BIBLIOTECA

[01] Vivo sin vivir en mí

[02] El bosque interior

[03] Del taller al malabar

[04] Un lector salvaje y exquisito

[05] Del impostor a la impostura

[06] El bramido del tiempo

[07] Costumbrismo marciano

[08] Ramón y Cajal en su correspondencia

[01]

Pablo d´Ors:
Contra la juventud
Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015
417 páginas, 22.50 €

Vivo sin vivir en mí

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Considero la obra de Pablo d´Ors una de las más apasionantes que nos ofrece la literatura española actual. Deudor de un imaginario cultural centroeuropeo, D´Ors ha sabido cumplir con tremenda seriedad con los retos de su época y, así, se ha enfrentado desde sus primeros libros –a mí modo de entender, de manera feliz– con el fenómeno del posmodernismo. De aquí ha sabido exorcizar los fantasmas, a veces tiránicos, de las vanguardias y la Modernidad, y eso le ha permitido volver a interpretar ciertos dones del pasado desde una óptica no necesariamente moderna, en el sentido de progresista, pero tampoco reaccionaria. Esa ventaja, en su caso, no lleva aparejado el relativismo inherente a dicho fenómeno, aunque sí la pasión por la cita, por ejemplo, amén de otras cualidades, como el saber ofrecer sabidurías antiguas en odres nuevos. Las sucesivas reediciones, de enorme éxito, de un libro suyo editado en 2013, *Biografía del silencio*, es sintomático de lo dicho: en él, D´Ors vuelve a reivindicar la ausencia de distracción en contra del ruido, es decir, la presencia del yo diluído y abrumado en un medio hostil al conocimiento de uno mismo. La tradición de la que bebe D´Ors es antigua, tanto como la cultura del hombre, y aquí se halla Sócrates, la tradición órfica y la pitagórica, sí, pero sobre todo la cristiana, con sus inmensidades reflexivas sobre el yo, desde San Agustín a la mística. No olvidemos a Santa Teresa, la escritora que hablaba de sí misma o a Hildegarda de Bingen, que anhelaba sobremanera la luz.

Ni que decir tiene que la enorme influencia del Oriente es presencial y con una intensidad nada buscada.

Pablo d'Ors se doctoró en Roma con una tesis dirigida por su maestro Elman Salmann, *Teopoética. Teología de la experiencia literaria.* Es probable que ya en aquellos años desplegara su idea de la luz y la redención como portadora de valores preteridos en el arte moderno, que es tomado por D'Ors como un arte de sombras, de desesperación: sus maestros Kafka y Milan Kundera en cierta manera lo son, y tengo para mí que D'Ors se sintió fascinado por la dimensión teológica de Kafka, su afán por hacer de la literatura una extensión de la experiencia religiosa desde el instante mismo en que lo leyó. Todo esto lleva a la consecución de anclarse en metáforas e imágenes caras a nuestro inconsciente: presenté, junto a Andrés Ibáñez, la novela de D'Ors, *El amigo del desierto*, en 2009, y de su lectura saqué felices conclusiones, desde luego la alta calidad de lo escrito, pero también la idea, en cierta manera pedagógica, que mueve a la literatura de Pablo d'Ors: el desierto, morada de la luz enorme, también del obligado silencio y, por tanto, del descubrimiento de uno mismo. En este sentido, hay momentos de Pablo d'Ors que me recuerdan a los mejores de Hermann Hesse, cuando el matiz afortunado vuela por encima de la enseñanza. Sin embargo, conviene afirmar que esa idea pedagógica de D'Ors poco o nada tiene que ver con doctrinas; antes bien, se basa en la vieja idea de la comunión entre maestro y discípulo, en el intercambio de experiencias donde aquello que se enseña está basado en el ejemplo. ¿Hay algo más incrustado en la tradición?

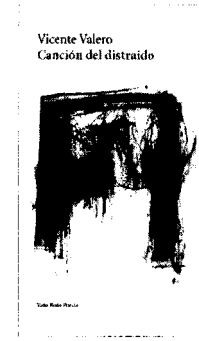
Desde ópticas de este tipo, desde estas maneras de mirar y de vivir, se enfrenta Pablo d'Ors a las fantasmagorías de nuestro tiempo. Una de ellas, presente desde el Romanticismo, es la de la juventud como portadora de valores en sí misma, y que las vanguardias del siglo XX elevaron a categoría esencial, todo ello por no hablar de la cultura pop. D'Ors, educado en la tradición clásica, romana, considera ésta una etapa de formación un tanto titubeante que termina desembocando en la edad adulta, que cree es la culminación de la vida del hombre porque es cuando se reconocen los propios errores, vale decir, cuando los desengaños se acumulan sin necesidad de destruir el devenir de una personalidad que, más bien, afianzan. Su última novela, *Contra la juventud,* es, en cierta manera, un alegato contra esa falsa idea de esta etapa de la vida como valor propio, y como nuestro autor, al modo de sus maestros Kafka y Kundera, no puede dejar de construir historias que sirven como metáforas, nos zambulle de pleno en una Praga un tanto extraña –no podía ser menos– donde un joven escritor Eugen Salmann –apellido que se corresponden con el del monje que dirigió la tesis de D'Ors– intenta vivir experiencias sin saber en realidad calibrarlas, de tal manera que el aprendiz de escritor, que se desconoce aún, vive en el paisaje de Kafka una novela que parece sacada del autor checo. Esto podría dar lugar a actitudes próximas a la farsa, cuando no al sarcasmo. Sucede que Pablo d'Ors es escritor que otorga a la compasión un lugar que le ha sido arrebatado desde hace tiempo, pues, como hombre cristiano que es, vive de manera intensa la redención. De ahí que este libro contenga enormes dosis de humor, que es el modo común de exorcizar lo terrible. A mí, en cierta manera, mientras leía la narración –que puede ser tomada como una novela en

la tradición de la *Bildungroman*–, me recordó por muchas razones a *América*, de Franz Kafka –me resisto a llamarla *El desaparecido*, que es como se la conoce ahora–, y no sólo por la experiencia de los avatares de la juventud en tierra extraña –al fin y al cabo la novela de Kafka puede ser tomada como una versión muy particular de *Oliver Twist* o *Grandes esperanzas*, de Dickens– sino por otra cualidad, muy presente en Kafka y que creo que D'Ors es capaz de trasladar a la escritura actual: la tensión entre la visión mística y la experiencia del hombre moderno que Walter Benjamin ya detectó en Kafka para definir la especial fascinación que le producía su escritura. De ese ejemplo se ha nutrido en gran parte la literatura de Pablo d'Ors, que es una literatura eminentemente parabólica, y *Contra la juventud* no podía estar constituida de otra manera, ya que mantiene una tensión acordada entre el modo clásico de entender las edades de la vida y las exigencias de la sociedad actual, llena de oscuridades, de leyendas sin fundamento, de convencionalismos curiosos que no pasan, en principio, por tales; así, ese valor de la juventud criticado por el autor. Hablo de esa tensión que produce una fascinación en el lector y que se agranda en el modo que tiene el autor de presentar a los personajes, un modo que recuerda los *dramatis personae* del teatro. Incluso con un listado de escenografías, lo que nos habla bien a las claras de la idea de representación escénica con que ha concebido Pablo d'Ors la novela y cuyo desarrollo nada debe a la concepción teatral, siendo en todo momento pura narratividad. El ejercicio posmoderno está plenamente constituido, además, por una serie de guiños sucesivos que buscan la complicidad del lector: ya nos referimos al apellido del protagonista, pero la cosa no acaba aquí, sino que llega a incluir al teólogo Hans Küng, a Kafka, Kundera e Iván Klíma, a personajes literarios como el profesor Unrat, de la novela de Heinrich Mann, Jan Palach, el estudiante que se inmoló en las revueltas praguenses... en fin, personajes ficticios a los que se les reconoce por atributos tales como una falda cuadrada.

Eugen Salmann es un personaje eminentemente erótico. En esto Kafka, elegantemente, cede el paso al Kundera más desaforado. Eugen Salmann persigue jovencitas, claro –la obsesión por Hanna Freund; ay, esa ene que nos aleja de la similitud con el nombre de la hija del padre del psicoanálisis–, pero cae, indefectiblemente, en brazos de mujeres maduras, siguiendo la lección maravillosa del amor de la tradición centroeuropea que narró con brillantez Stephen Vizinczey. En este sentido, bien puede decirse que Pablo d'Ors ha creado un personaje muy moderno recurriendo a mimbres antiguos, en este caso a las tradiciones de la cultura centroeuropea. Salmann es un ingenuo de hoy que no se diferencia gran cosa del ingenuo pretérito, sino es por vivir situaciones más acomodadas, menos proclives a la narración picaresca –tradición que cuenta con grandes logros en la literatura checa, por cierto–, pero que termina aprendiendo de sus propios errores cuando rememora aquellos tiempos pasados en Praga persiguiendo la obsesión de Hanna Freund. En un momento determinado, el protagonista nos advierte que se escribe contra el olvido: sería la mejor definición para entender la peculiar atmósfera de esta novela, llena de humor, de clarividencia, de perspectiva, de afán de realización. Ya se sabe, la influencia de las mujeres maduras.

[02]

Vicente Valero:
Canción del distraído
Madrid, Vaso Roto, 2015
150 páginas, 14 €



El bosque interior

Por EDUARDO MOGA

Canción del distraído, de Vicente Valero (Ibiza, 1963), es y no es una antología. Recoge poemas de sus libros anteriores –muchos de ellos revisados y reordenados–, pero también piezas inéditas. Así, el conjunto se presenta como un volumen nuevo y, al mismo tiempo, como la culminación de una trayectoria poética coherente y singular, con jalones tan significativos como *Vigilia en Cabo Sur* (1999), *Libro de los trazados* (2005) y *Días del bosque* (2008). Esta condición de compendio y, a la vez, de libro independiente, permite apreciar con particular claridad las claves estéticas –compuestas en igual medida por realidades e irrealidades, por obsesiones y querencias– de una de las propuestas literarias más elegantes de la poesía española reciente.

