EVOHÉ

REVISTA CULTURAL DO CAMPUS DE LUGO



Monográfico Borges • Número 26

EVOHÉ

REVISTA CULTURAL DO CAMPUS DE LUGO

Número 26

EVOHÉ
Número 26 - Ano 2015

Directora
Cristina Fiaño
evoherevista@gmail.com

Fotografía da cuberta
Jorge Luis Borges en su casa, Buenos Aires, 1982
Foto de Claudio Pérez Míguez - Archivo Museo del Escritor.

Deseño gráfico
Cristina Fiaño

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
FACULTADE DE HUMANIDADES

ÍNDICE

MONOGRÁFICO: BORGES CALEIDOSCÓPICO

POESÍA
Adeus, Georgie
por Luz Pozo Garza 11

ENTREVISTAS
Claudio Rodríguez Fer, autor de *Borges y todo*
por Héctor Acebo 15

Julio Ortega, hispanista especialista en la obra de Borges
por Cristina Fiaño 27

MEMORIAS
Mi recuerdo de Borges en Austin
por Lily Litvak 33

Recuerdo de Borges
por Claudio Pérez Míguez 39

NARRACIÓN
Ex-Libris
por Vero Mariaka 45

Sueño con Borges
por Francisco Sosa 49

RESEÑA
***Ficciones* para entrar no labirinto de Borges**
por Cristina Fiaño 53

FOTOGRAFÍA
Buenos Aires caleidoscópica
por Valentina Lazo 57

CINE
La vanguardia es la retaguardia
por Federico Karstulovich 67

ORIENTE
Borges y su reflejo oriental
por Zhou Wei 73

FILOSOFÍA
Borges contra el tiempo
por José David Espasandín García 79

ARTE
Ruido y paisaje. Ensayo breve sobre Pierre Alechinsky
por Eduardo Fernández 87

Norah Borges na vangarda galega 95

SECCIÓN VARIA

ENSAIO **Rosas de mil follas:**
Guía persoal do tratamento non opresivo da cultura
por Carmen Blanco 109

Vidas entrelazadas:
Cartas de Vicente y Antón Risco a José Ángel Valente
por Alba Fernández Méndez 123

O drama da emigración en *Cantares Gallegos*
de Rosalía de Castro
por Adela López López 135

RELATO **Relatos**
por Ruth González Fuertes 143

Asubíos
por María Sandra López Fernández 146

POESÍA **A ti**
por Zhao Bing 148

ENTREVISTA **Antonio Gamoneda, escritor y premio Cervantes**
por Cristina Fiaño 151



BORGLIS

CALEIDOSCÓPICO



» Ilustración de Francisco Sosa.

ADEUS, GEORGIE

Por Luz Pozo Garza

1

Vin de chorar o día da túa morte
era domingo e inda así chovía

pasaba unha gacela polo bosque
mais a brétema mesta nin levanta

abatíanse os astros
nun crepúsculo insomne

e un paxaro trilaba o carpe diem
mais eu nin escoitaba nin oía

pois viña dos espazos conmovidos
un coro mesmo onírico
desorbitando lirios e camelias...

2

Volvín moi triste ao pazo galiciano
e decidín seguir a Vía tántrica
ata o país que amabas cando adolescente...

A tarde declinaba lenta, lenta...

e un Anxo gardabosques
coidaba do recinto. aló na Gloria.
onde ti moras

Ti eras a iluminada e vaga sombra
que pasaba beatífica sen rozar auras
nin sistemas

a ler nun libro santo os davídicos
psalmos que consagran
alabanzas e oferendas...

cos ollos sans e salvos
da consciencia purísima

pois esa foi a túa penitencia
na outra Vida...

3

Talvez non me recordes
na dimensión actual en que derivas:

eu son aquela que algún día
quixo aludir á verdade da Rosa
e insinuar ao tempo o vértigo da Luz...

mentres un coro excelsis
soliviantaba órbitas

Agora saberás, querido Georgie:
somos a vibración que non acaba

onda en lago silente
paxaro sen retorno

cumpre coller a onda
cumpre escoitar o canto

a inmediatez divina
non hai lugar máis próximo

vemos anxos e lotos
vemos á xente humilde

salvar a Rosa tántrica
amor no corazón

21. xuño.2015



» Claudio Rodríguez Fer e María Kodama en Santiago de Compostela.

CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, AUTOR DE *BORGES Y TODO*

Por Héctor Acebo *

Resulta difícil retratar a Claudio Rodríguez Fer (Lugo, 1956) en una entradilla, pues sus actividades creativas y científicas, que no son pocas, se entreveran constantemente con su vida. Padre de la lírica erótica galaica (*Tigres de ternura, A boca violeta, Cebra*...) y galán dulce pero voluptuoso. Insaciable viajero y especialista en la obra del más universal de los vates gallegos: dirige la Cátedra de Poesía y Estética José Ángel Valente de la Universidade de Santiago de Compostela. Hombre comprometido con las víctimas del fascismo y autor de una trilogía poética sobre la memoria histórica (*Lugo Blues, Ámote vermella y A loita continúa*). Fiel amante del cine y autor de textos (poemas, narraciones, artículos, ensayos) que ahondan en los universos de Orson Welles, de Woody Allen o de Jean-Luc Godard...

Claudio Rodríguez Fer es un profundo conocedor de la literatura borgeana. Da fe de ello su obra *Borges y todo (Escepticismo y otros laberintos)* (Del Centro Editores, 2013), donde reunió cuatro ensayos sobre las cuestiones que más ha investigado en el genio argentino a lo largo de más de tres décadas.

* Entrevista parcialmente anticipada en "Borges para Rodríguez Fer: sin fronteras", por Héctor Acebo, Madrid, *La Huella Digital. Revista Universitaria*, Madrid, 20-9-2013, http://www.lahuelladigital.com/borges-para-rodriguez-fer-sin-fronteras/, y *La Llave de los Campos*, Madrid, 1-10-2013, http://www.llavedeloscampos.blogspot.com.es/2013/10/borges-para-rodriguez-fer-sin-fronteras.html

P. -¿Qué encontrará el lector en este libro?

R. -Encontrará la reunión de cuatro ensayos sobre las cuatro cuestiones que más investigué en Borges: su concepción de la literatura fantástica, su relación con Galicia y la cultura gallega, sus encuentros con Valente y su capacidad caleidoscópica para disfrutar del universo en toda su diversidad, de aquí que se titule *Borges y todo*.

P. -El título hace alusión, imagino, a la mirada poliédrica de Borges...

R. -En efecto, Borges es un escritor conectado absolutamente a todo: astronomía, geografía, historia, filosofía, ciencia, política, naturaleza, arte, humor, y por supuesto, y más que a nada, literatura, pero no a una literatura concreta, como podría haber sido la argentina, la hispánica o la latinoamericana, sino también a las literaturas anglófonas, a todas las europeas, a las llamadas primitivas, a las del Oriente Medio y a las del Extremo Oriente, a las clásicas de Grecia y de Roma... Por eso es imposible que pueda haber alguien en el mundo que no sintonice con Borges en algún aspecto, pues además su obra conecta con todos los géneros canónicos, pero también mucho con la ciencia ficción o con la intriga policial.

P. -No es la primera vez que dedicas un ensayo al autor de *El Aleph*: en 2008, publicaste el libro *Borges dende o laberinto galego*. Y recuerdo que a finales del 2012 apareció, en la revista *Jot Down*, tu extenso artículo "Borges y los regalos del universo". (Seguramente se me escaparán otros trabajos, claro...) ¿Cuándo comenzaste a estudiar al literato argentino?

R. -En realidad, en mi primera juventud, pues, de hecho, el primer ensayo largo que escribí en mi vida, en torno a los veinte años, fue sobre Borges y su escepticismo esencial, pensamiento este que es la clave de su relativista tolerancia y también de su abierta y demoledora concepción de la fantasía. Luego ese y otros trabajos que fui publicando, como los que has mencionado, se fueron ampliando y precisando hasta componer el libro actual.

P. -¿Crees que en España está lo suficientemente reivindicada una figura de la talla de Borges?

R. -Borges es inconmensurable y, por tanto, siempre se puede descubrir y poner en valor algo de su obra, pero en España tuvo y tiene mucha audiencia, aunque quizá con posterioridad a la que tuvo en Francia, en Estados Unidos y en América Latina. O en menor medida que la que tuvo en esos lugares y tal vez que la que tiene ahora en China, por ejemplo.

P. -En el primero de los ensayos reunidos en Borges y todo, explicas que la enjundia literaria del argentino nace en su radical escepticismo.

R. -El propio Borges dejó claro en *Otras inquisiciones* que su tendencia "a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso" es indicio de su "escepticismo esencial". Por eso toda clase de manifestación del pensamiento humano se muestra relativa y meramente conjetural en su obra, pues, como él mismo declaró, "yo no tengo ninguna certidumbre, ni siquiera la certidumbre de la incertidumbre".

P. -En Borges, como también explicas, casan perfectamente escepticismo y fantasía...

R. -Desde luego, porque lo fantástico, a diferencia de lo extraño —que es lo aparentemente imposible de explicar— y de lo maravilloso —que es lo fehacientemente imposible de explicar—, no implica confianza en la razón ni requiere fe en lo sobrenatural, sino que es al mismo tiempo extraño y maravilloso, porque no se explica ni se deja de explicar por la razón ni por la fe, como postula el escepticismo.

P. -En sintonía con ese radical escepticismo, recoges una cita de Borges que me parece muy reveladora por su mezcla de desmitificación y asombro: Dios es "la máxima creación de la literatura fantástica". Dicho lo cual, conviene recordar que el argentino siempre se sintió atraído por la teología.

R. -La teología le parecía a Borges una fuente inagotable de fantasía y consideraba que sus creaciones superaban en imaginación a las de los propios escritores fantásticos: el dios creador y todopoderoso de los monoteísmos, los multiplicadores de Budhas de la tradición Mahayana, la infinita sustancia de infinitos atributos postulada por Spinoza, etc.

P. -Entre los grandes autores que cultivaron la fantasía, ¿Borges, debido a su radical escepticismo, es quizás el que más se interesó por el misterio, en detrimento de la solución?

R. -Puede ser, porque, para Borges, el misterio es abierta e inaprensiblemente rico, complejo y fascinante, y la solución resulta a menudo empobrecedora, simple y decepcionante. Como escribió en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto": "El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos".

P. -La actitud de Borges es estética no sólo hacia la teología, la metafísica, la fantasía..., sino también hacia otras realidades, digamos, más tangibles (la

política, la Historia...). En ese sentido, me parece muy oportuno un ejemplo que traes a colación en tu libro: el creador americano, en el cuento "Deutsches Requiem", llega a homenajear al nazismo, una ideología que él tenía por enemiga.

R. -Borges fue comprometidamente antinazi durante la Segunda Guerra Mundial y, de hecho, suscribió varios manifiestos antifascistas publicados en la revista argentina inequívocamente llamada *Antinazi*. Pero, al mismo tiempo, era muy amante de la gran cultura alemana, lo que contribuyó a que en "Deutsches Requiem" llegase a homenajear con nobleza la estética del enemigo en el momento de su derrota.

P. -Aun sabiendo de la mirada poliédrica de Borges, considero que Enrique Anderson Imbert exagera al decir del autor de *El Aleph*: "(...) cree en la belleza de todas las teorías". (La cita la extraigo de tu ensayo.) Considero exagerada esa tesis, pues, como tú mismo recuerdas con tino en otro pasaje del mismo ensayo, para el genio era horrendo y disparatado el dogma de la Santísima Trinidad.

R. - Supongo que Enrique Anderson Imbert se refería a las grandes teorías en general y no a fenómenos concretos como el de la Santísima Trinidad, que, en efecto, a Borges le parecía un engendro de pesadilla, tal como escribió en *Historia de la eternidad:* "Imaginada de golpe, su concepción de un padre, un hijo y un espectro, articulados en un solo organismo, parece un caso de teratología intelectual".

P. -Hablemos ahora de la relación del fantástico escritor con Galicia y con la literatura galaica, tema del que te ocupas en el segundo de los ensayos reunidos en *Borges y todo*. Además de su tendencia a actitudes escépticas y al cultivo del género fantástico —explicas—, existe otro trazo que parece aproximar el universal arte de Borges al trazo atribuido frecuentemente a Galicia y al ser gallego: "simbólicamente, la concepción de la vida y del mundo como laberinto". Esa atinada observación, unida a la ascendencia portuguesa del propio Borges, es fundamental, creo yo, para acercarnos a la pasión que el maestro sentía por Galicia.

R. -El símbolo más emblemático de la obra de Borges es, sin duda, el del laberinto y, de hecho, *Labyrinths* fue el título escogido para presentarla en inglés cuando en 1962 se tradujo en Estados Unidos una selección de cuentos de *Ficciones* y *El Aleph*. Pero aunque la base del símbolo asiente en el mito griego, que Borges recreó en el relato "La casa de Asterión", el mismo autor lo buscó en muchas otras culturas y lo llevó a muchos otros lugares,

por ejemplo a Babilonia y a Arabia en "Los dos reyes y los dos laberintos" o al Nilo en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto". Pero algunos de los más importantes cuentos de Borges, como el enciclopédico "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" o los policíacos "El jardín de los senderos que se bifurcan" y "La muerte y la brújula" son también desarrollos del mito del laberinto, aparte de que su poesía está también absolutamente llena de recreaciones del dédalo. El propio Borges aludió con admiración a los angustiosos laberintos contemporáneos de Kafka, pero creo que su propia concepción del laberinto está más próxima a la lúdica de Poe en "El escarabajo de oro" o en general a la del escocés Stevenson y a la del irlandés Joyce, tres de sus maestros narrativos, los dos últimos de raíces celtas. Análogamente, podríamos conectar el dédalo borgeano con el laberinto más cósmico que caótico y, por tanto, más bien consolador y esperanzador, que encontramos en Galicia, desde los petroglifos rupestres de la Antigüedad hasta el pensamiento, la literatura y el arte contemporáneos.

P. -Borges incluía a Santiago de Compostela entre las ciudades inolvidables en donde había estado.

R. -En efecto, Borges incluyó, en *Un ensayo autobiográfico,* a Santiago de Compostela entre las ciudades más inolvidables que había visitado, junto a otras cuatro europeas, Ginebra, Edimburgo, Estocolmo y Copenhague, y dos norteamericanas, San Francisco y Nueva York. La razón de esta inclusión la ofreció él mismo cuando explicó que, frente a urbes tan recientes como su natal Buenos Aires, ciudades históricas tan antiguas como la escocesa Edimburgo, la inglesa York o la gallega Santiago de Compostela "pueden mentir eternidad".

P. -Borges creía que el germen de la narración estaba en el cuento. Para él, una novela incluía, dada su longitud, elementos superfluos, ajenos a la trama: "Yo creo que es imposible escribir una novela sin ripio, pero un buen cuento —de Kipling por ejemplo— puede no contener ningún ripio, que yo sepa. No he escrito novelas porque no soy lector de novelas". ¿Desmonta esta tesis la vieja creencia popular de que, para ser un buen narrador, hace falta haber leído muchas novelas?

R. -A Valéry le resultaba aburrido leer y más aún escribir trivialidades habituales en las novelas como "La marquesa salió a las cinco", según recogió Breton en su "Manifiesto del surrealismo" de 1924, y lo mismo le ocurría a Borges. En cambio, en el cuento suele predominar la exigente motivación compositiva de la que hablaba Chejov: si aparece un clavo al principio, alguien se colgará de él al final, porque nada debe ser superfluo nunca. Esta economía de lo im-

prescindible es la que encontramos en Borges y en sus maestros Poe, Stevenson y Kipling, o en sus verdaderos discípulos, como Julio Cortázar, todos ellos virtuosos del relato breve. En la literatura española se encuentra ese ejemplo en la borgeana narrativa breve de Valente, por cierto lamentablemente oscurecida por la mucho más reconocida producción poética de su autor.

P. -Has escrito que Borges provoca en Valente una pulsión creativa que, a veces, le lleva a dinamitar cualquier tipo de frontera existente entre los géneros literarios.

R. -Valente, que trató y admiró mucho a Borges, escribió sobre él a la manera borgeana, concretamente en "El otro Borges" y en "Borges y yo", escritos que tienen al mismo tiempo elementos ensayísticos, narrativos y hasta poéticos, como ocurre en numerosos textos del escritor argentino, sobre todo de *El hacedor*, libro que desde luego dinamita la homogeneidad del género literario. Valente siguió este mismo camino en *El fin de la edad de plata, Interior con figuras, Nueve enunciaciones* y otros muchos lugares.

P. -En 2010, se supo de la existencia de un manuscrito borgeano de 4 páginas acerca de los nietos desheredados de un héroe de la Guerra de la Independencia. El relato, identificado como *Los Rivero*, está inacabado, y su descubridor, Julio Ortega (crítico y profesor de la Universidad de Brown), cree que ésa fue la novela que Borges no quiso escribir. Según Ortega, el autor de *Libro de arena* abortó la empresa de *Los Rivero* precisamente porque se dio cuenta de que el texto se trataba de una novela y de que, por tanto, necesitaría extenderse. Pero ésa es sólo una hipótesis... ¿Sería descabellado imaginar cómo se movería Borges en la distancia larga?

R. -Borges pensó en más de una ocasión en hacer una novela, por ejemplo cuando proyectó "El congreso", que luego fue un cuento largo incluido en *El libro de arena,* pero, en cualquier caso, su novelística nunca abusaría del tedio o de la trivialidad de los detalles, sino que seguramente se parecería a la de su admirado Kafka. Prueba de ello es la kafkiana película de largometraje titulada *Invasión,* de la que hizo el guión junto a su amigo Adolfo Bioy Casares y al director Hugo Santiago Muchnick.

P. -Destacaré una similitud que Borges encontraba entre el cuento y el poema corto: uno y otro —decía— pueden darnos "una sensación de plenitud continuamente", porque, al contrario que la novela, son ideales para leerse de una sola sentada. Tratándose de algún otro literato, yo probablemente te preguntaría: ¿en qué medida está el poeta presente en sus cuentos, y en qué medida el narrador está presente en su lírica? Pero el americano es un creador integral y rebasa los cánones...

R. -Desde luego, hay muchos temas, como el del laberinto cósmico, y muchas técnicas, como la de la enumeración caótica, que se encuentran por igual en la poesía y en la prosa e Borges, y, dentro de esta, tanto en el cuento como en el ensayo. Toda obra, incluso si es científica, como toda vida, tiende a la plenitud y por tanto a la poesía, tal como explicó el propio Borges: "Buscamos la poesía; buscamos la vida. Y la vida está, estoy seguro, hecha de poesía. La poesía no es algo extraño: está acechando, como veremos, a la vuelta de la esquina. Puede surgir ante nosotros en cualquier momento". Pues bien, a mi ver, en su obra, la poesía y la vida surgen continuamente.

P. -Al hilo de esa condición de escritor integral, en el último de los ensayos reunidos en *Borges y todo*, dado a conocer electrónicamente en la revista *Jot Down*, escribes algo que también apreció Valente y que yo, desde luego, suscribo: el creador de *El oro de los tigres* derrocha genialidad no sólo en el cuerpo central de sus libros, sino también en los prólogos, en los epílogos ¡e, incluso, en las dedicatorias! Difícilmente se puede ser más integral...

