas respecto a la configuración de los sistemas literarios en el escenario mundial, además de aportarnos luces sobre la literatura comparada en su intención dialógica. La perspectiva teórica que subyacerá a esta discusión será la Teoría de los Polisistemas, y su punto de partida considera el carácter cambiante e inestable de toda identidad. En cuanto existe una variabilidad en los intercambios discursivos, la identidad asociada a ellos también resentirá sus consecuencias: “Cualquier discurso reproduce sus propios límites y define así una especificidad propia respecto a otros discursos. Ello implica que la identidad es siempre un concepto dinámico, con un equilibrio muy frágil” (Robyns, 1999: 281). Para ilustrar el proceso señalado y, de paso, darle la razón a los planteamientos propuestos por Perus, Even-Zohar y Lambert, consideraremos un caso excepcional de la literatura latinoamericana: el *boom*. La idea es rescatar las tensiones y los cambios relacionales que un fenómeno de impacto mundial como éste supuso, antes que ahondar en explicaciones sobre este problemático y a veces cuestionado fenómeno.

Pascale Casanova se propone hacer un análisis de la literatura mundial a partir de la hegemonía de la literatura francesa, un espacio dotado de “clásicos universales” y que, gracias a este capital, goza de mayor autonomía y ejerce influencia sobre otras realidades. Bajo dicha perspectiva, otras expresiones literarias más nuevas o menos reconocidas (como es el caso de Latinoamérica) sólo reproducirían una continuidad patrimonial respecto a Europa —lo que ella llama el Meridiano de Greenwich—, y particularmente en función a París como una de las principales capitales culturales del viejo continente. Su visión ascéptica del campo literario, casi exclusivamente basada en ejemplos canónicos y en un enfoque demasiado tradicionalista como para reconocer el verdadero valor de la innovación, deja de lado la multiplicidad de factores que intervienen en él. Si bien a ratos parece reconocer la posibilidad de alterar las jerárquicas estructuras del sistema mundial, y le brinda a la literatura cierto carácter emancipatorio (a pesar de ser también una fuente de dominación), no ahonda en ello ni se hace cargo de sus dichos. No obstante, se reconoce su trabajo en cuanto a su intento por sistematizar la situación de la literatura occidental y establecer una perspectiva comparada que expanda los límites de las literaturas nacionales. La autora indaga en una historia literaria de la literatura.

Como ya hemos indicado más arriba, la perspectiva teórica que guía la discusión es la Teoría de Polisistemas. Para Montserrat Iglesias, una de las principales características de este enfoque es la orientación pragmática que se le pretende dar al estudio de la literatura en tanto institución y medio de comunicación social. Por consiguiente, se sustituye el concepto de texto por el de sistema, vale decir, se considera todos los factores que interactúan con las obras dentro de lo que se entiende como campo literario. En su definición, Iglesias acentúa el carácter dinámico y cambiante de todo polisistema: “es un sistema de sistemas que se interaccionan, funcionando como un todo estructurado cuyos miembros son interdependientes, y en el que además pueden utilizarse diferentes opciones que coexisten a la vez. Se trata, pues, de una estructura abierta, múltiple y heterogénea, en la que concurren varias redes de relaciones” (1994: 331). Cada sistema posee, entonces, una determinación interna o cierre estructural que viene dado, según el nivel al que estemos haciendo referencia, por la realidad de una sociedad o las características textuales y la calidad literaria de una obra; y una apertura hacia los otros sistemas con los que interacciona y que gatillan cambios en él. Josep Lambert explica el paradigma relacional que aquí estamos intentando poner de relevancia:

Cualquiera que trabaje con sistemas (o tradiciones) insiste en la importancia de la (relativa) “autonomía”: se supone que los sistemas son autosuficientes, pero nunca se encuentran en una situación de no-contacto con los sistemas de su entorno, mientras que por otra parte contactos demasiado estrechos y sistemáticos pueden conducir a la absorción de un determinado sistema por un sistema vacío. En estas circunstancias los movimientos de importación y exportación no son más que el nombre que reciben las relaciones entre sistemas y sus movimientos (su dirección). (1999: 273)

En definitiva, la autonomía es relativa en la medida que los sistemas están sujetos a lo que pueda sucederles al entrar en contacto con otros sistemas del campo literario, ya sea por una tensión entre el centro y la periferia (a través de la exportación e importación de sus literaturas) o por la multiplicidad de factores que deben tenerse en cuenta dentro de este.

La ventaja que supone la Teoría de los Polisistemas es que permite atender a la complejidad del campo literario y, así, no ignora ni minimiza todo aquello que se considera alejado del centro dominante. De tal manera, podremos establecer un diálogo con el eurocentrismo de Casanova:

[Subrayamos] la capacidad de la Teoría de los Polisistemas para dar cuenta de la dinámica y la heterogeneidad de las literaturas y las culturas, revelando las categorías eurocéntricas de nuestro análisis; el hecho de que la abstracción de pautas generales no suponga una simplificación de fenómenos tan abiertos y complejos; la posibilidad de conjugar la evolución histórica y la caracterización sincrónica del

sistema; los desafíos que plantea el funcionamiento de la literatura en la cultura, sobre todo en la cultura de los medios de comunicación. (Iglesias Santos, 1994: 348)

En efecto, será precisamente a partir de dos de las consideraciones mencionadas que sustentaremos la argumentación encargada de enfrentarse al trabajo de Casanova: la heterogeneidad propia de la literatura y la variabilidad histórica que ella siempre implica, en tanto posee también un desarrollo diacrónico. Los elementos periféricos, además de tener un valor como tales y, por lo mismo, ser susceptibles a ser objetos de estudio, pueden cambiar su posición y llegar a ubicarse en un lugar de mayor impacto e influencia. Son elementos que, por tanto, deben ser atendidos. Como indica Gerald Gillespie, se trata de desviaciones que, o bien pueden estar profundamente encajadas en su propia periferia cultural (y tener un valor como sub o contra cultura) o incluso pueden constituir normas sólidas en culturas diferentes.

Una de las imprecisiones que salta más a la vista en el análisis de Casanova es su conservadora impresión sobre el mapa de influencias de la literatura mundial. Es evidente que hoy en día, y desde hace ya algún tiempo, ni la literatura europea en general ni la francesa en particular constituyen un referente para las nuevas narrativas. Es la literatura anglosajona, específicamente la norteamericana, la que está siendo utilizada por muchos narradores como punto de partida de su propia experiencia. Aquello se aprecia a nivel textual, por ejemplo, en el privilegio de un estilo paratáctico caracterizado por frases cortas y directas, que se ahorran la excesiva subordinación oracional propia de la literatura europea (elemento fuertemente arraigado en la tradición española). Nueva York es la nueva capital del mundo artístico y literario, y ha logrado relegar a París a un segundo o tercer plano. Las escuelas de literatura creativa que existen en EE.UU. producen un centro de atracción para jóvenes escritores que andan en busca de un espacio de legitimación para ejercer su trabajo. Antes de ello incluso, si pensamos en los tiempos del *boom*, París ya había sido reemplazada por Barcelona:

Barcelona era una alternativa eficaz a la histórica y polémica atracción por París, puesto que planteaba un eurocentrismo teóricamente más plácido y resistente a las críticas, si pensamos en factores como el dominio de la izquierda en el campo cultural catalán [...] a lo que habría que añadir la eficacia gestora de Carmen Balcells. (Sánchez, 2009: 136-137)

Sin embargo, Casanova insiste en otorgarle a París un rol acreditador en tanto asignador de valor literario y, por tanto, la considera la puerta de entrada al “mercado mundial de bienes intelectuales”. Se trataría del lugar donde los escritores pueden desnacionalizarse y pasar a ser universales, además de integrarse a un campo literario privilegiado; que dominan las traducciones y las lecturas críticas. No obstante, al tratarse sólo de la

tercera lengua más hablada a nivel mundial, no posee un gran impacto en sus traducciones y, por otro lado, carece de instancias de visibilidad como podría ser la Feria del Libro de Frankfurt en Alemania (si pensamos en el contexto europeo).

Con el fin de ir más lejos, la autora en cuestión cita a Danilo Kiš con el objeto de argumentar su idea de que la literatura hispanoamericana sería una continuidad patrimonial de Francia, en la medida que necesita pasar por París para elevarse al rango de patrimonio universal. Si bien mucho de los autores del *boom* vivieron efectivamente en la capital francesa, no tomaron su espacio de residencia como problemática de sus relatos y tampoco se sustrajeron a la mera lectura de lo producido en esta ciudad. Más aún, podría decirse que su posición de inmigrantes les generaba un conflicto con la literatura local y ello acabó dejando rastros en la manera como se fueron consolidando las obras de sus protagonistas dentro del escenario mundial. Esta es la tesis que desarrolla, por ejemplo, Beatriz Sarlo sobre Borges en cuanto a una literatura entre dos orillas que antes de ser universalista, siempre mantuvo la tensión con los conflictos locales de Argentina. Sus propuestas arrancan desde el conflicto que se produce respecto a lo propio al habitar en un lugar central, por ende, no se trata de una relación universal y unívoca sino de una sistémica y bidireccional. Así es como se generan corrientes que ponen en entredicho la homogenización tan defendida por Casanova y se mueven los mapas que ya se estaban dando por supuesto: “ninguna sociedad es totalmente homogénea o estática, y precisamente el conflicto entre nuevos y viejos principios de legitimación es el que funciona en determinadas sociedades como principio de reorganización” (Lambert, 1999: 258).

Para seguir con el caso de Latinoamérica pero desde un hecho literario más actual, es posible decir que lo mismo sucede con los narradores jóvenes, quienes ya ni siquiera tienen el anhelo de viajar a París sino que encuentran en otros parajes sus lugares físicos de enunciación. En cuanto a su posición discursiva, ella siempre será la de un continente que tiene mucho que decir en materia literaria y que, al mismo tiempo, entra en tensión con todo el sistema de la literatura global (no exclusivamente el europeo). Los centros tienden a multiplicarse y des-centrarse, y si tuviera que buscarse alguno con mayor impacto, en ningún caso se trataría del asociado a la realidad europea o francesa. La literatura traducida del inglés ha jugado un importante rol en ese vacío que han dejado los narradores europeos actuales quienes, más allá de algunos casos aislados, parecen tener poco que aportar:

La dinámica del polisistema crea puntos de inflexión, esto es, momentos históricos en los que los modelos establecidos ya no son aceptados por las generaciones más jóvenes [...] cuando, en el punto de inflexión, no se acepta ninguno de los elementos del repertorio, por lo que se produce un vacío literario. Ante tal vacío, los modelos extranjeros se infiltran con facilidad y la literatura traducida puede adquirir una posición central. (Even-Zohar, 1999c: 227)

Los nuevos narradores chilenos, por ejemplo, declaran cierto desinterés por la literatura europea actual (más allá de la canónica) y prefieren leer a autores norteamericanos, al insoslayable Roberto Bolaño o a sus pares continentales.

Discutiendo con Casanova y su República Mundial de las Letras

Entendido ya el marco teórico de nuestra discusión y esta primera salvedad que puede hacerse a Casanova, pasaremos a indicar las contradicciones de su discurso. En primer lugar, dice entender la literatura a partir del conflicto y la tensión, pero en realidad traza un mapa de dominadores y dominados que es concebido como un sistema estable y de relaciones más o menos invariables.¹ Habría, según ella, un polo autónomo y cosmopolita que acaba subyugando y siendo referente obligado de otro polo más heterónimo, nacional y supeditado a sus circunstancias políticas. No cree en la movilidad del mapa ni en los cambios de polos o posiciones. Postula que las desigualdades y situaciones de dominación derivan de realidades estructurales que se han perpetuado en el tiempo y que son difíciles de transformar a un nivel realmente significativo. Desde el enfoque sistémico, en cambio, el énfasis no se pone en uno de los polos sino en el punto de contacto o de conflicto, en la relación en-acto más que en las partes en sí mismas. Sólo si se entienden dichas relaciones en un devenir que cambia históricamente, podrán aceptarse los cambios producidos en la configuración total del mapa. La perspectiva de Casanova produce vacíos metodológicos y acaba generando estas aporías insalvables que sólo desde el enfoque que rescatamos aquí podrían ser resueltas. Gillespie se encarga de aclarar tres dimensiones básicas de las que la propuesta sistémica debe hacerse cargo, las cuales nos permitirían enfrentarnos a Casanova con cierta propiedad: la formación y alteración de los modos dominantes de producción literaria, la persistencia de la heterogeneidad dentro de cada sistema y los procesos de cambio y desorden. Además, ahonda en el carácter casi democrático de esta perspectiva: “los estudios polisistémicos no buscan imponer las normas de una cultura cualquiera o de las combinaciones de varias culturas, sino que consideran como objeto legítimo de estudio la vida histórica de todas las normas dentro de su contexto” (2001: 181). Así es como el sistema cobra vida dentro de la realidad social y se legitima cualquier alteración que pueda sufrir en su

¹ El concepto de lo “universal” —sobre el cual Casanova sustenta toda su argumentación— es reconocido por la autora como “una de las invenciones más diabólicas del centro: en nombre de una negación de la estructura conflictiva y jerárquica del mundo, so pretexto de la igualdad de todos en literatura, quienes ostentan el monopolio de lo universal exhortan a la humanidad entera a acatar su ley. Lo universal es lo que declaran que es un acervo incontrovertible y accesible a todos, con la condición de que los que así lo decretan se vean reflejados en él” (2001: 205). En definitiva, aunque la autora lo insinúa pero no acaba por reconocerlo, el concepto de lo universal puede producir distorsiones o malos entendidos en la valoración o desvalorización de algunas literaturas. Por ejemplo, autores que son sacados de contexto, es decir, son deshistorizados y despolitizados.

relación con los otros sistemas. La variabilidad se hace parte de la realidad literaria y pone en evidencia la existencia diacrónica de ésta.²

Aquella vida social que adquiere el sistema es conceptualizada por Even-Zohar como una suerte de funcionalismo dinámico, concepto que viene a cuestionar de manera indirecta la estática mirada de Casanova. Tal funcionalismo se entiende como la última fase del formalismo ruso, del estructuralismo checo y la semiótica soviética invariables;³ y propone un vínculo entre la heterogeneidad del sistema y el cambio, por una parte; y entre el cambio y la estructura, por la otra. De esta manera, se vuelve a poner en evidencia el doble carácter de los polisistemas: poseen un cierre estructural y también una apertura relacional. Como señala Monserrat Iglesia Santos, la Teoría de Polisistemas, el paradigma que hemos rescatado aquí, es la continuidad del funcionalismo dinámico: “Su concepto de sistema abierto, dinámico y heterogéneo quizás favorezca más la aparición de las condiciones que permiten revelar el poder de descubrimiento que tiene el pensamiento relacional” (1999: 26).

El boom latinoamericano como un ejemplo ilustrativo

Uno de los continentes que mejor da cuenta del dinamismo que hemos subrayado aquí es América Latina. De ahí que nos parezca tan relevante considerar al *boom*, uno de los grandes momentos de despegue de la

² Para Franco Moretti, la variación ha sido el hallazgo más maravilloso de sus investigaciones. El hecho que haya un sistema mundial no implica que éste se deba exclusivamente a algunas literaturas tradicionalmente consideradas “centrales”, pues sólo en la medida que conjuga todas las tensiones propias de la literatura mundial puede volverse un constructo legítimo como objeto de estudio. Si no fuera así, no se justificaría la existencia de la literatura comparada pues ya todo estaría dicho y establecido bajo la forma de un *statu quo*. Milan Kundera, el autor checo que se enuncia desde lo que podríamos llamar una “literatura menor”, también apoya la importancia que los autores hasta aquí revisado asignan a la variación y la heterogeneidad: “El dinamismo y el largo aliento de la historia de las artes europeas son inconcebibles sin la existencia de las naciones, cuyas distintas experiencias constituyen una inagotable reserva de inspiración” (2000: 46).

³ Tinianov, por ejemplo, ya había puesto de relevancia el enfoque estructural de los estudios literarios, según el cual las obras deben ser estudiadas en términos de relaciones y no de esencias. El funcionalismo dinámico, precisamente, lo que hace es concebir los fenómenos de naturaleza semiótica como sistemas. Un sistema basado en una estructura que, a diferencia de como lo entiende Casanova, es heterogénea: “la estructura del sistema es una estructura heterogéneas, en la que concurren opciones diferentes a un tiempo, y en la que por tanto co-existen una dimensión diacrónica y otra sincrónica. La dimensión diacrónica, es decir, el cambio que se produce dentro del sistema no es una faceta externa a él, sino que nace de las tensiones entre sus propios estratos: la victoria de un estrato sobre otro constituye el cambio en el eje diacrónico. De ahí surge el aspecto dinámico de una estado sincrónico determinado” (Iglesias Santos, 1994: 330). Lo que ocurre al interior del sistema, si bien está gatillado por elementos del campo literario, obedece a sus propios conflictos y características internas. Es por esto que no se debe perder nunca de vista que el punto de partida y de llegada deben ser siempre los textos mismos. La Teoría de Polisistemas no consiste ni debe consistir en una sociología de la literatura.

literatura latinoamericana en su impacto mundial, como ejemplo ilustrativo para hacer frente a los presupuestos de Casanova. Sus autores más representativos fueron Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier y José Donoso. Revisemos sus intentos de definición desde Latinoamérica. El *boom* puede ser considerado, al modo de Carlos Fuentes, como resultado de una necesidad de crear un nuevo lenguaje, pues desde la Conquista América Latina había sufrido un lenguaje ajeno. Se crea, entonces, una estructura mítica capaz de comprender un entorno problemático, a medio camino entre la modernidad y la tradición, y así se echa a andar un lenguaje de la imaginación. Al mismo tiempo, puede considerársele un fenómeno marcado por determinados circuitos de distribución y consumo. Esta mirada sociológica, de Ángel Rama por ejemplo, se centra en la profesionalización del escritor, quien deviene en un productor, al modo como es concebido desde la Teoría de los Polisistemas. La autonomía cede paso a una serie de intermediarios que permiten el contacto entre un autor y sus lectores. De radical importancia será aquí el mercado editorial, especialmente significativo para el *boom*. Más aún, para Pablo Sánchez el boom implicó “un ensayo en el campo de batalla cultural de la derrota final del socialismo real y el triunfo hoy casi absoluto de la economía de mercado” (2009: 213). Era un momento en que las editoriales ya no se conformaban con el 3% de margen de ganancias, sino que se manejaban en el orden del 15%. Se buscan, por tanto, títulos que permitan tiradas de al menos 5.000 ejemplares. Aún así, Rama destaca el carácter cultural antes que comercial que tuvieron estas empresas.

Lo que no puede dejar de tenerse en cuenta es que América Latina, además de poseer una literatura móvil y permanentemente incómoda, es un factor de heterogeneidad y su presencia en el universo literario ha logrado desestabilizar órdenes fijos. Según Lambert, la descolonización es siempre una posibilidad bajo este concepto dinámico de la literatura.⁴ El *boom* le permitió a nuestro continente adquirir una estabilidad autónoma, en la medida que mientras una sociedad exporta más producción textual más estable será, al menos en lo que respecta a sus relaciones con el sistema receptor: movimiento favorecido por la traducción en el caso de aquellos escenarios extranjeros no hispanohablantes; y por la fuerte promoción editorial en el caso del universo español. Para el autor belga, la traducción tiene un gran rol en estos impulsos descolonizadores que tienden a deconstruir la rígida relación centro / periferia en pos de una progresiva globalización o internacionalización.