El paisaje se presenta imperiosamente en la poesía de Vicente Valero. Las imágenes de la naturaleza, de un Mediterráneo que impregna el entorno vital del poeta –la isla de Ibiza, pues los poetas isleños, como también sucede con los canarios, cultivan con exaltación la insularidad– acuden en tropel a las páginas, encarnadas en motivos recurrentes: el bosque y el mar son los principales, aunque también abunden otros, como el ciervo, el río, la isla o el árbol. Algunos más –el humo, la ceniza– guardan con la naturaleza una relación indirecta: son el fruto oscuro de la madera, de ese bosque o esos árboles, tan presentes, cuando arden. El color pinta los poemas de Valero de principio a fin; también la luz. Sus versos rezuman materialidad: «Huele a rocío.

Algunos perros ladran. No sé... / La luz no es cosa nuestra ni de nadie. Lo dije. / Dije que sí. A oscuras todavía. El mar, / la luz, la piedra...», leemos en el primer poema de «Una iniciación». Las sinestesias refuerzan el alboroto sensual: el aire es amarillo, la luz pesa y huele y, a veces, es negra, prolongando la venerable tradición del salmista: «oscuridad como luz».

Sin embargo, muy pronto intuimos –y enseguida confirmamos– que el interés por el paisaje de Valero no es puramente descriptivo: su poesía no se limita a la estampa pastoril o la acuarela fugaz: no es, pues, meramente paisajística, sino entrañada, intimista, enjuiciadora; con toda su fisicidad a cuestas, no es contradictorio considerarla metafísica. Esas imágenes naturales que constituyen los poemas están atravesadas por la reflexión, es más, son la materialización del pensamiento. Conceptos y recuerdos, obligaciones éticas y desazones existenciales, adoptan forma de piedra, nube, viento, sed o noche. El armazón de lo que Valero ve –y que nos da a ver en los poemas– es espiritual, muy cercano a la mística, una de sus influencias más reconocibles, y al romanticismo inglés y alemán, como se puede comprobar en el largo, extraordinario y ambulante «La subida», donde menciona el «saber que no puedo saber», que recuerda a la ciencia trascendida de Juan de Yepes, y a Keats, Shelley y Hölderlin –el loco del Neckar–, que integraron la naturaleza en el debate del yo y la construcción de la identidad. La sensualidad de la voz da cuerpo a las ideas: las hace visibles y deseables. Los elementos de la realidad y los que integran la subjetividad del poeta se funden en una sola y dinámica presencia: la del poema, que se extiende por la página como un torrente. En el tercer poema de «Una iniciación», habla Valero de «los intersticios antiguos de la noche», y también de hipogeos, terracotas, aljibes, amapolas y olivos blancos, pero expone su admiración por lo desconocido, considera a la muerte y la resurrección «solo una espesa niebla», afirma que «solo ebrio es posible conocer lo imposible», y remata: «Diluido en la nada, me fundía en el todo. / Era yo y no lo era: ¿cómo reconocerse / distinto entre los muertos que aún quieren vivir?».

La realidad, en *Canción del distraído*, es objetiva, pero también simbólica. Valero describe un suceder bifaz, cuyos registros son tan alegóricos como verificables. Lo mismo puede decirse de la poesía de Antonio Gamoneda, otro de sus ascendientes más reconocibles, que ha practicado y teorizado esta doble condición, este maridaje de lo exterior y lo interior o, mejor, esta proyección de lo interior en lo exterior, este ahormamiento individual que no anula la existencia ni la entereza de lo descrito. La espesura simbólica de la poesía de Vicente Valero se advierte con especial intensidad en algunos poemas como «El río», tan fluvial como su referente –a lo que contribuye una firme escansión–, en el que el relato de su fluir y el catálogo de sus accidentes es también, siguiendo una larga tradición literaria, un vasto monólogo de ecos heraclitianos sobre la transformación del yo en la corriente del tiempo hasta su metamorfosis final: «Y el río entonces se aparece / como el hilo secreto / entre la fuente única y el mar. / Como el hilo que une / el que soy y el que he sido / muchas veces».

El paisaje es, en Valero, lo presente, el aquí. *Canción del distraído* lo celebra: por eso es himno, a pesar de sus oscuridades; por eso es júbilo. El poeta mira, y con esa eclosión del ahora, con las diáfanas turbu-

lencias de los volúmenes y pigmentos, con el balsámico estallido de la luz, envuelve su conciencia magullada. La mirada es tan incisiva, tan deslumbrada, que en algún poema arrastra al poeta a identificarse con lo mirado, más aún, a fundirse con ello, como en «El árbol», el penúltimo poema del libro: «Entro en un árbol por su sombra abierta, / alegre y sin llamar, tranquilamente; / voy hacia el centro, subo o bajo, no lo sé [...] Me pierdo en él, muy dentro, y soy el árbol, fértil / y fuerte [...]. Y ahora crezco / sin descansar, en la quietud ardiente / del mediodía, cuando los pájaros me buscan, / entran en mí, reposan en *su* árbol».

Pero el paisaje también encapsula un mundo secreto, un espacio complejo atravesado por fuerzas desconocidas, por acontecimientos subterráneos. El paisaje es un pretexto para buscar más allá de lo visible, en lo subyacente, para trastocar lo evidente y dar con su envés, que es lo mismo que desvelar nuestro propio reverso, el trasfondo del ojo, el sótano de la conciencia. Y en ese espacio interior al que el paisaje da cobijo o cuerpo, lo que encontramos es desolación. Valero es consciente de la caída a que está aherrojado el ser y clama contra todo cuanto la constituye: la ausencia, la derrota, la pérdida, el olvido y, final e inevitablemente, la muerte. De entre estos motivos, el que más abunda es el del yo que dejamos de ser a lo largo de la vida o, mejor dicho, de los yos que abandonamos o que se desprenden de nosotros, como jirones de piel o pensamiento, por el camino. La pérdida es constante y multitudinaria: existir nos da los días, pero también nos desposee de ellos; lo que uno ve, toca o dice –como leemos en «Azul hasta ayer mismo»– nos abandona continuamente: es humo, ceniza o niebla –y aquí vemos cómo estas manifestaciones de la destrucción no son solo fenómenos combustivos o atmosféricos, sino también metáforas del malestar existencial–. En suma, como afirma este mismo poema, tras salir a oscuras de nosotros, llegamos exhaustos «a lo que somos de verdad: solo sombras».

Valero contempla el envejecer de las cosas y de nosotros mismos, la travesía angustiosa del tiempo, pero no en sus manifestaciones pasadas –las de cuanto hemos poseído y ya ha muerto, la de las personas amadas y desaparecidas–, sino también, y sobre todo, en su proyección futura, cuando no seamos nada más que una colección de quebrantos, un ramillete de sombras, y lo sepamos. A esa constatación se adelanta el poeta, situándose en un porvenir devastado: «Hablo del tiempo en que saldremos a la calle para ver / nuestros días perdidos, uno tras otro, / solos y abandonados en un sucio rincón de la memoria, / muertos de frío para siempre», escribe en el titulado, precisamente, «Travesía». La pérdida –«el oro de las pérdidas»– recorre toda la poesía de Vicente Valero y suscita una ácida, pero estoica, rememoración. Su canto es asimismo elegía. El recuerdo no se opone a la certeza de la muerte, sino que la acompaña: la vivifica. Ya no somos lo que hemos sido, y también dejaremos de ser lo que somos hoy: esta evanescencia, que es de lo que estamos hechos, justifica nuestra melancolía.

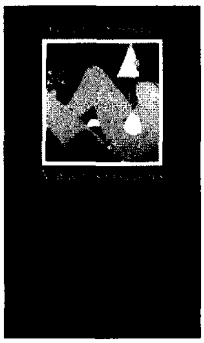
Canción del distraído no urde este complejo entramado de registros simbólicos y niveles de lectura sin una aguda conciencia lingüística y metapoética. En realidad, una cosa va con la otra. Esos elementos de la naturaleza, que son también integrantes de la conciencia del poeta, se identifican a menudo con las palabras. Las ho-

jas del bosque de la sección homónima son palabras; los árboles son signos y un nuevo idioma «[renace] a oscuras, [tiembla] como animal nocturno, [arde] hasta el amanecer». Resulta llamativa la muletilla expresiva que consiste en salpicar los versos con incisos como «me digo», «me dije» o «me diría», entre otras formas posibles del verbo «decir». Y no solo porque distancia al poeta de su discurso –como aconseja la posmodernidad– ni porque revela que es infaliblemente consciente de estar articulando un discurso –aunque no crea en la infalibilidad de este–, sino porque recuerda que toda música es una construcción, que toda voz es el resultado del entrecruzamiento de nuestras decisiones, libres y discrecionales, con las leyes inflexibles del lenguaje. Las múltiples formas poéticas a las que recurre –verso blanco, versículo, poema en prosa– y las asimismo diversas inflexiones de su voz –quebrada o fluyente, sincopada u orquestal– denotan a un autor atento a la riqueza de las tradiciones y, sobre todo, sensible a la mejor encarnadura posible del poema: a su acuñación flexible y exacta.

Pero Vicente Valero no solo expone sus preocupaciones metaliterarias. También formula una teoría del paisajismo muy relevante para entender su poesía; de hecho, esa teoría, esparcida por todo el libro, pero especialmente adensada en «Taller de paisajistas», es una poética, que puede resumirse así: somos los que miramos. Muchos creen que la principal ocupación del poeta es escribir, pero están equivocados: el poeta es, en primer lugar, alguien que mira; más aún, alguien que sabe proyectar una mirada nueva, o por lo menos personal, a las cosas. Esa es la exhortación del poeta: «Quiero decirles solo que se atrevan / a ver el mar de un modo nuevo, / como si fuera un animal o un árbol, / un suplicante más de la naturaleza, / con su sed sin descanso cada día, / con su miedo a morirse para siempre». Valero lo mira todo con ojos interiores, acerados. Y lo que ve, aun triste, nos ilumina.