R. -En efecto, el escritor, el poeta, el genio, lo es por igual en sus obras mayores y en los paratextos de las mismas, así que se pueden hacer excelentes antologías de prólogos, epílogos o dedicatorias de Borges. De hecho, ya existen volúmenes compilatorios como los titulados *Prólogos con un prólogo de prólogos, Biblioteca personal* o *Prólogos de La Biblioteca de Babel,* que contienen auténticas delicias.

P. -Son muchos los paratextos borgeanos que ejemplifican la tesis de Rodríguez Fer. Destacaré estas visionarias líneas extraídas del epílogo de *El hacedor:* "Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara". ¿Fabulaste alguna vez con la posibilidad de conocer en persona al fabuloso Borges, fallecido en 1986?

R. -Después de leer y releer a un autor muy admirado o simplemente muy próximo aunque no se haya conocido en persona, Borges decía que uno acababa considerándolo como a un amigo. Así lo dijo de Oscar Wilde, por ejemplo: "Pensar en él es pensar en un amigo íntimo, que no hemos vis-

to nunca pero cuya voz conocemos, y que extrañamos cada día". Al final de "Borges y los regalos del universo", sin desdecir de mi admiración por muchos grandes escritores, yo digo que a lo largo de mi vida sentí, incluso desde niño o desde adolescente, algo parecido con respecto a narradores como Verne, Cervantes y Tolstoi, o a poetas como Whitman, Rosalía y Dickinson, para concluir que desde muy joven lo sentí siempre respecto a Borges. Ahora bien, en este caso, como en el de otros autores coetáneos, no podemos decir que no los hayamos visto u oído nunca, porque seguramente los hemos visionado y escuchado muchas veces a través de grabaciones audiovisuales, que dan una proximidad todavía mayor, más directa, más personal y más íntima. Así que, en realidad, yo tengo la misma o mayor sensación de haber conocido a Borges o a Cortázar, de quienes leí, vi y oí casi todo, que a otros autores que conocí o que incluso traté personalmente. Como decía Quevedo, otro gran maestro de Borges, a propósito de la lectura, al menos en estos dos casos: "vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos".



» María Kodama e Claudio Rodríguez Fer co tigre azul de Borges en Bos Aires.

P. -Tratas a María Kodama, que fue la mujer de Borges, además de su musa y estrecha colaboradora literaria. En calidad de estudioso de la obra borgeana, ¿qué supone para ti el trato con Kodama? A juzgar por la lectura de "Borges y los regalos del universo" (el último de los ensayos reunidos en *Borges y todo*), parece evidente que el contacto directo con ella te sirve para ver con más nitidez el germen de tan proteica literatura...

R. -Evidentemente, María Kodama es la persona viva que más y mejor conoció a Borges, además de ser custodia de su legado y presidenta de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, por cuya sede —repleta de tesoros borgeanos, desde la esfera armilar del escritor al tigre azul del cuento "Tigres azules"— me guió en Buenos Aires, dando así pie al ensayo "Borges y los regalos del universo".

P. -Hablábamos antes de tus ensayos dedicados a Borges. Pero en tu obra creativa, también has homenajeado (de forma directa u oblicua) al autor de *La rosa profunda*. De hecho, este mago ya aparece citado en tu primer libro, *Poemas de amor sen morte*, publicado en 1979. Y uno de tus *Meta-relatos* se titula significativamente "A biblioteca de Borges". Pondré otro ejemplo más reciente: en *Viaxes a ti,* este micropoema tuyo (se titula "Borges") es casi una traducción de una frase de *El Aleph*: "Eu tamén vin / en Inverness / unha muller / que non esquecerei".

R. -En efecto, Borges es uno de esos autores con los que establecí contacto desde mi primer libro y con los que he mantenido diálogo permanente. De hecho, la primera cita del primer poema de mi primera obra es precisamente de Borges: "Yo, que tantos hombres he sido...". El más reciente poema "Borges" surgió, como epifanía erótica y borgeana a un tiempo, cuando visité las Tierras Altas de Escocia, pues allí sentí el maravilloso abismo de estar viviendo la frase alusiva a Inverness de la enumeración caótica de *El Aleph*.

P. -Amor, humor, teología, literatura, ciencia, filosofía, política, arte, geografía, historia, astronomía... En las páginas de Borges, laten prácticamente todas las inquietudes del hombre (de ahí que el título de tu último libro sea tan oportuno), pero ahora que hablas de tu "epifanía erótica y borgeana", sería injusto obviar que el erotismo es un tema apenas cultivado por el autor de *La cifra...*

R. -En la poesía y en la narrativa de Borges aparece muchas veces el amor, pero muy pocas su manifestación erótica explícita, entre otras razones porque este autor fue formado como una especie de pudoroso caballero victoriano y le desagradaba mostrar abiertamente tal dimensión. No obstante, el

erotismo aparece en la obra de Borges de una manera sutil y simbólica no exenta tampoco de sensualidad. Por ejemplo, en el precioso cuento "Ulrica", que sucede en la histórica ciudad de York, los enamorados, un maduro colombiano y una feminista noruega, se acuestan juntos en un cuarto con las paredes empapeladas de un rojo muy profundo, a la manera del diseñador utopista William Morris, lleno de frutos y pájaros entrelazados. Y, en este contexto tan estéticamente erótico, desaparece la espada simbólica de la Saga nórdica de la que habían hablado y que invisiblemente había entre los dos, sugiriéndose a continuación bella y fluidamente la aliteración que brota de la unión sexual: "Secular en la sombra fluyó el amor".

P. -Volvamos a las enseñanzas que recibiste de Borges. En una ocasión, me dijiste que debes al mago "la apertura sin límites a los más variados temas, mundos y autores". Ciertamente, en tus creaciones no es difícil percibir el gusto por el exotismo borgeano. Verbigracia: el universo imaginario del argentino está poblado de tigres, y tú titulas significativamente tu segundo poemario *Tigres de ternura* (Premio Nacional de la Crítica de 1982), tomando como fuente de inspiración a Cansinos Assens ("Yo seré como un tigre de ternura"), quien a su vez era un maestro para el propio Borges. Un hermoso triángulo...

R. -Cuenta Borges que cuando iba de pequeño a contemplar el tigre al zoo, a todos los niños les parecía sanguinario y hermoso, pero a su inocente hermana Norah le parecía que estaba hecho para el amor. Luego Borges asoció esta observación al verso de su maestro judío-español Rafael Cansinos Assens, quien en efecto había escrito "Yo seré como un tigre de ternura". Por todo esto, yo mismo, admirador desde niño de los tigres y lector desde muy joven de Borges y, gracias a Borges, también de los tigréfilos Blake, Chesterton, Kipling y Cansinos, no podía sino titular *Tigres de ternura* aquel libro lleno de referencias al tigre. Además, al reunir dos elementos aparentemente antagónicos, este título reflejaba muy bien la pasión amorosa, que me parecía que debía reunir la fiereza de lo felino y la dulzura de lo tierno. En este sentido, tanto en el libro como en el título había una dimensión reivindicativa, porque, como es obvio, en la tradición patriarcal de la época en la que yo fui formado, la ternura era vista como un sentimiento más bien femenino e impropio del varón, que se entendía más acorde, en cambio, con la agresiva fortaleza del tigre o del león, cuando no con la del gorila. Y yo pensaba entonces, como por supuesto sigo pensando ahora, que el hombre no es menos ni más hombre por sentir o manifestar ternura, solo, eso sí, es más persona, o sea, es un ser humano más completo y no mutilado o amputado de una dimensión tan necesaria para dar y recibir lo más importante que puede darse y recibirse en la vida, que, naturalmente, es el amor.



» Claudio Rodríguez Fer ante a tumba de Borges en Xenebra



JULIO ORTEGA, HISPANISTA ESPECIALISTA EN LA OBRA DE BORGES

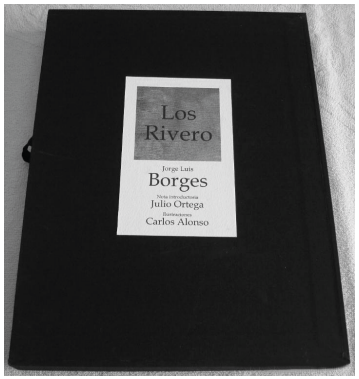
Por Cristina Fiaño

Julio Ortega, nació en Casma, Perú, en 1942, y es autor de una abundantísima obra como crítico, ensayista, poeta y narrador, así como de un reconocido profesor universitario en América y Europa. Además de tratar sobre numerosas cuestiones sobre cultura y sociedad en América Latina, ha considerado la obra de decenas de escritores hispanoamericanos, entre los que desde luego se encuentra Borges. En efecto, a su obra dedicó numerosos trabajos, incluidas las ediciones *El Aleph. Edición crítica*, con Elena del Río Parra (México, El Colegio de México, 2001) y *Los Rivero. Un cuento recobrado* (Madrid, Del Centro Editores, 2010.

P.- Borges, que en su momento cuestionó el concepto de lo latinoamericano, paradójicamente es considerado por muchos críticos, precisamente, como padre de la literatura latinoamericana. ¿Qué cree usted que hay de fundacional en su obra?

R.- Me parece que en su obra hay un doble movimiento: hacernos parte de la tradición literaria y, al mismo tiempo, propiciar nuestra ruptura con ella. Por

lo primero nos abre las puertas de la literatura como universo suficiente y ser parte del asombro y el goce de la imaginación creadora. Por lo segundo, nos invita a cerrar la Biblioteca de un portazo y empezar de nuevo, críticamente. Por eso, lo fundacional en su obra, creo yo, es la ironía.



» *Los Rivero*, edición de Del Centro Editores, con introducción de Julio Ortega.

P.- En muchas ocasiones se habla de Borges como un escritor universal. ¿Qué papel considera que juega Borges dentro de la literatura universal? ¿Extendió el mismo patrón desarrollado dentro de la literatura latinoamericana al mundo entero?

R.- Creo que nos demostró, mejor que nadie, que la Literatura es un país alterno, en el cual se puede vivir con inteligencia, pasión y civilidad. Lo cual no quiere decir que la literatura esté fuera de la realidad, al contrario, lo real sería solamente literal si no fuese por la demanda que sobre esos límites plantea, sin demasiada esperanza, la imaginación.

P.- En 2010 Del Centro Editores publicó *Los Rivero*, un manuscrito, inédito hasta entonces, que usted mismo exhumó de entre los documentos que el Harry Ransom Center for the Humanities de la Universidad de Austin (Texas) conserva sobre Borges. ¿Qué supuso para los estudios borgesianos la aparición de *Los Rivero*?

R.- La obra de Borges está llena de pequeños misterios fascinantes, y uno de ellos es la huella de su escritura. Sus textos no presuponen archivos de borradores revisados febrilmente. Como ocurre con san Juan de la Cruz. Sus borradores, en todo caso, estarían en la Biblia! Los de Borges podrían estar en la Enciclopedia. De modo que fue una especie de epifanía encontrar ese relato abandonado. María Kodama me ha contado que Borges soñaba muchos de sus textos y que, al despertar, los recordaba con tanta precisión que apenas corregía. Debe haber sido una virtud de la ceguera...

P.- Pese a tratarse de un manuscrito de apenas cuatro páginas usted sostiene la hipótesis de que no se trata de un relato inacabado sino del comienzo de una novela, la novela que Borges no quiso escribir. ¿Es posible que fuese Borges un novelista frustrado?

R.- Tal vez hubiera preferido ser Henry James, Joyce, o al menos Faulkner... Mi tesis es que Borges empezó, feliz, a escribir ese relato pero como tenia demasiados personajes y tendría que escribir la vida de cada uno, sus acuerdos y desacuerdos, era inevitable escribir, horror, una novela. Por ironía crítica decía que una novela debería caber en un párrafo. Y para qué escribir una novela que iría mejor en un relato... Pero, claro, esta es sólo una hipótesis.

P.- ¿Cuáles son las diferencias con otros cuentos de Borges que le llevan a pensar que se trata de una novela y no de otro relato?

R.- Lo primero es que este relato está incompleto. Prefiero llamarlo abandonado, porque apenas ha empezado a contar la vida de la hermana, y dos otros esperan su turno en la narración. Lo segundo, que los cuentos de Borges siempre empiezan y acaban, tienen un sentido clásico de la forma: cada punto remite al otro.

P.- El hallazgo inesperado de *Los Rivero* conmovió al mundo de la literatura, ¿cree que puede haber más sorpresas en el material dejado por Borges?

R.- Estoy seguro que Borges se hubiera divertido mucho con la noticia de que los diarios entendieron que se trataba, literalmente, de una novela abandonada. Yo solo habia propuesto que dejó el cuento porque, si seguía, corría el peligro de escribir, qué espanto, otra novela.

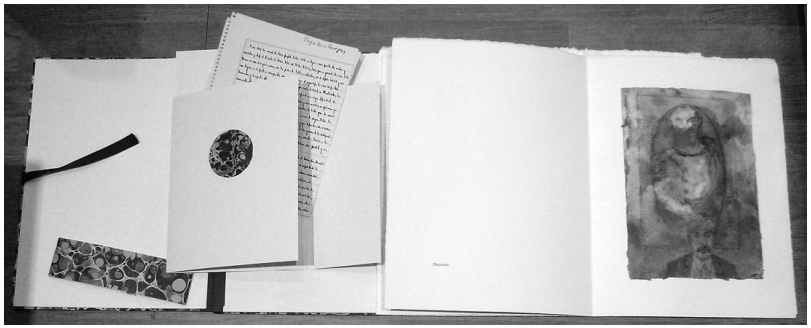
P.- Usted ya había trabajado con manuscritos de Borges anteriormente. Especialmente relevante fue la edición crítica y facsimilar de "El Aleph" que, junto a Elena del Río Parra, publicó en 2001 la editorial del Colegio de México. ¿En qué medida cree que "El Aleph" sigue siendo el cuento más emblemático de Borges, la cifra de su narrativa?

R.- Es, digamos, una alegoría poética de su visión literaria. Es autoficcional, se demora en un no-lugar, y es una crítica del sistema literario tal como se impuso. Hay más Carlos Argentinos dictaminando el espacio literario que figuras como Borges, poniéndolo en duda desde la poesía. Por eso, creo que es una poética de su obra: la paradoja de nombrar lo simultáneo con los instrumentos discursivos.

P.- ¿Cuál es para usted la principal aportación de esta edición de "El Aleph" a los estudios borgesianos?

R.- Creo que es uno de los pocos manuscritos recuperados con un aparato

crítico imparcial, o sea, filológico, que nada impone ni demanda al texto ni al lector. Establece, digamos, el estado textual de esa obra maestra para que el lector discreto ensaye sus lecturas y versiones.



» Interior de *Los Rivero*, edición de Del Centro Editores con introducción de Julio Ortega.

P.- Sabemos que está preparando ya una tercera edición de "El Aleph". ¿Qué novedades presentará?

R.- Está por salir la 3ra. edición en la editorial de El Colegio de México, con nuevas y leves enmendaduras, ya que como cualquier persona educada sabe, nunca termina el establecimiento crítico de un texto mayor.

P.- ¿En qué medida resulta revelador el examen de los manuscritos de Borges para el estudio de su obra?

R.- Las alternativas, variantes, revisiones, tachaduras, son mínimas en Borges pero son elocuentes. Beatriz y Carlos Argentino, por ejemplo, son hermanos, y sólo después aparecen como primos. La enumeración como metáfora del instante hecho verbo estambién una virtud retórica que se ve desplegada en el manuscrito.

P.- ¿Se conservan manuscritos de otras personas dictados por el propio Borges cuando su ceguera ya estaba avanzada?

R.- Al menos, por lo que yo he visto, la mano de su madre es patente en algunas, pocas, páginas que dictó. He encontrado su primera conferencia en inglés en EEUU, y está revisada a mano. La ceguera, se dice, empezó a comienzos de los 40, pero no sabemos cuándo ya no pudo al menos corregir.

Hay un momento en que su letra se hace más grande, abierta, desigual. Por eso, Borges corregía de memoria, y luego dictaba y volvía a corregir.

P.- Para finalizar, quisiera saber cuál considera usted que es el aporte fundamental de la obra de Borges a las nuevas generaciones de escritores.

R.- Primero, el ejemplo de una vida hecha desde y para la literatura. En ello Borges es buen lector de la Etica de Aristóteles: la auto-realización permite la felicidad porque posibilita hacer el bien. Segundo, el valor de la lectura crítica, que es la parte creativa de cualquier crítica seria: somos lo hemos leído, y estamos hechos por la hospitalidad del lenguaje. Y, en fin, el placer de la inteligencia, la libertad de las formas, la poesía del mundo en el diálogo. O sea, la intimidad de la escritura.



» Ramón Martínez López, Jorge Luis Borges, Leonor Acevedo e Ricardo Gullón, na Universidade de Texas en Austin

MI RECUERDO DE BORGES EN AUSTIN

Por Lily Litvak

No recuerdo exactamente el año pero sí el acontecimiento. Creo que fue en 1985, una de las veces en que Borges vino al auditorio Lyndon Baines Johnson de la Universidad de Texas a dar una conferencia.

Llegué muy temprano, mucho antes de la hora y el enorme recinto estaba ya lleno, pero seguía entrando la gente y al poco rato no había ni un asiento libre. Los estudiantes que continuaban llegando se quedaban atrás de pie, y se amontonaban afuera del edificio, para por lo menos ver al visitante cuando llegara.

Tal vez a los lectores de estas líneas no les cause sorpresa la expectación suscitada por este evento, pero debo aclarar que aunque se trataba del gran escritor argentino que cambió el rumbo de la literatura hispánica, lo asombroso era que, aunque había muchos profesores, el público estaba formado sobre todo por estudiantes norteamericanos que no se especializaban en literatura y que en su gran mayoría no hablaban español. Eran jóvenes que en general se preocupaban más por el siguiente partido de fútbol que por la literatura, pero sabían perfectamente quién era Borges, pues ya habían leído u oído

sobre algunos de sus cuentos; puzzles mentales sobre el tiempo y el espacio, sobre la realidad y la imaginación, y se habían convertido en sus fans.

Por fin llegó Borges acompañado por algunos profesores; elegante, delgado, ciego... y al verlo, la gente que esperaba en la calle estalló en aplausos. El escritor saludó brevemente haciendo una señal con la mano, entró al teatro y empezó a atravesar el larguísimo pasillo que se extendía entre las butacas hasta el escenario. Desde su entrada, la gente se ponía de pie a su paso y aplaudía. Borges subió al podio, pero nadie dejaba de aplaudir. Fue una estruendosa ovación que duró más de media hora.

Cuando por fin los aplausos se lo permitieron, Borges empezó a hablar; en inglés, de memoria, con voz baja y pausada. El título de su conferencia, desconocida hasta entonces y casi hasta ahora, era "Mi amigo Don Quijote" y muchos recordamos aún la emoción del escritor argentino, hacia el final de la charla, cuando mencionó que Cervantes se conmovía por la muerte de su personaje. Cuando terminó, hubo otra larguísima salva de aplausos. La gente no quería salir del auditorio y simplemente no querían que Borges se retirara del escenario.

Fueron varias las visitas de Borges a Austin. Su primera estancia fue como profesor visitante durante el semestre de otoño, desde septiembre de 1961 a enero de 1962. Enseñaba un seminario graduado sobre Leopoldo Lugones y un curso sobre Cansinos-Assens, y aprovechando su estancia, asistía como oyente a un curso sobre inglés antiguo. Aunque sus clases eran de cupo limitado, cientos de estudiantes querían tomarlas y para solucionar el problema se tuvieron que trasladar al auditorio de la biblioteca.