Como señala Jusdanis, la literatura comparada tiene una deuda con lo menor y debe comenzar a atender las literaturas tradicionalmente consideradas menores en el lugar que les corresponde y con las herramientas metodológicas que sean capaces de hacerse cargo de ellas. Al igual como

⁴ “[L]a flexibilidad y la movilidad en el tiempo y el espacio constituyen modos de evitar la subordinación, la selección activa o pasiva de escalas de valores, y especialmente el de la importación en esas escalas, pueden interpretarse como síntomas de la autonomía o la colonización del sistema” (1999: 275).

indica Said desde los estudios post-coloniales, al considerar que dichas herramientas no son transferibles de una realidad a otra. Perus intenta comprender la complejidad que supone, por ejemplo, la realidad latinoamericana, la cual viene marcada por la heterogeneidad desde su nacimiento. Tales esfuerzos se agradecen y parecen contradecir con cada vez más fuerza la premisa francocéntrica con que opera Casanovas. Para Perus, América Latina nace desde una tensión que la empuja necesariamente a la heterogeneidad, tanto por la mezcla que supuso su conquista como por la multiplicidad de influencias lingüísticas y literarias que traía la Península. Además, ha sido un continente atravesado por la pugna de muy diversas tradiciones dada sus permanentes colonizaciones, conflictos con expresiones nativas y migraciones:

[L]os conflictos derivados del plurilingüismo, la heteroglosia, la superposición y las escisiones entre imaginarios disímiles y distantes, pero confrontados —y enfrentados— en los distintos ámbitos de la práctica colonial y su verbalización [...], en donde la “palabra otra” — la del “otro”, real o imaginario— no deja nunca de hacerse presente, si es que no de pugnar por hacerse oír. (2006: 166)

Esto deja demostrado, a un nivel local, la necesidad de establecer diálogos interculturales genuinos. Y dialogar no significa imponer ni dar por supuesto los resultados de aquel encuentro, pues no se trata de caer en multiculturalismos que más bien tienden a segregar y aislar. Es necesario atender “el juego de alteridades y distancias que nutre cualquier diálogo verdadero” (Perus, 2006: 171). Se trata, pues, de integrar y diversificar.

En consecuencia de lo anterior, la innovación debiera ser analizada desde una perspectiva sistémica y no como meros aceleradores temporales, como la concibe Casanova (segunda falacia en que cae la autora). Ella la define como actualizaciones o adaptaciones de la moda más que como revoluciones. Sin embargo, nosotros podemos comprobar que en muchos casos dicho proceso puede invertirse —como sucede con la influencia de la literatura del *boom* sobre la literatura española—, o bien, es imposible reducirlo a una continuación de lo producido en el centro. ¿Qué pasaría, por ejemplo, con el realismo mágico latinoamericano? No resiste ser leído como una consecuencia del naturalismo europeo orientado a la exaltación del color local y tampoco puede ser aprehendido desde lecturas románticas. Lambert invierte este concepto de innovación y propone uno basado en la dinámica condición del repertorio mundial,⁵ sujeto a la participación de diversos sistemas que están en permanente movimiento:

⁵ El repertorio debe ser entendido como un conjunto de reglas y materiales que regulan la creación y el uso de un producto dado. Por ejemplo, modelos sobre lo que se considera el héroe en la novela moderna. Ha de tenerse en cuenta que tal repertorio está sujeto a constantes cambios y, en efecto, se establece la distinción entre repertorios primarios (los innovadores) y los secundarios (aquellos que se automatizan y ya están integrados a los repertorios más canónicos).

Se adquiere mejor y más poderoso capital cuando se participa activamente en la configuración de un repertorio de opciones. En otras palabras, la habilidad de un consumidor, un intérprete, o la de un difusor de un repertorio es, desde el punto de vista de la independencia, del éxito y de la maestría, indudablemente inferior a la de un productor de nuevas opciones, esto es, un innovador. (1999: 75)

En síntesis, la producción se mueve entre la puesta en práctica de modelos conocidos y la innovación. Lo interesante es cómo esta última logra diversificar el repertorio y, más aún, mover el mapa de relaciones dentro del sistema mundial. Si proliferan los repertorios, hay mayor cantidad de recursos para que se produzca un cambio.

El tercer punto, de los tocados por Casanova en su libro, que puede volverse un flanco de ataques desde el paradigma sistémico es la poca o casi nula atención que le brinda a dos fenómenos básicos del espacio literario en su inmensa complejidad: el aparato educativo y, muy especialmente, el mercado editorial. La institución educativa es una de las principales intermediadoras entre las fuerzas sociales y los repertorios de la cultura que se inscriben en sus textos, en la medida que fija lo que debe leerse para atender a una determinada formación literaria —de acuerdo a los valores patrimoniales y la idea de nación que se pretenda consolidar. Ahora bien, tal institucionalidad educativa es tensionada por las fuerzas del mercado en cuanto mecanismo seleccionador y negociador de lo que se difunde y lo que no. Desde esta mirada realista del efectivo funcionamiento de las obras literarias, las instituciones de la cultura pasan también a ser agentes de mercado. Hay cierta primacía del mercado por sobre otros mecanismos de producción, difusión y consolidación:

El mercado lo constituyen el conjunto de factores implicados en la compraventa de productos culturales, por lo que promueve determinados tipos de consumo. Comprende todos los factores que participan en el intercambio semiótico (“simbólico”) y a otras actividades relacionadas con él. Si bien el conjunto de la institución cultural intenta dirigir y regular los tipos de consumo, estableciendo los valores de los elementos que componen la producción, lo que realmente condiciona su éxito o fracaso es el tipo de interacción que establece con el libre mercado. (Even Zohar, 1999b: 90)

Casanova tiende a caer en una idealización al mencionar como prácticamente únicos factores el valor del espíritu y la dependencia exclusiva de las literaturas menores de sus instituciones políticas. Es evidente que ya pasó la época de formación de los Estados nación y de la sobrevalorización de la literatura nacional. Es necesario dejar atrás tales concepciones románticas. Hoy en día es más importante la relación de dependencia con la industria cultural. Por otro lado, si existe una planificación —tanto desde la educación como desde la lógica del

mercado—, ella obedece a una base de poder cuyos círculos son intrínsecamente cambiantes.⁶

Si volvemos a insistir en el carácter abierto y cerrado del que gozan los sistemas literarios, podremos dar una comprensión cabal del fenómeno del *boom*. Habría un determinismo estructural dentro de este sistema, en cuanto la calidad literaria de sus autores y su novedosa propuesta fue el punto de partida de su éxito; a la vez que se trata de un hecho social que estuvo sujeto a las determinaciones de otros sistemas (como gatillantes) con los que interactuó dentro del campo literario. Aquí se incluyen movimientos de propaganda y estrategias editoriales que lo alentaron y lo pusieron en circulación dentro del mercado del libro, donde Cataluña tuvo un rol clave (destacando la figura del editor Carlos Barral y de la agente literaria Carmen Balcells).

Tampoco puede desconocerse, dentro de lo que entendemos por literatura hispanoamericana, la mutua implicación que existe entre el sistema español y el latinoamericano. En términos de Even-Zohar, podríamos decir que existe una relación dinámica entre ambos y así lo demuestran las mutuas apreciaciones de los escritores más representativos de cada uno de ellos. Para el escritor chileno José Donoso, por ejemplo, se trata casi de un concepto peyorativo, pues parece poner el énfasis en algo pasajero, de breve y hueca duración, como un ruido que deja poca huella en el tiempo. Por lo demás, más allá de la evidente cofradía que se da entre sus autores, él lo considera un invento metropolitano, construido a partir de quienes no creen en él y elaboran el concepto desde su histeria, envidia y paranoia. Aquí se está poniendo de relevancia al sistema en su apertura, pues no son fenómenos que puedan explicarse desde su inmanentismo, sino que responden a la tensión producida con quienes no creen en la literatura latinoamericana como representante de países que previamente se veían excluidos del panorama mundial.

Pese a la tensión señalada, y a cierta actitud dolorida y ambivalente (de repudio y admiración) de los autores españoles en relación al *boom*, es indudable que para ningún país éste tuvo un perfil tan nítido como para España. En cualquier caso, las opiniones están bastante divididas. Si, por un lado, tenemos a Benet, quien lo considera un fenómeno producto del azar, que aprovecha el vacío en que había caído la literatura europea (particularmente la francesa)⁷ y que más bien corresponde a atribuciones

⁶ Even-Zohar adscribe a esta permanente mutabilidad de los círculos de poder: “una vez que el producto rompe el círculo inicial y consigue de algún modo entrar en el mercado, llega a un círculo más amplio, que en último término se constituye en la base de poder necesario para comenzar un proceso de transformación del actual estado de cosas. Entonces la situación cambia de manera drástica, convirtiendo a unos aparentemente inofensivos productores culturales en poderosos agente de poder” (1999b: 86).

⁷ Benet, en *Los españoles y el boom*, parece darnos la razón en su apreciación de la literatura francesa y así se perfila como uno más de los autores que contradice la argumentación de Casanova: “Hay que contar con el enorme y afortunado vacío de la literatura francesa, pues al fin se han convencido esos señores que no tienen nada que decir ni con el *nouveau* ni con el *vieux roman*” (1971: 41).

periodísticas y comerciales; por otro lado, tenemos al novel Camilo José Cela, quien descarta la tesis de la generación espontánea y lo ve como el producto de una determinada cultura y tradición. Este autor, además, rescata el aspecto relacional que destacamos más arriba, ya que se trataría de un fenómeno básicamente de recepción y, por tanto, obra de las tensiones que ella produce en los diferentes contextos. Juan Marsé tampoco lo ve como un evento aislado de tres buenos libros que antes no existían, como indica con cierto desprecio Benet, sino como una renovación formal y de contenido que afecta a toda la literatura mundial.

Ahora bien, sí coincide con su compatriota en la idea del vacío que se ha producido en Europa durante los sesenta. De hecho, ni siquiera sus referentes se encuentran en este ámbito. Fue la literatura norteamericana, y el paradigmático Faulkner, la que mayormente influyó en la experimentación con el lenguaje que propusieron los autores del *boom*.

Con todo, hay un punto en el que es inevitable no coincidir con Casanova. La apertura de la novela latinoamericana y su progresivo proceso de internacionalización fue clave para que un movimiento como el *boom* lograra consolidarse. Para la autora, tal proceso se da primero en los textos y luego adquiere resonancia en el campo literario. En este sentido, todos los fenómenos de traducción, de interés editorial y los premios son consecuencia de una novela que comenzó a hablar en un idioma internacional. La periferia, finalmente, logra trascender en la medida que amplía su horizonte nacional, por ejemplo, a través de lecturas tan radicales como las que se hacen sobre Joyce, Proust, Kafka, Mann y Faulkner. José Donoso reconoce abiertamente este aspecto y es muy autoconsciente de su pertenencia a una tradición más bien intermitente:

[N]uestra sensibilidad huérfana se dejó contagiar sin titubeos por norteamericanos, franceses, ingleses e italianos que nos parecían mucho más “nuestros”, mucho más “propios” que un Gallegos o un Guiraldes, por ejemplo, o que un Baroja [...] Me parece que nada ha enriquecido tanto a mi generación como esta falta de padres literarios propios. Nos dio una gran libertad, y en muchos sentidos el vacío de que hablé más arriba fue lo que permitió la internacionalización de la novela hispanoamericana. (1972: 21-24)

En cambio, los españoles permanecieron atados a una tradición propia a la que no le faltaba ningún eslabón y que no les permitió hacer una propuesta activa y nueva. Para los narradores latinoamericanos, en tanto, esa condición huérfana constituye un punto de partida para la exploración de inéditos horizontes.

El mérito de los autores del *boom* está en el haber sido capaces de situarse en el borde de las relaciones —en el límite que separa la clausura y apertura del sistema— y, de esa forma, integrar tanto los impulsos que arrastran a una literatura hacia su transtextualidad internacionalista en la búsqueda de referentes, como la necesidad de dar con un lugar propio de enunciación que tenga un vínculo con una realidad inmediata y un contexto

específico. El localismo se pone al mismo nivel que el internacionalismo, de tal manera que logra caminar al medio filo de la navaja sin caer ni en un inmanentismo ni en una excesiva trascendencia que pierda totalmente el valor de lo nacional. Incluso Casanova reconoce este doble juego que debe tener toda literatura, especialmente si busca validarse a nivel internacional. Si bien su postura está marcada por el excesivo imperialismo que acusa su argumentación, sí reconoce que la estrategia de los periféricos debe ser mantener un control entre lejanía y cercanía con las normas decretadas como universales por quienes, desde su perspectiva, ostentan el monopolio de lo universal: “Si quieren que los perciban, tienen que producir y exhibir una diferencia, pero no mostrar ni reivindicar una distancia demasiado grande, que los volvería, al contrario, imperceptibles. Ni estar demasiado cerca ni demasiado lejos” (2001: 208).

Casi todos los autores españoles que gozan de cierta notoriedad y prestigio reconocen el valor literario del *boom* y la autenticidad que supuso una nueva relación con el lenguaje —un elemento que los influyó de manera importante— y que venía marcada por la apertura de sus narradores hacia variadas influencias extranjeras. Sin embargo, al mismo tiempo, observan en la América Latina de los sesenta y setenta ciertas coyunturas históricas que auspiciaron su dinamismo estético y, además, le brindaron una notoriedad considerable (por ejemplo, la atracción que generó la Revolución Cubana).⁸ Hay un elemento local fuertemente convulsionado que supieron aprovechar a su favor.

Para terminar, quedémonos con la dicotomía observada por Carmen Martín Gaité, la cual parece ilustrar con gran asidero, pese a estar un tanto polarizadas, dos explicaciones sobre el *boom* que en lugar de disociarse debiesen ser integradas para atender así con precisión a la complejidad de este fenómeno que, como todo hecho literario, posee autonomía (cierre estructural) y dependencia del entorno (apertura relacional) a la vez:

[Hay] unos que dicen que ha sido un montaje publicitario [donde se incluyen modas, mercantilismos y politiquería editorial] que aprovecha la calidad de alguna buena novela para crear una corriente de atención hacia la producción latinoamericana (fomentado principalmente por editoriales catalanas). [Los otros] serían los apasionados partidarios de esta eclosión y la ven justificada en sí misma; valoran la fuerza y calidad de estas novelas aparecidas en un momento de crisis en España. (Martín Gaité, 1971: 250)

La autora expone los dos polos de opinión radicalizados que existen en torno a la literatura del *boom* y con ello completa el sentido en el que hemos venido insistiendo a lo largo de este trabajo. Hay una calidad que ha

⁸ Caballero Bonald, en *Los españoles y el boom*, destaca este aspecto coyuntural de la historia latinoamericana: “la misma historia social contemporánea les proporcionó un excelente canal para que sus obras se difundieran más fecunda y aceleradamente de como lo habrían hecho sin esos naturales trampolines” (1971: 48).

sido explotada desde un arrojito hacia la experimentación, conjugada con una serie de factores presentes en la industria cultural propia de todo campo literario y capaz de darle un considerable impulso a un fenómeno que no podría haberse completado únicamente desde su determinismo interno.

Por último, es necesario destacar que la literatura del *boom* no sólo alcanzó notoriedad en el contexto hispanoamericano, sino que también tuvo un impacto a nivel mundial. Sus obras fueron ampliamente traducidas, y ello les permitió apropiarse de todo un espacio que antes parecía vetado para ellas. Este hecho contradice la ilusión de Casanova de ver un centro fijo y estable, además de echar por tierra aquella idea de una impertérrita relación con la periferia, la cual para la autora prácticamente no se mueve nunca de su posición. Even Zohar, en cambio, reconoce los movimientos que pueden producirse al interior del sistema mundial y asigna un valor especial a la literatura traducida, cuya posición puede volverse central dentro del polisistema literario:

[L]a traducción suele convertirse en uno de los instrumentos de elaboración del nuevo repertorio. A través de obras extranjeras se introducen en la literatura local, ciertos rasgos (tanto principios como elementos) antes inexistentes. Así se incluyen posiblemente no sólo nuevos modelos de realidad que sustituyan a los antiguos y a otros ya asentados ya no operativos, sino también toda otra serie de rasgos, como un lenguaje (poético) nuevo o nuevos modelos y técnicas compositivas. (Even-Zohar, 1999c: 225)

Así es como la literatura latinoamericana terminó por ejercer su influencia en diversos sitios que, en la medida que ya operaban bajo la lógica de las nuevas tendencias en cuanto a la valoración modernista del lenguaje y la importancia de la experimentación —y que incluso fueron un antecedente de esas obras traducidas—, pudieron acoplarse a los elementos importados.

Conclusiones

El enfoque sistémico en el que se ha venido insistiendo a lo largo de este artículo encuentra partidarios en algunos teóricos españoles que han realizado estudios actuales sobre el *boom* para ahondar en sus complejidades. Tal es el caso de Pablo Sánchez, quien en *La emancipación engañosa* (2009) intenta explicar cómo se genera este fenómeno en tanto una vindicación de frustraciones emancipatorias y la gloria de una cultura periférica. Para él, la perspectiva en cuestión ofrece la ventaja de combinar satisfactoriamente los factores externos e internos a los textos:

[L]os factores del sistema pueden ser desglosados para el análisis pero nunca debe perderse de vista su inherente condición relacional, así como el hecho de que a priori no pueden ser jerarquizados sino

que han de ser postulados hipotéticamente, a la hora de analizar sistemas específicos. (2009: 34)

El término como tal ya tiene sus antecedentes en la tradición crítica latinoamericana como Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar. Sánchez pone el acento en lo relacional y comprende que el *boom* fue un fenómeno de transculturización, a partir de un contacto transatlántico, donde tanto el sistema literario latinoamericano como el español se vieron implicados, y donde se conjugaron una serie de factores mercantiles, estéticos e ideológicos a los que se ha hecho aquí mención. Tal contacto tuvo como antecedente cierta vulnerabilidad cultural por la que pasaba España en aquel momento, cuando las tiradas de los libros que se imprimían no excedían las 500 copias. Piénsese que con el *boom*, por poner en un apoyo cuantitativo que respalde el impacto de este fenómeno, dicha cifra se sextuplicó. Incluso novelas “difíciles” como *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz* o *Cien años de soledad* alcanzaron tiradas promedio de 25.000 ejemplares al año con sucesivas reimpressiones.

En conclusión, los aspectos de los que se ocupa la literatura comparada están basados en la heterogeneidad y el cambio, por lo tanto, no tiene mayor sentido apostar por una configuración estática del mapa mundial que desacreditaría la necesidad de que exista un estudio de este tipo. La metodología propia de una Teoría de Polisistemas viene a hacer frente al enfoque rígido de Casanova y se basa en la interacción, el ajuste y la tensión entre sistemas y subsistemas. Se pone el énfasis en la relación y no en las partes de manera aislada. Por lo demás, tal relación dialéctica debe ser sistémica, esto es, las partes deben estar mutuamente implicadas y no pueden reducirse a una causalidad unidireccional. La literatura latinoamericana, y puntualmente el caso del *boom* reseñado aquí, posee lo que Even Zohar llama “un impulso de energía”. Dicha propulsión permite la movilidad que conduce al autor a la elaboración del concepto de funcionalismo dinámico revisado previamente. Así es como la periferia puede llegar a trascender su condición:

El fenómeno que he denominado “energía” hace posible que un determinado grupo de personas, o una entidad con un mínimo de organización, asuma los privilegios del centro. Si lo consigue, el bienestar local aumenta considerablemente, pero si nada se intenta, entonces queda condenada a una situación periférica. (Even Zohar, 1999b: 94)

Es evidente que la literatura del *boom* sí lo intentó a partir de un considerable impulso innovador y logró con éxito su propósito. Más allá de las discusiones o desacuerdos que puedan existir, es incuestionable que se trata de un evento cuya incidencia en el campo literario fue notoria, en tanto cambió su configuración y ha dado que hablar hasta hoy en día. Más allá del nombre y las coyunturas que lo rodearon, hubo un impulso

innovador de calidad (un fenómeno de energía) directamente propulsado desde la periferia.

BIBLIOGRAFÍA

- CASANOVA, Pascale ([1999] 2001), *La República mundial de las Letras*, Jaime Zulaika (trad.). Barcelona, Anagrama.
- DONOSO, José (1972), *Historia personal del boom*. Barcelona, Anagrama.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1999), “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas”, “Planificación de la cultura y mercado y La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (comp.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arcos.
- FUENTES, Carlos (1974), *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz.
- GUILLESPIE, Gerald (1998), “Visión polisistémica de una posible tipología de la literatura comparada”. En ROMERO LÓPEZ, Dolores (comp.), *Orientaciones en Literatura Comparada*. Madrid, Arco.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994), “El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas”, en VILLANUEVA, Darío (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela.
- _____ (1999), “La teoría de los polisistemas como desafío a los estudios literarios”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (comp.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arcos.
- KUNDERA, Milan (2005), *El telón*. Barcelona, Tusquets.
- LAMBERT, Josep. (1999), “Literatura, traducción y (des)colonización”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (comp.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arcos.
- MORETTI, Franco (2000), “Conjeturas sobre la literatura mundial”. *New Left Review*, 3.
- PERUS, Françoise (2006), “La literatura latinoamericana ante *La República mundial de las Letras*”, en SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio M. (ed.), *América Latina en la “literatura mundial”*. Pittsburgh, U.P.
- RAMA, Ángel (1985), *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- ROBYNS, Clem (1999), “Traducción e identidad discursiva”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (comp.). *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arcos.
- SÁNCHEZ, Pablo (2009), *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*. Alicante, Cuadernos de América sin Nombre y Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

TOLA DE HABICH, Fernando y GRIEVE, Patricia (eds.) (1971), *Los españoles y el boom. Cómo ven y qué piensan de los novelistas latinoamericanos*. Caracas, Tiempo Nuevo.