[03]

Guillermo Samperio:
Maravillas malabares
Madrid, Cátedra, 2015.
408 páginas, 12.50€



Del taller al malabar

Por JULIO SERRANO

La literatura de Guillermo Samperio (México, 1948) tiende a dar saltos, a quedarse suspendida en el aire y regresar a las manos, a hacer cabriolas gracias a una depurada técnica que sabe buscarle las cosquillas a la estructura del texto: por ello *Maravillas malabares,* título de la reciente antología de su obra, es un buen anticipo de lo que contiene. Autor singular y talentoso, se le ha situado, quizá algo arbitrariamente, dentro de los *rara avis* de la literatura mexicana actual. Versátil, tiende al hibridismo genérico tan propio de lo contemporáneo. Ha frecuentado distintas formas breves, como el aforismo, el epigrama o el haiku, pero quizá sea en el cuento y en la novela corta donde haya alcanzado sus mayores logros. Sus cuentos, en la estela de Arreola, Monterroso o Francisco Tario, forman un fantasioso abanico de temas y estructuras. Más cómodo en la experimentación que en la repetición, Samperio busca en su inquietud explorar nuevos caminos para su narración, dar un paso más en la fecunda tradición cuentística latinoamericana sobre la que se construye.

Esta antología recoge muchos de sus mejores cuentos, aforismos recopilados bajo el título de *Municiones*, algunas prosas poéticas y una novela breve, *Anteojos para la abstracción.* Todo ello precedido por una memoria del autor escrita en la primera persona de Samperio por su editor, Javier Fernández. Se trata de un juego, una mascarada a la manera del propio Samperio que desvía la centralidad de la autoría, antecediendo acertadamente estos textos que, fruto de una suerte

de laboratorio del lenguaje, desembocan en la cabriola o en el malabar. Las manos de un buen malabarista consiguen que los objetos se nos antojen vivos por un instante, sus rápidas combinaciones crean una estética gracias a su habilidad con el manejo de aquello que se trae entre manos. Bien se puede establecer una analogía con la literatura de Samperio en donde las manos, los trucos, los saltos, la fantasía, los colores y la estética ocupan un lugar central.

Con Samperio la literatura se mete en el taller. Detrás de esa impresión táctil de su literatura, quizá esté un respeto por la dimensión más artesanal de la construcción del cuento y sus estructuras, y una valoración hacia el trabajo de andamiaje que supone el texto. Pontes Velasco, estudioso de su obra, alude a esta cualidad, y afirma que «el cerebro piensa más lúcidamente a través de la manualidad que se ejerce con la escritura». El pintor Tàpies hablaba de «pensar con la mano» y Samperio, que antes de dedicarse a la poesía tuvo una breve carrera como pintor, ha integrado en su escritura lo táctil de una manera abstracta, válgase la paradoja. Su primer cuento, *Cuando el tacto toma la palabra* (1974), con el que se abre esta antología, narra el encuentro amoroso entre unas manos y unos pies, dando inicio a una complicidad que está presente a lo largo de toda su obra: las manos que construyen el texto con su rítmica pulsación, que piensan, desean y finalmente son las que toman la palabra, y los pies como objeto de deseo. No hay malabar sin virtuosismo táctil, y lo mismo podemos decir del erotismo que impregna su literatura hasta llegar a la sintaxis misma en algunos cuentos: no lo habría sin la presencia de lo táctil vinculado al roce con el lenguaje.

Hablar de la literatura de Samperio es hablar también de muchas otras literaturas. Lector voraz y permeable, su obra dialoga con la de autores que van desde los grandes cuentistas latinoamericanos al vanguardismo mexicano, de autores como Sherwood Anderson o Melville a Kafka, Swift, Bataille, Capote, Gombrowicz o Gógol, de poetas como Mallarmé, Valèry, Ezra Pond o Mandelshatan a Manrique, Garcilaso o Gorostiza. Son sólo algunos maestros de un hombre de vastas influencias, analizadas de manera erudita en la tesis doctoral *La puerta de la cárcel está abierta. La poética de Guillermo Samperio*, de Rafael Pontes Velasco, el mayor estudio de la obra de Samperio hasta la fecha. Entronca así con la mejor tradición literaria mexicana que, como comentó Alfonso Reyes, a fuerza de ser generosamente universal, también es provechosamente nacional. Imantación, sí, pero más bien la de aquel que parece haber aparcado la voluntad de distinguirse en pos de hacer de su literatura un juego de diálogos. Paseamos entre sus cuentos y aforismos escuchando ecos de Cortázar, Borges, Monterroso o Rulfo, algunas veces apoyado en ellos, las más proponiendo una estructura distinta, un guiño, otra vuelta de tuerca o desafiándolos, como en *El fantasma*, en donde reta en brevedad a Monterroso. Resuenan sus voces, pero el camino que propone Samperio ya es otro. Hereda o comparte con Cortázar un motor creativo de carácter lúdico –aunque no exento de sombras– y de Alfonso Reyes la necesidad de encarnar a varios tipos de escritor. Para Samperio «la evolución de la literatura no sería posible sin la imitación, ahí está precisamente el avance. Primero se imita, después se propone. No hay otro camino». La voz de Samperio es sincrética, integradora y viajera, no se acomoda en un sitio, salta entre literaturas incorporando de aquí y allá, y al mismo tiempo es liviano, como si tomase sólo aquello que necesita.

En su novela *Anteojos para la abstracción*, nos presenta un personaje análogo a Samperio, en cierta medida. Se trata de un científico autodidacta, rebelde y tocado por una mente filosófica y poética que en su taller logra inventar unas máquinas que miden y exploran formulaciones próximas a la poesía o a la filosofía. De la misma manera que este científico a quien de niño le intrigaba desarmar todo tipo de aparatos mecánicos, Samperio nos cuenta cómo su formación literaria siguió y continúa siendo un proceso similar: «Lo que hice fue empezar a desarmar cuentos de diversos tipos: en primera persona, en tercera, fantásticos, coloquiales, de diversos autores. Pasaba a limpio algunos cuentos, palabra por palabra, coma por coma, que es la mejor lectura que hay para un escritor, buscando trucos, recursos». Autodidacta como su personaje, el no haber tenido la oportunidad de realizar estudios universitarios desembocó en la necesidad de formarse a través de la activa inmersión en la literatura como patria y en el estudio de gramáticas y libros de estilística para remediar las reconocidas faltas de ortografía y sintaxis en las que incurrió en sus primeras obras. Vinculado a los seminarios de Arreola y a los talleres de Pagés y Monterroso, afirma que «también aprendí a desobedecer al maestro». Él mismo tiene, desde hace ya más de treinta años, una profusa actividad en México dirigiendo talleres.

En su prólogo a *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, desmitifica la pompa o la vanidad del escritor al afirmar que cualquiera que conozca las técnicas literarias y que se esfuerce por evitar lo insustancial o lo efectista puede escribir un buen texto. Es un amable reconocimiento a lo excelso que hay en uno, una suerte de budeidad creativa, de alguien que también señala que «todos somos minusválidos, aunque no sea visible la minusvalía; por ejemplo, el soberbio es minusválido de la humildad y el iracundo de la serenidad, el biólogo de la física y así podríamos seguir». Desconfiado de ideologías pese o por haberse adscrito a muchas –ha sido radical de izquierda, marxista, leninista, maoísta, ecologista, malthuseiano, shumpeteriano...–, sus primeros textos pretendieron ser contestatarios, sociales y de denuncia pero «por desgracia o por felicidad, me salieron cuentos fantásticos y absurdos». Pese a sus lecturas de Marx, Engels o Lenin, no hay influencia de ellos en su literatura, salvo, quizá, por haberle acercado a los idealistas como Berkeley o Lambert, a quien profusamente cita Lenin en su *Materialismo y empíreocriticismo*. Más bien su ideología se enmarca en una suerte de aspiración a una ausencia de jerarquías en virtud de una mayor humanidad. Rebelde en su atuendo y en algunas de sus manifestaciones –propias, por otra parte, de una generación vinculada al hippismo y a un marxismo utópico–, quizá sea esta envoltura la que le haya valido la fama de *outsider*, aunque más bien su literatura sea lo contrario, la un *insider*, la de aquel que está dentro, nutrido y permeabilizado de una vasta cultura literaria mexicana que extiende sus intereses más allá de sus fronteras. Pero dudo que este término agradase a un Samperio, quien afirma no sentirse mexicano, sino casiopeico. En estrecha convivencia con su imaginario, afirma creer en fantasmas interiores y exteriores que habitan el mundo de las cosas («Un fantasma es una sábana sin pies») o cobrando presencia en el propio texto, como ocurre en *El fantasma*.