Quienes fueron estudiantes suyos comentan que le encantaba dar clases y conversar con estudiantes y colegas. Yo no estaba aún en Texas, pero muchos colegas guardan el recuerdo de aquellos meses, y Miguel Enguídanos, que era entonces profesor aquí, escribía en su introducción a la traducción inglesa de *El Hacedor*, *Dreamtigers,* [Austin, University of Texas Press, 1964], que desde que Borges llegó solo se hablaba de él, se había convertido en una verdadera obsesión.[1]

1 *Dreamtigers,* Austin, University of Texas Press, 1964, Traducción Mildred Boyer y Harold Morland, grabados, Antonio Frasconi. Eric Benson, "Forgotten but ot gone," *Guermica, a Magazine of Art and Politics*. July 1 2011, https://www.guernicamag.com/features/eric_benson_borges_7_1_11/

Borges siempre dijo que esa había sido para él una de las épocas más felices de su vida. Su madre lo había acompañado y fue la primera vez que pudo vivir ese tipo de experiencia en los Estados Unidos. Confesó a su amigo Bioy Casares "estará Madre, con quien puedo comentar cualquier cosa", y agregó una frase profética: "Todos los caminos llevan a Austin. También es cierto que todos los caminos llevan al regreso de Austin". Había quedado fascinado con Texas, su Universidad y su gente, y se cita que escribió: "Si pudiéramos juzgarla imparcialmente, Texas sería superior a la Argentina. Me siento bastante feliz dando clase y hablando de Hernández y de Lugones. Los alumnos son jóvenes gigantes, respetuosos y un poco inalcanzables; mis colegas, españoles republicanos que extrañan la Puerta del Sol como yo la Plaza San Martín".[2]

Borges regresaría a Texas cuatro veces más, la última con su esposa, María Kodama. En esos viajes, se quedaba dos o tres días en Austin, y entonces, yo me unía a un pequeño grupo de profesores del departamento y lo acompañábamos a algunos lugares que le gustaban particularmente. Íbamos a cenar a uno de sus restaurantes favoritos; el *Night Hawk*, ahora desaparecido, y nos quedábamos conversando hasta la madrugada. Era un placer inenarrable el oír su plática llena de ingenio e ironía y sembrada de anécdotas.

Recuerdo por ejemplo, que hablaba de su afición por la literatura inglesa y americana. Admiraba como novelistas a Joyce, a Virginia Woolf y a Dickens y guardaba una deuda especial con Kipling, Chesterton y Stevenson, siendo éste ultimo su escritor favorito. Alargaba sus comentarios con frases que a veces me hacen relacionarlo con su época ultraísta, como cuando dijo que admiraba el inglés, y comparándolo, explicaba que en español los lazos lógicos de la frase, preposiciones, adverbios, etc, amortiguan la capacidad metafórica de la palabra que en cambio se encuentra muy vívida en inglés. Puso por ejemplo *moonlight*, que ya es una metáfora formada, y "claro de luna," en español, que es una explicación racional del fenómeno. Citó algunas frases de Kipling, Tennyson y Shakespeare, afirmando que no se podrían lograr en español. Sobre poesía, le entusiasmaba Walt Whitman, pero me dijo que su poeta favorito era Quevedo.

Una especie de ceremonia matutina que le gustaba particularmente era ir por las mañanas con un pequeño grupo de profesores a visitar el Capitolio.

2 Guido Carelli Lynch, *Ñ Revista de Cultura*, 28 abril, 2015, "El universo inagotable de Borges,", http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Borges-inedito_0_1135686427.html. Ver también Taya Kitayski, "Borges in Texas," *Alcalde*, nov.-dic., 2014, 1.

Le encantaba el edificio y su historia. Palpaba con las manos los muros de granito rojo y quería que le describiéramos los mosaicos que conmemoran las doce batallas peleadas en territorio tejano: Álamo, Anahuac, Bexar, Coleto, Galveston, Goliad, Gonzales, Palmito, Palo Alto, Sabine Pass, San Jacinto y Velasco, y los dos cuadros monumentales de fines del siglo diecinueve, pintados por el artista tejano Willian Henry Huddle, "La Rendición de Santa Ana" y "David Crockett". Pero su mayor placer era llegar hasta la gran rotonda central, y se detenía ante los grabados de los pisos que incluían los seis sellos de los países cuyas banderas han flameado sobre Texas; entre ellas, la primera, la bandera acuartelada de Castilla y León.

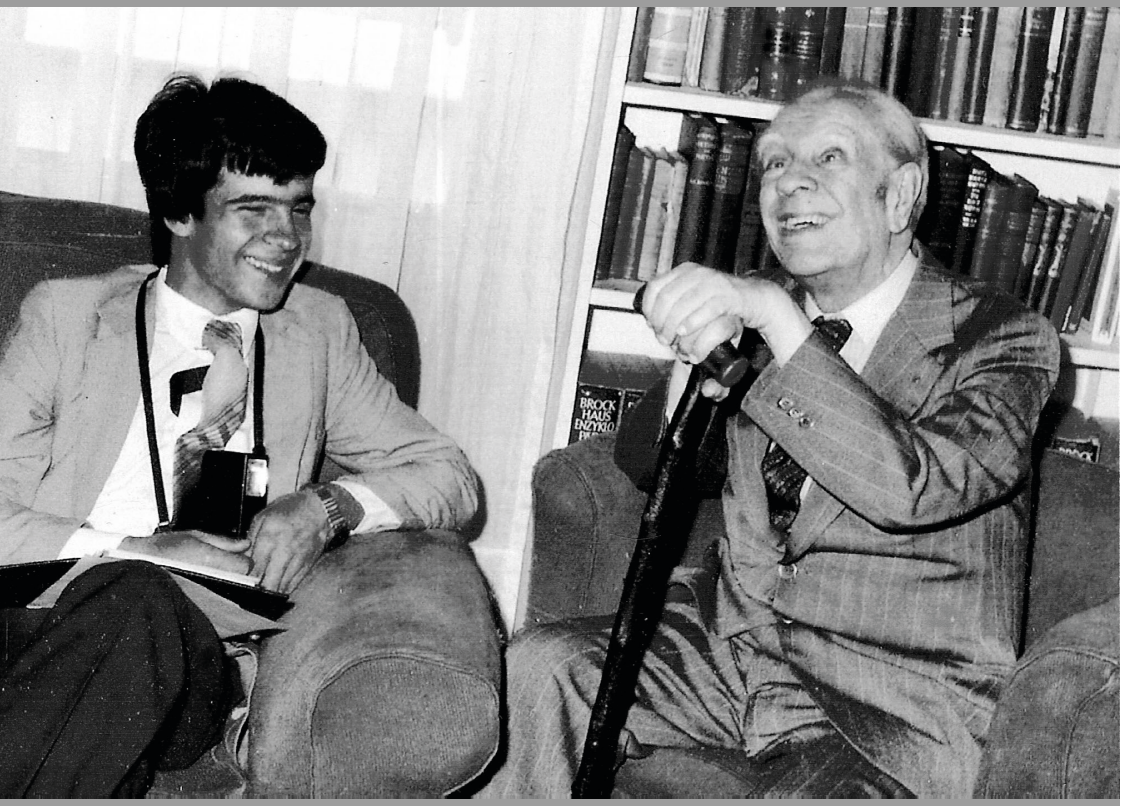
Se puede decir que entre Borges y Texas hubo un largo idilio que duró hasta su muerte. Desde que llegó como profesor en 1961 se enamoró de Austin, que se convirtió en su lugar favorito de todo Estados Unidos. Por entonces, su ceguera avanzaba y ya no veía claramente. Pero durante toda su vida, cuando se le preguntaba porqué le gustó tanto Austin, respondía: "allí yo soñaba muy bien". Cuenta el novelista Paul Theroux, en su libro *The Old Patagonia Express*, que lo entrevistó en Buenos Aires en 1978, y que en cuanto empezaron a conversar, Borges se puso a hablar sobre Texas. Le preguntó a Theroux si conocía Austin y cuando éste le dijo que no, Borges lo reprendió: "Debería haber pasado por Austin". Muchas veces Borges mencionó a Texas. En su poema "Elegía" (1963), considera su curioso destino, el haber navegado sobre diversos mares y haber sido parte de "Edimburgo, de Zurich, de las dos Córdobas, de Colombia y de Texas", y por supuesto está su maravilloso soneto "Texas" (1964):

> Aquí también. Aquí, como en el otro
> confín del continente, el infinito
> campo en que muere solitario el grito;
> Aquí también el indio, el lazo, el potro.
> [...]
> Aquí también esa desconocida
> y ansiosa y breve cosa que es la vida

En uno de sus últimos poemas "La fama," (1981), una especie de revisión de toda su vida, Borges se refiere a sí mismo como ciudadano de Austin: "Ser ciudadano de Ginebra, de Montevideo, de Austin y (como todos los hombres) de Roma". Este poema fue escrito poco tiempo antes de su muerte y, cuando murió en junio 14 de 1986, la Universidad de Texas izó su bandera a media asta, un raro tributo que solo se otorga a quienes tienen muy profundas raíces en esta tierra.

La Fama

> Haber visto crecer a Buenos Aires, crecer y declinar.
> Recordar el patio de tierra y la parra, el zaguán y el aljibe.
> Haber heredado el inglés, haber interrogado el sajón.
> Profesar el amor del alemán y la nostalgia del latín.
> Haber conversado en Palermo con un viejo asesino.
> Agradecer el ajedrez y el jazmín, los tigres y el hexámetro.
> Leer a Macedonio Fernández con la voz que fue suya.
> Conocer las ilustres incertidumbres que son la metafísica.
> Haber honrado espadas y razonablemente querer la paz.
> No ser codicioso de islas.
> No haber salido de mi biblioteca.
> Ser Alonso Quijano y no atreverme a ser don Quijote.
> Haber enseñado lo que no sé a quienes sabrán más que yo.
> Agradecer los dones de la luna y de Paul Verlaine.
> Haber urdido algún endecasílabo.
> Haber vuelto a contar antiguas historias.
> Haber ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco o seis metáforas.
> Haber eludido sobornos.
> Ser ciudadano de Ginebra, de Montevideo, de Austin y
> (como todos los hombres) de Roma.
> Ser devoto de Conrad.
> Ser esa cosa que nadie puede definir: argentino.
> Ser ciego.
> Ninguna de esas cosas es rara y su conjunto me depara
> Una fama que no acabo de comprender.



» Claudio Pérez Míguez y Jorge Luis Borges en la casa del escritor, en Buenos Aires, 1982 - Archivo Museo del Escritor

RECUERDO DE BORGES

Por Claudio Pérez Míguez

Mas allá de mi entorno familiar inmediato, fue Jorge Luis Borges la persona que más influencia ejerció sobre mí. Y con esto no me refiero solo al influjo tan importante de su maravillosa obra, sino de su persona. El haberlo conocido y tratado con asiduidad, por un periodo no muy largo de tiempo, ya que lamentablemente murió el 14 de junio de 1986, pero sí muy intenso, fue una experiencia que cambió mi vida. Supongo que en esto también influyó la etapa tan especial de la adolescencia en que se desarrolló el contacto, yo lo conocí cuando tenía 14 años y el murió cuando tenía 19.

Entre las no pocas cosas que le debo, estoy seguro que se puede contar haber dejado de ejercer mi profesión de abogado y dedicarme al mundo de los libros.

La primera vez que lo vi, fue en la Feria del Libro de Buenos Aires, por el año 1981. Un improvisado stand, que no correspondía a ninguna editorial, lucía un cartel manuscrito que decía “Hoy firma Borges”. Ese encuentro fue muy breve, como lo determinan este tipo de eventos, pero suficiente para que me autografiara un ejemplar de *Discusión* -el primer libro suyo que leí-, y una publicación dedicada al propio Borges, realizada por la revista *Gente*, que a él no le gustaba nada y consideraba que la mayoría de la información que contenía era mentirosa.

Tiempo después, cursando el instituto, en Don Bosco, partido de Quilmes, provincia de Buenos Aires, que era donde vivía, la mejor profesora de literatura que tuve en esa etapa, una española llevada de pequeña a la Argentina, admiradora de Federico García Lorca, que se llamaba Josefa Iglesias, nos pidió que hiciéramos un reportaje, una entrevista a alguien. Enseguida pensé en Borges. Yo no tenía ningún contacto con él, mi familia no pertenecía a ningún ámbito literario y no había otros puentes. Se me ocurrió utilizar como instrumento la guía telefónica, ese libro inmenso de papel de mala calidad que existía en los tiempos previos a internet para buscar el número de teléfono de alguien. Busqué Borges, y aparecía el nombre de su madre: "Borges, Leonor Acevedo de". Aún tengo en mi memoria el número. 42-2801. Inmediatamente busqué comunicarme y el resultado tuvo un lado bueno y uno malo. Efectivamente era la casa de Jorges Luis Borges, pero él estaba de viaje.

Continué realizando el trabajo encargado con entrevistas a otras personas, un poco decepcionado, aunque no rendido. Cuando el plazo de entrega ya expiraba, quise intentarlo de nuevo. Esperaba hablar con alguien a quien pudiera explicarle todo y me dijera si era posible mi pretensión, pero en realidad, cuando llegué a expresar apenas lo que quería le pasaron el teléfono a Borges, quien me dijo, luego de escucharme: "venga mañana o pasado 10 o 10 y media". Recuerdo esos momentos con cierta ajenidad, como si una fuerza se apoderara de mí y siguiera actuando normalmente cuando, en realidad, estaba paralizado.

Como no podía ser de otra manera, fui al día siguiente, al piso de la calle Maipú 994, 5ºB. Era una de las primeras veces que iba a Buenos Aires solo, mi padre me había comprado una guía de calles para que pudiera llegar a destino.

Cuando entré en el "departamento" como diríamos en Argentina, tuve mi segundo gran impacto. Yo insistía en encontrarme primero con alguien a quien explicarle mis intenciones, pero pasando un pequeño recibidor, veo a Borges que, en el otro extremo de la habitación, se levantaba para saludarme.

Ese día le pude hacer la entrevista, me acompañaban dos o tres compañeros del colegio. Poco después de empezar vino una persona que conocía a Borges, de la provincia de Córdoba, de allá, que tenía la manía de contestar por él las preguntas que le hacía. Luego de esto, con la cortesía que lo caracterizaba, Borges corregía la respuesta a su antojo, lo que hizo que saliera bien. Traté de que la entrevista no se pareciera a la que le hacían los periodistas, intentando darle la perspectiva de mi edad.



» Claudio Pérez Míguez y Jorge Luis Borges en la casa del escritor, en Buenos Aires, 1982 - Archivo Museo del Escritor

A partir de ahí lo fui a visitar muchas veces, en diferentes momentos del día. Le ayudé a encontrar libros que tenía extraviados, hablábamos de diferentes cosas, soporté que con mi pésimo inglés le leyera la Enciclopedia Británica. Le regalé dos bastones. Con el primero tomé inmediatamente cuenta de mi fracaso. Era un bastón delgado, tallado artesanalmente, que además de ser un poco corto para él, no le daba la seguridad que le gustaba. Aprendiendo de los errores, le regalé el segundo, que era uno cubierto con mimbre de dos colores, que le gustó mucho, porque las pequeñas hebras del mimbre lo convertía en "pinchudo" de acuerdo a sus palabras. Le dije que me gustaría verlo en alguna foto con ese bastón. Cumplió, poco después apareció en un gran reportaje de una importante revista luciéndolo, por lo que me sentí muy orgulloso.

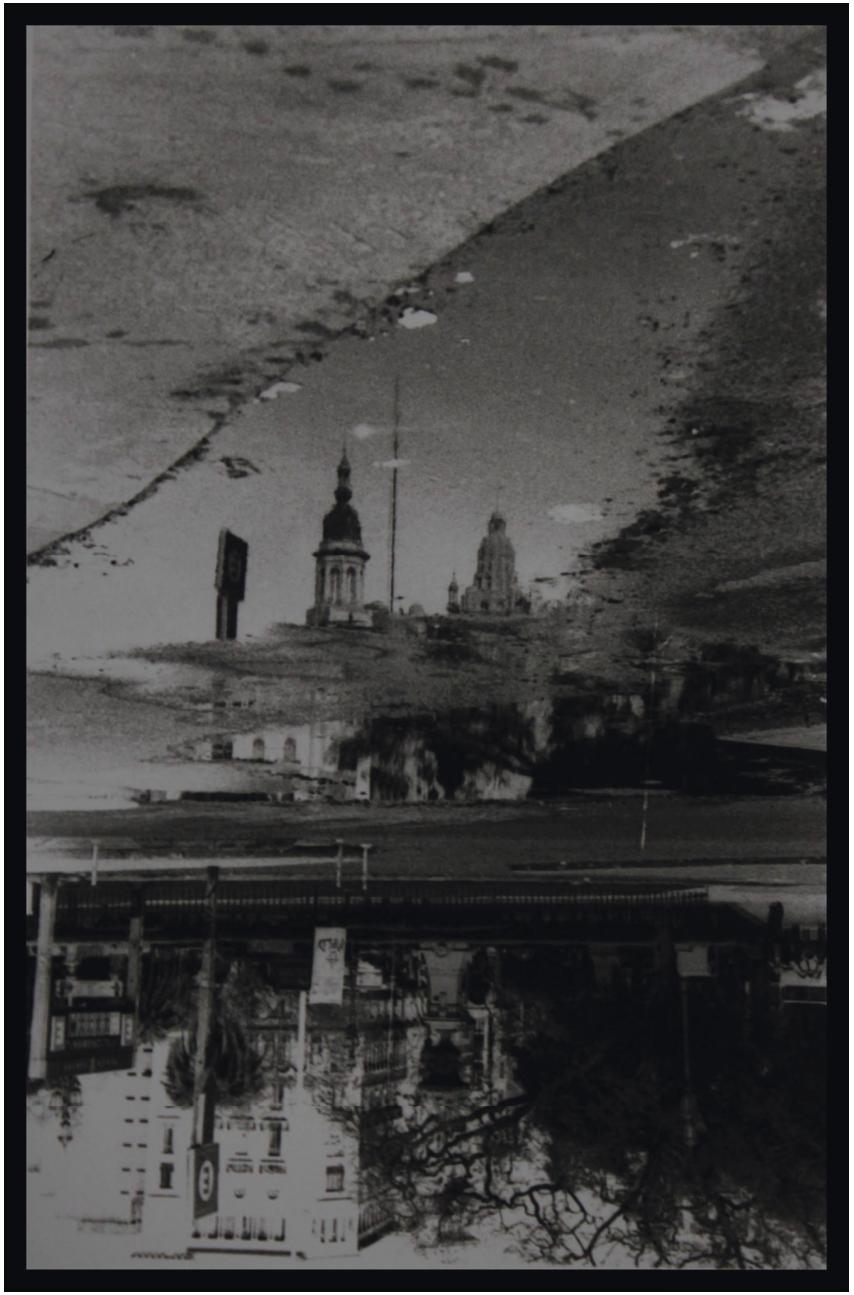
Otra vez, luego de su regreso de un viaje a Estados Unidos, en el que había estado en la fiesta de Halloween en una Universidad, para seguir el juego y poder fotografiarnos, volvió a ponerse la máscara, y yo me colgué la Orden de Alfonso X El Sabio, que había recibido hacía muy poco, aquí en España.

También fundé, en el instituto en el que estudiaba, que se llamaba Escuela de

Enseñanza Media Nº1 Joaquín V. González, de Don Bosco, el *Círculo Borgiano*, asociación destinada al estudio y difusión de la obra de Jorge Luis Borges. En una lista armada rápidamente, fui su presidente, y María Luisa Navone, mi profesora de historia, que me apoyó tanto, la vicepresidenta. Se lo presentamos a Borges, que estaba muy contento y nos dio el título de ser "el primero del mundo".