COLECCIÓN “OCNOS”: UN PUENTE ENTRE DOS CULTURAS CONVERSACIÓN CON JOAQUÍN MARCO

*“Ocnos” Poetry Collection: a Bridge Between Two Cultures
Conversation with Joaquín Marco*

JOAQUÍN MARCO, CARMÉ RIERA, LUISA COTONER

*Introducción, notas y transcripción de FERNANDA BUSTAMANTE

Con motivo del “VI Congreso José Agustín Goytisolo y su generación: la relación con la América hispana”, el día sábado 15 de marzo de 2015, en la sala de actos de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, se reunieron la Dra. LUISA COTONER, profesora emérita de la Universitat de Vic, y la Dra. CARMÉ RIERA, catedrática de Literatura Española de la Universitat Autònoma de Barcelona; con el Dr. Joaquín Marco, catedrático emérito de la Universitat de Barcelona. Joaquín Marco fue uno de los actores de la escena poética de la Barcelona de los años setenta y ochenta, tanto en su labor como profesor universitario, como poeta, como crítico y como editor. El conversatorio giró en torno a la colección de poesía OCNOS (1968-1982), de la cual él fue su fundador.

OCNOS fue una colección de poesía fundada y dirigida por Joaquín Marco en Barcelona en 1968, que cumplió una importante labor editorial y de difusión de renombrados poetas iberoamericanos y extranjeros. El nombre de la colección es en honor a la obra *Ocnos* (1942) del sevillano Luis Cernuda. Su emblemático equipo de redacción estuvo compuesto por los escritores Jaime Gil de Biedma, Pere Gimferrer, Angel González, Luis Izquierdo, Manuel Vázquez Montalbán y José Agustín Goytisolo.

A lo largo de sus diferentes etapas, la colección funcionó vinculada a distintas casas editoriales barcelonesas: comenzó en Llibres de la Sinera (1968), luego Barral Editores, y finalmente en Lumen.¹ Antes de su última etapa, hubo un intento por vincularse a Alfaguara, pero eso no fue logrado, funcionando por un período exclusivamente como su distribuidor. Finalmente el fondo de la colección se le entregó a Abelardo Linares en Sevilla.

El inicio de la colección estuvo vinculado a la aparición de tres títulos en 1969, dos de ellos de poetas españoles y uno de un poeta latinoamericano. Se trata de *El argumento de la obra* de Jorge Guillén; *Posible imagen* de José Lezama Lima; y *Poemas 1936-1969* de Pere Gimferrer.² Y su término, en —que paradójicamente fue anunciado como la “reaparición” de la colección tras años de silencio—, fue en la editorial Lumen. En 1982 aparecieron dos libros —*Antología* del mexicano Tomás Segovia y *Praga* de

¹ Desafortunadamente, no contamos con los años exactos de la colección en cada una de las editoriales.

² Quien en ese entonces escribía su nombre en castellano, Pedro Gimferrer, apareciendo de esta manera en los libros.

Manuel Vázquez Montalbán—, y en 1983 *Aprendiendo a morir* del cubano Pablo Armando Fernández.

Entre 1971 y 1973 la colección llevó a cabo el “Premio de poesía ocnos”, dirigido a poemarios inéditos de poetas españoles y latinoamericanos. El galardón consistía en un monto en pesetas y en la publicación del libro en la colección. El jurado estaba compuesto por su director y el equipo de redacción. En 1971 el premio se le concedió al poeta cubano César López con su obra *El segundo libro de la ciudad*, el año siguiente el premio fue desierto; y en 1973, se le otorgó al español Jaime Siles por su libro *Canon*.

Por otra parte, ocnos desarrolló diferentes colecciones. Por un lado, la de poesía, que era de color blanco, con azul en la parte inferior donde iba en el centro una figura geométrica blanca. Ésta tuvo tres series: “Española y latinoamericana”, que llevaba un círculo, y que fue la serie más extensa en números y con la que se fundó la colección; “Clásicos”, que en lugar del círculo tenía un triángulo, y que sólo tuvo cuatro números; y “traducciones”. Y por otro lado, se diseñó también la colección “Ensayos”, con otro formato, donde se publicó también la primera parte del diario del poeta gaditano Carlos Edmundo de Ory. El diseño de la colección corrió a cargo de un gran profesional: Pla Narbona.

La colección ocnos se caracterizó por abrir caminos en una época de fuerte tensión política. Por una parte, presentó en España a poetas latinoamericanos; y por otra, publicó a autores prohibidos por la dictadura franquista, así como a los jóvenes que renovaban el panorama poético de la época. De este modo, la colección entrelazó puentes entre diferentes promociones y poetas de las dos orillas y en varias líneas de actuación en el ámbito poético.

En ella —y bajo el formato de antologías o poemarios personales— se publicó un importante número de autores latinoamericanos, algunos ya de renombre internacional, y otros completamente desconocidos en aquellos años; siendo en muchos de ellos su primera obra editada en España. De esta forma, bajo la colección ocnos aparecieron en España, los libros de los argentinos *Larga distancia* (1971), de Francisco Urondo; *Pameos y meopas* (1971), de Julio Cortázar; *Poemas escogidos* (1972), de Jorge Luis Borges; *En la masvida* (1972), de Oliverio Girondo; *Los poemas de Sidney West* (1972), de Juan Gelman; *Retener sin detener* (1973), de Saúl Yurkievich; *Amantes antípodas y otros poemas* (1974), de Enrique Molina Alegría; *El deseo de la palabra* (1975), de Alejandra Pizarnik, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, del peruano Antonio Cisneros.

También, formaron parte de la colección autores cubanos con sus libros: *Posible imagen de José Lezama Lima* (1969), de José Lezama Lima; *El justo tiempo humano* (1970), de Heberto Padilla; *Segundo libro de la ciudad* (1971), de César López; y *Aprendiendo a morir* (1983), de Pablo Armando Fernández.

Asimismo, autores nicaragüenses, como el caso de los libros *Poemas* (1971), de Ernesto Cardenal; y *Pagaré a cobrar y otros poemas* (1973), de Claribel Alegría; y de otros países hispanoamericanos, como el salvadoreño Roque Dalton con *Los pequeños infiernos* (1970), y el chileno Enrique Lihn con *Algunos poemas* (1972).

LA COLECCIÓN OCNOS (1968-1982): ENTRE RECUERDOS Y ANÉCDOTAS...

LUISA COTONER: Estoy apabullada de estar en esta mesa donde no me correspondía en absoluto, pero fue generosidad de Carme Riera y del profesor Marco, que fue profesor mío también en un memorable curso sobre el 27, del que todavía guardo los apuntes. La primera pregunta es un poco obligada: en el panorama de aquella España de tristes gabardinas a la deriva ¿cómo surge la colección ocnos? con qué objeto?, ¿qué representa?, o ¿qué querías que representara esa colección?

JOAQUÍN MARCO: yo estoy muy agradecido, súper agradecido por esta invitación, y las palabras inmerecidas, evidentemente.

Voy directamente a la cuestión. ocnos nace de circunstancias personales. En un momento determinado estaba vinculado a la colección “El Bardo”³ —que vale la pena también recordar porque hizo un papel fundamental en aquella época— y llegó un libro de Pere Gimferrer, que en aquella época firmaba todavía como Pedro Gimferrer, y parecía como si no enajenara demasiado en la línea que tenía trazada José Batlló, pero fue un gran éxito: *Arde el mar*. Costó lo suyo que se publicara, pero cuando llegó un texto, de Leopoldo María Panero, *Así se fundó Carnaby Street*, Batlló se plantó y dijo que ya no iba a publicar textos parecidos.

En aquel momento, yo vivía unas circunstancias personales muy peculiares. Había formado parte de una editorial barcelonesa que se llamaba Llibres de Sinera — que era una editorial, en catalán y en castellano, y que publicó textos importantes, por ejemplo los cuentos completos de Pere Calders,⁴ o el libro de Alberto Moravia,⁵ o Roland Barthes,⁶ por ejemplo—. La dura crisis económica, no tan explosiva como la que estamos viviendo, fue un bache económico que echó para atrás a los capitalistas de la editorial y decidieron cerrarla. Como estaba allí en plan de estrella invitada, pero nunca había percibido en la época un duro, entonces les pedí que me dejaran por lo menos el pie editorial. El pie editorial era muy importante porque era muy selectivo. Censura tenía muy presente los libros que se editaban, había una cierta escasez de medios para poder inscribirse en un contexto como el mundo editorial. De manera que aproveché Llibre de Sinera y hablé con algunos amigos. Evidentemente el primero de ellos fue José Agustín Goytisolo, porque nos unía una gran amistad y porque, por otro lado, José Agustín tenía en aquel momento una presencia en las relaciones entre

³ José Batlló fundó y dirigió la colección de poesía El Bardo. Al igual que ocnos, esta colección, que nació en 1964, funcionó en diferentes imprentas o gráficas, y se vinculó a diferentes editoriales: Ciencia Nueva (1967-1969); Saturno (1969-1973); a mediados de los 70 a Lumen; y en los ochenta a Los Libros de la Frontera. Así también, El Bardo fue otra de las colecciones españolas que publicó a escritores latinoamericanos, entre ellos: Concha Zardoya (Chile-España) (*Hondo sur*, 1968); RFR (Cuba) (*Algo semejante a los monstruos antediluvianos*, 1970), VVAA (Perú) (*Nueva poesía peruana*, 1970), Heberto Padilla (Cuba) (*Fuera del juego*, 1970), Ernesto Cardenal (Nicaragua) (*La hora cero y otros poemas*, 1971), Pedro Vergés (República Dominicana) (*Juegos reunidos*, 1971, junto al aragonés Fernando Villacampa), César Vallejo (Perú) (*Los heraldos negros/ Trilce*, 1972), Pablo Neruda (Chile) (*El corazón amarillo*, 1977; y *El mar y las campanas*, 1976); y José Lezama Lima (*Fragmentos a su imán*, 1978). Para más información, véase Batlló, José (ed.) (1995), *El Bardo 1964-1974: memoria y antología*. Barcelona, Los Libros de la Frontera.

⁴ Pere Calders, *Tots els contes, 1936-1967*. Barcelona, Llibres de Sinera, 1973.

⁵ Alberto Moravia, *La revolución cultural en Cuba*. Barcelona, Llibres de Sinera, 1969.

⁶ Roland Barthes, *Critica i veritat*. Barcelona, Llibres de Sinera, 1969.

España y América que interesaba mucho. Yo creía que lo que se había producido en España, el *boom* de la novela americana, tenía un equivalente no reconocido en España en el ámbito de la poesía.

La idea de hacer ocnos fue la de crear una editorial que tuviera en cuenta el pasado más reciente, que era la generación del 27, de la que conseguí publicar algunos títulos.⁷ Por otro lado, la aparición de nuevos autores que tuvieran un carácter más experimental y menos volcados a la poesía, que entonces se llamaba social, tal vez sin muchos motivos.

El proyecto fue hacer una gran colección de poesía. Una colección que podría enlazar varias promociones y naturalmente — fundamentalmente—, la promoción que en aquel momento estaba en primer nivel era la generación del 50, al margen de unos raros que, como Carlos Edmundo de Ory, por ejemplo, que no eran divulgados en las colecciones habituales. Era, por tanto, un intento de sumar los esfuerzos de varias promociones y además varias líneas de actuación en el ámbito poético español, y demostrar que había una cierta riqueza de medios que no era poesía social exclusivamente, sino que existían muchas variantes y algunas de mucho futuro. De manera que la idea inicial fue publicar dos primeros títulos que eran por un lado, *El argumento de la obra* de Jorge Guillén⁸ —que reúne textos en prosa de Guillén, un texto que es una especie de manifiesto que se llama “Una generación” y luego el comentario personal a *Cántico*,⁹ que en aquel momento nos parecía que era un monumento literario. Y además contiene también un texto que fue leído en Bélgica en el año 62, cuando recibió el gran premio internacional de poesía el 61—. Éste fue, por tanto, un mecanismo que me permitió abrir la colección con un nombre muy representativo al que llegué a través del profesor Blecua,¹⁰ que tenía una gran amistad con Guillén. Verán ustedes que tiene otro formato. La portada es distinta.¹¹

El segundo libro fue *Posible imagen de José Lezama Lima*, de José Lezama Lima, que en realidad es Lezama Lima visto por José Agustín Goytisolo. Hay algunos elementos que merecerían destacarse de este prólogo, que supongo que algunos ya lo habrán observado.¹²

Por tanto, tenemos a un poeta del 27, un poeta hispanoamericano, y luego un poeta joven —en aquel momento— que es Pere Gimferrer, de quien publicamos el libro *Poemas*.¹³ Y a continuación, inmediatamente, *Así se fundó Carnaby Street* de Leopoldo María Panero.¹⁴ Fue el segundo libro de Panero pero el primero que le dio una cierta popularidad.

⁷ Allí aparecieron algunos títulos significativos de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca o Rafael Alberti.

⁸ Jorge Guillén, *El argumento de la obra*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1969.

⁹ El poemario *Cántico* de Jorge Guillén fue publicado por primera vez en 1923.

¹⁰ José Manuel Blecua (1913-2003): filólogo español, Catedrático de Filología Española de la Universitat de Barcelona y académico de honor de la Real Academia de la Lengua Española.

¹¹ Los dos primeros números de la colección tenían un diseño de cubierta color verde-dorado, y sin ninguna imagen. Sin embargo, los siguientes pasaron a tener el diseño definitivo: blanco y la mitad inferior azul con un círculo blanco en el medio.

¹² José Lezama Lima, *Posible imagen de José Lezama Lima*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1969. Tanto la selección como la introducción del libro son de José Agustín Goytisolo.

¹³ Pere Gimferrer, *Poemas 1963-1969*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1969.

¹⁴ Leopoldo María Panero, *Así se fundó Carnaby Street*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1969. El poeta falleció días antes de este encuentro, el 5 de marzo del 2014 en Las Palmas.

Conseguí también la posibilidad de publicar a Rafael Alberti, que era en aquel momento una heroicidad, porque realmente Alberti estaba mal visto, era un poeta prohibido en el panorama español. Primero salió *Sobre los ángeles*, que fue el número 6 de la colección,¹⁵ y luego *Retornos de lo vivo lejano*.¹⁶

Había editado anteriormente *Los pequeños infiernos* de Roque Dalton, que llegó también a través de José Agustín Goytisolo.¹⁷ Goytisolo en sus viajes a Cuba iba reclutando poetas para la colección. Pero no solamente en Cuba, también en Argentina, en el caso de la poesía de Borges que publicamos por primera vez en España. No había ninguna edición española.¹⁸

Los primeros títulos hispanoamericanos en los que intervino directamente José Agustín Goytisolo fueron —aparte de *Los pequeños infiernos* de Roque Dalton, un poeta muy curioso porque se decía que venía de la dinastía de los hermanos Dalton, ¿no?, personaje exótico—, fue el libro de Heberto Padilla, *El justo tiempo humano*.¹⁹

Publicamos el libro de Padilla antes de que se produjera el escándalo Padilla. Cuando se produjo, Cohen desde Londres, me mandó toda una antología de Padilla con un prólogo muy virulento y, a mí me pareció que no era oportuno echar leña al fuego y por tanto no vio la luz. Pero desde luego Padilla en aquel momento era una de las voces más escuchadas en Cuba, de manera que en este sentido fue una aportación.

Luego también Francisco Urondo, del que publicamos *Larga distancia*.²⁰ Estábamos en aquel momento en un cierto ámbito de la generación de los 50 pero en América Latina, es decir, tanto Roque Dalton como Paco Urondo como César López²¹ eran poetas que tenían una presencia inmediata en el primer plano de la poesía hispanoamericana.

A continuación editamos *Poemas* de Ernesto Cardenal,²² y un libro que a mí me hizo mucha ilusión porque era la primera vez que Cortázar publicaba poesía de forma comercial y lo hizo con nosotros. Lo publicamos incluso con un cartel con el rostro de Cortázar y los distribuimos en las librerías. Era la llegada de una poesía, que no es precisamente lo mejor de Julio Cortázar, pero que es mucho más íntima, tal vez, que los cuentos, o que la novela, que le caracterizan. El título del libro era muy curioso: *Pameos y meopas*, que quiere decir “poemas” pero cambiando el orden de las letras.

A continuación, *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero que era otro de los poetas jóvenes del momento.²³ Y alguno que me dio más de un disgusto. Por ejemplo, la edición de *Sonetos de un verano antiguo y otros poemas* de Rafael Sánchez Mazas.²⁴

¹⁵ Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1970.

¹⁶ Rafael Alberti, *Retornos de lo vivo lejano*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1972.

¹⁷ Roque Dalton, *Los pequeños infiernos*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1970. El libro está precedido por un prólogo de José Agustín Goytisolo, “Noticias sobre Roque Dalton”.

¹⁸ Jorge Luis Borges, *Poemas escogidos*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1972. En este libro la selección y el prólogo, con el título de *Posible imagen de Jorge Luis Borges* son de José Agustín Goytisolo.

¹⁹ Heberto Padilla, *El justo tiempo humano*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1970.

²⁰ Francisco Urondo, *Larga distancia*. Barcelona, Llibres de la Sinera-Ocnos, 1971.

²¹ César López, *Segundo libro de la ciudad*. Barcelona, Llibres de la Sinera-Ocnos, 1971. Premio de poesía Ocnos.

²² Ernesto Cardenal, *Poemas*. Barcelona, Llibres de la Sinera-Ocnos, 1971.

²³ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*. Llibres de la Sinera-Ocnos, 1971.

²⁴ Rafael Sánchez Mazas, *Sonetos de un verano antiguo y otros poemas*. Barcelona, Llibres de la Sinera-Ocnos, 1971.

Yo leí el libro, me pareció que estaba muy bien, era un libro muy correcto. Parece que los distribuidores en Madrid se molestaron mucho porque consideraban que habíamos publicado a un autor fascista —lo cual era cierto—, pero no creo que esto permitiera depreciar la calidad poética de Sánchez Mazas.

Cada libro tiene su historia, podría estar explicando aquí... La publicación en España por primera vez del libro de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*.²⁵ En realidad fui a Madrid, hablé con Francisco García Lorca en su casa e iba con la idea de intentar rescatar un libro del que se hablaba pero que nadie había visto, que eran *Los sonetos de amor oscuro*, y Paco García Lorca me dijo que este libro no existía, que no había existido nunca —pero se publicó años más tarde en el *ABC*—²⁶ o sea que... en aquel momento parecía que había un par de sonetos, pero no había nada más... Al salir del vestíbulo de su casa tenía un gran baúl y abrió el baúl y me dijo: “mira, aquí está toda la poesía de mi hermano, aquí está todo lo de Federico”. Estaba todo revuelto, papeles —que naturalmente luego han sido catalogados y archicatalogados—, pero en aquel momento le dije: “Bueno, si no podemos publicar este libro qué podemos publicar de Federico”, y me dijo, “pues *Poeta en Nueva York*”. Pues fantástico, *Poeta en Nueva York*, es uno de los grandes libros de poesía española contemporánea.

Y a continuación vino el libro de Borges en 1972 que fue fruto de un viaje de Goytisolo a la Argentina con Ton, que sale aquí mencionada en el prólogo.²⁷ Fue una visita que le hicieron a José Luis Borges en la biblioteca. La idea de José Agustín era haberle visto antes pero no fue posible por disturbios estudiantiles, o algo parecido, como cuenta en el prólogo. En la antología de Borges la participación de José Agustín fue clave: hizo el prólogo, y la antología que, por lo que él relata, fue autorizada por Borges, porque discutían qué poemas iban y qué poemas no iban. Borges le insistió en colocar algunos, que parece que no estaban previstos, y al revés, le hizo eliminar otros. Es decir, es una antología revisada por el propio Borges.