Su espiritualidad, como su obra, tiende a la hibridación y a lo plural. Cristiano has-

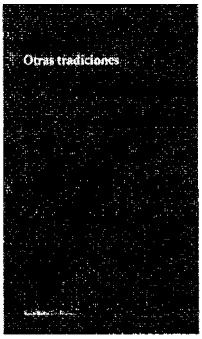
ta los veinte años de una manera fervorosa y paranoica, agradece a *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, de Federico Engels, una sanación: «No entendí la mitad, pero supe muy bien que Dios no existía. Se redujeron la paranoia y la culpa, y descansé». Años más tarde, comienza a incorporar una religiosidad que, si bien está presente en él y en su obra, no se adscribe a ningún culto o credo concreto. En su particular panteón politeísta ocupa un lugar especial el dios o fuerza suprema de la mitología latinoamericana, Tláoc, que representa el fenómeno de la lluvia penetrando en la tierra y que combina lo masculino y lo femenino. Parte del apego que los mexicanos tienen a sus dioses precolombinos estriba –según Samperio– en el deseo de rescatar y enraizarse con aquello que la Inquisición trató de reprimir: el erotismo y el lenguaje. Por ello, la obra de Samperio tiene como centro creativo un erotismo que nutre al lenguaje y que acaba permeabilizando hasta la misma sintaxis. Además, el erotismo en su obra es meta, salvación. Eros como antídoto contra la muerte y como remedio, también, frente a su predisposición genética a la depresión heredada de su padre. El erotismo y la sexualidad aparecen también como afirmación, incluso, de lo intelectual: «No hay que despreciar el arte de pensar como acto amoroso». La ligazón intrínseca del cuerpo con el universo y el lenguaje forma parte de una espiritualidad híbrida que roza lo indígena y lo oriental, que inserta el erotismo en la esfera de lo religioso, siendo lo religioso para Samperio una espiritualidad polígama y politeísta, de carácter amplio y abstracto, integradora. Junto a Tlaoc está la Virgen de Guadalupe, la diosa cazadora Diana, la Virgen del Rayo y la de la Soledad, en una religiosidad que gira en torno a ritos serenos y exentos de jerarquías. Preguntado por sus temas predilectos, Samperio cita tres: «Erotismo, situaciones extrañas, revelaciones del espíritu». Amante y admirador del cuerpo y del universo femenino, fetichista de pies y zapatos –uno de sus grandes temas– ha mostrado un rechazo a los sentimientos derivados de la misoginia. En él se mezcla cierta tradición trovadoresca con la esperanza de un futuro mejor, ligado a una mayor integración de la mujer y de lo femenino que hay en el hombre.

Su religiosidad se extiende, además, al espíritu de los objetos, una suerte de animismo en el que el artista sería un médium o interlocutor: «Cada cosa, una amapola, estrella, gato, luna, árbol, noche, río, un rostro o una manzana, guarda en el silencio su ser, su calidad diría Heidegger, silencio que escuchan, en principio, los artistas y los filósofos». Su imaginario, poblado de animales, cosas y abstracciones dotadas de espíritu, hace de sus cuentos un microbestiario de células (*Amiba*), hongos (*El hongo invisible*), frutas (*El día naranja*), objetos (*Historia de un vestido negro*) y de fenómenos de lo oculto (*La sombra, energía de la vida eterna o El fantasma*).

Amante de la espeleología, se entrega a la escritura con una pulsión similar: la de hallar lo que está oculto. Heredero también de escritores como Rimbaud, el Conde de Lautrèmont o Swift, escribe como el que busca revelar un secreto. María Zambrano decía que «un secreto no se dice porque dejaría de serlo. Un secreto se escribe». En estos cuentos hallamos una mirada que ve en el objeto, en lo abstracto, en el animal o en la cosa, un revés, una identidad que lo vincula y lo aleja de lo cotidiano, una nueva combinación del caleidoscópico juego de la escritura.

[04]

John Ashbery:
Otras tradiciones
(Trad. de Edgardo Dobry)
Madrid, Ed. Vaso Roto, 2014.
200 páginas, 19.50€



Un lector salvaje y exquisito

Por WALTER CASSARA

Ya se sabe: entre el ambiente de la poesía y el universo académico ha existido, desde siempre, una fosa insondable de incomprensión y desprestigio mutuos, por diversas razones y contingencias que no viene al caso dilucidar aquí. No obstante, puede que existan algunas salvedades o permisos, sobre todo en las universidades angloparlantes, donde siempre es posible ver a algún Catulo laureado paseando por el campus y donde el tránsito entre un ámbito y el otro pareciera haberse dado de una forma menos estéril que en los espacios académicos de la lengua española. Para comprobarlo, bastaría sólo con mencionar dos iniciativas institucionales que no han tenido, a simple vista, un paralelo digno en nuestro idioma: el célebre *Oxford book of English verse* –en todas sus variantes y ediciones–, y las también célebres *lectures* dictadas en la «Cátedra Charles Eliot Norton» de la Universidad de Harvard, donde han disertado, desde 1926 hasta el presente, notables figuras vinculadas a la poesía, a la música y a las humanidades en general, como Igor Stravinski, Jorge Guillén, Frank Kermode, Aaron Copland, Jorge Luis Borges, Czesław Miłosz e Italo Calvino, entre muchos otros. En todos los casos, estas lecciones magistrales se han prolongado en sendos e instructivos libros, que han favorecido brillantemente la difusión de un precioso legado cultural entre el público general.

Otras tradiciones reúne en papel los seis discursos que John Ashbery pronunciara

en Cambridge a comienzos de los años noventa, en el «Sander Theatre», el paraninfo de la ilustre Universidad norteamericana donde se celebran las «Norton Lectures». Curiosamente –o no tanto–, apenas un año antes, durante el ciclo lectivo de 1988-1989, el músico experimental John Cage –gran colega del poeta neoyorquino en sus aventuras de vanguardia– había desplegado allí mismo unas intervenciones algo polémicas, ideadas a base de extraños silencios, sortilegios informáticos y juegos aleatorios con hexagramas del *I Ching*. En cambio, en estos seis textos correctísimos –contra todo lo previsible o prejuiciado, y pese a su sólida reputación de vanguardista– Ashbery sorprende con su prudencia conceptual y con la grisura de su voz reflexiva, que no admite un solo sonido discordante, una sola idea que pueda descolocar o herir la sensibilidad del auditorio.

Sin embargo, una cosa es la comprensión científica del material literario, que es lo que persigue la filología tal y como se la entiende comúnmente, y otra muy distinta es el conocimiento experimental que busca el poeta. En este sentido, el disertante ashberyano se rehúsa a hablar como académico, aunque lo sea y muchas veces se le note; asume, por el contrario, la actitud de un lector inocente, ajeno a las grandes mamposterías teóricas, los saberes absolutos e incorruptibles; un lector salvaje y exquisito, para quien no existe la mala o la buena poesía, sino la mala o la buena aprehensión de un poema. Así, estas lecciones discurren como una película interior, que se proyecta sobre la conciencia del poeta con ese sustrato hedonista que nunca se muestra en la crítica convencional, con discontinuidades y hallazgos, con planos generales y con recovecos muy subjetivos.

A fuerza de ser contada, a fuerza de ser revivida, toda historia se transforma en ficción, vale decir, en pasado puro. O, más bien, en muerte. Fotografías borrosas, atrapadas en la neblina del pretérito imperfecto –toda historia se puede reducir a eso–, y la crítica, muchas veces, funciona de ese modo: embalsamando la curva del tiempo, poniendo en formol una época, un autor, una escuela, un texto. Afortunadamente –y he ahí quizás el gesto rebelde–, Ashbery sortea todos esos escombros, que solo llevan a las estatuas consabidas, y propone al lector lo que cualquier poeta está obligado a hacer tarde o temprano: descubrir lo que verdaderamente le gusta o le proporciona un estímulo para su escritura, en los entresijos de los modelos abstractos de la erudición literaria. Va directo a la fibra viva, al verso que le deslumbra o al poema que le conmueve, más allá de las superficiales clasificaciones de la historia. Y para ello acude a su biblioteca íntima, donde abundan los mal llamados «poetas menores». Así, los autores que se analizan en este libro son, por orden de aparición: John Clare, Thomas Lovell Beddoes, Raymond Roussel, John Wheelwright, Laura Riding y David Schubert. Salvo en el caso de Roussel, que es un escritor en lengua francesa ya bastante conocido y sobre el cual la conferencia de Ashbery no aporta nada demasiado relevante, se trata de cinco poetas en lengua inglesa que han quedado parcial o totalmente fuera de los catecismos escolares, o que ocupan una página muy recóndita y mustia, por motivos que no tienen nada que ver con los méritos o deméritos de su poesía.

Al margen del dudoso veredicto que presupone, el concepto de menor/mayor no denota, en un sentido estricto, ningún argumento cabal; no expresa, acaso, sino la por-

fiada displicencia de la historia, que suele pasar por alto todo aquello que escapa a sus vastas y angulosas clasificaciones. No obstante, a lo largo de estas páginas, el concepto de menor funciona, en buena medida, como un homólogo del concepto de modernidad; vale decir, que interviene como lo que es, una jerarquía efectiva cuyos patrones lógicos nunca resultan cuestionados, al menos no de forma explícita. Tampoco parece que dicho examen haga falta, puesto que el propósito de la crítica ashberyana no es cambiar la perspectiva de la historia literaria ni discutir sus juicios, sino que más bien busca enriquecer el horizonte de la modernidad poética desde una visión no obstruida por falsas panorámicas o discursos totalizadores.

Ciertamente, en literatura, es difícil ponerse de acuerdo sobre el sentido de la palabra «moderno». ¿Fue un estilo, una mentalidad, un vocabulario, una moda? Se ha fantaseado tanto sobre el tema, se ha fabricado tanta escatología sociológica, tanto futurismo y pintoresquismo místicos alrededor de esa palabreja, que hoy ya nadie se atreve a pronunciarla sin las obligatorias comillas. En cualquier caso, lo interesante es que Ashbery nos muestra aquí una modernidad que no es la irreductible entelequia de museo que todos conocemos, con sus pompas teóricas y sus personajes más reconocidos, sino que se trata de una modernidad distinta: *bizarre*, maldita, decadente; una modernidad que nos es presentada al sesgo, como en una perspectiva de escorzo, y que bien podríamos llamar esperpéntica, o incluso esquizofrénica, dada la calidad de náufragos sistémicos y las frecuentes expediciones al manicomio de los poetas cuyas vidas y carreras malogradas describe punto por punto el autor de *Tres árboles*.