Pero no quedó ahí, el propio Borges lo inauguró con un dialogo abierto en el patio del colegio, el 11 de junio de 1983, que reunió a más de 400 personas. Luego vino a comer a mi casa, lo que, como es obvio se convirtió en un acontecimiento familiar. Mi abuela, que siempre usó frases un poco melodramáticas, después de verme en el escenario presentando a Borges y moderando el diálogo, y traerlo a casa, dijo. "Ya me puedo morir tranquila", cosa que por suerte no pasó hasta muchos años después. Borges era tan, tan, tan famoso, controvertido pero al mismo tiempo una verdadera gloria nacional.

Las anécdotas, las escenas, se me agolpan, y creo que si algo aprendí de él es que los textos es mejor que sean breves, por lo que quiero terminar aquí. Solo agregar, que estas y otras historias muestran su humildad y enorme sentido del humor, y su cortesía , expresada en este caso al estar con un joven ignorante y no hacérselo sentir en un solo momento. Al contrario, decía que le perdonaba ser tan viejo y yo tan joven.



» Buenos Aires. Fotografía de Vicente Cordua.

EX-LIBRIS

Por Vero Mariaka

"Que otros se jacten de los libros
que les ha sido dado escribir;
yo me jacto de aquellos que
me fue dado leer"
(Jorge Luis Borges)

De los libros,

En el mundo tímido y reservado, estridente y volátil, bárbaro o taimado. Narradores en voces susurrantes que deambulan por las calles de a pie o en barcos pesqueros, tirando la red en busca de la especie perfecta.

Dicen los que cuentan historias, gritan los que se agolparon largo tiempo en el silencio, cuentan esos que como Borges vivieron entre estantes corpulentos, llenos de libros, que no hay festín más grande que una temporada en los confines de los libreros.

Todo inicia con la evocación del mundo, con la lectura del mismo, con aprender a nombrarlo, a nominalizarlo como lo hizo el que sucumbió ante la rosa y no tuvo más remedio que gritar su nombre. Desde el acto de leer el mundo,

se despeja la conjunción de quienes moran las palabras y paladean la mirada en el vacío que se va poblando por la imaginación.

Se trasiega como aquel viajante en busca de domicilio, como un colonizador de nuevas palabras; alimentándose con los vestigios de certeza: porque cuando nada se te escapa a la mirada, al paladar, a la yema de los dedos, se ganan certezas.

Para escribir estas líneas traté de licenciarme en las palabras precisas, rastreando un código binario que no amalgamara los sentidos. Todo lo que se le diga a un viajante termina sobrando cuando el tamaño de la maleta depende de quien la porta. Depende del calibre de sus historias.

Borges fue el capitán de los viajantes del siglo XX; de entre los libros surgió, vistiendo sus pámpanos, acariciando sus lomos, punteando símbolos. Erudito entre los eruditos, él, libro que se escribe en versos y versos que se leen a través de la perfección de su lenguaje.

> [...]María Kodama y yo hemos errado por el globo de la tierra y del agua. Hemos llegado a Texas y al Japón, a Ginebra, a Tebas, y, ahora, para juntar los textos que fueron esenciales para nosotros, recorreremos las galerías y los palacios de la memoria, como San Agustín escribió. [*Biblioteca personal. Prólogos* (1988) – Jorge Luis Borges]

Caminando por la *Av. Corrientes* de Buenos Aires, en busca de libros que completaran esta sensación de incomplitud del viajante, libros que trataran de inferir con el destino de mi hogar, comprendí que cada vez que ponía un libro nuevo en el estante estaba poniendo ladrillos macizos sobre mi domicilio, creando una pared móvil que jugaba a *puzle*. Cada pieza formaba una nueva galería, un pasaje asequible para ser caminado. *Corrientes* se trasladaba a mi habitación, y en el fondo estaba el *Obelisco* morado por Borges, capitaneando las elecciones de los lectores modernos.

De eso se trataba, intentar saciar una curiosidad que maniobra de forma tan fulgente que nunca se satisface y crece junto con la expansión del universo.

Te despliegas como un *Robinson Crusoe*, bajo el alero de las bibliotecas, aparcando como aquel náufrago inglés que pasa una larga temporada en una remota isla tropical o como *Odiseo* capturado por el devenir de los Dioses.

Es así como te jactas de pasar a los aposentos de la amante precisa, es así como caminar por la *Av. Corrientes* se convierte en buscar en los bosques de *Afrodita*, la cama hecha de hojas en la que alguna doncella desplegara sus encantos.

Somos viajantes conducidos por la mano de grandes escritores, somos los curiosos que apuntan a morir devorando libros, juntando tesoros incalculados, somos los piratas que navegan por los mares en la exploración de tantos lenguajes como se nos ofrezcan.

Somos los nacidos bajo el amparo de las letras de Borges, pequeños viajeros, obnubilados por la magnitud de sus letras, pero sobre todo por el volumen de su conocimiento.

Aún hoy camino por las librerías, en una búsqueda incansable: esperando que un libro me busque, que nos encontremos, que cenemos y reposemos en la misma morada. No sé cuántos libros más deberé leer, creo que ya Borges nos puso el listón muy alto, no obstante, vos leé, que quizá en una de esas logremos encontrar el lenguaje correcto para poder escribir la mitad de lo que él nos regaló.

> [...]Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocurre entonces la emoción, singular llamada belleza, ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica. "La rosa es sin porqué", dijo Ángelus Silesius; siglos después, Whistler declararía "El arte sucede". [*Biblioteca personal. Prólogos* (1988) – Jorge Luis Borges]

Amigo viajante, ojalá seas el lector que este texto aguardaba.

SUEÑO CON BORGES

Por Francisco Sosa

El hombre vio a la mujer llegar hasta él. La vio bajar hasta el río barroso y cruzarlo tambaleando, le vio las manos llenas de tierra limpiándose con el agua que la corriente levantaba al golpear contra las piedras, vio las manos limpias y claras llegar hasta sus manos que se extendían desde el suelo. El lugar era Iruya, no sé si el hombre era yo. Semienterrado, encandilado por un rescate que no creía posible, mientras la mujer comenzaba a sacarlo de la tierra tirando de sus brazos, el hombre recordó su historia.

Alguien había bajado hasta la parte más estrecha de una grieta y en la oscuridad había enloquecido. El hombre –imagino que para ayudarlo- bajó por la misma grieta y se sentó al lado del loco. Aquí recuerdo un cuadro de El Greco o Leonardo, de un santo semidesnudo sobre la piedra fría. Sólo habló el hombre. Dijo que aquellas paredes estrechas no eran ni una cárcel ni una tumba, pero al decirlo sintió su mano apoyada sobre pequeños cráneos y el loco lo miró como si por primera vez los dos hubieran visto lo mismo. El terror brotó desde la piedra negra y se propagó por el pecho del hombre. La grieta comenzó a cerrarse.

Cuando la mujer le preguntó cómo había logrado llegar hasta la superficie, el hombre levantó un dedo y señaló las nubes. En aquel lugar de las montañas, los vientos detenían las nubes sobre la cima de un cerro alto, las agrupaba, las ordenaba en hilera, las mezclaba en una sola y siempre se juntaban dos nu-

bes con forma de rombo, muy pegadas entre sí, cada día, en el mismo lugar del cielo. Aquellas dos nubes eran como las estrellas del día. Teniendo clara su posición, sin importar el lugar del valle donde estuviera, cualquiera podía mirarlas y orientarse en el espacio. Cambiaba el sol y los ciclos de la luna, cambiaban las personas y sus casas, cambiaban las calles y los árboles y los cerros, pero nunca los dos rombos. Desde el fondo de la grieta, en la última línea de luz que llegaba desde el cielo, el hombre vio las nubes y recordó su pueblo, a la mujer que luego lo encontraría y a sí mismo. En un universo sumido en un constante devenir –escuchaba mientras la mujer me limpiaba la tierra del cuerpo- solo basta una sola cosa más o menos permanente para que nos aferremos a ella y tratemos de construir nuestra ilusión de estabilidad, de pertenencia o de realidad, así como la esfera y la cruz de una catedral no son un rasgo más del pueblo, son el pueblo entero...

En ese punto creí que todo se trataba de Borges, aunque mientras desayunaba recordé que *La esfera y la cruz* es una novela de Chesterton. También en ese punto pensé en despertarme y anotar en un papel las palabras que escuchaba, incluso me vi haciéndolo. Anotaba ideas sobre el mundo de arriba y el mundo de abajo, sobre el encierro y lo que uno piensa y lo que en verdad es. Ahora pienso en Arguedas y Platón. Pero nunca salí del sueño. Después, en una cárcel, Borges y Bioy Casares daban una entrevista y hablaban sobre la libertad. Borges no estaba muy entusiasmado, pero Bioy daba las respuestas cantando melodías rokeras y los presos bailaban al compás como locos. Caigo en la cuenta de que en la semana estuve leyendo unos cuentos de H. Bustos Domecq y viendo fotos de los dos escritores de jóvenes.

No sé por qué elegí escribir este sueño.



» Ilustración de Francisco Sosa.

FICCIONES PARA ENTRAR NO LABIRINTO DE BORGES

Por Cristina Fiaño

Situarse ante *Ficciones* supón enfrontarse a un libro moi complexo, cheo de simboloxía e de metafísica, no que se nos revela unha interpretación do mundo que nos desborda. É o universo de Borges.

Ficciones foi escrito por Jorge Luis Borges entre o 1935 e o 1944, formando parte do momento de transición entre a narrativa tradicional hispanoamericana e os comezos do "Boom". Con esta obra, Borges posicionábase dentro da vangarda da narrativa posrealista. Esa afiliación á literatura fantástica é importante para a súa finalidade xa que, cos seus contos, el pretendía poñer de manifesto a nosa ignorancia acerca da realidade.

É ardua tarefa a de comentar un libro sobre o que xa hai tanto escrito e que marcou de maneira decisiva a escritores tan contrarios a Borges, pero á súa vez tan magníficos, como Julio Córtazar. Asimesmo, a empresa complícase aínda máis debido á enorme dificultade da obra, que esixe ao lector un gran esforzo intelectual e unha necesaria perseveranza para poder comprender o sentido da mesma. Mais o esforzo non parece ser suficiente para o lector medio por tratarse dun libro cheo de referencias e simboloxía. Por iso, é practicamente imprescindible servirse da axuda dunha guía de lectura, ou

similar, que nos proporcione as claves para a interpretación dos contos (no meu caso, manexei D. L. Shaw, (1986): *Jorge Luis Borges Ficciones*, Guías Laia de Literatura, Barcelona). Deixando para o final a carga metafísica da obra, o primeiro que chama a atención na prosa de *Ficciones* é o seu coidadoso vocabulario. Cada unha das palabras que compoñen as pouco máis de duascentas páxinas do libro, parecen estar concienciudamente meditadas polo escritor para axustarse o máximo posible (pese á idea platónica de que a linguaxe nunca pode transmitirnos a realidade) ao que el nos quere facer chegar. Por iso debemos valorar o feito de poder ler a Borges sen intermediación de traducións que, moi probablemente, desmellorarían a obra ou que, polo menos, non nos deixarían gozar da plena esencia do autor arxentino. Ben é certo que, pese á exquisitez do vocabulario, ese carácter erudito que inunda os relatos chégase a facer pesado se non se bebe en pequenas doses (máximo un conto ao día).

Sobre a erudición que supura en cada palabra de *Ficciones,* non considero que esta se deba a un alarde de intelixencia de Borges senón a que o autor parece pertencer a un modelo de persoas despegadas do mundo "real" (despois de ler *Ficciones* sería intolerable suprimir as comiñas); é dicir, un home que plasma a través da literatura unha idea propia do universo. Borges foi un home que viviu a través da literatura, o que me fai supoñer que por medio dos seus escritos el desenvolvía a súa vida, alongado do mundo da experiencia. O problema radica, polo tanto, en que o lector implícito no que parece pensar Borges sería o propio Borges. Digo isto porque o lector ideal dun libro como este sería unha persoa coa súa erudición xa que, senón, é difícil asumir os conceptos metafísicos da prosa. Quizais por iso o pacto ficcional que debería firmar o lector é o de introducirse na propia mente de Borges, o que supón unha tarefa complicada.

Outro motivo que me leva a definir a Borges como unha persoa despegada do mundo "real" é que nos seus contos non parece importar o período histórico no que foron escritos. Neles non se reflexiona sobre temas de súa coetaneidade senón que se preocupan de cuestións que transcenden o tempo e tamén o espazo.

Súmanse á dificultade de ler a Borges as continuas referencias grecolatinas, a mestura entre personaxes ficticios e reais e tamén a introdución dalgunhas frases noutros idiomas que, se falta esa perseveranza da que falaba, acaban por alongar aínda máis a súa literatura do lector. É por iso que Borges parece escribir para si mesmo e non para chegar ao público xeral.

Para valorar a calidade literaria da obra (aínda que non hai dúbida de que a ten) tamén resultan interesantes as eleccións que fai do tipo de narrador. En moitas ocasións interésalle aportar maior verosimilitude a unha historia que nos relata algo imaxinario. Por isto, non é estraño que recorra a formas que simulan o ensaio ou o artigo. Da mesma maneira, non acostuma a facer uso do narrador omnisciente, posto que non resulta crible. Outro dos recursos que dan máis veracidade á historia é o uso das abundantes aclaracións entre paréntese que imitan a dúbida característica do narrador común e, polo tanto, fano máis crible.

Mais pese a toda esta reiteración da dificultade e erudición da obra, o certo é que, despois de ter realizado o esforzo que supón a consulta previa á lectura e, polo tanto, xa adentrados no universo borgeano no que (en boca do propio Borges) "el mundo real no resulta menos alucinatorio que el mundo de los sueños", ler o primeiro conto de *Ficciones,* «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» supón toda una revelación. E é que neste primeiro relato xa se nos presenta ese mundo borgeano no seu esplendor. Dende o principio, Borges xa nos recorda a nosa ignorancia acerca da realidade e satiriza as explicacións que se pretenden dar do mundo, posto que non son máis que simplificacións que a xente prefire facer antes que expoñerse a unha realidade incomprensible.

Aparecen reflexadas neste primeiro conto as "manías" de Borges, como el acostumaba a dicir. Estoume a referir ao labirinto e ao espello, dous elementos que dende sempre inquietaron ao escritor. No caso do espello, o desconcerto é debido á multiplicación que fai dos homes. No relativo ao labirinto, para Borges representa a propia realidade debido á súa orde aparente que, no fondo, oculta un caos. Ademais, tamén proporciona a idea da busca do centro como pretensión de atopar o significado da vida.

Esta idea dunha orde aparencial (mundo da experiencia) que esconde un caos (o propio universo), está representado dunha forma máis clara en «La biblioteca de Babel», conto no cal os bibliotecarios representan as distintas formas de busca da explicación da existencia.

Ademais deste simbolismo, común á maioría dos contos, atopámonos con outro tema recorrente que é o da circularidade, símbolo principal de «Las ruinas circulares». Baixo este tema encóntrase a idea que tanto preocupaba a Borges do Eterno Retorno. A circularidade maniféstase tamén por medio de finais que encadean co principio o que nos ven a dicir que non existe unha causa primeira.

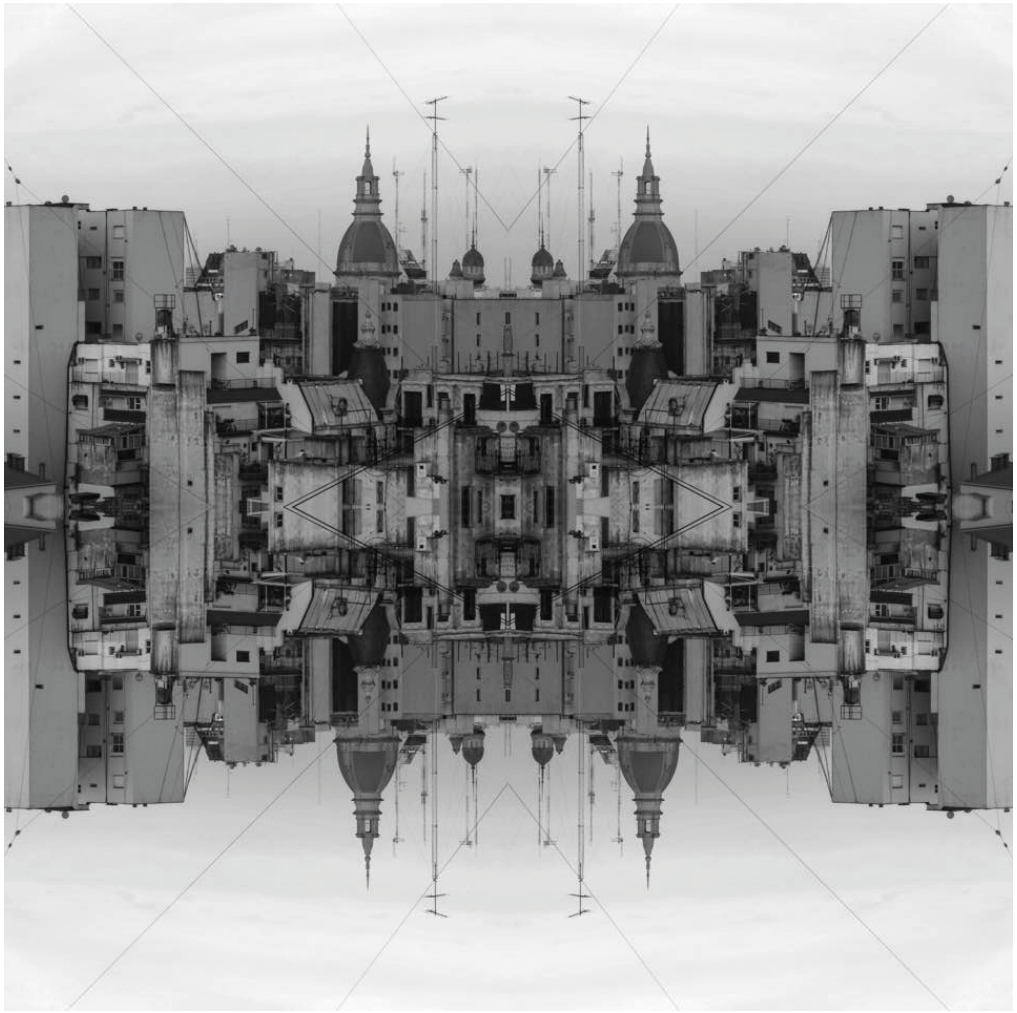
Poderiamos seguir comentando moitas outras preocupacións de Borges que aparecen reflexadas nos seus contos mais, no medio de tanto escepticismo, eu quixera transcribir unhas palabras do propio Borges (pese a desviarme do tema) nas que mostraba certa esperanza alentadora que a min me pareceu necesaria despois da lectura do libro: "Si en todos los idiomas existe la palabra felicidad, es verosímil que también exista".