Pero a mí lo que me parece más interesante es el prólogo que hace José Agustín... con un gran respeto por el personaje, pero también con un distanciamiento muy notable, porque se considera culpable de publicar a un autor que tenía prestigio de hombre de derechas, reaccionario, y no sólo conservador sino ultraconservador, ¿no? Es curioso porque en este sentido refleja muy bien la personalidad de José Agustín, que era un hombre abierto a la poesía fuera del color que fuera, y en este caso la poesía de José Luis Borges era una primera entrada en España.

CARMÉ RIERA: quería saber si coincidía con el premio nacional Formentor, que es el que da a conocer en cierto modo a Borges en Europa, pero el Formentor fue anterior²⁸

JOAQUÍN MARCO: el problema de Borges es que como poeta no lo conocía nadie. Era un poeta que había publicado pero no era reconocido. Y fue muy mal visto por la

²⁵ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1972.

²⁶ *Los sonetos de amor oscuro* salió publicado en 1984 en *ABC*.

²⁷ Jorge Luis Borges, *Poemas escogidos*. Selección y prólogo de José Agustín Goytisolo. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1972. Ton es el apodo de Asunción Carandell, la viuda de Goytisolo.

²⁸ El Premio Formentor que se concedió desde el año 1961 al 1967, creado y otorgado por la editorial Seix Barral, iba destinado al género de novela. En 1961 se le otorgó el Premio internacional Formentor a Borges por su libro de relatos, *Ficciones*.

progresía tanto europea como americana. Fue digamos algo ajeno a la generación del 50, el hecho de que el Formentor se le concediera a Borges era una fenómeno casi inédito. La proyección del autor argentino llegó desde Francia.

Por otro lado, Pizarnik, por ejemplo, me llegó a través de Antonio Beneyto, que era su corresponsal y que él quería haber publicado, pero no lo consiguió, me lo ofreció y naturalmente publicamos la obra casi entera de Alejandra Pizarnik.²⁹

LUISA COTONER: Que era también “una pica en Flandes”, ¿no? Era una novedad...

JOAQUÍN MARCO: Nadie conocía a Alejandra Pizarnik, ni en su propio país. Era una autora rara —como en aquella época se consideraba, ¿no?—.

LUISA COTONER: Yo creo que eso es un mérito de vuestra generación, el que la poesía se ponía por encima de todo. Lo que primaba era la poesía... es un mérito enorme. Si había un convencimiento de la calidad poética, la poesía mandaba por encima de cualquier ideología, en un momento que las ideologías eran básicas, ¿no?... la cuestión Padilla, por ejemplo. En este sentido, la colección *ocnos* es una referencia total de ello.

JOAQUÍN MARCO: la cuestión Padilla, sí. Padilla produjo una división tremenda entre el grupo hispanoamericano, sumando también a Juan Goytisolo. Significó la ruptura de la buena relación con el régimen cubano, que era en aquel momento la política de referencia.

Hubo también otras incidencias en la colección. Por ejemplo, cuando publicamos *Retornos de lo vivo lejano* de Rafael Alberti,³⁰ que nos autorizó la edición española, la censura nos prohibió un par de poemas que estaban en la edición argentina.³¹ Entonces a pesar de que hicimos esfuerzos —vanos—, para intentar convencer al sistema de que era una estupidez y que no llevaba a ninguna parte, no conseguimos nada, entonces me puse en contacto con Alberti y se lo comenté y le dije que “qué hacíamos”, si publicábamos el libro sin los dos poemas o no lo publicábamos... a mí me sabía muy mal, aparte de que es un libro que personalmente siempre me ha atraído mucho, un libro muy sentimental, muy entrañable, era uno de los grandes títulos de Alberti. Finalmente Alberti dijo: “Bueno es igual, si no aparecen los dos poemas da lo mismo”, y en fin, lo publicamos. Otra aportación y otra incidencia, las hay muy frecuentes.

SU DISEÑO Y SUS SERIES...

JOAQUÍN MARCO: A partir del número cuatro, de Panero, aparece con su formato normal, que es la imagen característica de la colección. Esto fue una idea de un grafista muy importante que se llama, como hemos apuntado Pla Narbona, que hizo primero un

²⁹ Alejandra Pizarnik, *El deseo de la palabra*. Barcelona, Barral editores-Ocnos, 1975.

³⁰ Rafael Alberti, *Retornos de lo vivo lejano*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1972.

³¹ Rafael Alberti, *Retornos de lo vivo lejano*. Buenos Aires, Losada, Colección "Poetas de España y América", 1952.

grafismo, que no nos acababa de gustar, y luego se lanzó a innovar y dio con una clave externa identificadora.

LUISA COTONER: Luego empezáis a hacer muchas series, ¿no?

JOAQUÍN MARCO: Sí, la idea era diversificar mucho, para que todo el mundo al que le interesaba la poesía tuviera sus libros. En los clásicos —con el diseño del triángulo en lugar del círculo—, se publicó un Quevedo de [José Manuel] Blecua,³² se publicó una Juan Bautista Arriaza,³³ que era, es, un poeta desconocido, y luego *Orfeo* de Juan Jáuregui.³⁴ Cuando ya teníamos anunciados a Francisco de Aldana, José Joaquín de Mora, y a Julián del Casal, ya no pudimos seguir con ello. Fue una serie que no tuvo continuidad porque se vendió muy mal.

En este catálogo he encontrado algo curioso que a lo mejor les lleva a pensar en cómo andan las cosas en la vida. Porque aquí se anuncia un libro de Jaime Gil de Biedma, *Por vivir aquí*,³⁵ que no apareció nunca.

LUISA COTONER: ¿Y las traducciones?, ¿la traducción de Eliot, por ejemplo?

JOAQUÍN MARCO: La traducción de Eliot es fruto de la conexión con Ángel Flores. Me permitió reproducir la edición de la primera traducción de Eliot que se produjo en lengua castellana.³⁶

Y publicamos también una colección de traducciones entre ellas, por ejemplo, Paul Valéry, que fue una edición bilingüe, en la traducción de Jorge Guillén, que es un libro relativamente raro y además muy explicativo porque, si no recuerdo mal, tengo todavía las galeradas corregidas por Guillén de la primera edición y se ven las rectificaciones que hace a sus propias traducciones. Que son traducciones libres, por otro lado, no sigue al pie de la letra el original.³⁷ Las traducciones que publicamos fueron de Valéry, Constantino Cavafis, en traducción de Elena Vidal y José Ángel Valente y John Donne, traducido por Víctor Pozanco.

Al mismo tiempo, se hizo otra serie —estábamos muy enfrascados en ello— de libros de mayor formato. En esta colección de libros grandes publicamos *Poetas gallegos de postguerra* de Basilio Losada.³⁸ Y luego un libro que procedía de la colonia peruana que estaba en Barcelona, una colonia nutrida, que era *Surrealistas y otros peruanos insulares*. Esta antología, se había publicado en Perú, por Mirko Lauer y

³² Francisco de Quevedo, *Poemas satíricos y burlescos*. Selección de José Manuel Blecua. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1970.

³³ Juan Bautista Arriaza, *Emilia y otros poemas*. Edición y prólogo de Joaquín Marco. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1970.

³⁴ Juan Jáuregui, *El orfeo* de Juan Jáuregui. Edición y prólogo de Inmaculada Ferrer. Barcelona, Llibres de la Sinera-Ocnos, 1970.

³⁵ Jaime Gil de Biedma no cuenta con ningún poemario titulado de esa manera, sin embargo, la sección I de su obra *Colección particular 1955-1967* (Seix Barral en 1969) se titula “Por vivir aquí”.

³⁶ T.S. Eliot, *La tierra baldía*. Traducción de Ángel Flores. Barcelona, Barral editores-Ocnos, 1974.

³⁷ Paul Valéry, *Algunos poemas*. Traducción y epílogo (“Valery en el recuerdo”) de Jorge Guillén. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1972.

³⁸ Basilio Losada, *Poetas gallegos de postguerra*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1971.

Abelardo Oquendo,³⁹ enriquecida ahora con un prólogo de Julio Ortega. Allí aparecía la breve obra completa de Westphalen.

Y se anunció también una antología de la poesía surrealista de César Moro, pero no salió a la luz.

Hay también una colección en catalán, de la que salió un solo número: *El saltamartí*. Fue la primera edición venal de la obra de Joan Brossa,⁴⁰ porque Brossa había publicado siempre en colecciones de arte que no llegaban al público de librerías. Y en este caso por 60 pesetas, conseguimos lanzar un primer libro que tiene su gracia. Y ya después Brossa se convirtió en un autor muy popular, pero en aquella época también era un casi desconocido.

También tuvimos la serie ensayos. Esta fue una serie donde publicamos *Los Diarios* de Carlos Edmundo de Ory,⁴¹ y el simposio de Ángel Flores sobre Pablo Neruda. Habíamos publicado ya la traducción de Flores, de Eliot. Fue un simposio organizado en torno a la figura de Pablo Neruda —que como en todos, hay cosas mejores y cosas peores— que en aquella época era fundamental, porque Neruda era también un autor tachado como peligroso, y ya que no logramos publicarlo directamente —a pesar de que yo hice algunos intentos y hablé con él por teléfono una vez por si me cedía los derechos de alguno de sus libros, no llegamos a ningún acuerdo—. En cambio, y para que el nombre de Neruda no faltara, publicamos este libro de estudios sobre su obra, que es un libro a consultar, más bien de erudición que de otra cosa.⁴²

EL PREMIO OCNOS DE POESÍA (1971-1973)

JOAQUÍN MARCO: Se hizo incluso un premio, el premio de poesía Ocnos. Se dio en primer lugar, en 1971, a un poeta cubano, que venía recomendado por José Agustín Goytisolo, que era César López. En segundo lugar, ya se dio a un poeta español Jaime Siles; y el tercero, en 1973, fue declarado desierto. Entonces era cuando nos reuníamos en mi casa el comité de redacción, y el resto de poetas que vivían fuera de Barcelona, evidentemente no venían para no tener más gastos, puesto que la idea era hacer las cosas lo más modestas posibles.

FUNCIONAMIENTO EDITORIAL

CARMÉ RIERA: OCNOS funcionó con más de una editorial...

JOAQUÍN MARCO: Sí, en primer lugar publicábamos en Llibres de Sinera pero llegó un momento en que se disolvió el equipo —por razones personales y hasta familiares—, y entonces hablé con Carlos Barral, y Barral tuvo la generosidad de decir “no te preocupes lo incluiré en Barral editores”, pero naturalmente lo financiaba OCNOS.

³⁹ Mirko Lauer y A. Oquendo, *Surrealistas y otros poemas insulares*. Prólogo de Julio Ortega. Barcelona, Llibres de Sinera, 1973. Esta antología comentada está compuesta por poemas de César Moro, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, entre otros.

⁴⁰ Joan Brossa, *El saltamartí*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1969.

⁴¹ Carlos Edmundo de Ory, *Diarios I (1944-1956)*. Barcelona, Barral editores-Ocnos, 1975.

⁴² *Aproximación a Pablo Neruda* (simposio dirigido por Ángel Flores). Barcelona, Barral editores-Ocnos, 1974.

Después hubo una intervención fracasada de Jaime Salinas, intentando pasar la colección a Alfaguara, y finalmente pasó a Lumen, a través de Esther Tusquets.

CARMÉ RIERA: en el equipo, ¿discutíais los libros o no?, ¿eran propuestas de ellos...?

JOAQUÍN MARCO: Algunos eran propuestas de ellos, otros eran propuestas de José Agustín en el caso de los americanos, en gran medida, no en todos. Y Jaime también aportó alguna cosa, por ejemplo, Juan Gil-Albert, aunque la selección de una cantidad ingente de material que nos hizo llegar fue mía, el contacto procedía de Jaime Gil.⁴³

CARMÉ RIERA: ¿Y cómo se financiaba?

JOAQUÍN MARCO: Lo financiábamos con lo que vendíamos de la colección, de manera que llegamos hasta el último libro que publicamos, que fueron los libros de Vázquez Montalbán, *Praga*, que es el número 62 y *Aprendiendo a morir*, del cubano Pablo Armando Fernández al año siguiente.

La financiación era por tanto mínima, en ella participamos un grupo fundador, en el que estaba José Agustín Goytisolo. Pero OCNOS se autofinanció hasta el último minuto.

CARMÉ RIERA: ¿cobraban derechos los autores?

JOAQUÍN MARCO: sí, en algún caso sí, sólo en algún caso. Por ejemplo Ernesto Cardenal se empeñó porque se le pagara⁴⁴... Cuando hubo premios, el premio OCNOS, entonces sí, salvo las dificultades de entonces en relación con Cuba.

LUISA COTONER: ¿y el tema de los contratos...?

JOAQUÍN MARCO: Nosotros hacíamos un contrato abierto, es decir, a diferencia de otros editores que se reservaban derechos, nosotros no nos reservábamos nunca derechos: el autor era libre de publicar donde quisiera el mismo libro. Incluso el tercer premio de OCNOS, que consiguió Jaime Siles,⁴⁵ podía publicar el libro en cualquier otra parte con nuestra total benevolencia. No había una intención de hacer una colección cerrada, sino más bien intentar buscar todas las posibilidades para que los grandes nombres estuvieran en la colección. Este era un poco el argumento de la obra, como diría Guillén.

CARMÉ RIERA: ¿cuál era el precio de los libros?

JOAQUÍN MARCO: He descubierto entre los papeles, los precios a que se vendían los libros, que era algo que me inquietaba, porque no me acuerdo de nada. Y es muy

⁴³ OCNOS, dentro de la editorial Llibres de la Sinera publicó dos libros de Juan Gil-Albert: *Fuentes de la constancia* (1972) y *La Meta-física* (1974).

⁴⁴ Ernesto Cardenal, *Poemas*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1971.

⁴⁵ Jaime Siles, *Canon*. Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos, 1972. Segundo Premio Ocnos de poesía.

curioso porque *El argumento de la obra* de Guillén, y el de Gimferrer y María Panero valían 55 pesetas,⁴⁶ parece que nuestro modelo era 55.

CARMÉ RIERA: pues era bastante, ¿no?, para la época. Para un estudiante, 55 pesetas era mucho dinero.

JOAQUÍN MARCO: en cambio, *Posible imagen de Lezama Lima* costaba 70 pesetas, porque era más grueso, claro, no fue por otra razón. Curiosamente en este catálogo, que es del año setenta y algo, *El argumento de la obra* dice “agotado”, no lo habíamos reimpresso, y la *Posible imagen de José Lezama Lima*, a 70 pesetas, por tanto, era un precio elevado, estábamos en la tercera edición, lo cual quiere decir, que efectivamente la poesía hispanoamericana tenía cierto eco en el ámbito español. No se agotó el de Gimferrer, ni mucho menos el de Leopoldo María Panero.

CARMÉ RIERA: ¿qué tirada hacían?

JOAQUÍN MARCO: yo creo que, hablo de memoria, y la memoria es infiel, pero diría que la tirada mínima serían unos 700-750 ejemplares, y como máximo 1.500.

CARMÉ RIERA: ¿y la distribución...?

JOAQUÍN MARCO: la distribución inicialmente era Libros de Enlace, porque conseguí que nos incluyeran en esta distribución que acogía a pequeñas editoriales. Era la distribuidora “progre” del momento. Y cuando pasé a trabajar con Carlos Barral directamente, entonces la distribución era de Barral Editores y luego la distribución fue de Lumen. O sea que la distribución fue uno de los motivos por los que perdimos un poco el control de la colección.

CARMÉ RIERA: eso parece que ocurre siempre, ¿no?

JOAQUÍN MARCO: Las colecciones de poesía no son rentables desde el punto de vista económico. Nadie cobraba, salvo algunos que se dedicaban a la corrección, las relaciones con las imprentas, etc. Los finales tienen siempre un punto más agrio y triste.

Esther Tusquets un día, a principio de los ochenta, me llamó y me dijo, “mira, estos libros me ocupan mucho espacio en el almacén, entonces hay que decidir algo”. Nosotros estábamos en aquel entonces habíamos publicado aún el libro de Vázquez Montalbán [*Praga*], pero realmente habíamos bajado mucho el ritmo de edición. No se perdió dinero, en ningún caso, pero realmente ya no teníamos capacidad económica para seguir con la colección de la misma manera que nos habíamos planteado. Y este fue el motivo por el que aparece primero en Libros de Sinera, luego en Barral editores, y luego en Lumen, y finalmente desaparece. Desaparece cuando fue traspasado a Abelardo Linares en Sevilla... me parece que los está vendiendo todavía como libros de anticuario... a más de 55 pesetas...

⁴⁶ Equivalente a 0,40€.

LUISA COTONER: ¿Conserváis en los archivos estos informes de la censura, por ejemplo, o correspondencia sobre los libros que proyectabais publicar?

JOAQUÍN MARCO: Desgraciadamente no. Cuando OCNOS salió de Sinera y pasó a Barral editores los archivos, los papeles eran muchos y se decidió acabar con los papeles y se hizo un mal negocio, pero alguna cosa queda, alguna cosa pude rescatar, algún original. Algún original curioso que no llegó siquiera a publicarse.

CARMÉ RIERA: ¿Te has planteado Joaquín escribir todo esto que nos están contando, porque sería interesantísimo? Deberías hacerlo, si no iremos Luisa y yo a tu casa...

JOAQUÍN MARCO: Me lo han pedido algunas veces, pero yo tengo muy mala memoria, no me acabo de fiar. Entre otras cosas no tengo ni siquiera la colección completa de OCNOS.

CARMÉ RIERA: Vamos a poner en marcha una tesis... sería interesantísimo porque yo creo que es una colección básica para entender la relación entre la poesía española, la poesía de la América hispana y entender también cómo fue... esa colección que fue de la generación del 50 a los novísimos, pasando por los americanos, por los clásicos.. tú eres, te voy a decir una palabra muy cursi, pero el alma del asunto...

JOAQUÍN MARCO: en todo caso, el artífice más que el alma.

OTROS - JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO



“PALABRAS PARA JULIA” Y LA CANCIÓN LATINOAMERICANA

“Palabras para Julia” and the Latin American song

SABRINA RIVA

UA- UNMDP - FUNDACIÓN CAROLINA

rivasabrina@yahoo.com.ar

Resumen: Vinculado a la tarea de transmisión de una ideología y un proyecto estético cercanos al pueblo y contrarios a las diversas dictaduras que se instalan a lo largo de América Latina, José Agustín Goytisolo y su poesía son recuperados por la llamada “canción de autor” o “nueva canción” de ambas orillas, fenómeno presagiado y deseado por los poetas sociales y que ha logrado ofrecerle al público masivo una canción civil con patente conciencia histórica. En este sentido, su ya clásica composición “Palabras para Julia” ha sido musicalizada con insistencia por diversos cantautores y agrupaciones folclóricas, en especial, aquellos asentados en el Río de la Plata, quienes convencidos de su valor testimonial, pero también de su calidad de legado intemporal, despojado de verdades absolutas, la han cantado y resignificado cada vez, convirtiéndola alternativamente en banda sonora de un filme, música de actos políticos y homenajes a los derechos humanos.

Palabras clave: José Agustín Goytisolo, “Palabras para Julia”, canción latinoamericana, circuitos de divulgación

Abstract: Connected to the work of transmitting an ideology and aesthetic project close to the people and contrary to the different dictatorships that are installed throughout Latin America, José Agustín Goytisolo and his poetry are recovered by the so called songwriting or new song from both sides of the Atlantic, fact presaged and desired by the social poets and has managed to give the mass audience a civil song with patent historical consciousness. In this sense, his classic composition, “Palabras para Julia”, has been set to music insistently by various songwriters and folk groups, especially, those seated in the Rio de la Plata, who believe in their testimonial value, but also as a timeless legacy, stripped of absolute truths, have sung and redefined every time, alternately making a film soundtrack, music political acts and tributes to human rights.