A decir verdad, la suerte adversa persiguió tenazmente a cada uno de los seis protagonistas de estas conferencias, pero ninguno de ellos escribió con esa suerte de anonadamiento estoico que implicaría la conciencia de la propia insignificancia, con la consecuente resignación al olvido. Por el contrario, en diversos grados y circunstancias, cada uno de ellos se consideraba el primogénito de alguna radiante deidad literaria, cada uno preveía para sí mismo un destino en papel biblia y exigía su pensión de gloria con una avidez rayana en lo patológico. En este aspecto, el caso más representativo es el de Raymond Roussel, a quien la esquiva Musa se le manifestó tempranamente mientras escribía su primer volumen de versos, en transmisión directa con el fantasma de Víctor Hugo y bajo la forma de rayos incandescentes que ardían en perfectos alejandrinos, todo un flechazo psicótico que le empujó a la depresión, y más tarde al célebre suicidio siciliano. Algo similar le ocurrió a John Clare, el gran poeta campesino que exaltó, a comienzos del siglo XIX, en plena época de baladas románticas, el rústico lenguaje de la Inglaterra rural, y que terminó sus días en un asilo público, acorralado por la pobreza, el silencio y la locura, pero sobre todo vencido por la locuacidad arrolladora de Lord Byron. Otro tanto aconteció con la heteróclita vida de Thomas Lovell Beddoes, un escritor también inglés, diez años más joven que Clare, cuyos intrincados poemas dramáticos influenciaron directamente en Robert Browning. Y también pasó con Laura Riding, cuyo temor enfermizo a la interpretación de su obra la llevó paulatinamente a un mutismo voluntario. De manera

que la idea de lo menor que vertebra estas charlas oficia poco menos que como una ironía del destino.

T. S. Eliot decía dudar de «la autenticidad del amor por la poesía de todo lector que no tenga afecto personal por la obra de uno o más de estos poetas sin importancia histórica». También Ashbery podría afirmar algo parecido. Lo dijimos antes: el autor de estas conferencias no habla *ex cathedra*. Más bien, todo lo contrario: hace una crítica amena –ingeniosa por momentos–, con fines quizás solo amorosos, recreativos o solipsistas. Es una crítica que carece de gestos heroicos o transcendentes y que no aspira más que a repasar la vida y la obra de ciertos autores caídos arbitrariamente en el olvido. No pretende hacer justicia poética ni esbozar complejas teorías o hilar demasiado fino en las obras comentadas. Por lo general, recoge fragmentos, los analiza y los pone en relación a su visión particular de la poesía y a sus intereses personales en dicho ámbito. Pero, además, al mismo tiempo que su mirada funciona como una lente refractante que capta sus propias preocupaciones estéticas, indirecta o directamente, en *Otras tradiciones*, John Ashbery lleva a cabo una revisión profunda y saludable del legado de la poesía en lengua inglesa desde el Romanticismo hasta las vanguardias.

[05]

Javier Cercas:
El impostor
Barcelona, Random House, 2014
420 páginas, 22.90 €

Del impostor a la impostura

Por SANTOS SANZ VILLANUEVA

El impostor al que se refiere el título de la última novela –o lo que sea, dicho con toda intención– de Javier Cercas es una persona real, no un ser imaginario. Se trata de Enric Marco, un barcelonés de 1921 de existencia, ésta sí, verdaderamente novelesca. Quién sea este polémico sujeto resulta bien fácil de averiguar en la época de la sociedad de la información. Basta con poner su nombre en la benemérita Wikipedia para disponer de noticia amplia y suficiente del personaje. Así que el trabajo de Cercas no consiste en descubrir la vida del impostor, aunque deba subrayarse una esforzada y fructífera labor de investigación. Ha hecho Cercas una magnífica labor de historiografía oral. También hemerográfica. El par de documentos periodísticos que el libro reproduce en facsímil inducen a pensar que Cercas se permite añadir un componente lúdico fantasioso a una biografía veraz. Y no es así. Hoy también cuesta poco comprobarlo. En la colección digital de *La Vanguardia* se localizan ambos, lo cual añade un plus de veracidad a una narración que ya de entrada se dice verdadera. Cercas ha hablado, además, con historiadores y, sobre todo, ha sometido al propio Marco a un minucioso escrutinio en largas entrevistas. Todo ello se integra, por otro lado, en la propia materia del libro; se anexiona a este artefacto narrativo que constituye una forma literaria específica a la que Cercas puso nombre hace tiempo, «relatos reales» y que aquí llama «novela sin ficción».

El tal Enric Marco se hizo famoso al confesar en 2005 su impostura. Era entonces presidente de la asociación de deportados de Mauthausen y otros campos nazis. A comienzos de año había intervenido en las Cortes en una sesión conmemorativa del Holocausto y estaba previsto que participara en una reunión solemne a celebrar en ese campo austriaco, a la que iba a asistir el presidente del gobierno español, Rodríguez Zapatero. Este brillante currículum se debía a haber sido deportado por los nazis al campo de Flossenbürg, en Baviera, cuando luchaba en Francia contra los invasores alemanes. El historiador Benito Bermejo descubrió el pastel y, a partir de ahí, se esclareció una existencia tramada de otras gordas mentiras que nacen en la adolescencia y llegan a la senectud: contra lo que aseguraba, ni destacó en la lucha frente a los sublevados en la guerra civil, ni estuvo cautivo en un horrendo campo nazi por colaborar con la resistencia, ni fue un sacrificado antifranquista, ni tuvo pedigrí anarquista como para ascender a la cúpula de la CNT. Todo embustes.

No puede decirse que Enric Marco sea el primer plano de interés de *El impostor*, porque el mismo Cercas y la propia novela le disputan la preeminencia. Es un elemento más de la novela, si bien esencial. El farsante funciona, por mucho que el aparataje técnico le confiera apariencia novedosa, como el personaje objeto de explicación psicológica de la novela tradicional. Cercas va levantando las capas de la cebolla –imagen seguramente debida a una asociación con las memorias de Gunter Grass en las que el alemán admitió una grave impostura de juventud– que recubren la urdimbre mental de Marco: una decidida voluntad de ser alguien, de alcanzar un estatus relevante, de lucrarse de una prodigiosa capacidad para el engaño. Se ofrece de este modo un tipo literario complejo, un tanto galdosiano que, si apunta, por una parte, al pícaro, por otra se acerca al héroe, a ese ser capaz de proponerse como guía sugestivo de acción; una figura que remite a la ideación del ensayista británico Thomas Carlyle, muy prestigiosa en el siglo XIX, y que ya ha aparecido alguna otra vez en el autor. Las capas de la cebolla o los estratos de la conciencia descubren un ser de fascinante densidad, ambiguo, taimado, narcisista, manipulador, prepotente, atemorizado... Da igual que se trate de un retrato veraz de alguien real, porque lo que cuenta es el trabajo psicoterapéutico que desarrolla el autor hasta conseguir una imagen rica, poliédrica, aunque de un tipo deleznable. Podría Cercas haber presentado el personaje como invención y no cambiaría el resultado literario positivo.

Esta novela psicológica –y la califico así porque lo es– se disputa el interés con otra novela, una de esas que ahora están de moda y a las que la jerga crítica denomina autoficción: la novela del novelista Cercas y de sus conflictivas relaciones con su trabajo precedente y, ahora, con el de *El impostor* que le inquieta y medio atemoriza. Ignoro en qué medida el desasosiego que le produjo la anterior «novela sin ficción», *Anatomía de un instante*, está ficcionalizado, pero funciona como un recurso de distanciamiento brechtiano. A ráfagas, se aprecia una confesionalidad auténtica que supone un aliciente añadido, sobre todo por el cortafuego que establece entre la historia de Marco y su recepción por el lector. Enfría los efectos proyectivos del personaje y, a la vez, explica la relación entre Cercas y Marco –la gama de sentimientos que abarcan rechazo, enjuiciamiento moral, com-

prensión y empatía–, lo cual no es, por otra parte, un añadido postizo a la línea anecdótica principal, sino algo de directa repercusión en el lector. Aquí, como en otros libros suyos, Cercas actúa con incisiva malicia: yo –parece decir– no sé del todo bien qué actitud tomar ante este individuo, callando un «¿y usted qué haría?». Inevitablemente, el lector tiene que entrar en el juego de disquisiciones morales del autor.

Esta vertiente autofictiva de *El impostor* también da pie a algo bastante antiguo y, a la vez, muy moderno y actual: la novela como recipiente de ideas, género mestizo que fagocita todo, el cajón de sastre que dijo Baroja. En el presente caso, Cercas engasta una teoría narrativa –su propia poética– donde explaya perspicaces consideraciones acerca del género. Entre ellas una curiosa y discutible interpretación del *Quijote* que da pie a una forzada asociación entre Alonso Quijano y Enric Marco. Son valiosas por sí mismas, como exposición de los desafíos asumidos por el extraño producto cultural que llamamos relato o ficción o novela, pero no resultan pegadizas, dicho al modo cervantino. No se deben a un prurito o a un puro añadido culturalista, sino que vertebran el núcleo mismo de la obra: el motivo de reflexión coherente con la trama del libro son el carácter mentiroso de la literatura narrativa y los límites entre verdad y ficción. Estos dos componentes destacados de *El impostor* alcanzan la plenitud de su sentido al ponerlos en relación con un tercero, desiderata última de la novela: la impostura. Es seductora la inquisición psicológica en la personalidad del tramposo. Lo es, asimismo, la glosa de otra trampa, la verdad y la mentira en la ficción. Pero todo ello tiene, al fin, una importancia relativa ante el alcance histórico de la novela, ante su valor de ácido retablo social. Cercas da un salto cualitativo al trascender el impostor hasta la impostura; la impostura como gran marca del pasado reciente de nuestro país. Al punto de que la suya ha de tenerse por una novela moral, por no decir –ya que el descrédito sigue marcando la etiqueta–, novela social.