Despois deste folgo vital, e xa para concluír, teño que dicir que é certo que *Ficciones* é un libro de difícil comprensión que nos impregna dun cuestionamento profundo e abafante do "real" pero, paradoxalmente, cando eu rematei a súa lectura, se de algo me sentín segura é de que acababa de descubrir, cando menos, o centro do labirinto da literatura hispanoamericana

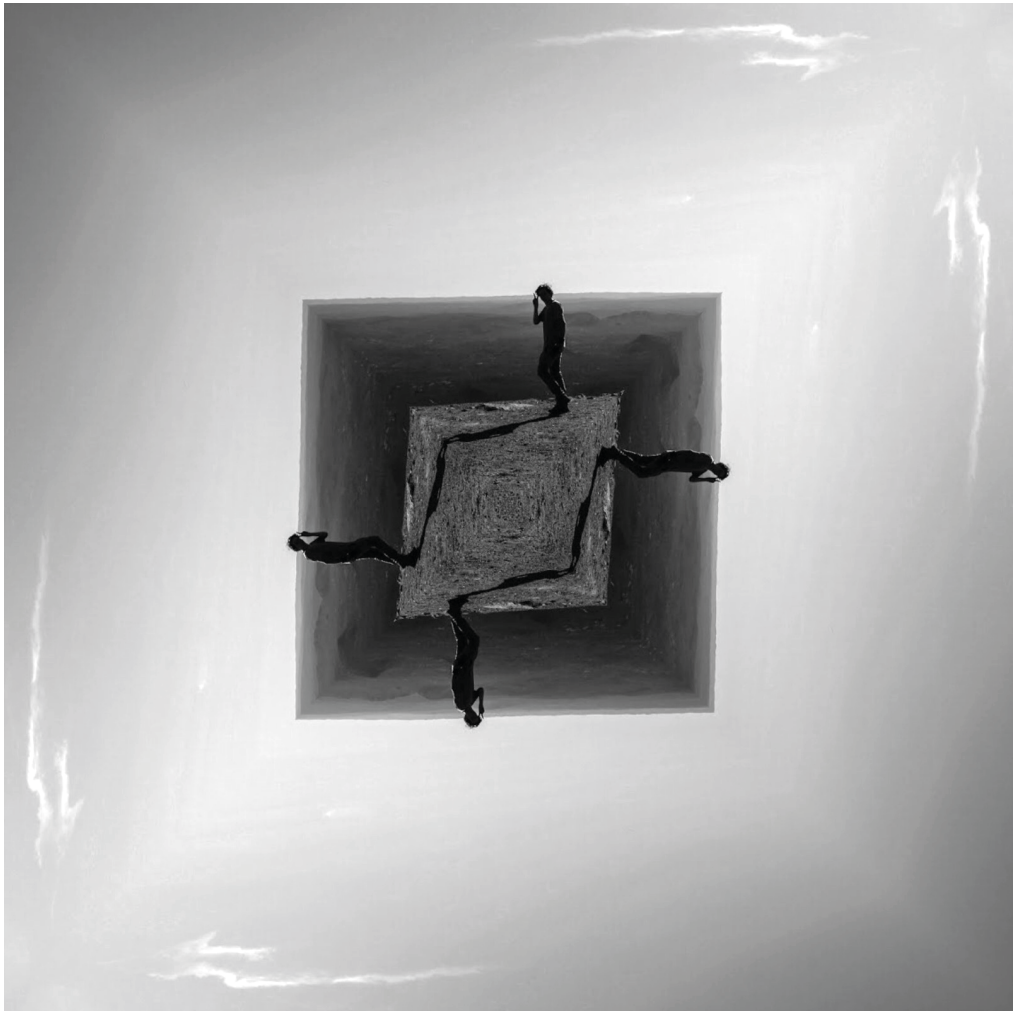
BUENOS AIRES CALEIDOSCÓPICA

Fotografías de Valentina Lazo











» “Invasión rexistrada”. Cinegrama de Claudio Rodríguez Fer.

LA VANGUARDIA ES LA RETAGUARDIA:

El cine como un oscuro deseo y objeto

Por Federico Karstulovich

Hay, a lo largo de la intensa obra borgeana, una serie de caminos laterales, ciegos, que conducen menos a una identidad previsible y estable para la escritura (el Borges de los temas característicos: la eternidad, el tiempo, el heroísmo, la repetición, la falsificación, entre tantos) que a callejones sin salida aparente, o en todo caso, a espacios de retroalimentación fascinada.

Esa retroalimentación compulsiva viene directamente acompañada de una experiencia que en Borges produce un efecto de fascinación, porque en tanto ex-periculum (etimológicamente algo que ha cesado de ser peligroso y por ende puede ser narrado) lo confronta con un mundo ajeno y propio a la vez.

El mundo ajeno y propio (que podremos definir por medio de la figura de la distancia-afección) en Borges es el cine. El cine com espectador-crítico (“me considero un mejor lector que escritor” dirá JLB en diversas ocasiones... y le creemos) pero también el cine como ejercicio escriturario (el cine como gestor de argumentos potenciales así como de guiones definidos, fundamentalmente en colaboraciones y llevados al cine por Hugo Santiago, director borgeano si los hay)

En este escritor cosmopolita por excelencia (en Borges hay tanta localía porteña como de cualquier otra capital grande del mundo: es una escritura que

borra las fronteras) *lo cinematográfico* ocupa un espacio de pérdida. Y no porque se trate de un interés menor o lateral. O una mera circusntancia laboral (Borges debió gestar un ingreso a lo largo de algunos años de su adultez pero sin que ese dinero fuera verdaderamente significativo para su supervivencia: de *Crítica* a *Sur* y de ahí a los artículos en la revista *El hogar*) sino porque se trata de un medio que lo deja desamparado frente a su propia ignorancia de un medio que le resulta violentamente extraterrestre.

El cine en la obra de Borges es pérdida porque es el espacio del reconocimiento de los temas y obsesiones personales pero a través de un medio que no se maneja (ya sea como crítico así como guionista: al menos en el lapso que va de inicios de la década del 30 hasta mediados de la década del 50). Esa relación, en la que Borges se identifica y se desindividualiza (porque se entrega a lo desconocido, acaso como si se tratara de una orilla conceptual) es fascinante porque da cuenta de un vacío irrecuperable, en donde el dominio enciclopédico de la cultura cosmopolita es un saber inútil y el control de la situación frente al acto cinematográfico queda vacante.

La admiración critica que directores como Von Sternberg y Welles generan en Borges, por lo tanto, tiene la doble adscripción de quien reconoce un mundo ideal común a la vez que lo experimenta con el temor del extranjero en tierra extraña (y sin mapas). Distinto, valga aclarar, es el caso del Borges-punto de partida, que es la zona de confort en donde la literatura propia es el instrumento de base para las adaptaciones cinematográficas perpetradas por terceros (sostengo la expresión criminal de "perpretar" ya que el escritor porteño que aquí nos convoca supo tener muy mala suerte en las adaptaciones cinematográficas de su obra: acaso *Días de odio* adaptando "Emma Sunz" y *La estrategia de la araña* adaptando "Historia del traidor y del héroe" sean las dos grandes excepciones), precisamente porque lo literario siempre fue un ejercicio de control, de dominio de los saberes.

El cine, entonces, provee elementos para el reingreso del cosmopolitismo pero como "experiencia material y de lenguaje". O para decirlo de otro modo: el cine supone el acto de volver a aprender un lenguaje para expresar un mundo propio con medios alienados (etimológicamente: extraños, ajenos).

Ese acto de confrontacion virginal supone un ejercicio autorreferencial como pocos: cuando el escritor debe afrontar mundos como el de Dreyer con *La passion de Juana de Arco*, como el del Eisentein de *El acorazado Potemkin* o sin ir más lejos el universo del Chaplin de *Luces de ciudad*, el efecto no

puede ser sino decepcionante: se muestra (y nos muestra como lectores) desinteresado, molesto, irritable frente a un cine que cuando no describe como formalista o pretencioso directamente lo pulveriza por sensiblero. Por el contrario, en el aliento épico, en el culto heroico, en la vindicación de las acciones por sobre la psicología profunda o la sociología de barricada del cine político de vanguardia es en donde más cómodo se lo encuentra al autor de *Ficciones*. En esa dirección abraza efusivamente a directores como Buster Keaton y King Vidor, además de los ya mencionados. Comprende que son autores que actualizan un mundo de posibilidades. Es así que el cine clásico estadounidense y su sólido (hoy para nosotros, pero en aquel entonces en plena formación) verosímil resultaban la perfecta masa moldeable para un imaginario cosmopolita como el de nuestro autor.

Pero... ¿de qué posibilidades hablamos cuando pensamos en el cine clásico?

Acaso el imaginario del cine clásico proveía la posibilidad de proyectar fuera del universo personal (del de Borges) aquello que durante años el autor expermientó como íntimo: la genesis de una épica (y una ética asociada a la misma). El cine clásico reescribía por otros medios aquello que Borges había sabido adoptar de la literatura universal (aunque fundamentalmete cosmopolita y occidental). Ese ejercicio de lo propio en lo ajeno lo fascinaba (en buena medida parte de las descripciones de los espacios, situaciones y personajes urbanos que reconocemos en *Historia universal de la infamia, Ficciones* y *El aleph* deben mucho, muchísimo a la cosmovisión del cine de Von Sternberg).

Borges, quizás, reconocía en el rescate del lenguaje clásico de un medio que desconocía técnicamente la posibilidad de fundar una paradoja galopante: que el cine fuera una vanguardia formal a la vez que una retaguardia en relación a los contenidos narrados. O si lo queremos expresar más simplemente: el cine como un medio novedoso para contar las mismas historias de siempre (esa paradoja que Sarlo ha dado en llamar "el ejercicio de una modernidad periférica", ejercicio que influyó tanto en Torre Nilson y en Glauber Rocha como en Bertolucci y hasta Pasolini). Es decir: el cine como re-creador de mundos míticos (y productor de fantasias e imaginarios propios que lancen vasos comunicantes con ese universe cultural previo) o el cine como un mero producto sub-literario, en caso de no lograr el objetivo. La autoreferencialidad o la nada. Borges adelantándose a Sartre.

El espacio de la ciudad, por tanto, configura en el autor una vía indirecta de representar las tensiones del espacio clásico: el cine como un arte moral (que no moralista) por excelencia, el estilo narrativo del clacisismo como un medio

para exponer una reevaluación mítica del mundo a través de la codificación que provee el sistema de géneros y el lenguaje audiovisual como un medio ajeno que pueda exorcizar la experiencia ausente (del espectador: un voyeur, del escritor sedentario: un cobarde ratón de biblioteca). De ahí la excelsa fascinación que en Borges causaban dos géneros surcados por la figura icónica de la ciudad: el western y el policial (el noir, en particular).

Pero así como reconocemos la proyección del mundo personal del Borges lector hacia el cine que lo hace sentirse "en zona segura" hay también un inevitable proceso de retroalimentación en donde el escritor argentino se ve atravesado por ese "lenguaje extraño", que poco a poco determina con obsesiva precisión la notable capacidad para dar cuenta de los detalles, manejar ritmos, alternar puntos de vista, construir geométricamente los espacios, como si el cine también hubiera logrado moldear la literatura borgeana a pura cincelada sobre el monocorde mundo del poeta ultraísta de finales de la década del '20. El cine como renovación, proyección, influencia y confirmación (de un mundo personal e intransferible): pensemos en cuentos perfectos como *El jardín de senderos que se bifurcan* o *El milagro secreto* como construcciones ineludiblemente cinematográficas.

Una irónica paradoja se produce en la posterior formación cinéfila de Borges: el escritor comienza a acelerar el proceso de cegera y limitaciones visuales. Este impedimento lo limitará a la hora de acceder a las nuevas formas estilísticas del cine de posguerra (neorrealismo italiano, nouvelle vague francesa, Nuevo cine Americano, Nuevo cine alemán, cines contraculturales de la década del 60.etc), como si el proceso dialógico del mismo Borges no se permitiera nuevas adquisiciones y/o influencias.

No obstante esa admiración por un lenguaje desconocido (el de la gramática audiovisual) terminaría rindiendo sus frutos cuando Borges decidiera hacer el salto cualitativo hacia el mundo ajeno de las imágenes, ya no como espectador sino como productor de las mismas, a través del ejercicio del guión. Inicialmente a través de la composición de argumentos que luego serían guiones (*Los orilleros* –con una version cinematográfica poco feliz- y *El paraíso de los creyentes*) y luego sí, los guiones para Hugo Santiago: la mítica y seminal *Invasión* y la desconocida *Les autres.*

Los dos filmes coescritos con Bioy Casares y Hugo Santiago no solo contemplarían la exposición de las obsesiones personales y literarias de toda una vida sino también (acaso por mediar el espíritu de colaboración en las películas en cuestión) la comprobación del lenguaje adquirido, tardío pero conquistador: el cine hablando a la literatura y viceversa, como si se perdieran los límites entre una y otra, como si en ese salto final a lo desconocido de lo propio/ajeno del cine (en la plena ceguera) se produjera un acto liberador, un duelo final con lo otro, con lo temido, acaso dominado al final de la propia vida. No les quito espacio de lectura sobre ellos: indaguen y busquen en internet de qué se tratan esas dos obras maestras.

La década del 70 llegaría con sus dos libros de relatos menos queridos por la crítica (aunque sí queridos por Borges): *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975), quizás dos de los textos más libres de ataduras con respecto al mundo personal que hizo de Borges una marca literaria registrada.

A algunos (a quienes adoramos al cine) nos gusta pensar la idea de ese arte como una secreta influencia, como una solapada tradición en este escritor fundamental. Y acaso el cine pueda pensarse (si es que en definitiva no fue) como el principal responsable de la liberación final de ese insoportable laberinto llamado "autor".

BORGES Y SU REFLEJO ORIENTAL

Por Zhou Wei

Pese a la gran distancia geográfica, el maestro literario argentino Jorge Luis Borges siempre abrigó un afecto por China. En sus obras, se mencionaron la cultura, la historia y la literatura china. Además de los famosos protagonistas en "El jardín de senderos que se bifurcan" y "La viuda Ching, pirata", los fragmentos de *Sueño en el pabellón rojo* y "El bastón de laca" en su poema, hay otro testimonio muy interesante: "La muralla y los libros" que se incluyó en *Otras inquisiciones* (1952). En este ensayo, Borges indagó su satisfacción e inquietud provocadas por dos datos históricos en la dinastía Qin y conjeturó que para Shih Huang Ti, la construcción de la Gran Muralla y la quema de libros fueron barreras mágicas en el espacio y el tiempo, destinadas a detener la muerte. Sin duda fue uno de los más impresionantes ensayos borgesianos y mostró su interés por este lejano país oriental. Es más, en 1981, Huang Zhiliang, antiguo diplomático de China acreditado en Argentina, visitó al gran maestro. Al hablar del país asiático, Borges, muy emocionado, le dijo que había soñado con que un día visitaría China. Aunque se había quedado ciego, sería maravilloso poder palpar la Gran Muralla.

Por otra parte, siendo uno de los más leídos escritores hispanohablantes, Borges viene llamando cada día más la atención a los lectores, escritores e investigadores chinos. Sus obras han ejercido cierta influencia en los vanguardistas chinos. Desde el fin de los años setenta del siglo XX hasta hoy en día, la traducción y el estudio de los cuentos, poemas y ensayos de Borges han

logrado bastantes éxitos en China.

En distintas ocasiones, por ejemplo "Borges y yo" [1960], el escritor argentino señalaba que había dos "Borges":

> Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas.....yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar..... No sé cuál de los dos escribe esta página." [Borges 2002: 186]

Curiosamente, el proceso de la aparición o la formación de la imagen de "Borges, el gran escritor argentino" en China, confirmó su hipótesis metafísica en cierto sentido. Al principio el apellido de Jorge Luis Borges fue traducido como "波尔赫斯". Pero el maestro no provocó mucho interés entre los lectores chinos hasta casi dos décadas después cuando fue presentado como "豪尔赫·路易斯·博尔赫斯" en el No. 1 de *Literatura y arte extranjera* de 1979. Cabe subrayar la diferencia entre "波尔赫斯" y "博尔赫斯". En chino, "波" puede formar palabras como "波" [onda], "波浪" [ola] y "波兰" [Polonia], mientras que "博" suele connotar con "博士" [doctor], "博学" [sabio] y "博物馆" [museo]. Aunque desde "波尔赫斯" a "博尔赫斯" sólo era un cambio sutil de un carácter chino, se destacó la característica de erudición a través de la sugestión literal, así que facilitó la aceptación de su figura muy intelectual.

En 1983, apareció la primera antología de cuentos de Borges, traducida por Wang Yangle. Se tituló *Cuentos breves de Borges*. Mostró a los lectores un panorama de cuentos borgesianos y las preferencias del escritor en distintas fases de creación. Con la difusión de esta antología, se cimentó la influencia borgesiana en los jóvenes escritores, sobre todo los vanguardistas chinos de La Nueva Etapa. Dijo He Xiaozhu, poeta y novelista:

> En aquel entonces, incluso usaba el hecho de conocer a Borges o no como criterio de distinguir amigos y enemigos... Conocemos a Borges a través de *Cuentos breves de Borges* de la Editorial de Traducción de Shanghai. Fueron los cuentos de esta antología que influyeron profundamente la literatura china... [何小竹 2005:10]

En los años noventa, llegó un auge de traducción de las obras de Borges. Se encontraron cinco antologías que recogieron 363 cuentos, poemas y ensayos, así como 29 recopilaciones en las que aparecieron 118 joyas literarias del escritor. En 1999, después de cinco años de preparación y traducción, la Editorial Zhejiang Wenyi publicó *Obras completas de Borges*, verdadero miliar en la historia de traducción de Borges en China. Más de veinte traductores participaron en este proyecto. La versión en chino contuvo un tomo de cuentos, dos tomos de poesía y dos tomos de ensayo, así como un largo prólogo titulado "Una aproximación al auténtico Borges" y una crónica detallada sobre Borges redactado por el editor general, Lin Yi'an. Además del amplio abarcamiento sin precedente de obras, esta versión ofreció varias fotos preciosas de Borges. También incluyeron los prólogos y epílogos de cada recopilación original, que contenían el contexto de creación y las críticas sobre las obras del propio escritor. Servían tanto a los lectores comunes como a los investigadores para comprender mejor el arte literario de Borges. Sea desde el punto de vista de traducción, sea desde la perspectiva de publicación, estas *Obras completas* han logrado enormes éxitos y evidentes trascendencias. En los años que vienen, se re-imprimieron por varias veces y se convirtieron en la versión más citada.

En la primera década del siglo XXI, la traducción y la publicación de las obras borgesianas no dejaron de florecer. Los cuentos, ensayos y poemas aparecieron en muchas colecciones de literatura extranjera. Las revistas y las gacetas se convirtieron en importantes plataformas de presentación de nuevas traducciones, como el caso de *La música griega*. Debido a la fecha de recobro, este poema no fue abarcado en las *Obras completas*. Entonces, Zhu Jingdong lo tradujo, lo agrupó con otros cuatros poemas y los publicó en *Revista de poesía*, No.8 de 2001.