Keywords: José Agustín Goytisolo, “Palabras para Julia”, Latin American song, system divulgation

Destinada a la “inmensa mayoría”, la palabra poética desarrollada por los representantes de las llamadas primera y segunda generación de posguerra, en España, se propone dar cuenta de las circunstancias históricas y políticas de la época, silenciadas o escamoteadas por el discurso oficial, al tiempo que aspira a convertirse en un genuino instrumento de cambio de dicha realidad —de acuerdo con Gabriel Celaya—, en un “arma cargada de futuro” (Celaya, 1997: 113). Sin embargo, mientras los poetas de la primera generación —autores de la talla de Blas de Otero, José Hierro y el mencionado Celaya, entre otros— apuestan por una práctica escrituraria de decidido tono épico y perpetúan una ideología de tenor neorromántico a la hora de pensar categorías como “poesía” o “pueblo”. Los poetas de la segunda generación —Ángel González, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald y el poeta central de las presentes reflexiones, José Agustín Goytisolo, entre otros— revisan el programa de aquellos que los preceden y prefieren, en cambio, el *rraconto* de experiencias de la vida cotidiana, plasmado discursivamente a partir de un tono menor, a menudo conversacional, y de la ironía (Romano, 1993). Es por esto que, tanto Goytisolo como sus compañeros de promoción:

tratan de imprimir por los años del “realismo crítico” una dimensión histórica y colectiva a su experiencia de españoles, indagando en las raíces sociales de su educación sentimental, de tal modo que no sea sólo una exploración de la mismidad del poeta, sino un canto de proyección comunal y solidaria. (Iravedra, 2005: 122)¹

Ahora bien, como es sabido, a pesar de la formulación de tales coordenadas estéticas y éticas, el proyecto artístico de ambos grupos debió enfrentarse a la escasa difusión de la poesía escrita y, por lo mismo, al hecho de que esa “mayoría” a la que deseaban convocar, se encontraba alejada de la lírica que intentaba darles voz. No obstante, a mediados de la década del sesenta surge simultáneamente en la península y en Latinoamérica un fenómeno que amplía los circuitos de circulación y consumo de la poesía: el movimiento de la “canción popular” o “nueva canción”. El mismo —según Marcela Romano— estrecha lazos con el sistema literario al menos mediante tres vías: la

¹ Carme Riera sostiene en su aproximación a la poesía de José Agustín Goytisolo, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, que la obra poética de él se desenvuelve en dos etapas bien diferenciadas. En primer lugar, una etapa marcada por las premisas de la poesía social. En segundo lugar, a partir de los primeros años de la década del setenta, una etapa en la que el autor comienza a desconfiar de la palabra como arma para transformar la realidad y a contemplar al poeta como un ser con una sensibilidad que lo hace distinto al resto. Algunas de las composiciones más interesantes de Goytisolo, precisamente muchas de las suscritas durante esta segunda fase, coinciden en diseñar un tono coloquial mediante repeticiones, idiotismos, constantes apelaciones al lector, propio de un sujeto lírico —según Riera— “cínico pero tierno, maníaco depresivo, interesado por las mujeres, dado al alcohol y al café, (que) deambula por calles y bares de distintas ciudades donde entabla relaciones con personas diversas” (1999: 30).

musicalización de autores consagrados; la exploración de un principio constructivo propio, en pos de alejarse de las dinámicas impuestas por la canción de consumo, con la cual se enfrenta merced a su “inspiración ideológicamente contestataria” (Romano, 1993: 58); y la reconquista de las identidades folclóricas, es decir, del nexo con las poéticas orales, sus imaginarios de pertenencia, costumbres, personajes y creencias.²

En consecuencia, vinculado a la tarea de transmisión de una ideología y un proyecto estético cercanos al pueblo y contrarios a las diversas dictaduras que se instalan a lo largo de América Latina, José Agustín Goytisolo y su poesía son recuperados por la “nueva canción” de ambas orillas, suceso presagiado y deseado por los poetas sociales y que ha logrado ofrecerle al público masivo una canción civil con patente conciencia histórica.

En este sentido, su ya clásica composición “Palabras para Julia” ha sido musicalizada con insistencia por diversos cantautores y agrupaciones folclóricas, en especial, aquellos asentados en el Río de la Plata, quienes convencidos de su valor testimonial, pero también de su calidad de legado intemporal, despojado de verdades absolutas, la han cantado y resignificado cada vez, convirtiéndola alternativamente en banda sonora de un filme, música de actos políticos y homenajes a los derechos humanos.

El objetivo medular de este escrito será, entonces, establecer enlaces comparativos entre las distintas versiones de la canción mencionada y analizar cómo ésta complejiza los estatutos de la canción comercial, rompiendo de ese modo con la visión simplificada y descontextualizada de la realidad que manifiesta, gesto que potencia, entre otros, la renovada adaptación de sus versos y su empleo político.

Considerado el principal referente de los inicios de la “nueva canción” española (Claudín, 1982; González Lucini, 2008 y 2010), Paco Ibáñez es el primer intérprete que musicaliza el poema de Goytisolo dentro de una larga lista que incluye versiones de la más diversas índoles, tales como las de Rosa León, Ana Belén, Los suaves, Kiko Veneno, Muchachito y

² Si bien las clasificaciones que se pueden hacer de la canción son múltiples, nos interesan, en particular, las distinciones entre “canción de consumo” y “canción diversa” elaboradas por Umberto Eco, en su ya clásico *Apocalípticos e integrados*, debido a su plena vigencia. La “canción gastronómica”, como llama el crítico italiano a la canción comercial, se rige por un principio de placer, fundado en unos mecanismos de normalización, mediante los cuales el plagio no es una contravención, sino la plena satisfacción de las exigencias del mercado. Y se trata —continúa el autor— del “último y más completo acto pedagógico de homogeneización del gusto colectivo y de su esclerotización bajo exigencias fijas e inmutables, en las que la novedad es introducida con tino, a dosis, con el fin de despertar el interés del comprador sin contrariar su pereza” (1990: 319). La “canción diversa”, en cambio, propuesta que armoniza claramente con la “nueva canción”, es una propuesta en la que los cantantes “no vociferan”, cantan canciones donde las letras son importantes, sobre temáticas mucho más variadas que la amorosa, y si nombran al amor lo contextualizan. “El resultado —según Eco— ha sido una canción que la gente se *reúne para escuchar*. Corrientemente la canción de consumo se utiliza *haciendo otra cosa*, como fondo; la canción “distinta” exige respeto e interés” (1990: 322; cursivas del original).

sus compadres, Falete y Manolo García. Dicha adaptación aparece por primera vez en *Paco Ibáñez en el Olympia*, disco en vivo grabado en diciembre de 1969 en París, en el que confluyen las musicalizaciones de autores españoles desde el Arcipreste de Hita a Gabriel Celaya, pasando por Jorge Manrique, Luis de Góngora, Antonio Machado, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Blas de Otero, Gloria Fuertes, entre otros. Ibáñez se concentra en poetas censurados o mal vistos por el régimen franquista, condición que debe asumir también en carne propia, repitiendo así —según el texto introductorio del disco, firmado por Goytisolo— la persecución a la que se vieron sometidos los trovadores y juglares de antaño.³ De este modo, la aproximación de Ibáñez a la poesía del poeta catalán arroja como resultado no sólo una serie de reflexiones acerca del fenómeno de la canción, sino que redundando en una amistad con el cantautor, sostenida a lo largo de los años, y que los lleva en 1994 a forjar un espectáculo conjunto, denominado *La voz y la palabra*, que los hará viajar por España y diferentes países de Latinoamérica (Romano, 1995).

En una entrevista realizada al cumplirse veinticinco años de la aparición del poema “Palabras para Julia”, Goytisolo no duda en atribuirle la popularización de la composición a Paco Ibáñez y apunta que éste “lo bordó... enseguida se dio cuenta de que era un poema para cantarlo” (Salmón, 1990: 35). Puestos a cotejar el texto de partida con su versión musicalizada, resulta evidente que el cantautor respeta la versificación del original, tercetos eneasílabos, pero le da otro orden a las estrofas y omite varias tiradas de versos, en especial, aquellas que hacen referencia al vínculo filial entre el sujeto lírico y la mujer del título —“hija mía es mejor vivir / con la alegría de los hombres” (1999: 213)—⁴ y aquellas dedicadas a exhibir la presencia del hablante en primera persona, la contemporaneidad de lo que escribe con sus pensamientos y la provisionalidad de lo que expresa, dado que aún se encuentra “en el camino”. Asimismo, tampoco se recuperan los versos de impronta más machadiana, en los que el sujeto reconoce la importancia del otro para la conformación de su propia identidad. Por ejemplo, el terceto: “Tu destino está en los demás / tu futuro es tu propia vida / tu dignidad es la de todos” (214). En definitiva, Ibáñez morigeró la carga dramática y reflexiva del texto base, en pos de dotar a la musicalización de un sesgo más universal y de una mayor

³ Además, Goytisolo traza una filiación directa entre los juglares y los cantautores contemporáneos. Según su punto de vista “los trovadores eran gente culta, alegre y satírica que se expresaba en el idioma del ciudadano común. Componían la letra y la música de sus canciones, y éste era su oficio. Sus obras eran interpretadas por los juglares, origen de los canto-autores de hoy, que además de saber cantar sabían también dominar diversos instrumentos musicales. A veces estos juglares componían también la letra y la música, como hacen los canto-autores de hoy”.

⁴ De aquí en más la obra de José Agustín Goytisolo se citará por la siguiente edición: Goytisolo, José Agustín (1999), *Poesías*. Edición al cuidado de Carme Riera. Madrid, Cátedra.

intensidad, o al menos de una efectividad emotiva más afín con los propósitos del género cancioneril. La rápida difusión de su obra y el entusiasmo de Goytisolo por tal coyuntura posibilitan la edición en 1979 de un libro con el mismo nombre de la canción, entrega que antologa lo que el autor considera sus “letras para cantar”: se consolida, entonces, un circuito de “ida y vuelta” muy próspero entre “la letra y la voz”.

De la mano de Ibáñez se produce también —de acuerdo a lo manifestado por Goytisolo en la entrevista ya mencionada— la incorporación de “Palabras para Julia” en el cancionero latinoamericano. Es por esto que no es extraño que las adaptaciones del poema recreadas en esta otra orilla sigan de cerca su canción, mas no su tipo de interpretación. A pesar de ello, no debemos dejar de indicar que Goytisolo había entrado en contacto durante su estancia en Madrid, en los años cincuenta, con escritores notables como Ernesto Cardenal y Julio Ramón Ribeyro, interesándose luego por los avatares de la Revolución Cubana y participando de las actividades de Casa de las Américas. Esto lleva de hecho, al autor de una crónica de la época a afirmar: “No creo que haya en nuestra lengua otro poeta, no nacido en América, tan identificado con nuestros asuntos, tan cercano a nuestra sensibilidad, a nuestra historia” (Fernández, 1994: 78).⁵

Por otra parte, al igual que los representantes de la “nueva canción” en España, los cantautores de América Latina coinciden, especialmente al comienzo, en esgrimir una actitud contestataria ante los gobiernos dictatoriales y reivindicar los procesos revolucionarios. Enarbolan una patente conciencia de “clase”, que los lleva a confluír en colectivos artísticos, a través de los cuales promueven sus canciones, junto con una serie de acciones públicas —entrevistas, confección de manifiestos, festivales, actos de rechazo o apoyo según el caso—, portadoras del discurso programático de sus propuestas. Si bien el abanico de posibilidades es amplio —han realizado adaptaciones del poema músicos mexicanos, uruguayos, colombianos y argentinos— nos ceñiremos en esta oportunidad a estos últimos, por cuestiones obvias de espacio y experiencias compartidas.

La primera musicalización de “Palabras para Julia” realizada en Argentina se presenta en un disco del año 1973, perteneciente a Nacha Guevara y titulado *Canciones para mis hijos*. Se trata de un año convulso a nivel político, dado que es aquel en el que el gobierno de facto de Alejandro Agustín Lanusse convoca a elecciones y finalmente regresa de su exilio madrileño, para asumir su tercer mandato como presidente, Juan Domingo Perón. Con arreglos musicales y producción del, por entonces esposo de la cantante, Alberto Favero, el LP no escapa al tono humorístico y desenfadado por el que se la conoce en esos momentos, aunque esta vez dirigido a un

⁵ Al respecto, es de vital importancia señalar junto a Pablo Sánchez López que, en esos años, la veta comercial de la narrativa hispanoamericana, aprovechada por editoriales como Seix Barral, se “conjugó con una lectura política de ese corpus en el contexto de la cultura resistencial antifranquista y con una especial observación, a veces *in situ*, del nuevo modelo que ofrecía la sociedad cubana” (2005: 174).

público en apariencia infantil, así como tampoco a los estrechos lazos de sus obras con la llamada “canción protesta”. No debemos olvidar —más allá de los avatares de su carrera— que la diva es uno de los máximos exponentes de la experimentación artística pop llevada a cabo en el Instituto Di Tella durante los sesenta y que el espectáculo por el que se hace conocida inicialmente, *Anastasia querida* —nombre que por cierto, se le daba a la censura en tiempos del Mayo Francés— es una puesta en escena para la que ella interpreta canciones de Jacques Brel, George Brassens, Tom Leher, Boris Vian y Violeta Parra, entre otros.⁶

Canciones para mis hijos contiene un grupo de selectas composiciones —varias de ellas con letra de autores reconocidos como Boris Vian, Nalé Roxlo, Mario Benedetti y Tomas Leher— caracterizadas por un tratamiento discursivo de corte infantil —uso de juegos de palabras, trabalenguas, diminutivos, receptores o personajes niños—, que nos recuerda a las lecciones de un Lewis Carroll, y aún mucho más al “reino del revés” de María Elena Walsh, pero atravesadas por una insoslayable ironía y, en algunas oportunidades, por consignas combativas del tipo “Y si te espera —se refiere al país— en pobreza este suelo que es tan viejo / es porque nuestra riqueza se la llevaron muy lejos”; o “Y si te espera en prisiones, con la verdad mal herida / es porque ha habido razones para jugarse la vida”. Tales ejemplos pertenecen a una de las canciones más representativas en este último sentido: “Argentinito que naces (orientalito)”. Compuesta por Mario Benedetti, ésta emula desde su título mismo un verso machadiano —“españolito que vienes al mundo”— de la serie “Proverbios y cantares” de *Campos de Castilla*, y actualiza sus premisas al contexto rioplatense, concluyendo con la exhortación de un adulto comprometido que le comunica al niño del marbete: “Este país lo cambiamos sobre todo para vos”. Sin embargo, la mayoría de las canciones recuperan la animización y el afán didáctico propio de las fábulas, cuestión que se transparenta en sus títulos: “La vaca”, “Doña rata”, “El perezoso”, “La hormiga”, etc.

“Palabras para Julia”, por su parte, es la composición que cierra el disco. Si bien la música que la acompaña, de sutiles matices medievales, no permite que el tono devenga grave, sí es posible pensarla como la más “seria” del conjunto, aquella destinada a constituir el legado definitivo del proyecto. También es la que se conecta de modo más directo con la tapa del LP y su nombre. En la foto que actúa de pórtico observamos a una Nacha Guevara ataviada con un largo vestido blanco y visiblemente

⁶ Considerados los “tiempos modernos argentinos” (Casco, 2009) los sesenta fueron años de decidida renovación cultural y el Instituto Di Tella un proyecto que cristalizó dicho proceso modernizador. En el marco del desarrollo de las nuevas disciplinas de las ciencias sociales, el *boom* editorial, las artes plásticas y el auge del rock en español, esta institución se convirtió en garantía de “lo nuevo”. A comienzos de la década siguiente, no obstante, la ya mencionada experimentación artística dio paso a la paulatina politización del campo, lo cual hizo que los artistas se asumieran como intelectuales y pusieran sus obras, en la gran mayoría de los casos, al servicio de la revolución. La dirección que la carrera de Nacha Guevara tomó en esos momentos está vinculada estrechamente con esta nueva perspectiva adoptada por los jóvenes creadores de la época.

embarazada, acompañada por sus otros dos hijos. Es decir, se exalta su condición de madre, al tiempo que se le da un cariz autobiográfico a los propósitos de la grabación.

Asimismo, el primer y principal cambio que introduce en su adaptación es la modificación de su título. La identifica “Canción para ustedes”. Por lo que, asume el pasaje de la letra a la voz, de la palabra a la canción, y transforma al receptor: éste deviene múltiple. De ahí es más, cada vez que en el texto de partida se nos remita a la escritura, en aquel suscrito por Guevara se hará referencia al canto y, por supuesto, se lo hará en número plural: “Pero entonces acuérdense / de lo que un día yo canté / pensando en ustedes / como ahora pienso”. Ellos, los niños, y su futuro, son la preocupación constante del hablante lírico, acotándose el parámetro de las reflexiones a ellos, mientras que en “Palabras para Julia” éstas eran más universales: “Pero cuando les hablo a ustedes / cuando les canto de este modo / pienso también en otros hijos”, dice Guevara. No obstante, al igual que en el poema de Goytisolo, la comunicación con los hijos y un puñado de verdades no definitivas siguen siendo el motor que anima el entramado poético.

A diferencia de la versión de Paco Ibáñez, “Canción para ustedes” retoma todas las estrofas del texto base, aún aquellas de carácter más pesimista, pero se permite de igual forma las modificaciones más diversas, sobre todo el parafraseo de los versos del poeta catalán, e incluso la incorporación de algunas líneas cuando la estructura de la melodía así lo requiere. Por ejemplo, el terceto “Por lo demás no hay elección / y este mundo tal como es / será todo tu patrimonio” (214) se transforma en “Toda la historia del hombre / está en la historia de uno solo / como la mies dentro de un grano”. La canción es la versión más libre de las trabajadas, mas el canto de resistencia pervive decidido y renovado, al igual que en las otras adaptaciones que analizaremos.

En el año 1994, momento en el que se produce la reelección del presidente Carlos Menem y se afianzan las políticas neoliberales, Mercedes Sosa —fundadora del Movimiento del Nuevo Cancionero y principal exponente del folclore argentino—⁷ graba un disco titulado *Gestos de amor*, en el que recopila e interpreta una serie de canciones de distintos géneros musicales, agrupadas por su condición común de rendir tributo a alguna clase de amor. Así, aparecen en ese ejemplar composiciones como “Un vestido y un amor” de Fito Páez, “Fragilidad” de Sting, “Los mareados”

⁷ De una vastísima trayectoria, Sosa inicia su camino de cantora a comienzos de los años sesenta, suscribiendo en 1963, en la ciudad de Mendoza, el manifiesto del Movimiento del Nuevo Cancionero, junto a otros destacados músicos como Oscar Matus y Armando Tejada Gómez. En éste, se apuesta por la actualización del cancionero popular de raíz folclórica en dos sentidos. En primer lugar, el objetivo fundamental del Cancionero es “asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular” (García, 2006). En segundo lugar, se emprende la búsqueda de una canción nacional, es decir, representativa de todas las provincias del país, y no tan sólo de la Capital Federal.

cantada a dúo con Goyeneche, “De alguna manera” de Luis Eduardo Aute, por citar sólo las más reconocidas, y, claro está, “Palabras para Julia”. Los cambios en este caso son eminentemente musicales. Se introducen nuevos instrumentos y una orquestación propia de la tradición folclórica que ella representa, pero la letra, excepto sólo por una estrofa que Ibáñez no cantaba, permanece idéntica a la versión del cantante español. Su adaptación adiciona los versos “no sé decirte / nada más pero tú comprende / que yo aún estoy en el camino”. El nombre que le da entidad a la grabación, permite pensar que se ha elegido la composición en tanto muestra del amor entre un padre y su hija. Por último, cabe destacar que no es casual la aparición de Goytisolo en su repertorio, los une una sensibilidad y un compromiso similar, y que nos encontramos nuevamente con una interpretación femenina que apuesta por un canto de resistencia, aunque esto no sea lo que se ponga en primer plano.

Pasados ya los estragos de la crisis del 2001, al año siguiente aparece en los cines un nuevo filme del director Marcelo Piñeyro, denominado *Kamchatka* en alusión a uno de los territorios estratégicos del juego de mesa *TEG* e interpretado por Ricardo Darín y Cecilia Roth. La película narra la historia de una familia de militantes de izquierda, que durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) decide recluirse en una finca en el campo, dado que sus vidas corren peligro. Relatada desde el punto de vista del hijo mayor, Harry de diez años, y por supuesto desde su título mismo, la narración se construye alrededor de la idea de la resistencia, la cual cobra su significado pleno en la escena final. En los últimos minutos, observamos cómo el padre y la madre se despiden de sus hijos y la voz *en off* de Harry dice lo siguiente:

La última vez que lo vi, mi papá me habló de Kamchatka y esa vez entendí. Y cada vez que jugué papá estaba conmigo. Y cuando el partido vino malo me quedé con él y sobreviví. Porque Kamchatka es el lugar donde resistir.