Marco no es el único falsario de nuestra historia reciente. Hay un caso tan eminente como el de Tierno Galván, que falseó casi todo de su biografía según la sigilosa reconstrucción de César Alonso de los Ríos, a la que se le atribuyeron las peores intenciones, pero que nadie ha desmentido con datos. Cuando se acabó la dictadura, el travestismo nacional admitió sin reparos el impecable pasado demócrata de todo el mundo. Por centenares, salen casos de descarados enmascaramientos biográficos en *El cura y los mandarines*, la implacable «Historia no oficial del Bosque de los Letrados», y hemos llegado, ya en plan de farsa arnichesca, al todavía coleante caso del llamado «pequeño Nicolás», explicable por un fondo colectivo propiciador de la simulación.

Cercas establece un valiente paralelismo entre Marco y el común de la gente del país: el falsario se inventó una biografía al igual que hacía todo el mundo. Las páginas dedicadas a la «memoria histórica» son demoledoras. No atenúa ni una pulgada su amargo juicio sobre aquel «sucedáneo, abaratamiento y prostitución de la memoria». Por no extenderme en esta capital dimensión del libro, que merecería unos amplios párrafos, sintetizaré la pesimista y muy negativa visión del autor con la sentencia de san Juan: quien ande libre de pecado, que tire la primera piedra. Se deduce, por seguir con la imaginería evangélica, que ni un solo

justo se encontrará, pues todos han sido –o hemos sido, incluido el propio Cercas y la sociedad entera– Enric Marcos.

Alcanza Javier Cercas con *El impostor* un punto máximo en su trayectoria. La novela –o lo que sea– se lee con indesmayable interés y sujeta la atención como si se tratase de un relato de intriga. La construcción revela auténtica maestría por el modo como se organizan los materiales, sencillo en apariencia, pero en realidad calculado al milímetro. La prosa, sostenida en una generalizada tendencia a la anáfora, facilita el espíritu analítico-especulativo del autor con su andanza reiterativa, sus repeticiones, amplificaciones e interrogaciones. El fondo, en fin, manifiesta una escritura comprometida, de orden moral y de soterrada intención regeneracionista. Llegar a una cima supone, sin embargo, asumir retos; retos que no afectan tanto a este excelente relato sin ficción como al provenir del autor. Temo que Cercas se esté internando en un callejón sin salida. En cierta medida *El impostor* suena a algo ya conocido, sobre todo en su concepción y realización. Noto un cierto manierismo en la escritura. Ha ganado en profundidad de pensamiento y en dominio formal respecto de aquellos libros iniciales –*El inquilino* o *El móvil*– que suscitaron poca atención, aunque despertaban una atractiva curiosidad, eran no poco novedosos y, sobre todo, estaban ungidos por una gracia natural que se ha perdido. El oficio ha desplazado a la frescura. Claro que, seguramente, esta consideración sea algo así como poner el carro delante de los bueyes: un escritor tan serio como Cercas ya habrá advertido los riesgos de aferrarse a la rutina, por mucho que esta produzca un trabajo literario solvente.

[06]

Julio Llamazares:
Distintas formas de mirar el agua.
Madrid, Alfaguara, 2015.
186 páginas, 17.50 €

El bramido del tiempo

Por ANA RODRÍGUEZ FISHER

Es comprensible que a un escritor le disguste que lo encasillen o le apliquen un marbete que, a base de repetirlo, se queda en topicazo vaciado de sentido (si alguna vez lo tuvo). Ya muy al principio de su trayectoria, en un artículo de 1992, Julio Llamazares se lamentaba de que lo habían llamado de todo: «localista, rural, provinciano, ecologista, mesetario y hasta lírico, todo por escribir de lo que mejor conozco, que es lo que siempre han hecho los novelistas». Desde luego, a mí nunca se me ocurriría aplicarle la mayoría de estos calificativos –quizás sí el del lírico–, pero lo cierto es que en su caso es ineludible vincular los mejores recuerdos que sus lecturas nos proporcionaron a aquellas páginas que brotaban ligadas a un paisaje desaparecido que el escritor evocaba. Quizás porque antes de conocer al novelista algunos ya sabíamos del poeta que había firmado *La lentitud de los bueyes* (1979) y *Memoria de la nieve* (1982), el primero escrito frente al mar de Gijón y el segundo «ya en Madrid, al dictado de un otoño –el del 81– en que, por vez primera, conocí todos los lenguajes en que puede expresarse la soledad». Dos estaciones en la frontera y un mismo olvido, añade Llamazares, antes de preguntarse: «¿Qué grito o qué paisaje atravesaba entonces (y hoy todavía) unos poemas escritos con los ojos nevados y el corazón abandonado en otro lugar? ¿Qué pasión me arrojaba, como al suicida las olas, hacia las playas perdidas del invierno original?».

Nacido en Vegamián –pueblo anegado por las aguas de un pantano, el embalse

del Porma–, su infancia transcurrió en el vecino pueblo de Olleros de Sabero –marco de su novela *Escenas de cine mudo*– y de aquel lugar natal, abandonado cuando apenas tenía dos años, poco supo –excepto por las conversaciones de sus padres o por las fotografías del álbum familiar– hasta algunos años después, en 1983, a raíz del desembalse completo del pantano para una revisión técnica. Por entonces, el cineasta Martín Sarmiento le había encargado un relato –«Retrato de bañista»– para el guión de su película *El filandón* y, al llegar a un pueblo cercano para rodar –recuerda Llamazares– «lo primero que veo son las ruinas de Vegamián emergidas del agua. Fui a la casa en la que nací: estaba llena de truchas muertas atrapadas en el lodo». De aquel momento votarían otros tres poemas recogidos posteriormente en *Versos y correctivas* (el tomo de poesía reunida publicado por Hiperión): «Aguas negras y acero, entre la niebla helada la muerte viene y va».

Por aquel entonces, Julio Llamazares escribía *Luna de lobos* (1985), novela que narra la epopeya resistencial que, entre octubre de 1937 –tras la caída del frente republicano de Asturias y con el mar negando ya toda posibilidad de retroceso– y el otoño de 1946, protagonizan cuatro miembros del maquis leonés («los del monte, los huidos») y en el que la simbiosis entre hombre y paisaje es una de sus líneas clave. El éxito le llegaría al autor con *La lluvia amarilla* (1987), imborrable soliloquio del último habitante del oscense valle de Aniene.

Volvería el escritor a Vegamián en algún artículo y reportaje recogidos en los libros *En Babia* (1991) y *Nadie escucha* (1995), además de en cuentos como «El padre» (*En mitad de ninguna parte*, 1995) u otros de los reunidos en *Tanta pasión para nada* (2011) pero, sobre todo, en *El valor del agua* (2011), editado en un volumen autónomo y en el que un niño –Julio– será el depositario del secreto de su abuelo jamás había confiado a nadie: «Un secreto que era tierra, la que guardaba en aquella caja de zapatillas como otros guardan fotografías o cartas de su juventud, y que a Julio le hizo entender el verdadero valor del agua. Porque la tierra que había en aquella caja que el abuelo había guardado tantos años para que la arrojara sobre su tumba cuando muriera, era tierra del pueblo en el que nació y en el que fue feliz con la abuela hasta que el pantano los expulsó de él».

La figura del abuelo –o padre– articula *Distintas formas de mirar el agua*, novela tenuemente faulkneriana en lo que atañe a la polifonía narrativa y al marco novelesco: al pie de las aguas del pantano que anegó su casa y torció su vida cincuenta años atrás y donde Domingo decidió que fueran esparcidas sus cenizas, escuchamos las voces de su mujer, hijos y nietos en esta hora de la despedida definitiva ante un paisaje –el ya mencionado de Vegamián– que es como un gran espejo. Novela coral en la que las distintas voces van componiendo un retrato poliédrico de Domingo –que no siempre es el mismo, pues su perfil dependerá del ángulo desde el que se evoque, al par que lo recuerdan a él y la relación mutua, además de la que mantenían otros de los personajes–, la novela discurre también por los destinos seguidos por cada uno de ellos durante esos años. Emerge así una crónica intrahistórica de un fragmento de la vida en España durante el último medio siglo que contrasta el cambio generacional y mide el paso del tiempo. Todos los personajes –especialmente los hijos– están lo suficiente-

mente perfilados y la pluralidad de sus trayectorias, a las que se suma la de los ajenos a la familia –el ex-marido de una hija o la novia italiana de un nieto– asegura la expansión matizada de un tema central de la novela: la extrañeza o el desarraigo, el sentimiento de no pertenencia en quienes hubieron de emigrar, incluso mucho más lejos que al vecino enclave de Palencia.

En *Distintas formas de mirar el agua* Llamazares se adentra también en el fondo íntimo de los personajes, trazando el soliloquio que una situación tan extrema provoca en cada uno de ellos, e imprimiendo así a estas páginas diversos tonos, que van de la evocación jubilosa y feliz al ensimismamiento sombrío del presente, de la acusación y el reproche a la confesión, de la promesa a la protesta. «Al final va a ser verdad que todo se reduce a unas imágenes, a unos paisajes que nos marcaron, a unas personas que nos acompañarán por siempre incluso cuando ya no estemos en este mundo para recordarlas. Eso es la vida, dice papá».

[07]

Juan Villoro:
¿Hay vida en la Tierra?
Barcelona, Anagrama, 2014
376 páginas, 18.90 €

Costumbrismo marciano

Por MANUEL ALBERCA

Más conocido entre nosotros por sus novelas –*El testigo* (Premio Herralde 2004) y *Arrecife* (2012)–, Juan Villoro (México, 1956) es también un destacado columnista y editorialista en la prensa de su país, principalmente en el diario *Reforma* y en la revista *Letras Libres*, pero también en otros rotativos como *La Nación* de Buenos Aires o *El País* de Madrid. Sin embargo, no hay dos Villoros, pues en cualquiera de sus facetas de escritor se solapan el novelista y el periodista. De hecho, en *¿Hay vida en la Tierra?* está presente el narrador –con sus mejores galas– junto al cronista eficaz de la realidad cotidiana, una realidad que, sin embargo, acaba mostrando su cara más extraña e inaudita.