En las historias de la literatura hispanoamericana, en las obras monográficas, y en las obras de escritores e investigadores, Borges siempre es un invitado aplaudido. Además, varios materiales oficiales de enseñanza para escuela secundaria y preparatoria seleccionaron obras de Borges traducidas junto con las de Calvino, Kafka, Woolf, etc. como ejemplares de literatura extranjera. En la educación universitaria, se consideraron a Borges como el gran maestro latinoamericano, e incluso utilizaron sus joyas literarias como material para clases de traducción. Por ejemplo, el *Poema de los dones* en *Curso de traducción del español al chino*. [盛力 2005]

Entre los lectores chinos comunes, la pasión de leer y estudiar las obras borgesianas se ha hecho una tradición de moda. En Guangzhou, hay una librería dedicada a las publicaciones de estudios académicos que se llama Librería Borges. En el sitio web Douban,[2] hay varios grupos de aficionados a Borges

2 La página oficial de Gabriel García Márquez en China también pertenece al mismo sitio web.

que discuten temas sobre el maestro, e incluso problemas sobre su arte literario no menos serios que los investigadores profesionales. Uno de ellos cuenta con más de 21.000 miembros registrados.[3] Según los datos de Kongfuzi, el sitio web de venta de libros de segunda mano más conocido en China, el récord de precio de remate de un *Cuentos breves de Borges* [1983] ya es 200 veces que el precio de lista que se imprimió en la primera edición.[4]

Desde el primer vistazo hasta hoy en día, China va sabiendo cada día más de Jorge Luis Borges y sus obras. Aunque no es fácil abordar a un escritor que viene de un país tan lejano y con creaciones tan complejas, místicas y metafísicas, su originalidad y honda innovación en los conceptos artísticos fascinan a los lectores chinos. Las traducciones arriba mencionadas son sus guías al transitar por la Biblioteca de Babel, por los laberintos y espejos, por el jardín de senderos que se bifurcan. Concluimos esta breve historia con otra anécdota bonita. En marzo de 2000, María Kodama, viuda de Borges, viajó a Beijing para asistir a la presentación de libros del maestro. En una ceremonia afectuosa, regaló una edición de lujo de las *Obras Completas de Borges* en chino de cinco volúmenes al Museo de la Gran Muralla China. Aunque mencionó Borges esta maravilla arquitectónica en su ensayo varios años antes de que sus obras aparecieran en China, el mismo escritor nunca logró visitar el país oriental. Empero, sus amigos argentinos y chinos han hecho realidad el deseo incumplido con sus obras traducidas.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis. 2002. *Obras completas*. Emecé Editores, Buenos Aires.

何小竹. 2005. “读诗笔记两篇：诗人的寂寞——读《博尔赫斯诗选》”. 《青年作家》 6, pp.10-12.

盛力. 2005. 《西汉翻译教程》. 外语教学与研究出版社, 北京.

王央乐译. 博尔赫斯著. 1979. “交叉小径的花园”、“南方”、“马可福音”、“一个无可奈何的奇迹”, 《外国文艺》 1, pp.63-101.

3 Véase: 豆瓣博尔赫斯小组. 2015. http://www.douban.com/group/borges/. Consultado en 12 de mayo de 2015.

4 Véase: 孔夫子旧书网. 2015. http://book.kongfz.com/13038/293881146/. Consultado en 12 de mayo de 2015.

王央乐译. 1983. 《博尔赫斯短篇小说集》. 上海译文出版社, 上海.

王永年等译. 林一安主编. 1999. 《博尔赫斯全集》 (全五册). 浙江文艺出版社, 杭州.

朱景东译. 2001. “博尔赫斯诗选”. 《诗刊》 8, pp.25-27.



BORGES CONTRA EL TIEMPO

Por José David Espasandín García

Desde una perspectiva filosófica, el siglo XX es el siglo del descubrimiento del tiempo. Han tenido que pasar más de dos milenios para que los hombres despertasen de su dulce ensoñación: no hay horizontes de sentido totalizadores que nos salven de la corriente ciega del tiempo. Nietzsche, en cuya tumba luce a modo de símbolo el año 1900, ha desenmascarado la gran mentira de todas las épocas: "lo que es no deviene; lo que deviene no es"[1]. La incapacidad para asumir el bullicioso movimiento de este mundo ha conducido a la proyección de un trasmundo de quietudes y eternidades en el que los occidentales nos hemos refugiado hasta hace poco. El platonismo y el cristianismo pasan por ser las cristalizaciones más logradas del fenómeno. La vista baja y la esperanza en el cielo, la renuncia a enfrentar el tiempo inasible como única realidad. Ésa parece haber sido la divisa de nuestra larga historia.

El siglo XX despierta su conciencia filosófica de un modo muy particular, como la de un siglo desengañado. Su primera gran acción es una renuncia. Heidegger desiste conmovedoramente de continuar con una "gigantomachia peri tes ousias": ya no es posible seguir discutiendo en torno a una metafísica de las esencias. Su gran mérito es el de haber puesto en claro la

1 NIETZSCHE, F., *El crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 2001, p. 51.

inconsistencia el aspecto estable del ser. El mundo es siempre y necesariamente precario, fugaz, huidizo, está siempre en vías de aniquilación, y nosotros con él. Ya no hay, a estas alturas, sucedáneo que nos evoque los paraísos artificiales de antaño. Ésa es la consecuencia y el nuevo estado de cosas. Ante tal escenario caben múltiples alternativas, y el desarrollo del pensamiento filosófico del S. XX responde, en buena medida, a los intentos por formularlas y lograr sobrevivir a la "muerte de Dios", buscando un modo de interpretar el hundimiento de las categorías de sentido y finalidad.

Todo este panorama intelectual constituye la clave interpretativa desde la que entender ciertos aspectos de la obra borgiana. El escritor argentino toma a lo largo de su trayectoria una posición respecto de la caída del viejo orden. A Borges le preguntaron si creía en Dios; él respondió que no, pero que lo había intentado por todos los medios. Bien pudiéramos resumirlo todo en eso. Reacciona el derrumbamiento con una mezcla enternecedora de ilusión y conciencia profunda de lo penoso de tal reacción.

En una época que ha dinamitado el esquema dualista de un mundo-fundamento sin tiempo y un mundo-fundamentado temporal, Borges se aflige como un espíritu conservador, celoso de las conquistas arrebatadas. Su intención es la de quien anhela recobrar la estabilidad, se parece a la actitud de un reconstructor. Pero es lo suficientemente perspicaz como para mantenerse en una ambivalencia juguetona que por momentos se escora hacia la resignada asunción del devenir como única realidad.

Con todo, intenta su refutación del tiempo que tiene lugar en el marco de su reivindicación del idealismo. Según esta tendencia, la Idea, concebida como oposición a la Realidad, destaca por los atributos de atemporalidad y estabilidad. Se contrapone al devenir, al que sustenta ontológicamente. Los pensadores más presentes en su obra son marcadamente idealistas, y esto en un sentido muy concreto: son filósofos que consideran que el mundo, en cuanto reductible a sensaciones e ideas, termina siendo algo propio de la mente o accesible sólo a la mente. No hay diferencia en este punto entre figuras tan aparentemente alejados como Parménides, Platón, Hume, Berkeley, Bradley o Schopenhauer. Y ¿cuál sino ésta reducción del mundo a un aspecto de la mente habría de ser el primer paso para permitir que ese mismo mundo sea manipulado, re-representado y figurado de nuevo bajo una ficción? No puede sorprender la adhesión de Borges al idealismo. Dejar de asumir ingenuamente el mundo como algo real, con consistencia *per se*, es el primer paso para ficcionarlo.

Una comparación con el campeón idealista, Platón, arroja más luz sobre el porqué de la adhesión borgiana a esta corriente. Ambos son maestros de la escritura, pero en sentidos muy distintos. El ateniense ejecuta la ficción como un pretexto para que surjan sus ideas filosóficas, mientras que Borges hace justo lo contrario. Para Platón la puesta en escena y la forma dialógica son importantes en la medida en que permiten aparecer una filosofía, y dicha puesta en escena es construida y retocada de acuerdo a tal fin. Los personajes que han de hablar son los pertinentes para la discusión, al margen de otras consideraciones. Así, por ejemplo, cuando se trata el problema del ser, aparece Parménides, quien con su pensamiento da juego al planteamiento de la cuestión. Del mismo modo ocurre frecuentemente con los escenarios: en un banquete entre amigos se desarrolla el tema del placer y del amor, en una exhibición gimnástica el de la educación, etc. Contemplamos, por tanto, como en los escritos de Platón personajes, escenarios, tramas, en fin, el conjunto del aparato ficcional, se encuentra en el papel de medio, subordinado a la exposición de una doctrina.

Pero en Borges ocurre el movimiento exactamente opuesto: la ficción es siempre el punto de llegada, la filosofía es (a veces) el medio. La maestría del argentino, no se encuentra ya en la escritura de doctrinas, sino en la creación de ficciones. El interés filosófico borgiano se concentra fundamentalmente en aquellos elementos que le pueden servir para generar los cuentos. El idealismo pasa aquí de jugar el papel de una posición intelectual al de una herramienta. Permite que el intelecto se enseñoree frente al mundo y lo constituya. De lo que se trata, por tanto, es de ganar materiales para la arquitectura de los relatos, más que de aportar reflexiones positivas. Borges puede generar una mundo nuevo a través de la configuración de una peculiar metafísica ecléctica, que ora toma elementos de Schopenhauer o Bradley, ora de Spinoza o Parménides, y una vez hecho esto es el propio escritor quien se convierte en cronista de ese mundo que acaba de generar. Este es, en esencia, el nacimiento de un relato borgiano. En lugar de poner en juego unos personajes e ir detrás de ellos, anotando sus vicisitudes, el argentino lanza un mundo y recoge las consecuencias de este lanzamiento. La reducción de lo empírico a racional, del universo a la mente, en definitiva, el anhelo idealista, no puede encajar mejor con esta clase de pretensiones.

Platón aparte, los filósofos más influyentes en su obra son, justamente, aquellos que más juego pueden dar para la génesis literaria que acabamos de señalar. F. H. Bradley, quien a nuestro juicio es la principal referencia borgiana en metafísica, abandera un idealismo absoluto del que rebosan los textos de Borges, textos en los que la realidad toda es un producto de la mente. El inte-

lectualismo de sus relatos nace precisamente de esta consideración. La mente proyecta una combinatoria de posibilidades metafísicas, a modo de juego, que generan fenómenos, un mundo de apariencias a veces disparatado y contradictorio. La metafísica es entonces un paso previo al advenimiento de la ficción. Se diría que el idealismo le ofrece dos ventajas: es un dique contra la corriente del tiempo desatada tras el siglo XIX y una justificación para manipular universos y crear cuentos.

Las paradojas de Zenón

> Mi lector notará en algunas páginas la preocupación filosófica. Fue mía desde niño, cuando mi padre me reveló, con ayuda del tablero de ajedrez (que era, recuerdo, de cedro) la carrera de Aquiles y la tortuga" *El oro de los tigres*, "Prólogo" (1972)

El hecho de que la prematura vinculación de Borges con la filosofía se encuentre mediada por la paradoja de Zenón sobre la carrera de Aquiles y la tortuga revela una pretensión temprana del escritor por el intento de sustraerse al tiempo.

La paradoja en cuestión ha sido formulada por Zenón de Elea y pretende ser un referendo de las tesis de su maestro Parménides, quien había establecido las diversas propiedades del ser, entre las que destaca la de la inmovilidad. Dicho brevemente, Parménides fue el primero que marcó una distancia radical con el mundo físico como algo dado, y contrapuso este mundo en tanto que apariencia percibida por los sentidos al mundo verdadero concebido a partir de la razón. También hizo algo más importante: caracterizó el primero con el no-ser y el segundo con el ser, comenzando así un camino dualista en el que el elemento mental se vuelve preponderante, un camino por el que transitará Platón y, a través de la duda radical cartesiana, los principales pensadores modernos.

Parménides supone un punto de inflexión en la filosofía griega por cuanto contrasta con los paradigmas anteriores, según los cuales el movimiento era una propiedad esencial a la materia y, por implícito, tendía a no problematizarse. A partir de él será una preocupación constante y la filosofía comenzará a marcar una división cada vez más clara entre materia movida y causa motriz, empapándose esta última de los atributos de la inteligencia y cobrando un lugar de creciente privilegio ontológico. Este dualismo no-tiempo/tiempo o fundamento/fundamentado, como sabemos, marcará decisivamente la historia de la filosofía y será, bajo el cristal del creacionismo, una de las premisas

fundamentales de la religión cristiana. Arraiga también en el esquema mental de Borges, pero en su caso como una reacción que busca recuperar la calma ante el panorama de disolución de todas las categorías vinculadas a la estabilidad.

Hay que leer sus escritos sobre Zenón justamente como una parte de ese proyecto de refutación que, si filosóficamente está destinado al fracaso, ha abierto en él la posibilidad de una arquitectónica para sus relatos. La paradoja de Aquiles y la tortuga forma parte de esto, aunque a primera vista parezca referirse al espacio. Recordemos que se postula como la imposibilidad de que Aquiles alcance a la tortuga si le da ventaja, ya que para recortar esa ventaja el pélida habría de recorrer una distancia, invirtiendo un cierto tiempo, en el cual la tortuga recorrería, a su vez una pequeña distancia, que para recuperar Aquiles habría de invertir otro tiempo, dándole a la tortuga la ocasión de recorrer otra pequeñísima distancia que se habría de recortar ulteriormente, y así hasta el infinito. Aquiles siempre va a tener una distancia que recuperar porque recuperando la distancia inicial le da ocasión a la tortuga de que aunque poca, le quite otra cierta distancia. Pero no sólo es un atentado contra el movimiento, pues implica a su vez que antes de que pasen diez minutos han de pasar cinco, y antes dos y medio, y antes uno y tres cuartos, y así sucesivamente. Si merced a ella hemos de negar la irrealidad del movimiento, de los fenómenos, y admitir la quietud del mundo, debemos, para Borges, afirmar en la misma medida la irrealidad del tiempo y, según el razonamiento del argentino, su consiguiente falsedad.

Si hay entre Platón y Borges un común sentir idealista, también hay otra similitud que tiene que ver con la posibilidad del idealismo mismo como doctrina y con la viavilidad de darle la espalda al tiempo. La tradición nos ha transmitido un Platón dualista a utranza, demasiado a menudo pasado por el tamiz de neoplatónicos y cristianos, pero en esta interpretación son difíciles de encajar algunos de sus últimos diálogos, entre ellos precisamente uno intitulado, no por azar, *Parménides*. Es el diálogo que cuestiona, si no rompe, la diferencia ontológica establecida en el *Fedón* y la *República* entre el mundo temporal y el atemporal. El diálogo se abre, como la vida filosófica de Borges, con una paradoja de Zenón, esta vez contra la multiplicidad, pero sigue el desarrollo hasta llegar a derrumbar el propio dualismo de Platón hermanando lo uno con lo múltiple el tiempo de lo sensible con la temporalidad de lo inteligible en un todo que hace tambalear la misma idea de Verdad.

Platón había tratado de refutar el tiempo superponiéndole a su dominio un esquema estático en una construcción fuertemente jerarquizada. Pero en el

Parménides vemos a un Platón desengañado por los avatares de Siracusa, quizá por las críticas de Eudoxo y quizá también por la popularidad de cierto estagirita revoltoso que embelesa a la Academia y a Atenas con sus ataques a la doctrina de las Ideas. Un Platón más viejo que comienza a abandonar a Sócrates y a volverse a su maestro de la adolescencia Cratilo y, eminentemente, al oscuro Heráclito, un Platón que introduce el movimiento en el ser; un Platón que finalmente no pudo refutar el tiempo.

El Borges del cuarenta y seis, que ha querido postular un idealismo atemporal, acepta también su fracaso y la imposibilidad de conseguir una refutación exitosa:

El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, 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.[2]

También él vuelve a Heráclito y asume, como Platón, que lo real está atravesado de tiempo. Termina por marcarse una distancia con su propio proyecto y asumir la imposibilidad del idealismo: dar cuenta de los fenómenos, del cambio, sin inventar ilusiones ultraterrenas en las que ya no se confía:

En el decurso de una vida consagrada a las letras y (alguna vez) a la perplejidad metafísica, he divisado o presentido una refutación del tiempo, de la que yo mismo descreo, pero que suele visitarme en las noches y en el fatigado crepúsculo, con ilusoria fuerza de axioma. Esa refutación está de algún modo en todos mis libros.[3]

Un intelectual de principios de siglo tiene que batirse necesariamente con la cuestión del tiempo y de la posición de la existencia humana en el mundo. Borges reacciona reiterando el viejo fármaco: tranquilicémonos ante su efecto corrosivo, el tiempo es una ilusión, lo verdadero es atemporal. De ahí pasa, bebiendo de pensadores modernos, a considerar las ideas como estados mentales. El proyecto de una refutación del tiempo se hermana con la posibilidad de la ficción: la exterioridad que cambia sólo es un derivado de las ideas del intelecto. Por supuesto, Borges pertenece a su época: le rodea la sensación de servir a un propósito vacío, de que tratar de negar lo evidente

2 BORGES, J. L., "Otras inquisiciones" en *Obras completas*, Vol. II, Emecé, Barcelona, 1989-2004, p. 149.

3 *Op. cit.*, p. 137.

no es más que un recurso literario, como algunos dirán más adelante de toda metafísica. En este momento ni siquiera escapar a la futilidad es prebenda de los idealistas.

REFERENCIAS:

BORGES, J. L., *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1989-2004.
NUÑO, J., *La filosofía de Borges*, Reverso Ediciones, Madrid, 2005.
PLATÓN, *Diálogos*, Gredos, Madrid, 2006.
SÁBATO, E., *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona, 1997.

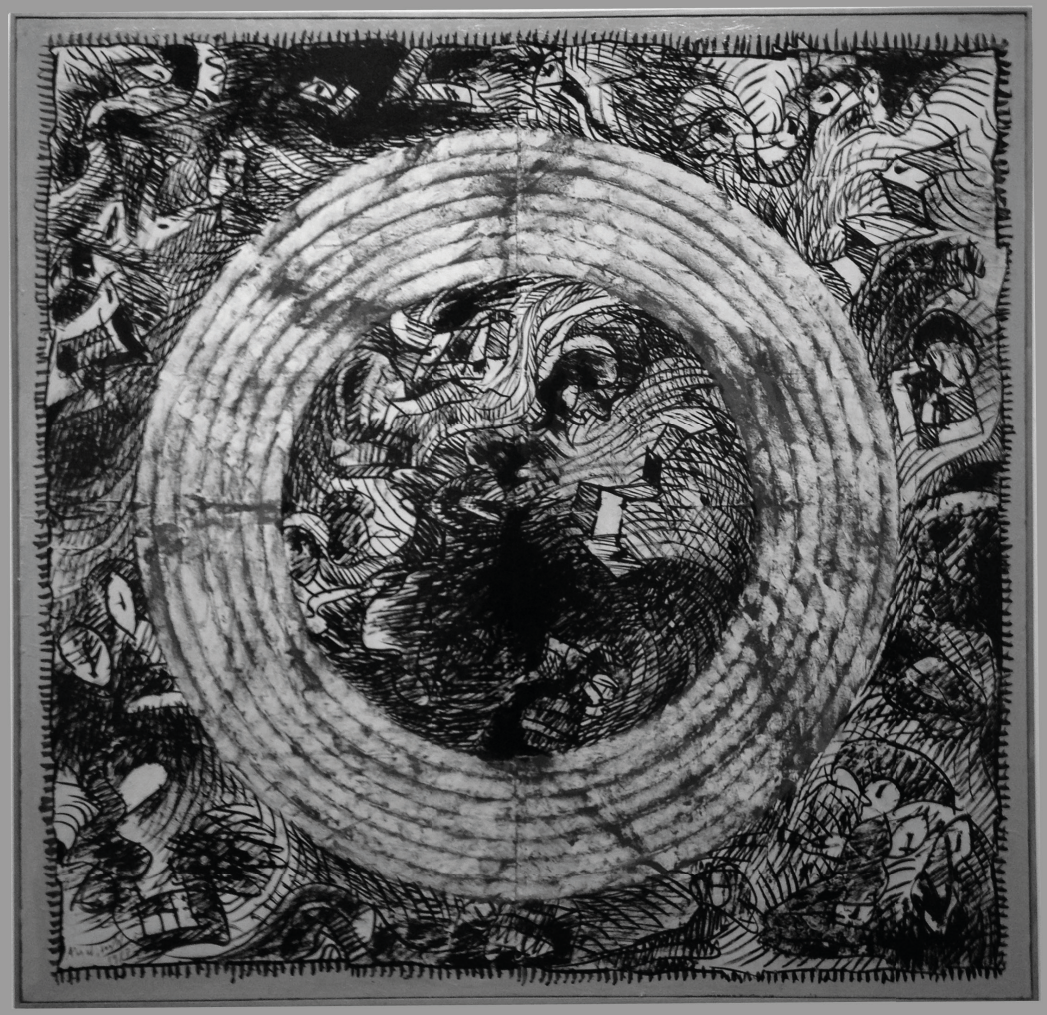


Matilde Urbach



Pierre Menard

» Ilustracións de Héctor Quintela.