Inmediatamente después de que vemos partir a los padres y a su coche adentrarse en el camino, comienza la versión de “Palabras para Julia” interpretada por Liliana Herrero. Es decir, el padre le deja al hijo una experiencia, un legado cifrado en ese juego que comparten. La canción, entonces, participa de ese encadenamiento semiótico. Una vez más se la asocia a la resistencia, a una serie de ideas transmitidas de un padre a un hijo, con el objeto de proporcionarle una guía para su futuro.

La aparición de la canción en el filme no es más que la imprescindible lectura de época y uso performativo que se hizo de ésta durante el momento histórico que retrata la película: “Palabras para Julia” fue un verdadero canto de resistencia. Tal suceso lo conocía muy bien y de primera mano el propio Goytisolo. En una entrevista a un diario de Lima, ante la pregunta por la posible importancia del rol social del trabajo poético responde:

No, inmediato ninguno, salvo en momentos de peligro. Peligra la sociedad, hay persecución y entonces sí. Por ejemplo, yo supe de una muchacha inglesa que estuvo presa en Chile por ayudar a uno del MIR [Movimiento de Izquierda Revolucionario], y cuando la iban a soltar por presiones de Amnistía Internacional sus compañeros de prisión le pidieron que contara todo, y ella dijo que tenía miedo y que no lo haría. Pero al momento de irse sus compañeras cantaron esa canción “Palabras para Julia” (“nunca digas no puedo más y aquí me quedo”) entonces esa muchacha llegó a Europa y lo contó todo. Imagínate, yo la hice para mi hija y resulta que la cantan en las cárceles. Entonces la inmediatez se da en un caso como éste, lo que se llama poesía de urgencia o poesía que cobra urgencia en un momento determinado.

Con respecto a la musicalización de Liliana Herrero mencionada, lo interesante no reside en los cambios introducidos en la estructura musical de la canción, que en términos generales sigue las pautas de la cristalizada por Paco Ibáñez, ni en la adaptación de los versos, ya que retoma la versión de Mercedes Sosa, sino en modificaciones de otra índole. En primer lugar, Herrero —considerada por la propia Sosa su heredera— graba esa canción en *Confesión al viento*, disco del 2003 que fusiona composiciones de raíces folclóricas con arreglos del rock y del jazz, en clave heterodoxa según sus detractores, y hace propia la melodía en su interpretación. Para cualquiera que la haya visto sobre un escenario, no hay duda de que el aspecto kinésico de sus actuaciones implican y emocionan al espectador, así como suman sentidos a lo que canta (véase Herrero, 2012). Según Damián Rodríguez Kees, es en este rol en el que Herrero “elige ‘descantar’ el discurso musical tradicional, sobre todo desde lo rítmico, lo melódico y lo textural —más que lo armónico propiamente dicho— para explorar, investigar y resignificar el mensaje poético musical” (2006: 7).

En segundo lugar, el cambio de contexto histórico, me refiero a los sucesivos mandatos de Néstor Kirchner y al actual mandato de Cristina de Kirchner, y la participación activa de la cantante en los actos organizados por dicho gobierno reorientan y sesgan la interpretación posible de su adaptación. Si tenemos en cuenta que el kirchnerismo se ha caracterizado por la defensa de los derechos humanos y, en especial, por el castigo a los crímenes de lesa humanidad, desarrollados durante la última dictadura militar, y que Liliana Herrero ha actuado en Casa de Gobierno y cantado “Palabras para Julia”, ante la presencia de las organizaciones más representativas de la lucha y la resistencia de ese período —Abuelas de Plaza de Mayo y Madres de Plaza de Mayo— podemos afirmar, entonces, que la canción queda ligada a la militancia de izquierda de los setenta, reivindicada por el gobierno a través de los íconos culturales que convoca y las discusiones que propicia, su legado pierde en cierta medida universalidad, mas no

intensidad, y que nuevamente es la figura femenina la que alza su voz para aconsejar a su/s hijo/s.⁸

Esto último, apenas esbozado en el cuadro de relaciones del acto en Casa de Gobierno, se convierte en una certeza en el video que prepara la Asociación de Madres de Plaza de Mayo junto a Paco Ibáñez en Homenaje a los Derechos Humanos. En éste, denominado “Sueños compartidos” de 2007, Ibáñez canta su ya clásica canción junto a Cecilia Rosetto, actriz y militante peronista. El video es el resultado del montaje de imágenes de ese encuentro con imágenes de madres escribiendo cartas, presumimos que a su hijos. Hacia el final se hacen primeros planos de algunas de ellas y se leen las frases “por esa lucha” y “por 30.000 hijos”. No debemos olvidar que para muchos críticos “las Madres han utilizado la maternidad como una herramienta efectiva para la resistencia” (Borland, 2006: 131). De este modo, el sujeto lírico diseñado por José Agustín Goytisolo se corporiza, deviene femenino, los versos se vinculan a una etapa concreta de la historia nacional argentina y la canción logra condensar un sentimiento que aún pervive, una lucha que continúa.

En conclusión, la popularización, introducción y bastidor definitivo en el que se asientan las versiones analizadas de “Palabras para Julia” de

⁸ Cabe destacar que el gobierno de Néstor Kirchner asumió como política de Estado la condena de la violación de los derechos humanos llevada a cabo durante la última dictadura militar y fomentó una política de la memoria, ambas cuestiones conectadas a la lucha de las organizaciones de derechos humanos en la Argentina. Sin embargo, tal accionar no está exento de contradicciones. Por ejemplo, Maristella Svampa señala con lucidez: “¿Cómo podríamos explicar que Kirchner haya asumido como política de Estado la condena a la violación de los derechos humanos realizada bajo la última dictadura militar, haciendo avances inimaginables en este campo y, al mismo tiempo, haya sido el gobierno que con mayor énfasis —y éxito— promovió la criminalización de las organizaciones de desocupados opositoras, símbolo de la resistencia al modelo neoliberal?” (2007). Es decir, a pesar de lo positivo y encomiable de las políticas mencionadas, resulta necesario introducir algunos matices con respecto a éstas, o, al menos, presentar las líneas interpretativas más importantes, que dan cuenta de las posibles razones por las cuales las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo han decidido apoyar los mandatos de Néstor y Cristina Kirchner. Más allá de los motivos de la interpelación kirchnerista —según Patrouilleau, librar su discurso del lastre ideológico militar o de violencia política del peronismo y “situarlo en un espacio democrático de lucha discursiva” (2010: 50)—, los análisis de los especialistas han distinguido tres grandes hipótesis en relación al vínculo “kirchnerismo-Madres y Abuelas”: 1) la cooptación: los diferentes tipos de subsidios estatales habrían logrado reducir la capacidad de decisión de Madres y Abuelas; 2) la adhesión ideológica: dicho grupo de mujeres no habrían pasado de una posición a otra debido a la manipulación ejercida por el gobierno sobre ellas, sino porque “fueron interpeladas por un discurso que rompió con los distintos gobiernos y sus políticas, representando algo que para ellas había estado ausente en los últimos años de vida democrática: la posibilidad de superar el neoliberalismo y lograr justicia” (Morales citada por Andreotti Romanin, 2013); 3) predominio de una “lógica de acción afectiva” (Andreotti Romanin, 2013): junto con la valoración de las posibilidades políticas propiciadas por el kirchnerismo, las Madres y Abuelas dieron lugar a un conjunto de sentimientos en torno a la figura del presidente, redefiniendo la nueva etapa histórica y pensándola como una reivindicación de un proyecto histórico postergado, el de parte de la juventud de los años setenta, el de sus hijos y nietos.

José Agustín Goytisolo ha sido la musicalización diseñada por Paco Ibáñez, a finales de los sesenta. Precursor de la “nueva canción” a ambas orillas, él desarrolló una canción civil, que se avenía y se aviene con una visión compleja del género, tendiente a la contextualización, la toma de una posición política y una consciencia históricas singulares, alejadas de las monocordes propuestas a las que nos tiene acostumbrados la canción comercial. Asimismo, en la voz de algunas de las mejores intérpretes argentinas —Nacha Guevara, Mercedes Sosa, Liliana Herrero—, el poema de Goytisolo, como es obvio, cambia el género del sujeto lírico, surge la consolidación de un rol materno y éste se vincula, en última y vital importancia, a partir de los actos públicos y los homenajes a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, a un período de la historia nacional preciso: la última dictadura militar. Las variaciones en los tipos de musicalización también pueden ligarse a los diferentes contextos históricos. Mientras la audaz versión de Nacha Guevara coincide con el auge de la canción protesta y con la actitud creativa y contestataria de los últimos sesenta, la de Mercedes Sosa, en cambio, con un momento de estancamiento cultural y de renuncia ante los preceptos de los grandes relatos. Liliana Herrero, por su parte, participa en el marco de una verdadera reivindicación en clave posmoderna de algunas de las causas de la militancia de los años setenta, aunque aporte una interpretación sentida y renovada. En definitiva, la canción “Palabras para Julia”, elevada a himno de la resistencia, adquiere un valor pragmático más o menos urgente según la circunstancia y actúa como componente fundamental de una educación sentimental cimentada a base de canciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRIOTTI ROMANIN, Enrique (2013), “Las Madres de Kirchner? La Asociación Madres de Plaza de Mayo frente al gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007)”, *Acta Científica XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Consultado en <http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT20/GT20_AndriottiRomanin.pdf> (abril del 2014).
- BORLAND, Elizabeth (2006), “Las Madres de Plaza de Mayo en la era neoliberal: ampliando objetivos para unir el pasado, el presente y el futuro”, en *Colombia Internacional*, n.º 63, pp. 128-147.
- CASCO, José (2009), “Clics Modernos. El Di Tella y los años 60 revisitados”, *Apuntes de investigación del CECYP*. Consultado en <<http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/302>> (abril de 2014).
- CELAYA, Gabriel (1997), “La poesía es un arma cargada de futuro”, en *Cantos Íberos. Poesía*. Madrid, Alianza, pp. 112-113.
- CLAUDÍN, Víctor (1982), *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid, Ediciones Júcar.

- Eco, Umberto (1990), *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- FERNÁNDEZ, Pablo (1994), "Introducción a la poética de José Agustín Goytisolo", *Revista Unión*, pp. 77-81.
- GARCÍA, María Inés (2006), "El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza", *Instituto de historia*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Consultado en <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/MarialnesGarcia.pdf>> (mayo de 2014).
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (2010), *Miguel Hernández. ¡Dejadme la esperanza!* Madrid, Ediciones Autor.
- _____ (2008), *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, 2 vols. Madrid, Fundación Autor.
- GOYTISOLO, José Agustín (1999), *Poesías*. Carme Riera (ed.). Madrid, Cátedra.
- GUEVARA, Nacha (1973), "Canciones para mis hijos", *Youtube*. Consultado en <<http://www.youtube.com/watch?v=sCCJLT-6gxs>> (marzo de 2014).
- HERRERO, Liliana (2012), "Encuentro en el estudio con Liliana Herrero", *Youtube*. Consultado en <<http://www.youtube.com/watch?v=lyIXsl1QfQg>> (marzo de 2014).
- _____ (2003), *Confesión del viento*. CD. Buenos Aires, Epsa Music.
- HERRERO, Liliana; SOSA, Mercedes y PARODI, Teresa (2010), "Concierto en Casa de Gobierno", *Youtube*. Consultado en <<http://www.youtube.com/watch?v=TasfSmA7P-A>> (marzo de 2014).
- IBÁÑEZ, Paco (2002), *Paco Ibáñez 2*. CD. Madrid, Universal Music.
- IBÁÑEZ, Paco y ROSETTO, Cecilia (2010), "Sueños compartidos. Homenaje Derechos Humanos realizado por la Asociación de Madres de Plaza de Mayo", *Youtube*. Consultado en <<http://www.youtube.com/watch?v=mJrEDM33B34>> (marzo de 2014).
- IRAVEDRA, Araceli (2005), "José Agustín Goytisolo y Antonio Machado: más allá de un pacto generacional", en *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisolo*. Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 117-134.
- RIERA, Carme (1991), *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de J.A. Goytisolo*. Barcelona, Anthropos.
- PATROUILLEAU, María Mercedes (2010), "Discurso y narración en las dinámicas de constitución identitaria. La experiencia kirchnerista argentina". *CONfines*, 6-11, pp. 37-58.
- PIÑEYRO, Marcelo (2002), *Kamchatka*. Film. Consultado en <<http://www.youtube.com/watch?v=Yw9yYPfIM2k>> (marzo de 2014).
- RODRÍGUEZ KEES, Damián (2006), *Liliana Herrero: vanguardia y canción popular*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- ROMANO, Marcela (1995), "Escribir, decir, cantar: una utopía empecinada. Charlando con José Agustín Goytisolo y Paco Ibáñez", en *Revista del Celehis*, IV, n.º 4-5, pp. 323-331.
- _____ (1993), "Parodia y deconstrucción en la canción de Joan Manuel Serrat", en *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 20, pp. 57-74.
- SALMÓN, Alex (1990), "25 años de 'Palabras para Julia'", en *El mundo*, p. 35.

- SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo (2005), "José Agustín Goytisoló y la revolución cubana", en *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisoló*. Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 173-184.
- SOSA, Mercedes (1994), *Gestos de amor*. CD. Buenos Aires, Polygram.
- SVAMPA, Maristella (2007), "Las fronteras del gobierno de Kirchner: entre la consolidación de lo viejo y las aspiraciones de lo nuevo", *Redalyc.org*. Consultado en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=40306502>> (abril de 2014).
- VV. AA. (2005), *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisoló*. Palma, Universitat de les Illes Balears.

**LOS SENTIDOS DE LA PERCEPCIÓN EN DIECISIETE POEMAS
DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO**

Perception's Sentns in Seventeen Poems of Agustín Goytisoló

JORGE ANDRÉS COLMENARES MOLINA
UNIVERSIDAD LA GRAN COLOMBIA
jotacolmo@gmail.com

Resumen: En el presente texto se exponen las contribuciones que le brindan al campo de la multisensorialidad diecisiete poemas escritos por José Agustín Goytisoló, ordenadas alrededor de siete temas: la sinestesia, el amor, la ausencia, la muerte, la somatización, el miedo y la tortura. En lo que a mí respecta, mi interés por la multisensorialidad y en particular por este conjunto de poemas, está relacionado con mi carencia del sentido de la vista, razón que resulta ser un motivo poderoso para aventurarse en la búsqueda de palabras y expresiones que permitan mencionar el mundo que habitamos y con el que nos relacionamos.

Palabras clave: poesía, José Agustín Goytisoló, multisensorialidad

Abstract: Herein that give contributions to the field of multi-sensorial exposed seventeen poems by José Agustín Goytisoló, arranged around seven themes: synesthesia, love, absence, death, somatization, fear and torture. As for me, my interest in particular multisensoriality this collection of poems, is related to my lack of sense of sight, reason turns out to be a powerful motive to venture on finding words and expressions to mention the world we inhabit and with which we interact.

Keywords: poetry, José Agustín Goytisoló, Multisensoriality

Probablemente la razón que me llevó a interesarme en los sentidos de la percepción, sus aplicaciones y las palabras con las que podemos nombrar las sensaciones, es mi pérdida de la vista a la edad de dos años y medio. Este hecho se encuentra en la base del planteamiento que expondré a continuación, relacionado con ese amplio conjunto de investigaciones que ha sido denominado como multisensorialidad. El concepto multisensorialidad sirve para agrupar las teorías y las diversas prácticas que pueden desarrollarse con relación al uso de los sentidos de la percepción humana. En el campo de la multisensorialidad existen investigaciones y propuestas de aplicación de la percepción a las ciencias sociales, la educación, la salud y las artes.

Dentro del amplio conjunto de disciplinas que contiene el grupo de las artes, la poesía presta un servicio fundamental al proceso de construcción de las teorías y de las prácticas multisensoriales ayudando a estructurar un lenguaje que permita mencionar y, si se quiere, manipular las sensaciones, supliendo así las carencias que al respecto, al menos el castellano presenta.

Al respecto es importante señalar que las lenguas que pertenecen al tronco indoeuropeo no cuentan con un vocabulario lo suficientemente rico para expresar las sensaciones que captamos a través de la mayoría de nuestros sentidos perceptuales y que debido al destacado papel que ha jugado la imagen visual en lo que genéricamente denominamos civilización occidental, estas lenguas presentan un mayor número de términos para referirse a sensaciones como la cromática.

Si comparamos la cantidad de palabras que tenemos a nuestra disposición para mencionar los colores con aquellas que el castellano nos ofrece para hablar de la percepción gustativa, encontraremos que para referirnos únicamente al color verde, simplemente uno en medio de tantos otros colores, podemos ligar al sustantivo que lo nombra con diferentes objetos que presentan una determinada tonalidad de él: verde esmeralda, verde oliva, verde aguamarina, verde militar, verde loro, verde limón, verde pasto. Mientras que la inmensa gama de sabores que somos capaces de captar debe comprimirse en siete palabras: ácido, amargo, dulce, salado, picante, astringente y si aceptamos un préstamo del japonés, Umami, término que designa el sabor del Glutamato Monosódico.

Por supuesto, también se puede decir algo como sabe a pan o a gasolina y con ello referenciar una sensación y en ese caso, aunque la precisión no es equivalente a la lograda con la idea del verde esmeralda que ya está aceptada como noción concreta en el mundo de la pintura, es posible por medio de un relacionamiento entre dos objetos dar cuenta de la sensación vivida.

Considérese como ejemplo el siguiente fragmento de la novela *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez, donde se cuenta la actitud que Fermina Daza asumía respecto a la alimentación de su esposo Juvenal Urbino:

Si algo la mortificaba era la cadena perpetua de las comidas diarias. Pues no sólo tenían que estar a tiempo: tenían que ser perfectas, y tenían que ser justo lo que él quería comer sin preguntárselo. Si ella lo hacía alguna vez, como una de las tantas ceremonias inútiles del ritual doméstico, él ni siquiera levantaba la vista del periódico para contestar: “Cualquier cosa”. Lo decía de verdad, con su modo amable, porque no podía concebirse un marido menos despótico. Pero a la hora de comer no podía ser cualquier cosa, sino justo lo que él quería, y sin la mínima falla: que la carne no supiera a carne, que el pescado no supiera a pescado, que el cerdo no supiera a sarna, que el pollo no supiera a plumas. Aun cuando no era tiempo de espárragos había que encontrarlos a cualquier precio, para que él pudiera solazarse en el vapor de su propia orina fragante. No lo culpaba a él: culpaba a la vida. Pero él era un protagonista implacable de la vida. Bastaba el tropiezo de una duda para que apartara el plato en la mesa, diciendo: “Esta comida está hecha sin amor”. En ese sentido lograba estados fantásticos de inspiración. Alguna vez probó apenas una tisana de manzanilla, y la devolvió con una sola frase: “Esta vaina sabe a ventana”. Tanto ella como las criadas se sorprendieron, porque nadie sabía de alguien que se hubiera bebido una ventana hervida, pero cuando probaron la tisana tratando de entender, entendieron: sabía a ventana. (2012: 262-263)

Es precisamente en esta alternativa de relacionamiento entre objetos y sensaciones, donde los diecisiete poemas escogidos para la elaboración del presente texto, escritos por José Agustín Goytisolo, ofrecen una opción para nombrar aquello que con frecuencia escapa al dominio del lenguaje y que, en cambio los sentidos de la percepción humana captan e incluso gozan, sin que ese disfrute se pueda mencionar con facilidad.

A continuación expongo cada una de estas contribuciones acompañadas del poema que las contiene, acudiendo en algunos casos al texto completo, especialmente cuando contiene una atmósfera integral que sirve a los fines del presente ensayo, y en otros únicamente al fragmento que resulta de interés para explicar la relación multisensorial que va a ser analizada.