Esta colección, que recoge cien relatos breves, historias o crónicas, es una buena muestra de sus dotes narrativas y de observador certero de la realidad actual. En el prólogo, Villoro confiesa su admiración por la particularidad de los asuntos y el desenfado autobiográfico de las crónicas que el escritor mexicano Jorge Ibargüengoitia publicaba en *Excélsior*, y reconoce que le gustaría que las suyas siguiesen la estela de aquel. En algún aspecto, estos relatos recuerdan también los «arti-cuentos» de Juan José Millás, pero a diferencia de este, Villoro toma siempre como punto de partida un hecho, suceso o noticia real que contempla con grandes dosis de distanciamiento y humor. «No he querido construir cuentos –aclara Villoro–, sino buscarlos en la vida, que pasa como un rumor de fondo, un sobrante de la experiencia que no siempre se advierte».

Unas veces, las historias provienen del ámbito personal o familiar; otras, de la realidad que le es más próxima; muchas, de los medios de comunicación, de Internet, la televisión o la prensa. En todos los casos, lo real adquiere un sesgo insólito, que no es posible explicar, al menos no de manera racional –ni el narrador lo pretende–, como cuando de manera imprevista un meteorito impacta en la tierra y lo trastorna todo. Rara vez el narrador expresa su opinión, cuenta o muestra los hechos, da argumentos y detalles para que los lectores construyan la suya, pero, como en los cuentos de las misceláneas medievales, las historias de Villoro no dejan de apuntar, aquí de manera indirecta y tácita, un sentido ejemplificador, es decir, son estampas de la vida diaria y se convierten en signos cualificados de lo que nos pasa y vivimos ahora. Sus historias o crónicas no contienen informaciones de hechos o noticias fundamentales ni de las materias tenidas por importantes, como por ejemplo la política, sino que son más bien textos de capricho, antojitos, que se diría de manera castiza, pues se busca en ellas un fin lúdico, un vacile hedonista o un humorismo desconcertante que saca lo real de sus casillas consabidas, sin que ello quiera decir que desaproveche la ocasión para ofrecer una visión a veces ácida de los hechos incomprensibles que ocurren.

A diferencia de lo que hacía en su novela *El testigo*, en que contaba el reencuentro con México después de años de ausencia, sometiendo a la realidad mexicana a una crítica rigurosa, en *¿Hay vida en la Tierra?* la observa casi siempre sin «hacerse mala sangre». En la novela, el personaje de J(ulio) V(aldivieso), tras el que J(uan) V(illoro) se enmascara a medias, regresa a México justo en el momento en el que el P.R.I. ha perdido el poder tras ser derrotado en las urnas después de más de ocho décadas ininterrumpidas de gobierno. Valdivieso, como Villoro, es un intelectual que ha ejercido como profesor en Europa, en donde ha pasado una década larga, y a su regreso comprueba que la construcción democrática del país sigue siendo una asignatura pendiente, pues el crimen organizado con fanatismo religioso por los narcos campa libremente ante la pasividad de los poderes del Estado. El diagnóstico de Valdivieso-Villoro es pesimista y las esperanzas de que la caída del P.R.I. propiciase una profundización democrática se irán diluyendo entre el ruido omnipotente de la ciudad de México, como un preludio de la desilusión del protagonista.

En *¿Hay vida en la Tierra?* destacan las historias que tratan de México, que el autor observa perplejo o desconcertado, pero con una mirada amable y hasta condescendiente. De su país reconoce las lacras y sufre también las rémoras y lastres paralizantes, y aun así lo quiere como un padre a un hijo, o viceversa. Si tuviera que señalar el hilo que une estas historias mexicanas, diría que todas están ligadas por un patriotismo peculiar, complejo y consciente de sus limitaciones, crítico siempre, pero sin acritud, según el cual actuar «a la mexicana» sería una enseña o manera válida de obrar con procedimientos sospechosos o negativos. En fin, un sentimiento nacional que funde a partes iguales el orgullo de ser distintos y la vergüenza por atesorar defectos sin medida. La mexicanidad –si algo así existiese– estaría presidida por la contradicción: del mismo modo que un buen chile es aquel que hace rabiar hasta llorar, el gusto y el dolor siempre deben estar juntos; o el mariachi, del que Villoro abomina, otra seña

mexicana de identidad que se encuentra presente inexcusablemente en las reuniones sociales en las que la gente no tiene nada que decirse y que resulta tan necesario y molesto, tan irrenunciable o íntimo, como la cara de uno mismo en el espejo.

Por tanto, el misterioso ser mexicano se manifiesta siempre de forma paradójica. El extrañamiento del país está ligado a la irrenunciable idea de regresar a él más pronto que tarde, porque los que están fuera viven como si no acabasen de haberse ido. A esto cabe añadir una serie de rasgos identitarios como la tristeza satisfecha del mexicano y su esfuerzo denodado por parecer alegre; la premisa de que la mejor forma de resolver los problemas es pensar y actuar como si no existiesen; la eficiente corrupción burocrática del país, capaz de resolver lo que de otro modo resulta imposible; el orgullo de cierta intelectualidad que celebra más sus contactos con el gobierno que su propia condición de élite culta, etc. Frente a estos, Villoro adopta una suerte de flema mexicana que le permite contemplar los defectos del país desde una óptica irónica que destierra cualquier atisbo de dramatismo, haciendo de este conjunto de cuentos algo así como un esbozo o compendio de materiales suficientes para desarrollar una teoría humorística de México.

Esta miscelánea no se agota en una sola temática, pues lo que predomina –como es usual en el género– es la variedad y diversidad de asuntos, pero si hubiese que destacar una línea de fuerza o un hilo conductor en estas cien historias sería su permanente interrogación y cuestionamiento sobre la realidad de lo real, o sobre cuánto de real hay en lo que pasa a nuestro alrededor, y qué somos nosotros, si somos, es decir la cuestión de la identidad personal. Todas estas historias son el intento de responder narrativa y plásticamente a la pregunta que preside el título del libro: ¿Qué fue de la realidad? ¿Cómo de real es nuestro mundo o cuánta Vida hay en nuestra vida? La respuesta que dan los cuentos de Villoro es que la nuestra es una época de simulacros y trampantojos en la que la televisión, Internet y todas las tecnologías digitales parecieran haber desplazado o sacado lo real de la Tierra, y en la que lo hubiéramos sustituido por su doble digitalizado, incluso a nosotros mismos por nuestro duplicado, como en el juego de *Second Life*, que en opinión del autor puede venir tanto del deseo de convertirse en alguien distinto como de ser el mismo en otras circunstancias diferentes a las nuestras, pero sin los riesgos ni frustraciones de la vida en la tierra de todos los días.

Como dice el título y la historia de una de estas crónicas, Villoro observa «la realidad como enigma» que hay que descifrar. Una realidad sin realidad resulta –no me lo negarán– más engañosa y misteriosa que la realidad real. Para apresar esa realidad tan resbaladiza como inapreciable, para poder observar cómo es o cómo vivimos la vida, nos hemos tenido que inventar mil y una estrategias dilatorias de la misma, mil y un artilugios tecnológicos para saber en qué consiste vivir o para tomarnos un descanso y poner a trabajar a nuestro doble. Porque si la realidad está en quiebra y ya nadie la compra ni regalada, no menos inestable e incierta resulta nuestra propia identidad de sujetos fragmentarios y fluctuantes, necesitados de un suplemento de ficción que los sostenga. Un fenómeno de nuestro tiempo –la obsesiva proyección de nuestras imágenes y deseos, la reproducción instantánea de los hechos cotidianos o gestas inusua-

les en los medios digitales– que no es tanto fruto del exhibicionismo como la expresión de un nuevo y renqueante narcisismo del sujeto actual, tan frágil e inestable que necesita reproducirse sin cesar para comprobar su existencia. En definitiva, pareciera que no nos podemos interesar por lo real ni tomarnos en serio a nosotros mismos si no es a través del filtro que nos imponen las actuales tecnologías digitales.

A pesar del contexto mexicano de muchas de estas historias, en nuestro mundo globalizado ya no es posible el costumbrismo local. Cualquier estampa o noticia, por recóndita que sea su procedencia, adquiere inmediatamente categoría de símbolo universal. Las noticias de acá y de allá nos sorprenden por su arbitrariedad o nos encandilan por revelarnos lo que estaba oculto detrás de lo cotidiano. Pero, ¿quiere decir esto que hay vida en la Tierra? Villoro responde afirmativamente y nos demuestra que hay muchas y diferentes formas con las que seguir sorprendiéndonos. Por fortuna.

[08]

Juan Antonio Fernández Santarén:
Santiago Ramón y Cajal. Epistolario.
Madrid, La esfera de los libros, 2014
1396 páginas, 39.90 €

Ramón y Cajal en su correspondencia

Por ISABEL DE ARMAS

En el cincuenta aniversario del fallecimiento de don Santiago Ramón y Cajal, año 1984, su hijo Luis sintió más que nunca la necesidad de reivindicar la figura de su padre, harto de la manipulación, desfiguración y calumnia a la que sistemáticamente se veía sometida. De forma contundente declaró: «Casi todos los libros aparecidos en estos últimos 35 o 40 años sobre mi padre no son más que precipitadas e incompletas incursiones de su autobiografía, deformada por los que de ella se han servido, y llenas de subjetividades». Los ataques más contundentes a la figura de Cajal dieron comienzo en 1952, año de la conmemoración del primer centenario de su nacimiento, con un trabajo realizado por García Durán Muñoz y Francisco Alonso Burón. Pero la campaña difamatoria de la memoria histórica de Cajal no disminuyó con el tiempo, sino por el contrario, fue en aumento, hasta tocar techo en 1993 con una durísima conferencia del neurólogo y profesor norteamericano Marcus Jacobson, pronunciada nada más ni nada menos que en la sede del Instituto Cajal. En el transcurso de su exposición, la eminencia estadounidense afirmó: «Cajal no jugó limpio, porque se aprovechó de los trabajos y méritos de otros científicos. Fue un egoísta, un ególatra, un narcisista, que trató mal a sus amigos, a su mujer, a sus hijos y colegas. No queda la menor duda de que fue un monstruo».