» “Années et anneaux” [Anos e aneis], de Pierre Alechinsky. 1987, Tinta china, estampación e orla acrílica encolada sobre tea.

RUIDO Y PAISAJE

Ensayo breve sobre Pierre Alechinsky

Por **Eduardo Fernández**

#Surrealismo #Vanguardias #Aleph #Borges #Inmortalidad #Abstracción #Pierre_Alechinsky #Pintura #Escritura #Otredad #Sueños

Cada vez que parto de las vanguardias históricas del siglo XX para escribir, me doy cuenta de lo difícil que es hacer una arqueología de estos movimientos sin sentir la necesidad constante de ningunearlos, como mirando a los académicos que postularon estas tesis diciéndoles: *“¿Lo puedo romper ya o hace falta?”*. Míralas, tan bien definidas en sus respectivos marcos, encajadas como un puzzle predecible... y sin embargo, que justo es calificar de *obsoleta* la medida de intentar articular hoy una re-lectura de estos géneros del siglo XX con el fin de actualizarlos, cambiarlos o directamente hacerlos pedazos. Es una tarea innecesaria porque ya hay gente que se dedica todos los días a destruir el pasado, simplemente ignorándolo como una manera de futurizar. La falta de innovación y la desmemoria son las pautas determinantes de la condición postmoderna tal cual fue definida hace décadas. ¿Llegaremos a superar estas consignas?

Pierre Alechinsky fue una de las figuras centrales del Informalismo europeo, un movimiento que surge para englobar todas las tendencias abstractas europeas paralelamente al expresionismo abstracto americano. Alechinsky cuenta con influencias del arte oriental en sus grabados y cuadros; su forma de componer recuerda a la caligrafía asiática, también lo rupestre y primiti-

vo, incluso lo infantil y *naif*. El poder gestual del trazo adquiere otra dimensión, también influenciado por el *experimentalismo* y en mayor medida por el *automatismo*. Dicen que Kandinsky estaba sentado un día en su estudio, y mientras miraba una de sus paletas de colores apoyada en una esquina se dio cuenta de que era eso lo que quería pintar. Así nació la abstracción. En la tésis fundamental de la abstracción, muchos han querido ver un test de *Rorschach* como los que se usan en el psicoanálisis donde el significado está supeditado a la interpretación subjetiva y la consecuente lógica de las sensaciones. Así fueron exploradas en el maravilloso ensayo sobre Francis Bacon de Deleuze las pulsiones del pintor componiendo un lienzo. Pero evitemos caer en la trampa del relativismo absoluto, donde dependeríamos de las micro-substancias individuales que formamos cada uno de nosotros para entender los fenómenos, ¿Cómo podríamos entonces vivir en un sistema tan dependiente de la totalidad de la población, con sistemas electorales, corporaciones, asociaciones... sabiendo que día tras día la mayoría es el criterio a seguir? Es más sencillo que eso. El arte escapa a la voluntad de las masas. Su mensaje no puede trascender más allá de un sueño colectivo de sí mismo. ¿Veríamos algún día a las masas de personas en los estadios, en los conciertos y en los eventos públicos manifestando ideas complejas, más allá del éxtasis de las emociones primarias? Es al revés: el arte abstracto colectiviza las pulsiones y sensaciones individuales y los pone a la vista. La ilusión de comunicar al aparato *social* una información se pone en entredicho cuando los artistas no funcionan como un espejo que representa de forma figurativa la realidad; hay que apartarse del espejo e imaginar lo que sigue reflejándose ahí cuando no hay nadie mirando. Perdonad, creo que acabamos de tropezar con el surrealismo.

Alechinsky incorpora, de hecho, ciertos elementos del surrealismo, que serían las imágenes de bestias y criaturas antropomórficas que habitan de forma sobrenatural los bordes y los diferentes espacios de sus cuadros. El poder evocador de estas imágenes está por encima de la diferencia *abstracción/figuración*. Por eso me parece más acertado describir a Alechinsky como un pintor irónico envuelto en un frenesí de ruido y paisaje, partiendo de la fuerza del collage y sin ser demasiado estricto con las reglas de las vanguardias; ciertamente las descoloca, juega con ellas y no las sigue al pie de la letra. Saltémonos las normas, colémonos en la fila delante de todos los que están esperando para entrar, tal y como Alechinsky dibuja. Dentro del *Art Brut* o *Art Outsider* lo que importa es no seguir las normas. Dentro del *Postpunk* -donde se permite el apropiacionismo de los medios que se quieren destruir- se invirtien los valores como una *sweet vendetta.* Dentro del *Trash*, se parodia la

cultura de masas provocando lo grotesco y bizarro; dentro del *Postmodernismo,* se absorbe y se interioriza la fractura y la contradicción. En definitiva, para crear un lenguaje propio y articular una morfosintaxis –jaja, ¡¿de qué voy ahora, de lingüista?!- hay que dominar la heteroglosia, es decir, la capacidad de articular diferentes registros dentro de un código lingüístico, con el objetivo de desmontar convencionalismos y correr, con los pies descalzos, los callejones llenos de cristales rotos del paradigma moderno.

En la literatura de Borges hay una reivindicación de la simplicidad y las cosas pequeñas, que pueden ocultar bajo su superficie la belleza del infinito. Creo que me acabo de cargar *El Aleph.* Borges me recuerda a muchos intelectuales y artistas actuales: puliendo el relato hasta convertirlo en una forma suprematista que representa toda una serie de circunstancias mágicas que complementan una realidad insuficiente. Esta descripción es tan pretenciosa que podría abarcar desde los perfectos tuits de un internauta de 140 caracteres, hasta Kubrick totalmente obsesionado con detalles sin importancia volviendo locos a sus actores. Por mi propia experiencia, la inhabilidad para distinguir lo prescindible de lo absolutamente necesario es una condición indispensable para ser creativo.

Hace poco leí lo último de Milán Kundera *La fiesta de la insignificancia*, un elogio a la insustancialidad, a recuperar lo banal y darle una oportunidad a lo cotidiano. Personalmente desaconsejo hacer apología pública de lo trivial, a no ser que uno sea capaz de afrontar las consecuencias. Lo circunstancial siempre ha sido el enemigo de lo capital, y no lo común como se ha malinterpretado. Es lo anecdótico, lo trivial, lo que constituye una ruptura de esquemas. Devolvámosle la importancia a lo que no lo tiene y nos encontraremos, de pronto, en una nueva etapa de la más inocua intrascendencia. Yo creo que esto está muy bien porque vivimos en una época de imaginación severamente limitada, y nada más terrible que una combinación de falta de ideas propias y ambición. Todos hemos percibido la tendencia a señalar los recortes en educación como una puerta abierta a un futuro muy peligroso. Me temo que ya es momento de sentir la hedionda amenaza de mis peregrinas conclusiones: la falta de una educación propiciará una falta de interés por los detalles, por estudiar más las cosas y por conocer. Aun así soy optimista y creo que una sola persona puede conocer la totalidad de las cosas. Y puede intelectualizar todas las pasiones. Las pasiones son muy divertidas. Y lo divertido siempre es verdad. La verdad no es dura, la verdad no es cruel, la verdad no es revolucionaria ni te hará libre: la verdad es divertida. Si la verdad no hace reír, mejor la mentira.

Me gustaría que a estas alturas ya tuviésemos un nivel de confianza lo suficientemente firme para poder dejarme ver como soy sin que haya consecuencias. Como no va a ser posible, vamos a hacer esto despacio. Como cuando se baila. Cuando se baila nunca se empieza demasiado fuerte, hay que ir poco a poco, dando vueltas, midiendo distancias, siempre viendo el centro y el punto al que quieres llegar, nunca sin ir demasiado a tope, es igual que cuando te ponen un café hirviendo y le empiezas a dar vueltas para que se enfríe. Para llegar al centro, se empieza por la periferia.

Las teorías de la *"Otredad"* utilizadas en el psicoanálisis y la filosofía modernas postulan que para construir nuestra identidad tenemos que negar las *Otras*. Tal y como es entendido el término a lo largo de los últimos dos siglos, desde Hegel hasta Beauvoir, el *Otro* es una idea que surge como el resultado de la alienación que provoca nuestra identidad. Como esa gente que viaja a otro país por primera vez y pasa todo el tiempo comparando cosas en un intento desesperado por sintetizar la experiencia, y neutralizar la alienación a la que parecía haber estado sometido, ¡qué manera tan sutil de tachar a alguien de provinciano!. ¿Será la visión que tenemos de los demás una negación de nuestra propia condición? Visto así, nunca pensar en los demás fue al mismo tiempo ser tan egoísta, porque entonces solo se trataba de buscar la ausencia del *Yo* en el resto. En cierta medida, esto es lo que hace Alechinsky cuando configura el espacio de sus lienzos con un entramado de tachones, de rayas, de ruido visual que parecen conducir al más oscuro rincón del significado. El pincel está guiado por la ausencia de un contenido, y la pintura es un elemento que permite exponer toda una carestía, toda una omnipresencia de las cosas que no son de *"este mundo"*. El expresionismo abstracto es una pantalla en la que poder observar todas las privaciones del sujeto. ¿Hacía donde podría avanzar la pintura si no? Fuera de los designios del realismo, de la figuración y de las vanguardias, avanzó, como todo el arte postmoderno, hacía dentro.

También hay un componente cinematográfico en las obras de Alechinsky. La viñeta, que recuerda al friso decorativo, está presente a modo de marco en sus dibujos. Eisenstein, el cineasta ruso que "Invento" el montaje moderno, se inspiraba en la pintura clásica –el Greco entre otros- para componer sus películas, anticipando la visión de celuloide que muchos pintores tenían sobre sus obras. Alechinsky construye en algunos de sus grabados, una secuencialidad que nos retrotrae al celuloide. La mecánica y el movimiento, la pausa y el ritmo son elementos imprescindibles para poder comprender el expresionismo abstracto. Pero todavía hay más, la organicidad del trazo de Alechinsky



» "Page d´Atlas Universal" [Páxina dun Atlas Universal], de Pierre Alechinsky. 1984, tinta sobre lámina escolar do século XIX.

solo se puede comparar a películas como *Alien* o el cine de monstruos y terror, casquería y viscosidad. Redescubrir la materia y el cuerpo humano, el tacto y las sensaciones físicas. Enfrentarse a lo *otro* como un trauma similar al del primer beso y descubrir que los demás también están hechos de carne, aromas, pelo, fluido y sabor. Freud escribió que afortunadamente aprendemos a reprimir nuestro olfato en los primeros años de vida, de lo contrario sería imposible la vida tal y como es concebida.

Otro de mis favoritos de Borges es *El inmortal*. El protagonista, con el don de la vida eterna, se dedica a vagar por la tierra sin dirección alguna, porque alguien que vive para siempre está condenado a repetir y a volver a encontrarse una y otra vez con lo mismo. Pero la mejor aproximación que hay a las paradojas de la vida eterna son las que planteaba la genial *Entrevista con el vampiro*. En la película, Louis de Pointe -Brad Pitt- termina por invertir su inmortalidad en la contemplación de las artes, llegando incluso a querer escribir un libro. Podríamos decir que su conclusión es el anhelo por seguir viviendo,

que es al mismo tiempo el de toda una era, sinfonía de autodestrucción con la que decorar nuestra decadencia. Un ser sentenciado para siempre a vivir en el anacronismo, dedicando su inmortalidad a estudiar la humanidad de los mortales, que tanto envidiaban los dioses, los ángeles y las criaturas sobrenaturales en el arte clásico. El arte, el cine, el teatro, la literatura... como herramientas para vencer a la adversidad y la muerte, y seguir recordando lo qué es estar vivo. Un ser inmortal hoy probablemente nos compadecería por el terrorismo intelectual en el que hemos convertido a la inteligencia separada de las sensaciones. Una certeza que ha surgido en el corazón de los hombres y las mujeres casualmente desde hace unos dos siglos, coincidiendo con el surgimiento de las libertades individuales y las filosofías de la emancipación social. *Condenados a ser libres* como escribirían los deprimentes existencialistas o filósofos protestantes del medievo. Pero solo una inteligencia infinita tendría posibilidad de entender algo de este tamaño; quizás ese océano de sabiduría que encuentran en el espacio los astronautas soviéticos en la monumental *Solaris* de Tarkovski podría estar cerca de lo que planteo aquí. Una estrella gigante con puro conocimiento concentrado. Dicen que el brillo del sol puede contener mensajes y que las estrellas son seres vivos. También Scarlett Johansson en la vulgar *Lucy* de Luc Besson, que tras consumir una droga que libera todo el potencial del cerebro humano, se desmaterializa para pasar a ser pura energía en una experiencia psicotrópica de delirio posthippie. No sé si eso tiene algún sentido fuera del cine comercial para público con el cerebro achicharrado por años de consumir publicidad, sufrir el trabajo precario y fantasear con una vida próspera de karma Carrefour.

Si pudiésemos *hackear* la mente del cuerpo y librarla de sus limitaciones físicas, además de entender que la inteligencia es inmortal e infinita, descubriríamos lo que ya sabían los surrealistas cuando empezaron a interesarse por la psicología a principios del siglo pasado. Nada es más real que el mundo de los sueños. Me hablaron de un experimento que realizaron con ratones de laboratorio a las cuales extrajeron corteza cerebral –lo siento amantes de los animales- para luego activar esos tejidos con impulsos eléctricos. En cuanto esas células neuronales comenzaron a creerse vivas, entraron en fase de sueño. Al no haber un cuerpo que administrar, sólo les quedaba la eternidad del mundo onírico. Esto es lo más parecido a la inmortalidad. Sucede algo similar con la escritura automática. Todo acto creativo que se reduzca a la fenomenología del proceso, tiene la legitimidad de emanar de un inconsciente que se cree liberado de barreras físicas. Como cuándo acabas de conocer a una persona, y poco a poco empiezas a actuar de forma estúpida y provocativa, ¿sabes a que me refiero? ese momento en el que ya no te importa hacer el ridículo porque sabes que no te lo van a tener en cuenta y tienes plena confianza en el *otro*. Creo que hemos llegado a ese momento en el que sabemos que la voz que escuchas mientras lees esto es una interpretación simbólica de tu propio universo interno. Si esa voz desapareciese, explotarías rollo big bang de fuegos artificiales y colores cósmicos, igual que el poema de un novato cargado de energía sexual frustrada.

La obra de Pierre Alechinsky es honesta. Cargada con genuina ironía de alguien que no se tomas las cosas demasiado en serio. Son esos dibujitos que hacías en las carpetas y libros del colegio cuando te aburrías. Y ahora, como conclusión para este artículo, yo creo que deberías dedicar el resto de lo que queda del día a la búsqueda de los pequeños placeres, por obscenos que puedan ser, y entregarte en secreto al hedonismo más chabacano. Todos los días son un buen día para traicionar temporalmente nuestros frágiles principios por los propósitos más ordinarios, y dejarnos cautivar por el fuego químico y esplendoroso de la frivolidad.

NORAH BORGES
NA VANGARDA GALEGA



» Gravado de Norah Borges na portada da *Revista Casa América*, Galicia, nº 27

LINOLEUM DE NORAH BORGES



R E T R A T O

Norah Borges : formada en las normas del expresionismo suizo-alemán, merced a su residencia en Ginebra durante la guerra. Se asimila la intención constructiva del cubismo. Así, se encuentra de regreso, con otros que aun van recortando puzzles... Dotada de una iridiscente sensibilidad femínea. Que aspira a conservar sin mixtificaciones cerebrales. Su ingenuidad temperamental insufla un encantador ritmo lineario a sus composiciones. "Cada una de sus líneas es una fibra de su alma", que vibra en esos paisajes urbanos y en esas cadenciosas figuras de mujeres apasionadas. Se dirían hermanas de las sirenas en que se desdobla Marie Laurencín, de ojos rasgados y sonrisas crueles, y de los saltimbanquis picassianos de Irene Lagut. Otras figuras de Norah tienen un "aire candoroso y torturado" — como en glosas pretéritas señalé—que evocan el contorsionamiento patético de las figuras creadas por María Blachard. Norah Borges, amazona de los meridianos, cabalga ahora sobre el océano desde sus praderas natales, en Buenos Aires, para reintegrarse a Europa. Con su sonrisa romántica y un stock de paisajes inéditos, esperamos nos traiga la otra mitad del arco iris arrancado con sus dientes-buzos del fondo del mar...

GUILLERMO DE TORRE.

— 201 —

» Protagonismo de Norah Borges na *Revista Casa América* Galicia, nº 27, onde colaborou Norah Borges.



» Gravado de Norah Borges na Revista *Casa América* Galicia, nº 28.



» Gravado en *Alfar* nº 32 de Norah Borges



» Gravado en *Alfar* nº 33 de Norah Borges.



» Gravado en *Alfar* nº 36 de Norah Borges



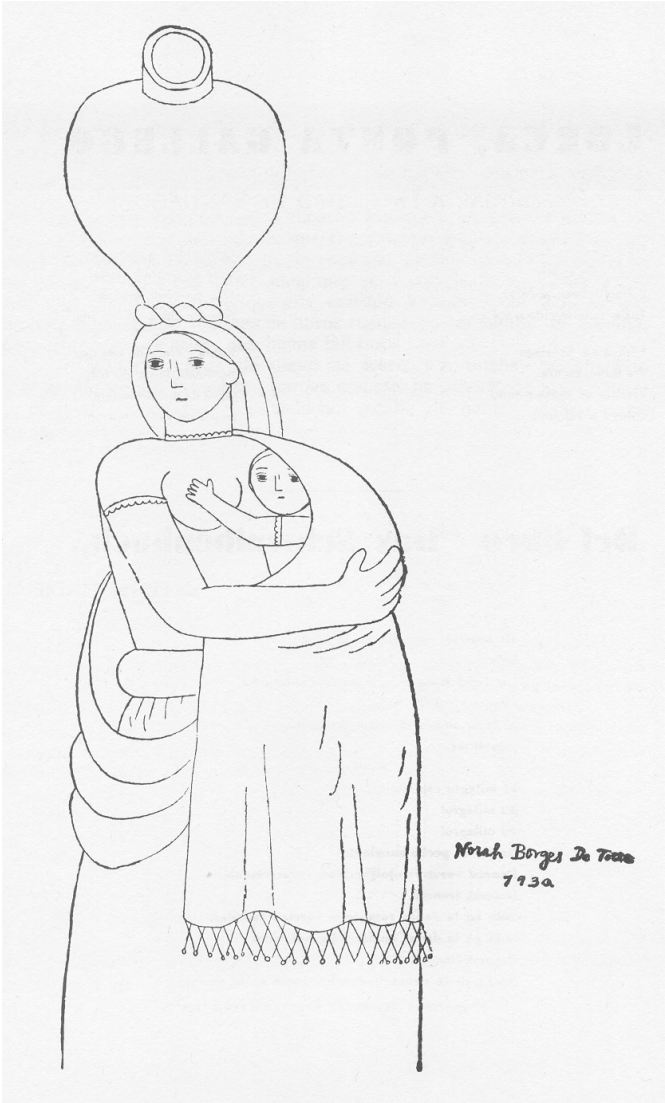
» Gravado en *Alfar* nº 39 de Norah Borges.