Sinestesia

La sinestesia es un tipo de metáfora, que emplea las palabras utilizadas para referirse a un determinado sentido de la percepción para expresar sensaciones relacionadas con otro. Un ejemplo de sinestesia tomado del poema “Por rincones de ayer”, de José Agustín Goytisolo (2003: 235), es el verso: “entre la sombra amarga te buscaba”. La palabra “sombra” se refiere a un fenómeno causado por la luz y que, por tanto, es reconocido a través de la vista, mientras que, el adjetivo amargo califica una sensación gustativa. Así, el efecto de mencionar la sombra es amplificado por el hecho de calificarse a ésta con un adjetivo que nombra una sensación que en general, no resulta agradable.

Otra sinestesia, esta vez incluida en el poema “El oficio del poeta”, se refiere a la textura emanada de la luz que a su vez brota de las palabras:

Contemplar las palabras
sobre el papel escritas,
medirlas, sopesar
su cuerpo en el conjunto
del poema, y después,
igual que un artesano,
separarse a mirar
cómo la luz emerge
de la sutil textura. (2009: 145)

En estos versos existen referencias al tacto, la vista y la quinética, es decir, el sentido de la percepción que permite captar el peso de los objetos. Esta triple mención resulta aún más fascinante cuando señalamos que todos estos atributos se le asignan a las palabras, que pueden ser entendidas como objetos inmateriales y en consecuencia, imperceptibles, pero que por medio de su sonoridad, su poder evocativo y su ritmo se convierten en objetos sensoriales. Este poema nos recuerda este otro carácter del lenguaje: su faceta de objeto material.

La sensorialidad del amor

Los ocho poemas incluidos en este apartado describen circunstancias y relaciones que al ser expuestas en forma de una acción, permiten identificar el papel que juegan los sentidos de la percepción dentro de un sentimiento sobre el que tanta tinta ha corrido: el amor.

Habiendo aclarado esta intención, iniciaré poniendo como ejemplo sensorial, más exactamente auditivo, de un amor dolorido y nostálgico, un fragmento del poema “A ella y a ti os pregunto [Llora conmigo hermano]”:

—¿Sabéis que espero, a veces,
vuestra voz, y que tengo
los oídos tapados?
¿Sabéis
que niego el pie de vuestros pasos?

Pero no importa. vivo
sobre las ruinas. Amo.

Decidme, sí, decidme,
—aunque no pueda oírlo,
aunque nunca lo crea—. (2009: 46)

Estos versos plantean una negación desde el hecho de rehusarse a percibir. Ante el dolor, sencillamente el protagonista del poema tiene los oídos tapados a la voz de quienes le causan el malestar. Partamos de esta simple

forma de entender cómo un sentimiento, se transforma en una sensación o lo que es igual, como una percepción inmaterial se vuelve material.

Ahora, en un sentido distinto al anterior, en el poema “Saluda a su ausencia”, pueden resaltarse tres aportes multisensoriales: un concepto amplio de belleza, la evocación de un contacto que genera placer y un modo de acceder al vínculo existente entre el cuerpo y el entorno.

Noche de los amantes: la seducen
los momentos que vive. Ahora se mira,
acaricia su cuerpo muy despacio
mientras piensa por Dios que aún es hermosa.

Noche de los amantes; él se acerca,
la abraza por la espalda ante el espejo
y así enlazados van a la vidriera.
Puso la mano ahí: tacto y dulzura.

Noche de los amantes: ella observa
la ciudad ardiente y cree ver su casa
lejos entre otras muchas. Mueve un brazo
y saluda a su ausencia. Y se estremece. (2003: 325)

En él, encontramos una descripción sobre cómo se efectúa una especie de autoseducción, en la que ella, no sólo mira su imagen en el espejo, sino que además, apela al tacto para comprobar que aún es hermosa. Así, el poeta nos introduce en una noción más completa de la belleza en la que no basta con la información suministrada por los ojos, sino que la textura realiza un aporte al reconocimiento de la hermosura.

La siguiente descripción nos dice que él se acerca por la espalda, la abraza y pone su mano ahí, tacto y dulzura. De este modo, nos permite solidarizarnos con la sensación que, probablemente, hemos experimentado al ser abordados o abordadas por ese amplio territorio de fibras sensibles que es nuestro torso, introduciéndonos así en el campo del sentido háptico, es decir, el que se relaciona con el contacto físico.

Por otra parte nos otorga, a través de la expresión “TACTO Y DULZURA” (una sinestesia directa, es decir aquella que usa el vocabulario empleado para hablar de las sensaciones pertenecientes a un determinado sentido de la percepción para referirse a otro), para acercarnos al placer que suscita tocar, calificando una sensación táctil, con un adjetivo que se utiliza para hablar de una percepción gustativa, que en la mayoría de casos ocasiona deleite.

Por último, existe una referencia a un sentido de la percepción que es poco conocido, la propiocepción: cuando ella ve la ciudad ardiente y cree ver su casa, toma conciencia de no estar ahí, aunque a fuerza de mirarse en el espejo, anhela hallar su cuerpo en el horizonte que observa y que corresponde al lugar que cotidianamente habita y por esa razón saluda. Se trata de la sensación que sobre nuestra conciencia corporal

dejan los entornos en los que nos desenvolvemos y, por tanto, se convierten en una suerte de apéndice de nosotros mismos, al punto que el poeta nos finaliza su intervención afirmando “se estremece”, que es quizás la más clara manera como se manifiesta la propiopercepción.

En el poema “La noche le es propicia”, se evoca el encuentro de las manos con la piel y el cabello y a la vez de éstos con la lengua. En este sentido la descripción que nos suministra permite la libertad de recordar la experiencia que cada lector haya tenido al entrar en contacto con estas sensaciones. Por otra parte, la expresión “teme que con el alba continúe su sed” convierte el anhelo sentido en una sensación que es eminentemente gustativa, pero que nombrada como lo está en el poema, transforma al cuerpo entero en aquello que capta el deseo de beber y al amante, en un líquido que es capaz de saciar.

Todo fue muy sencillo:
ocurrió que las manos
que ella amaba,
tomaron por sorpresa
su piel y sus cabellos;
que la lengua
descubrió su deleite.
¡Ah! detener el tiempo!
Aunque la historia
tan sólo ha comenzado
y sepa que la noche
le es propicia,
teme que con el alba
continúe su sed
igual que siempre.
Ahora el amor la invade
una vez más. ¡Oh tú
que estás bebiendo!
Apiádate de ella,
su garganta está seca,
ni hablar puede.
Pero escucha su herido,
respira la agonía
de un éxtasis y el ruego:
¡no te vayas, no, no te vayas.
¡Quiero beber yo! (2003: 326)

De manera muy similar, el poema “Así” alude al cabello y a las rodillas y de un modo sorprendente, representa una escena erótica completa sin necesidad de detallar lo sucedido. El poder de esta escenificación radica en la referencia al contacto táctil, que es suficiente para informarnos acerca de la apertura que los cuerpos implicados en ella se brindaron.

Algunas veces llego
presuroso, rodeo

tus rodillas, toco
tu pelo. ¡Ay Dios, quisiera
decirte tantas cosas!
Te compraré un pañuelo,
seré buen chico, haremos
un viaje...No sé,
no sé lo que me pasa.
Quiero morir así,
así en tus brazos. (2003: 94)

Los dos poemas que mencionaré a continuación, “Cuando todo suceda” y “Le obliga a que la mire”, resultan para mí, en mi condición de persona ciega, bastante reveladores, puesto que en ellos se cuenta cómo opera la mirada en el contexto de una relación amorosa. En el primero se narra cómo aparece la figura amada, de qué manera su presencia surge igual que el agua al romper contra la orilla y luego, al irse, el modo en que se pierde la silueta de esa misma forma querida en la lejanía.

Digo: comience el sendero a serpear
delante de la casa. Vuelva el día
vivido a transportarme
lejano entre los chopos.

Allí te esperaré.
Me anunciará tu paso el breve salto
de un pájaro en ese instante fresco y huidizo
que determina el vuelo,
y la hierba otra vez como una orilla
cederá poco a poco a tu presencia.

Te volveré a mirar, a sonreír
desde el borde del agua.
Sé lo que me dirás. Conozco el soplo
de tus labios mojados:
tardabas en llegar. Y luego un beso
repetido en el río.
De nuevo en pie siguiendo tu figura
regresaré a la casa lentamente
cuando todo suceda. (2009: 55)

En el segundo poema, “Le obliga a que la mire”, se trata de la contemplación, que en este caso es concentrada y sirve para reforzar la fascinación producida por el hecho de verse.

Es fruto agraz al paladar
y sedoso para los labios
que han conocido su contorno
y percibieron la afluencia.

Ella jugaba aquella noche
cautivada por la ternura
de una voz que a su decisión
sólo dijo: si tú lo quieres...

Ahora le obliga a que la mire,
para que vea lo que es suyo
y lo que luego ha de perder
cuando se aparte de sus ojos. (2009: 597)

Ambos poemas permiten al menos intuir, para quienes no vemos, que en el ejercicio de enfocar la mirada se produce un placer de orden distante que es la causa del origen de la fascinación por alguien y también, el refuerzo de ese encantamiento inicial.

El siguiente poema, “Tacto y aire fino”, posee la particularidad de evocar sensorialmente una situación sin emplear para ello ningún término que pretenda la descripción de una sensación específica. La expresión “llama contra llama”, revive por medio de la idea de la temperatura, la vitalidad emanada de las vivencias de los amantes que durante toda la noche, se repiten en sus acciones encendidas.

Toda la noche comenzaba todo,
toda la noche amor.
Toda la noche claridad y vehemencia,
toda la noche amor.
Toda la noche llama contra llama,
toda la noche amor.
Toda la noche fiesta en el espejo,
toda la noche amor.
Toda la noche amándose a sí misma
toda la noche amor.
Toda la noche tacto y aire fino,
toda la noche amor. (2009: 604)

A manera de conclusión de este apartado dedicado al amor sensorial, considérese el poema “Se oyen los pájaros”, que a mi juicio contiene el espectro más amplio de sensaciones perceptuales del conjunto seleccionado. Su riqueza se debe a que no sólo hace referencia AL papel jugado por los sentidos de quienes aman, sino que logra esta mención por medio de un riguroso constructo ambiental, donde el amanecer tiene un rol protagónico que se percibe a través de la vista (niebla y penumbra), del oído (silencio y pájaros), tacto (temblor), gusto (dulce ensueño, miel), olfato (jazmín).

El alba. Se oyen los pájaros
como perdidos en la niebla;
el silencio sube sus cantos
a la penumbra de la estancia.
El percibe un temblor muy tenue

que estremece la piel que ama
dulce en su ensueño. Muy despacio
la va cubriendo con la sábana
por evitar que se desvele.
Pero unos brazos le envolvían
y se ciñeron a su cuerpo:
eternidad fue aquí lisura
miel y jazmín. Mucho más tarde
aún se oía el cantar los pájaros. (1997: 22)

La ausencia y la multisensorialidad

¿Cómo se percibe sensorialmente la ausencia si se trata en sentido estricto de la no presencia de un objeto determinado? Los poemas “El aire huele a humo” y “Las fogatas”, encuentran en la sed y el humo, las referencias a ese ser que se ha marchado.

“El aire huele a humo”

¿Qué hará con la memoria
de esta noche tan clara
cuando todo termine?
¿Qué hacer si cae la sed
sabiendo que está lejos
la fuente en que bebía?

¿Qué hará de este deseo
de terminar mil veces
por volver a encontrarle?

¿Qué hacer cuando un mal aire
de tristeza la envuelva
igual que un maleficio?

¿Qué hará bajo el otoño
si el aire huele a humo
y a pólvora y a besos?

¿Qué hacer? ¿Qué hará? Preguntas
a un azar que ya tiene
las suertes repartidas. (2003: 333)

¿Qué clase de sensación genera el hecho de asociar la pólvora, el humo y los besos? Este tipo de referencias nos trasladan a un contexto que resulta fácil de ligar con la guerra y con otros elementos que plantean una partida definitiva: la muerte. ¿Cómo es una despedida con pólvora y con humo? Mencionar este par de sensaciones implica conducir a la imaginación hacia una forma de dolor acre que no alude a las lágrimas ni a la nostalgia, sino a

una resequedad que respalda la sed ya resaltada y una suerte de desolación que no sólo se refiere a la ausencia misma sino que el no estar de ese ser amado, afecta también al entorno y produce una permanencia de su presencia que se parece a los escombros de un incendio.

“Las fogatas [Alguna noche]”

Alguna noche —las fogatas eran
de dolor o de júbilo—
la casa te veía desertar.

Te abrías a una vida
distinta, a un mundo
alegre como los ojos de un dios:
voces mayores, fuegos de artificio,
inacabable noche de San Juan
en tu estancia vacía...

El tiempo se agrandaba en los rincones,
se detenía en torno al corazón,
mientras el estruendo proseguía,
lejos, lejos, quién sabe si real.

Después, todo más claro:
los sonidos pequeños, el crujido de un mueble,
la lluvia en el desván.

Nueva vida a las cosas, el alba aparecía,
y tú llegabas, amorosamente. (2009: 53)

Sobre la sed, que traciende el sentido del gusto e invade el cuerpo en su totalidad —a la que ya había abordado en el poema “La noche le es propicia”—, se le agrega aquí la noción de lejanía que nos conduce secretamente a una sensación de inmensidad solitaria que tal vez sea compatible con la idea que tenemos del desierto. Al unir la percepción de sed como expresión del anhelo incumplido, a conceptos como humo, pólvora y hogueras, la ausencia adquiere una concepción de incineración, de partida permanente e irreparable que puebla rincones donde quedan guardadas las huellas olfativas y sonoras, que en el caso del segundo poema, parece subsanarse con el retorno de quien se encontraba lejos.

Una percepción original de la muerte

De un modo semejante como sucede con el tema de la ausencia, la muerte parece difícil de asumir sensorialmente. Sin embargo, en el poema “Como la piel de un fruto”, el poeta nos acerca a una muerte fragante e iluminada que por la vía de la referencia a una fruta llena de vitalidad, se convierte en un perecer cargado de sabor y perfumes.

Como la piel de un fruto, suave
a la amenaza de los dientes,
iluminada, alegre casi,
ibas camino de la muerte.

La vida estaba en todas partes:
en tu cabello, sobre el césped,
sobre la tierra que añorabas,
sobre los chopos, por tu frente...

Todo pasó, tal un verano,
sobre tu carne pura y breve.
Como la piel de un fruto, ¡eras
tan olorosa y atrayente! (2003: 37)

En cambio, el poema “Donde tú no estuvieras”, acoge la decrepitud que emana de los cementerios: hierros oxidados que se palpan, sal, ceniza, silencio, flores. El uso del lenguaje aquí no traiciona llevándonos a pensar en los símbolos que representan la muerte sino que nos permite sentirla, de una forma que aproxima a percepciones que normalmente no se asocian con este concepto.

Dónde tú no estuvieras,
como en este recinto, cercada por la vida,
en cualquier paradero, conocido o distante,
leería tu nombre.

Aquí, cuando empezaste a vivir para el mármol,
cuando se abrió a la sombra tu cuerpo desgarrado,
pusieron una fecha: diecisiete de marzo. Y suspiraron
tranquilos, y rezaron por ti. Te concluyeron.

Alrededor de ti, de lo que fuiste,
en pozos similares, y en funestos estantes,
otros, sal o ceniza, te hacen imperceptible.

Lo miro todo, lo palpo todo:
hierros, urnas, altares,
una antigua vasija, retratos carcomidos por la lluvia,
citas sagradas, nombres,
anillos de latón, sucias coronas, horribles
poesías...
Quiero ser familiar con todo esto.

Pero tu nombre sigue aquí,
tu ausencia y tu recuerdo
siguen aquí.

¡Aquí!

donde tú no estarías,
si una hermosa mañana, con música de flores,
los dioses no te hubieran olvidado. (2003: 31)

Somatización, miedo y tortura

En el campo de la medicina es comúnmente aceptado que las emociones puedan causar enfermedades físicas. Sin embargo, el mecanismo de expresión de las emociones, son las palabras y la enfermedad física se manifiesta realmente cuando éstas se ven coartadas. Podemos imaginar una circunstancia en que alguien desea confesar algo y al no conseguirlo, comienza a sentir dolores de cabeza, ocasionados tal vez por largas noches de insomnio. El siguiente poema, “Palabras nunca dichas”, es un retrato preciso de un dolor causado por lo no dicho.

No sabía decirlas, no podía;
porque jamás las pronunciará antes,
juntas así.
La angustia la mataba,
imposible aguantar aquel anhelo
que era dolor cruel
de tan agudo.
Y las palabras nunca dichas
fueran el único remedio
en aquel trance
que alteraba su cuerpo:
de la piel, hasta lo más profundo.
Con voz rota ella pide:
¡oh tú, por caridad ayúdame
a decirte que... Palabras. (2003: 329)

Respecto al miedo, éste también tiene su representación sensorial en el poema “Esa flor instantánea”, expresada en la incertidumbre y la imposibilidad de conservar lo efímero. La imagen de una flor instantánea, sintetiza la relación entre lo poco duradero y lo imprevisible, comprimiéndola en un objeto que se puede captar por medio de los sentidos de la percepción.

Miedo a perderse ambos,
vivir el uno sin el otro:
miedo a estar alejados
en el viento de la niebla,
en los pasos del día,
en la luz del relámpago,
en cualquier parte. Miedo
que les hace abrazarse,
unirse en este aire
que ahora juntos respiran.
Y se buscan y se buscan

esa flor instantánea
que cuando se consigue
se deshace en un soplo
y hay que ir a encontrar otras
en el jardín umbrío.
Miedo; bendito miedo
que propicia el deseo
la agonía y el rapto,
de los que mueren juntos
y resucitan luego. (2009: 611)

Por último, la tortura, esa circunstancia en la que se involucra tan profundamente al cuerpo desde el acto de infligir dolor, está magistralmente retratada en el poema “Nadie está solo”, donde además el dolor que experimenta quien vive la tortura, se traslada al colectivo, conduciéndonos a sentir en nuestros cuerpos las aterradoras impresiones del suplicio a través del uso de un lenguaje multisensorial.

En este mismo instante
hay un hombre que sufre,
un hombre torturado
tan sólo por amar
la libertad. Ignoro
dónde vive, qué lengua
habla, de qué color
tiene la piel, cómo
se llama, pero
en este mismo instante,
cuando tus ojos leen
mi pequeño poema,
ese hombre existe, grita,
se puede oír su llanto
de animal acosado,
mientras muerde sus labios
para no denunciar
a los amigos. ¿Oyes?
Un hombre solo
grita maniatado, existe
en algún sitio. ¿He dicho solo?
¿No sientes, como yo,
el dolor de su cuerpo
repetido en el tuyo?
¿No te mana la sangre
bajo los golpes ciegos?
Nadie está solo. Ahora,
en este mismo instante,
también a ti y a mí
nos tienen maniatados. (2003: 106)

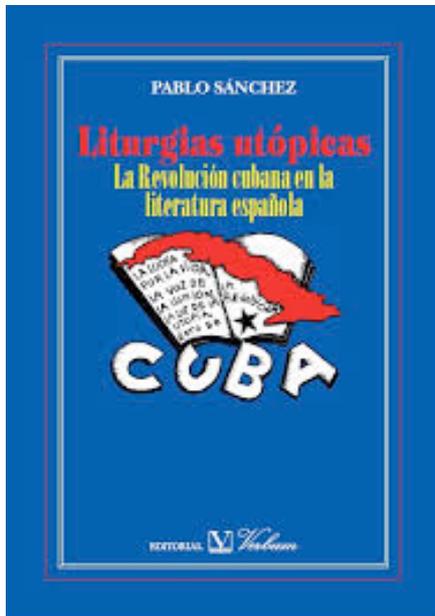
En conclusión, el placer y el dolor se encuentran abordados de un modo claro, eficiente y poderosamente evocador en los diecisiete poemas seleccionados de José Agustín Goytisolo. En estos existen dos grandes formas de nombrar las PERCEPCIONES: la evocativa que, sin mencionar explícitamente, permite captar la impresión causada por una determinada situación Y la directa, donde se hace uso del lenguaje para señalar una percepción concreta. La aproximación a este conjunto de poemas permite comprender y emplear recursos que brinda el lenguaje y en este caso específico el castellano, para expresar las sensaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2012), *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá, Editorial Carvajal.
- GOYTISOLO José Agustín (1997), *Antología personal*. Barcelona, Lumen.
- _____ (2003), *Los poemas son mi orgullo*. Barcelona, Lumen.
- _____ (2009), *Poesía completa*. Carme Riera y Ramón García Mateos (eds.). Barcelona, Lumen.
- HARRISON, John (2004), *El extraño caso de la sinestesia*. México, Fondo de Cultura Económica.