Bien entrados en el siglo XXI, ya no es su hijo Luis –represaliado y silenciado al terminar la guerra civil por sus ideas liberales y republicanas– quien reivindica la figu-

ra de su padre, sino su nieta María Ángeles Ramón y Cajal. «Nuestro abuelo –dice con seguridad– se habría defendido, una vez más, ante la falsedad vertida sobre su persona y vida. Nosotros tenemos la obligación de mostrar cómo era realmente facilitando que sus escritos hablen por él». En consecuencia, acepta y autoriza en nombre de su familia a Juan Antonio Fernández Santarén su propuesta para la publicación de su epistolario, confiando en que con su edición, la figura de D. Santiago Ramón y Cajal pueda ser realmente conocida, ya que los borradores de sus cartas muestran su intimidad. Fernández Santarén es profesor del departamento de Biología Molecular de la Universidad Autónoma de Madrid desde 1978. Desde 2008, centra su trabajo en la figura y la obra de Cajal. Fue comisario de la exposición conmemorativa del centenario de la entrega del Premio Nobel al ilustre histólogo en 2006 y es autor de diversos trabajos y libros sobre el tema.

La base del presente trabajo, de casi 1.400 páginas, son las 3.510 cartas que se han conseguido recopilar, de las aproximadamente 15.000 que fue la totalidad del epistolario. El autor de este libro afirma que el número de cartas «desaparecidas» del Instituto Cajal del CSIC debe ser al menos de 12.000. «Para hacer esta grave aseveración –escribe–, que refleja una situación totalmente anómala, basta tener la paciencia de representar gráficamente el número de cartas localizadas en la Biblioteca Nacional y en el Instituto Cajal del CSIC en función de las fechas en las que fueron escritas». El mismo autor constata que, después de varios años de trabajo en la recuperación y catalogación del legado epistolar de Cajal, tan importante para la historia de la ciencia y la cultura españolas en general, «el sentimiento que aflora ante el resultado final es sinceramente descorazonador». Por un lado, es consciente de que las cartas que consigue publicar –por primera vez reunidas y ordenadas– tienen un valor indudable por la novedosa información que aportan sobre la vida, obra y pensamiento de don Santiago, pero por otro no olvida que los hechos demuestran que es mucho más lo perdid –por descuido, por pura desidia y por algunas historias turbias– que lo que ha logrado reunir. Sin embargo, no pierde la esperanza de que todavía puedan ser localizadas muchas cartas guardadas en manos de particulares. «El presente epistolario –finaliza el autor– es una obra incompleta, y por tanto abierta a la incorporación de nuevos hallazgos».

La mayoría de las cartas firmadas por Ramón y Cajal que se conservan son borradores manuscritos con plumilla que luego pasaba a máquina su secretaria. En cuanto a los idiomas utilizados en estas cartas, gran parte están escritas en español, pero también existe un buen número de misivas en otros idiomas –francés, inglés, alemán, italiano y hasta una escrita en latín– que reflejan el ámbito internacional de la figura de Cajal. En el presente trabajo todas las cartas están traducidas. Fernández Santarén es quien ha efectuado esta tarea.

La voluminosa obra que comentamos está dividida en nueve capítulos. El primero –parece lógico– está dedicado a la Escuela Histológica española, recogiendo en él la correspondencia cruzada entre el maestro y los discípulos que tuvieron mayor relación con él. Todos los nombres incluidos –Achúcarro, Tello, Lafora, Castro...– son importantes, sin embargo hay dos que sobresalen del resto: Rafael Lorente de No y Pío del Río Hortega. Aquí se pone de manifiesto la lucha y las dificultades con las que se encontraron todos

estos personajes a la hora de imponer la verdad de su teoría neuronal. Pero en este primer apartado de la obra, su autor no ha querido limitarse a esta relación epistolar entre Cajal y sus discípulos directos. «He creído justo –dice– extender el espectro de los interlocutores y dar también cabida al personal auxiliar del laboratorio». Así, recoge también las cartas cruzadas con Irene Lewy –más tarde Irene Falcón–, la secretaria; con Tomás, el mozo o con Manolita y Carmen, las montadoras, ya que considera que estos trabajadores también contribuyeron al éxito de la empresa liderada por Cajal.

El segundo capítulo recoge una selección del epistolario cruzado entre Cajal y otros científicos españoles que no estuvieron tan directamente ligados a su magisterio como los pertenecientes a la Escuela Histológica. Fernández Santarén ha conseguido recuperar la correspondencia de su personaje con 27 científicos españoles de primera fila, algunos muy conocidos, como es el caso de Gregorio Marañón, y otros menos, por tratarse de científicos que se exiliaron a raíz de la guerra civil de 1936 y que ya nunca más regresaron a España. El tercer capítulo, «La comunidad científica internacional», reúne casi dos centenares de cartas cruzadas con más de cincuenta colegas de diversos países de Europa y América. La mayoría de ellos eran neurohistólogos, pero también figuran personajes tan emblemáticos como Albert Einstein o Hendrik Antoon Lorentz, lo que deja patente que la fama de don Santiago sobrepasó los dominios de la biología para adquirir carácter universal.

Las muchas páginas de este libro quieren dejar claro que la moral intelectual que no solo con Cajal, sino con muchos otros, había ya arraigado en España, se vio cercenada durante muchos años, no mostrándose ningún aprecio por lo que aquellas generaciones habían logrado a fuerza de un indecible sacrificio. «La Guerra Civil –escribe– se encargó de arrasar, entre otros logros, la escuela histológica, que vio como muchos de sus integrantes tuvieron que abandonar España, y los que no lo hicieron quedaron marginados sin posibilidad, apenas, de continuar su labor». Cree que el único «triste consuelo» que queda es pensar que al menos Cajal no fue testigo presencial de la catástrofe acaecida, ya que falleció en 1934.

Casi todos estaremos de acuerdo en que, para la precaria ciencia española puede decirse que el siglo XX comenzó realmente en 1907, con la creación de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE), institución autónoma, aunque dependiente del Ministerio de Fomento, dedicada a la promoción de la investigación científica e inspirada en la ideología de la Institución Libre de Enseñanza. Santiago Ramón y Cajal fue su primer presidente y José Castillejo su secretario. El profesor Fernández Santarén nos recuerda que, cuando en 1936 estalló la Guerra Civil, la ciencia española, merced a la labor de la JAE «vivía una auténtica Edad de Plata». España había establecido, por primera vez en su historia contemporánea, un verdadero sistema de ciencia. Pero, a continuación, se lamenta: «Ante las interesantes perspectivas que se ofrecían, la tragedia llegó otra vez a la España científica: la Guerra Civil y la posterior dictadura dieron al traste con este proyecto».

El carteo mantenido por el eminente científico con numerosos intelectuales, artistas, personalidades y políticos ocupa los capítulos cuatro y cinco. Entre los primeros figuran Unamuno, Pérez de Ayala, Ortega y Gasset, Emilia Pardo Bazán, Margarita Nelken, Azorín o Menéndez Pidal; entre

los segundos, Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure. En cuanto a los terceros y los cuartos, hay que apuntar que entre los dirigentes que no contaron con la simpatía de Cajal –pero con quienes en ocasiones se vio obligado a tratar– se encuentra el dictador Primo de Rivera, mientras que entre las personalidades que gozaron de su especial aprecio destaca Joaquín Costa, con quien intercambia opiniones sobre el caciquismo de su tiempo.

Enumerar la lista de Instituciones españolas, europeas y americanas que, haciéndose eco del trascendental trabajo de Cajal, decidieron otorgarle algún tipo de distinción o reconocimiento, sería larguísimo y muy aburrido. Aquí, en el capítulo sexto, se recogen una docena de ellas, entre las que la Royal Society de Londres puede considerarse como la más prestigiosa desde su fundación, hacia mediados del siglo XVII. El capítulo siete está dedicado a «Periodistas y periódicos». Arranca ya manifestando el recelo de Cajal hacia la prensa, que le mantuvo alejado de entrevistas o de verter opiniones públicas que pudieran generar cualquier tipo de polémica. Sin embargo, tal recelo no fue obstáculo para que mantuviera relación epistolar con Torcuato Luca de Tena, Gregorio García Arista o José Ortega Munilla, aquí recogida. Finalmente, un breve capítulo octavo está dedicado a las cartas familiares; es breve por el escaso número de cartas que se han encontrado. El noveno y último capítulo reúne una serie de cartas de gran valor, porque nos llevan a descubrir detalles inéditos de los años finales de la vida de Cajal y que aportan información sobre su carácter, su dadivosidad y su predisposición a la ayuda desinteresada. Se trata de numerosas misivas de ciudadanos desconocidos que le plantean sus problemas e inquietudes. A todos ellos da una respuesta personal e intenta, en la medida de lo posible, ayudar.

La vida de Cajal transcurre entre 1852 y 1934. Son ochenta y dos años de convulsa situación política en donde los continuos cambios –no solo de gobiernos, sino de regímenes– se sucedieron en uno de los periodos políticamente más agitados y cambiantes de la historia de España; tiempo en el que monarquías, dictaduras y repúblicas fueron surgiendo y desapareciendo con una frecuencia muy superior a lo que una mínima estabilidad política hubiera aconsejado. Fernández Santarén nos dice que «Don Santiago estuvo por encima de la política y, sobre todo, de los políticos de su tiempo», aunque también es cierto que en sus *Recuerdos* dedica comentarios elogiosos a figuras como Castelar o Salmerón.

Este extenso trabajo –de densa y, posiblemente, hasta espesa lectura– está lleno de pequeños y grandes descubrimientos de la rica personalidad del gran Santiago Ramón y Cajal, un sabio, supongo que con su correspondiente dosis de vanidad –creo que todos los sabios la tienen–, pero también con grandes dosis de humanidad.