RESEÑAS

RESEÑA


LITURGIAS UTÓPICAS. LA REVOLUCIÓN CUBANA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Pablo Sánchez
 Madrid: Editorial Verbum, 2012
 164 páginas

Por RICARDO FERNÁNDEZ ROMERO
 UNIVERSITY OF ST ANDREWS
 rfr1@st-andrews.ac.uk

El estudio de Pablo Sánchez (Barcelona, 1970) sobre la presencia, el impacto (dramático, visceral, incluso) de la Revolución cubana en la literatura española desde el tardofranquismo hasta el día de hoy, cubre múltiples ámbitos que apuntan a asuntos que superan el marco filológico por el que tan brillantemente se adentra. En efecto, más allá de los encuentros y desencuentros de una serie de actores de primer orden en los campos culturales de ambos lados del océano, más allá del análisis de las coordenadas históricas y culturales exploradas aquí con el celo del historiador atento al aporte de abundante documentación, emerge en este volumen el fascinante recorrido de un tema todavía hoy central para la comprensión de la labor artística en general y de la literaria en particular: las relaciones entre literatura y poder, entre libertad artística y compromiso literario. En realidad, este eje director de la investigación de Pablo Sánchez es solidario de su ensayo anterior *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom (1963-1972)* (Universidad de Alicante, 2009). Ambos comparten un enfoque metodológico enraizado en la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar, pero cercano también, en nuestra opinión, al Pierre Bourdieu de *Les règles de l'art*. El autor de *Liturgias utópicas* no se entretiene, sin embargo, en la descripción de sus herramientas, sino que pasa enseguida al análisis histórico, cuyo rigor no abandona en ningún momento. En este sentido, acaso por querer ser este libro más un ensayo sobre la circulación y desarrollo material de dar la impresión de que se descuida el análisis literario que se supone a un estudioso de la literatura de larga trayectoria investigadora como Pablo

Sánchez. Prima el contexto, el escrutinio de conexiones y entramados, pero no se descuida la atención a bien escogidos ejemplos individuales. En el fondo se agradece este esfuerzo historizador, siquiera sea como antídoto a esa posmodernidad que sacraliza la literariedad del texto aislado, salido de la nada y devuelto a la nada de una ahistoricidad falsamente desideologizada.

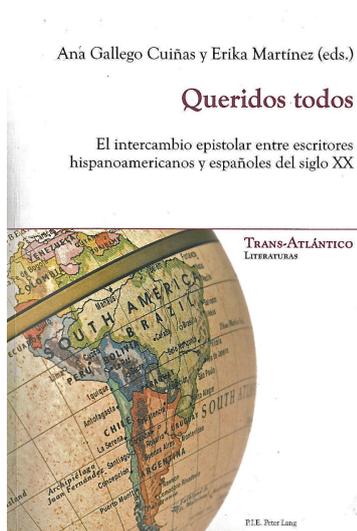
Pero volvamos al hilo central de la obra, las relaciones entre política y poder. El apasionante relato, casi novelesco, del entusiasmo de la vanguardia literaria española de los años sesenta, y su posterior desencanto en relación a la Revolución cubana se disecciona minuciosamente. Por encima (o por debajo, más bien), del explosivo carácter galvanizador del famoso “caso” del poeta cubano Heberto Padilla, cuya retractación pública en 1971 como “contrarrevolucionario” tanto tuvo en común con los terribles juicios políticos de la Rusia estalinista de la década de 1930, Pablo Sánchez reconstruye las raíces de la fascinación y por tanto de la posterior decepción de la vanguardia literaria española arremolinada en torno a Carlos Barral y su poderosa editorial Seix-Barral. La necesidad de superar las constricciones literarias del realismo social del medio siglo, aunando, sin embargo, un empuje político revolucionario, acorde con la lucha antifranquista, por un lado, así como las oportunidades puramente materiales abiertas a través de la colaboración de los escritores españoles y sus plataformas difusoras peninsulares con las poderosas y dinámicas nuevas instituciones culturales revolucionarias cubanas, por otro, explican ese entusiasmo doble, político y profesional. (No olvida el autor, por cierto, señalar la importancia de la actividad desarrollada en México o Francia, para evitar la censura). Este doble empuje se entiende como uno solo, así nos lo muestra Pablo Sánchez, de ahí que el distanciamiento se produzca cuando los horizontes de libertad política y cultural abiertos por la Revolución, se cierran en un remedo burdo del estalinismo cultural. De alguna manera, comprensiblemente, la vanguardia literaria española no está dispuesta a comprometer unos ámbitos de libertad creativa que, precisamente por las obvias limitaciones impuestas por la censura franquista, han sido duramente conseguidos. Además, no debe dejarse de lado el atractivo del desarrollo de una industria cultural cuyas exigencias pesarán más que las consignas del Partido Comunista. De todos modos, Pablo Sánchez indica las distintas modulaciones de esa desafección, e incluso, ya en más recientes fechas, las fórmulas de tímido apoyo a la Revolución de autores como José María Valverde o Manuel Vázquez Montalbán.

La Revolución queda así como un elemento dinamizador de primer orden que, como bien muestra este volumen, es fundamental para entender no ya el *boom* y sus relaciones con la cultura española, sino para comprender la evolución misma de la cultura tardofranquista y de la transición hacia la cultura aparentemente desideologizada del nuevo milenio. Este volumen de Pablo Sánchez contribuye decisivamente, pues, a entender toda una etapa de la literatura española, de cuyo paisaje el autor de *Liturgias utópicas* destaca algunos protagonistas. Cabe llamar la atención sobre cómo la mayoría de los casos personales analizados

pertenecen a la órbita de Carlos Barral/Seix-Barral. El escrutinio podría extenderse a otros ámbitos del panorama cultural de la época, quizás no necesariamente afectos al izquierdismo de los estudiados. Aunque esto no es sin duda más que una de las fructíferas puertas que se dejan entornadas a la espera de futuras investigaciones. De las obras y autores considerados destacan los análisis de los hermanos Goytisolo, especialmente José Agustín y Juan Goytisolo, Alfonso Grosso, Max Aub, José María Valverde, Andrés Trapiello y Manuel Vázquez Montalbán. Además de la atención dedicada a la poesía de tema cubano de José Agustín Goytisolo, acaso el más original de estos análisis individuales sea el dedicado a Alfonso Grosso y su olvidada novela *Inés Just Coming* (1968). Precisamente por su carácter no canónico, a pesar de los valores literarios que Pablo Sánchez pone de relieve, su inclusión en este estudio de conjunto quizá pueda contribuir a recuperar un valioso ejemplo de esa narrativa vanguardista, barroca y experimental tan propia de ese fin de década. Otro fructífero apartado es el dedicado a Max Aub y su diario *Enero en Cuba* (1969). Se nos muestra aquí otra puerta entreabierta en la que *Liturgias utópicas* no podrá entrar por cuestiones prácticas de extensión y enfoque pero indudablemente seductora: el papel de los escritores españoles exiliados después de 1939 en relación a la utopía cubana, el recuerdo de la Guerra Civil, la dimensión de su propio compromiso político en el exilio, su posición con respecto tanto al antifranquismo del interior como en relación a esta vanguardia de los Goytisolo, Barral, etc. No menos sugerente resulta la conclusión de que los géneros literarios en los que la presencia de la “materia cubana”, si se nos permite la expresión, irrumpe con fuerza son la poesía política, de tintes épicos y, curiosamente, la literatura personal, en especial la escritura diarística.

En cualquier caso, la obra de Pablo Sánchez aquí reseñada nos adentra en la gloria, las esperanzas y las miserias de la utopía y su desengaño, y lo hace de forma verdaderamente “transatlántica”, a salto de océano y fronteras (de México a París, pasando por La Habana), mostrando un proceso de internacionalización de la literatura española como no se había conocido desde los momentos más brillantes de esa Edad de Plata de las tres primeras décadas del siglo XX. Pablo Sánchez nos muestra con lucidez, con ecuanimidad (tan difícil en un asunto tan enconado como éste) ese nuevo posicionamiento de la España que lucha por librarse de las cenagosas prácticas de la cultura oficial franquista, de la tendencia españolísima al inveterado casticismo, para abrazarse dramáticamente, dolorosamente hacia el final de la decepción, a ese nuevo meridiano cultural que entre 1960 y 1971, al menos, se encarnó en la utopía entrevista en Cuba.

RESEÑA



**QUERIDOS TODOS.
EL INTERCAMBIO EPISTOLAR ENTRE
ESCRITORES HISPANOAMERICANOS Y
ESPAÑOLES DEL SIGLO XX**

Ana Gallego Cuiñas y Erika Martínez
(eds.)
Bruselas: Peter Lang, 2013
431 páginas

Por JANNETH ESPAÑOL CASALLAS
UNIVERSIDAD DE GRANADA
jannethster@gmail.com

“La carta” es la verdadera protagonista de este libro que nos presenta las editoras Ana Gallego C. y Erika Martínez, el cual tiene como columna vertebral el hecho de que la literatura hispanoamericana se ha nutrido y se nutre del diálogo que, traspasando océanos hace que la mirada de los corresponsales vaya y venga. Es precisamente esa nueva mirada la que indagan los investigadores que han hecho sus aportes en esta monografía, pues, partiendo de las cartas se preguntan ¿Quiénes escriben? ¿Desde y hacia dónde? ¿Cuándo? ¿Qué y cómo consignan sus letras? ¿Cuál es el devenir de su mirada? En respuesta a estas cuestiones el libro se divide en seis partes. La primera se titula “Entre América y España. Correspondencias del 27”; la segunda, “Cartas del Cono sur entre dos orillas”; la tercera, “Perú, México y Colombia: epistolarios de ida y vuelta”; la cuarta, “La carta como vínculo transatlántico entre el Caribe y Europa”; la quinta, “Un nuevo género epistolar: el correo electrónico” y, por último, “Edición de cartas y manuscritos”. Claramente, es imposible nombrar los veintisiete aportes que este estudio nos obsequia; los que cito en esta presentación son a modo ilustrativo para articular las ideas que de alguna forma son comunes a todos.

Esta compilación de estudios de cartas está hecha por académicos expertos en la crítica y la literatura hispanoamericana, de aquí la rigurosidad y la excelente bibliografía utilizada por cada uno de los

colaboradores. Por esta razón, este estudio resulta primordial para aquellos que deseen escribir e investigar alrededor de cuestiones de la literatura escrita en español. Por otra parte, el hecho de que la protagonista sea “la carta” abre la perspectiva del tipo de lectores que pueden acercarse a esta monografía no como quien se acerca simplemente a un libro de carácter rigurosamente académico sino como quien dispone su mente para conocer e interpretar, por lo menos una parte de lo que, de puño y letra, escribieron en sus correspondencias personajes imprescindibles en el mundo de la literatura hispanoamericana. Y aquí me apropio de la cita que Gallego Cuiñas hace a Jordi Gracia para decir que el lector de cartas es un “lector anfibio” que “lee con la conciencia de que esos textos pudieron ser cruciales e importantes para las vidas reales de los personajes y sin embargo no escapa a la tensión estética y ética que procura la buena literatura” (14). Los estudios transatlánticos, base de este estudio, toman un enfoque que desborda las fronteras nacionales, es decir, no ve la literatura de cada país como expresión cerrada de un lugar, sino como el resultado de un diálogo permanente que toma lenguaje como el lugar nativo de los hispanohablantes, ese lugar nativo que Ángel Valente llamó “palabra” y que Gallego Cuiñas llama “la lengua” cuando dice “puede que nuestra verdadera patria sea, además de la lengua, la infancia (14). Las letras de José Ángel Valente a Lezama Lima, dicen: “No sé si le dije que desde el año 70 no he vuelto a España. Tuve allí variopintos problemas que me han alejado de lo nativo, suponiendo que tenga uno más lugar nativo que la palabra” (41). La cita viene del estudio de Eric Bau al abordar los epistolarios cruzados entre Juan Ramón Jiménez, José Lezama Lima, María Zambrano y José Ángel Valente en los cuales nos presenta un doloroso hecho histórico que inquieta a los correspondientes, el exilio. Tema común en todas las correspondencias pero, especialmente presente, en el intercambio de los intelectuales del 27. El artículo que cierra la primera parte de este trabajo es el de Miguel Ángel García en el cual utiliza la correspondencia que dirige Luis Cernuda a Gil de Biedma y lo hace de tal forma que deja al lector en el lugar del espectador pues, pareciera que asistiéramos a un recinto de clase dónde vemos a Cernuda y Biedma entrecruzando palabras alrededor de nociones como la experiencia y la poesía. Cernuda concibe el poema como algo cuyo sentido poético “no existe *apriori* sino a *posteriori*” y Gil de Biedma aclara que la poesía de la experiencia no consiste en escribir acerca de lo que a uno le ha ocurrido, entre otras cosas porque “a nadie le ocurre un poema”. Entonces el poema pertenece al orden de la realidad estética, no tiene otra realidad que la poética. (120). Esto no quiere decir — parafraseando la ideas de Erika Martínez en su discusión acerca de la correspondencia de Horacio Quiroga— que la carta o la autobiografía no esté atravesada por la vida. Quiere decir simplemente que esa realidad subjetiva se transforma en discurso sin inocencia. Toda escritura es producto de una búsqueda estética conciente, altamente elaborada y artificial (177-179).

La segunda parte de este trabajo está formado por ocho artículos basados en cartas que viajan por el Cono Sur. En el primero de ellos se nos presenta al entusiasta y excéntrico difusor del *Creacionismo*, Vicente Huidobro, poeta que visitó España en 1916 acompañado de su mujer, sus hijos y “una vaca para dar leche fresca a los niños” (127). También se registra la amistad que Huidobro cultivó con Gerardo Diego y Larrea la cual se ve reflejada en el tono de sus cartas. Ahora bien, si en la primera parte de esta monografía el *exilio* y el *leguaje poético* prevalecían en los diferentes epistolarios, podría decirse que en esta segunda parte lo hace la convivencia entre *vida* y *literatura*. Está entendida no sólo por el uso de lenguaje estético-literario que conlleva sino vista en relación a su producción y circulación mercantil. El ejemplo más claro es el artículo de Erika Martínez que aborda la correspondencia de Horacio Quiroga. Le interesa que veamos la singularidad de estas cartas de Quiroga que dejan entrever la naciente profesionalización del oficio de escritor en el primer tercio de la Argentina del siglo XX. Pasamos a ver cartas que circulan con los profesionales de la industria editorial y que versan sobre el proceso de publicación del libro, desde la edición hasta la recepción crítica. En cuanto al carácter ficcional de toda escritura Martínez nos deja clara su posición cuando dice que una carta, como toda escritura autobiográfica, es el más sofisticado de los escondites (179). Conociendo las desgracias que rodearon la vida de Horacio Quiroga —muertes de sus seres queridos, suicidios y hasta el suyo propio— Martínez nos inquieta sobre el hecho de que sus cartas no reflejen el sufrimiento padecido en momentos críticos de su vida, dándonos la idea de que hasta cierto punto sus cuentos y sobre todo sus novelas publicadas hablan más de Quiroga que su escritura privada. Ocurre lo contrario en el artículo de Carmen de Mora que en su estudio nos presenta un Cortázar más íntimo y nos motiva a acceder a las cartas como material imprescindible para conocer las ideas que están de tras de sus obras. Se agradece que nos obsequie unas citas fantásticas en las que vemos un Cortázar metaliterario, hablando de sus cuentos, novelas e ideas de textos.

Un detalle importante y común a otros epistolarios analizados en este libro radica en el hecho de que los investigadores, ante la imposibilidad de encontrar material epistolario completo, se ven obligados a trabajar con las cartas de uno de los corresponsales. En este caso las cartas de Eduardo Jonquières a Cortázar se perdieron, sin embargo, como dice Carmen Mora, es posible inferir que en su correspondencia el diálogo es acerca del mundo personal y creativo de ambos (213). Aquí cobra sentido la doble posición como remitente y destinatario que el lector de cartas debe ejercer para armar y dar sentido a éstas. Precisamente, uno de los méritos de este trabajo es el profundo proceso de interpretación que los académicos han tenido que llevar a cabo junto a la reflexión, aunque sea de forma general, acerca del trabajo narrativo que conlleva la construcción de los epistolarios.

La tercera y cuarta parte de este estudio aborda correspondencia que circula entre Perú, México, Colombia, el Caribe y Europa. Podría decirse que el fondo que sostiene los epistolarios estudiados en esta parte de la monografía es la *literatura y la amistad*. En todo caso, el binomio *vida-literatura* evidente en la mayor parte de los epistolarios estudiados en la segunda parte del trabajo caracteriza el análisis que hace Gracia Morales sobre la dualidad y conflicto en las cartas de José María Arguedas. Esta imbricación entre vida-ficción es concientemente utilizada por el autor peruano en su constante inquietud por una forma definitiva de novela la cual, dice Gracia Morales, toma cuerpo en la obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, libro que entrelaza autobiografía y ficción y en el que Arguedas encaja varios diarios íntimos entre los diferentes capítulos (257). En su correspondencia Arguedas escribe a su colega, el también antropólogo John Murra, acerca de esa intención testimonial de su narrativa, de su necesidad de representar la conflictiva diversidad del Perú, lo indio, mestizo y la gente desarraigada. Su esfuerzo además de ser la configuración de las historias que va a contar, se centra en la permanente búsqueda por encontrar la forma discursiva adecuada ya que sus lectores (de cartas y novelas) desconocen la cultura quechua (259). Aunque la amistad está presente en las cartas de Arguedas, hay correspondencia como la que aborda Paul Henri Giraud al estudiar las cartas de Octavio Paz a Pere Gimferrer en las cuales la correspondencia es desde un principio “la cara o el rostro” de los correspondientes. Estos dos escritores se conocen por cartas y es precisamente, la circulación de sus palabras las que afianzan su amistad que tiene como fondo el nutrirse de una crítica profesional y afectuosa, una necesidad que ambos tienen como poetas en la búsqueda de entablar un “diálogo verdadero” (273). Otro lazo de amistad que se entretendió gracias a las cartas fue el de los dos premios Nobel García Márquez y Vargas Llosa, donde la correspondencia jugó un papel primordial pues, no se conocían personalmente sino por la sola fisonomía de sus escritos. En este estudio Gallego Cuiñas nos presenta la carta como un laboratorio de escritura, como un recinto de proyectos entre los cuales el más interesante es la propuesta de escribir una novela a cuatro manos y el hecho de que García Márquez traza los núcleos medulares de su novela *El Otoño del Patriarca*. Finalmente, las dos últimas partes de este trabajo podrían caracterizarse con ese papel que puede jugar la carta como *laboratorio de escritura y de proyectos*. El trabajo de Fatiha Idmhand — último artículo de esta monografía— versa alrededor de la correspondencia de José Mora Guarnido, quién parte de Granada (España) hacía Montevideo donde pasará sus últimos días. En este estudio la carta es recinto de discusión política y tertulias en las que se proyectan ideas políticas en la conflictiva época de los años treinta. El papel de la carta como difusor cultural es aquí fundamental más si se tiene en cuenta que gracias al intercambio de Mora Guarnido con sus amigos de Granada y Madrid es que avanza la difusión de la obra de Lorca en América.

En general, la lectura de todos los artículos de este libro siembra la reflexión sobre la concurrencia de la carta con la literatura. Estamos ante cartas que recuperan un pasado, un mundo que fue posible entre destinador y destinatario en el cual se habló de exilio, amistad, vida, literatura y de proyectos comunes. Es ese mundo el que este estudio se encarga de abrir ante nuestros ojos, un tiempo *otro* ficticio que resulta posible abordar. Este libro contiene implícitamente una invitación a continuar con el discernimiento sobre el estudio de las cartas como género literario, a abordar la reflexión del uso del correo electrónico como configurador de un espacio narrativo mediatizado por la tecnología y, a emprender con profundidad el estudio de la literatura hispanoamericana pues, la obra literaria como una carta traspasa las fronteras nacionales, entrelaza diálogos, se hibrida y, ante todo tiene como base el lenguaje, que es, valga repetirlo, nuestra verdadera patria.