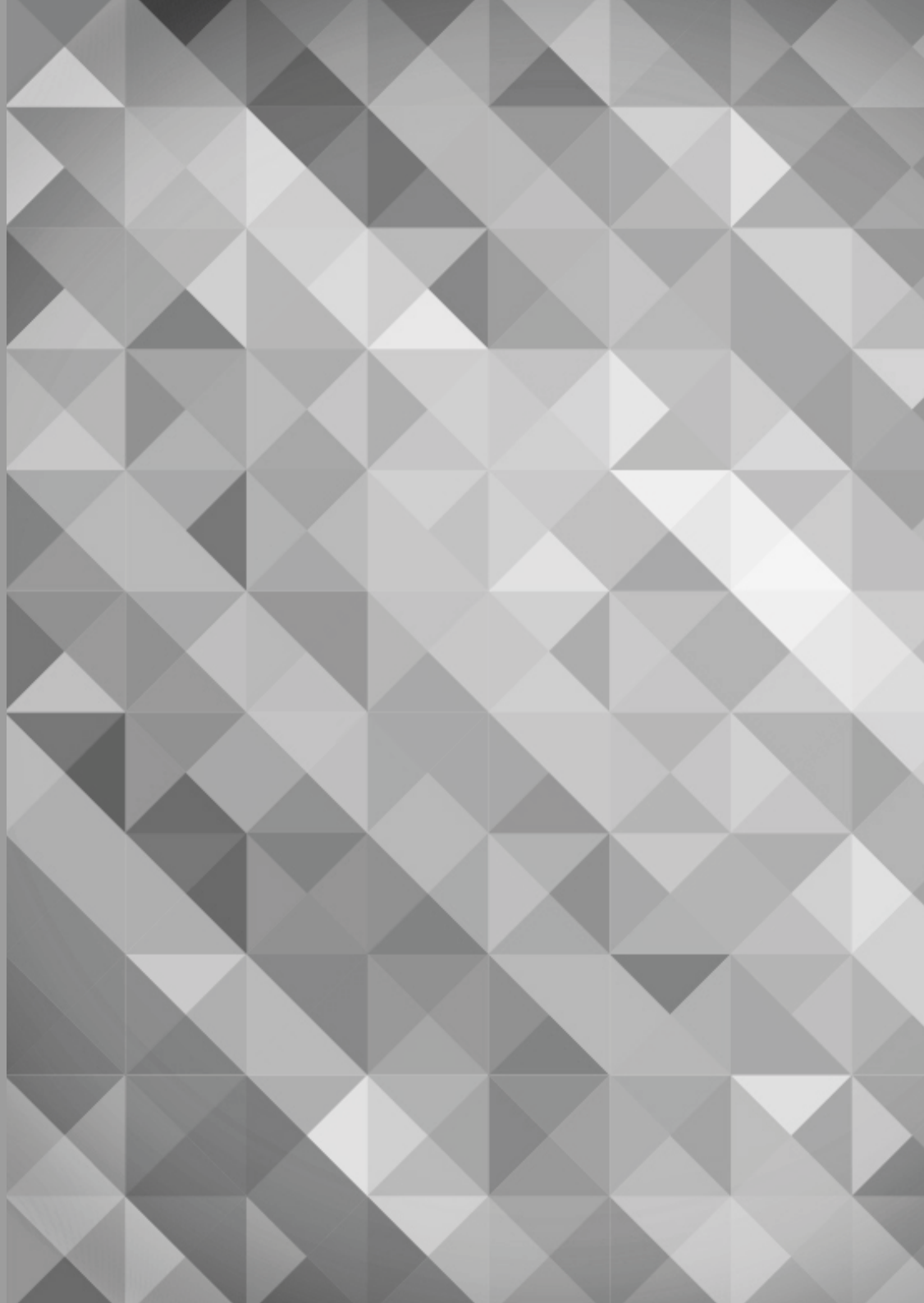
» Gravado de Norah Borges para a revista coruñesa *Alfar,* nº 49, coa que colaborou dende xa dende 1923.

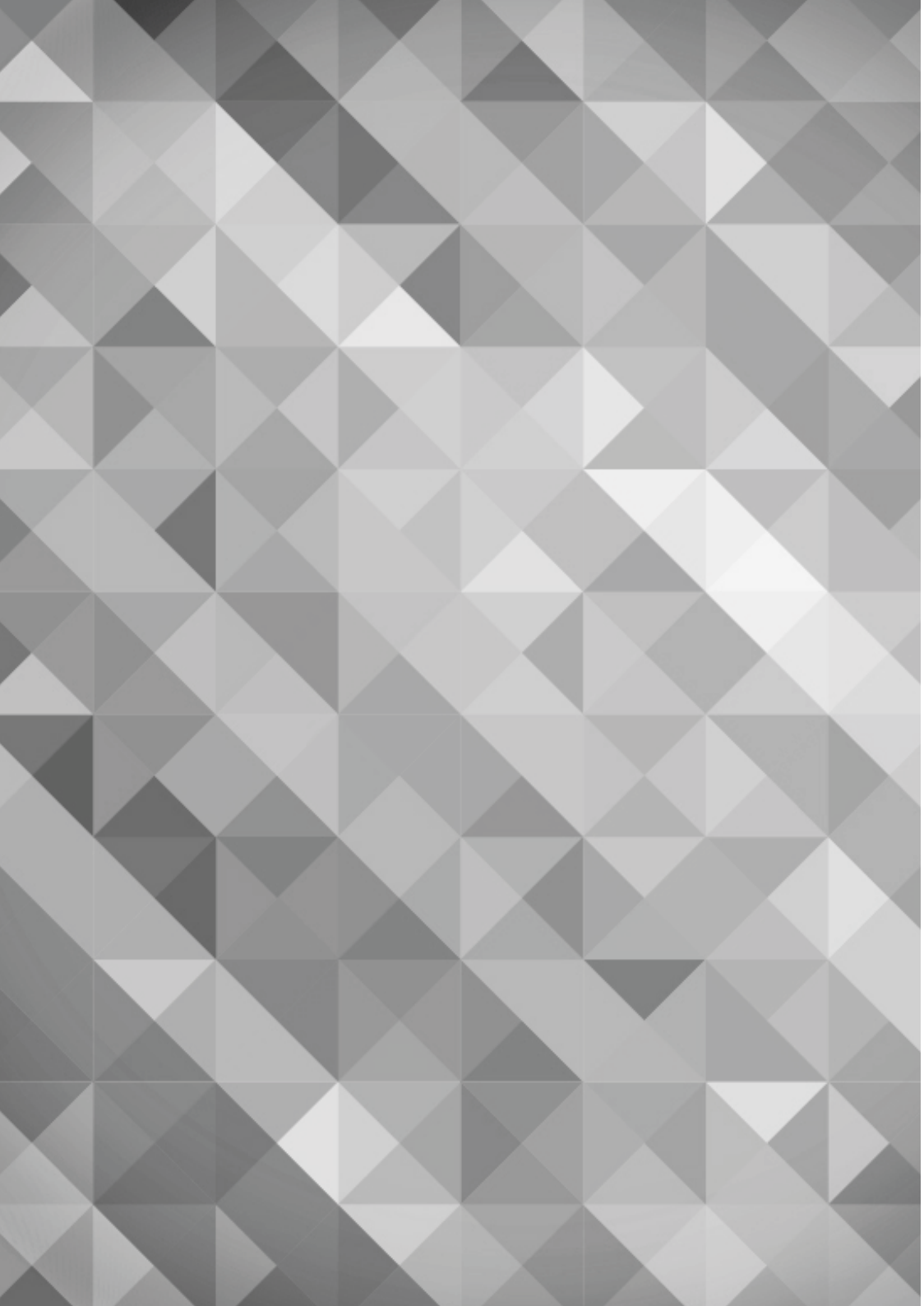


» Gravado de Norah Borges publicado no número 4 da revista lucense *Ronsel*, no 1926



» Gravado de Norah Borges publicado no número 6 da revista lucense *Yunque*, no ano 1932





ROSAS DE MIL FOLLAS:
GUÍA PERSOAL DO TRATAMENTO NON OPRESIVO DA CULTURA

Por Carmen Blanco

Para o alumnado presente e futuro

Polo que sei, para o tratamento non sexista da cultura, como dos demais feitos, é preciso aprender a ter un criterio mental o máis libre e aberto posible. Para isto, penso que é preciso desbotar todo prexuízo, é dicir, toda crenza non fundamentada na constatación, e todo dogmatismo, é dicir, toda opinión pechada ao contraste do pensamento e da experiencia. Por isto, parto do escepticismo crítico aberto tanto ás "verdades" provisorias do saber como ao coñecemento das "verdades" por vir, é dicir, ao que aínda non se sabe, segundo a máxima de que nada certo se sabe nunca.

É, pois, preciso, para tratar a cultura desde esta perspectiva, en primeiro lugar, informarse en concreto do aspecto cultural obxecto de tratamento (unha obra, unha personalidade creadora, un fenómeno...), utilizando o maior número de fontes informativas e analíticas anteriores, e, en segundo lugar, aplicar os avances do coñecemento da ciencia chamada feminista ou non patriarcal ou non opresiva. E facer as dúas cousas de maneira crítica.

Para levar a cabo o segundo, que é o que nos ocupa, existe hoxe material numeroso e diversificado, segundo os distintos aspectos culturais, segundo as distintas ramas da cultura e das artes e segundo os distintos enfoques metodolóxicos e ideolóxicos. A continuación exporei nunha serie de apartados algúns coñecementos que considero básicos, extraídos do meu propio traballo como docente, investigadora e escritora, tendo en conta que o fenómeno do poder sexual é unha realidade complexa con dimensións disciplinares múltiples que van das ciencias da natureza ás da cultura, pasando polas humanas e as sociais, un fenómeno complexo mais comprensible, como os demais fenómenos obxecto de estudo, á luz dos coñecementos acadados por quen os investigou.

1. Coñecementos básicos sobre feminismo

O feminismo é unha realidade multiforme e plural que non ten data exacta de nacemento. Mais, como fenómeno histórico é un movemento social e político que nace no século XIX, cando se crea a palabra *feminismo,* un neoloxismo que acabará designando o conxunto de teorías e prácticas sociais que reivindican e defenden a dignidade das mulleres e a igualdade de dereitos entre os sexos.

Non obstante, no tempo, a toma de conciencia persoal da propia situación feminina e o pensamento aberto á liberdade humana xeral, con inclusión das mulleres e de todos os sectores sociais oprimidos polo poder sexual, precede ao fenómeno político en sentido estrito.

E, así, na historia xeral do pensamento feminista fálase de catro etapas dentro deste proceso de conciencia feminista: *o prefeminismo*, tamén denominado *querelle des femmes* ou *debate das excelencias,* que se centra na disputa social e que se remonta ás orixes mesmas do patriarcado, no seo do cal terían lugar os contradiscursos antipatriarcais e filóxinos de resistencia fronte á misoxinia do sistema androcéntrico; o *feminismo orixinario,* centrado na discusión política, no contexto do proceso democrático do século XVIII; o *feminismo sufraxista*, que se concentra especialmente na reivindicación da igualdade cívica; e o actual *feminismo da liberación da muller,* que achega a procura da autonomía real e a valoración crítica das diferenzas.

Vexamos a orixe da palabra *feminismo* para comprender toda a problemática que rodea ao fenómeno que designa e un esquema da historia do proceso feminista occidental para introducírmonos no seu coñecemento, tendo como base bibliográfica o meu libro *O contradiscurso das mulleres* (1995), traducido e actualizado en *El contradiscurso de las mujeres* (1997), onde se poden ampliar os coñecementos sobre os distintos temas.

1. 1. A orixe da palabra feminismo: século XIX

Esta voz procede da medicina, onde foi utilizada para designar unha feminización do corpo masculino. Mais no terreo da polémica política encóntrase por primeira vez o adxectivo "feminista" nun texto da autoría de Alexandre Dumas, publicado en 1872, que aludía no seu título ao *home-muller* para referirse ás *mulleres masculinas*. De todos os xeitos, xa desde finais do XIX a creación desta palabra vense atribuíndo erroneamente ao utopista Charles Fourier, debido á súa defensa das ideas de igualdade de dereitos entre os sexos designadas finalmente por tal vocábulo e que foron apoiadas fundamentalmente polo pensamento libertario no que tal pensador se inscribe.

A xenealoxía condúcenos sempre ás raíces do coñecemento. E así, xa nos comezos, encontramos o carácter pexorativo da palabra, derivado do medo á confusión dos sexos, que permanecerá asociado en moitas mentes, como un prexuízo, ao significado denotativo da palabra. A orixe médica da palabra revela tamén a real diversidade da realidade humana sexuada e a súa complexa problemática, persoal e social, de sexo, xénero, sexualidade e subxectividade.

Mentres, o significado denotativo, o político e ideolóxico, o estrito do termo, foi fixado con posterioridade e ficou nas linguas comúns, e como acepción primeira nos dicionarios, para designar ideas e prácticas relacionadas coa mellora da humanidade feminina e coa defensa da igualdade de dereitos sexuais.

1. 2. O proceso da conciencia e do movemento social feminista

1ª etapa. O prefeminismo da *querelle des femmes*: a disputa social: ata o século XVIII

Misoxinia e filoxinia: o debate das excelencias: Juan Rodríguez de Padrón [*Triunfo de las mujeres*] / Jaume Roig [*Espill o Llibre de les dones*]

Christine de Pizan e *O libro da cidade das damas*: a fundación do prefeminismo

Marie de Gournay e Poulain de la Barre: a teoría da igualdade

María de Zayas, Juana Inés de la Cruz, Benito Jerónimo Feijoo ("Defensa de las mujeres") e Josefa Amar y Borbón: reivindicación da capacidade intelectual da muller

Temas feministas do comezo do proceso que permanecerán nel:

- A desmitificación dos prexuízos
- A forza da memoria: os repertorios de mulleres ilustres
- A educación como dereito e remedio
- A denuncia da escravitude e o ideal de independencia

2ª etapa. O feminismo orixinario: a discusión política: fins do século XVIII

A Revolución Francesa

Os textos matriz: Olympe de Gouges (Declación dos dereitos da muller e da cidadá) e Mary Wollstonecraft (Vindicación dos dereitos da muller)

Temas e prácticas feministas deste momento do proceso que permanecerán nel:

- As distintas estratexias de exclusión / inclusión
- A dialéctica igualdade / diferenza
- Confluencias coa política xeral

3ª etapa. O feminismo sufraxista: a reivindicación da igualdade: XIX e comezos do XX

Nacemento simbólico: Estados Unidos, Australia e Nova Zelandia

Gran Bretaña: sufraxismo, liberalismo e laborismo: John Stuart Mill

Feminismo de clase: socialista, comunista e anarquista: August Bebel, Friedrich Engels, Clara Zetkin, Alexandra Kolontai, Emma Goldman...

Protestantismo *versus* catolicismo, norte fronte a sur

España e Galicia

- A dialéctica dereita / esquerda en torno ao feminismo
- A conquista do voto e a nova situación republicana
- Os contrastes da guerra civil e a regresión da ditadura
- Os avances democráticos

A conquista do voto e a memoria do movemento

A transformación feminista de entreguerras

Feminismo e pacifismo

Virginia Woolf: *Un cuarto de seu* e *Tres guineas*

Internacionalismo feminista: migracións, viaxes e asociacións

A igualdade de dereitos

Ampliación do espazo e do tempo para as mulleres

Matrimonio, anticoncepción, aborto e sexualidade libre

Abolicionismo, maternalismo e control de natalidade

Liberalización do corpo e reforma da vestimenta

Autonomía e solidariedade: mulleres soas e irmandade internacional

4ª etapa. O feminismo da liberación da muller: a procura da autonomía e a investigación sobre a diferenza: avanzado o XX e século XXI

A transición da guerra e da posguerra: fascismo, belicismo e reconstrución dos estados

Simone de Beauvoir: *O segundo sexo*, a construción do "ser muller"

Margaret Mead: *Macho e femia*, o relativismo cultural dos caracteres sexuais

As orixes do movemento de liberación

Estados Unidos

- O feminismo liberal: Betty Friedan (*A mística da feminidade*)
- O feminismo radical: proliferación de grupos, Kate Millett (*Política* sexual) e Shulamith Firestone (*A dialéctica do sexo*)
- As polémicas entre radicais e socialistas: a dialéctica sexo / clase e as alianzas políticas do movemento
- Logros feministas: institucionalización e controversias
- A dialéctica sexo / raza
- A dialéctica heterosexualidade / homosexualidade
- A dialéctica pracer / perigo
- Os sistemas de sexo e xénero e a dialéctica igualdade / diferenza
- As transformacións e as reaccións a partir dos anos oitenta

Gran Bretaña

Juliet Mitchell

Germaine Greer

Francia

Feminismo marxista. Simone de Beauvoir

Feminismo radical. Monique Wittig

Antirreformismo da liberación e da subversión: Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva

Italia

Feminismo marxista e feminismo radical

Cuspamos sobre Hegel de Carla Lonzi: feminismo independente

Vivir e pensar a diferenza: o *affidamento*

España e Galicia

Características

Orixes

Eclosión

Transformación

A continuidade sufraxista-feminista

Etapas do feminismo da liberación

Os primeiros xestos simbólicos revolucionarios

Os grupos e as campañas liberalizadoras da sexualidade e do status social das mulleres

Revistas, editoriais, librerías e centros de encontro

Centros de autocoñecemento, estudo e acollida

Reformas lexislativas derivadas do feminismo

O impulso internacional

Relacións entre feminismo e política xeral

A diversidade dos feminismos

Feminismo, pacifismo e ecoloxismo

A profundización no autocoñecemento: na procura do suxeito feminino

Contra as escisións público / privado e teoría / praxe e contra o suxeito abstracto universal

Separatismo e autonomía: a práctica da autoconciencia, a creación dunha linguaxe e a acción común

En procura do nós feminino unificador

Avances da ciencia, do pensamento e das artes feministas

Desconstrución e reconstrución do saber: crítica do androcentrismo e recuperación da memoria das mulleres

A asunción da múltiple diversidade feminina: as xenealoxías de mulleres, o infinito singular e a relación muller / mulleres

A construción da subxectividade: cara ao recoñecemento da humanidade heteroxénea

O recoñecemento da parcialidade feminista, a neutralización do neutro e a compenetración de pensamento e experiencia

A profunda revolución internacional dos últimos anos

2. Conceptos básicos da ciencia non opresiva

No citado *El contradiscurso de las mujeres*, ao igual que nos meu libros de estudo e ensaio, *Nais, damas, prostitutas e feirantas* [1995], *Mulleres e independencia* [1995], *Sexo e lugar* [2006] e *Feministas e libertarias* [2010] e nos meus artigos da revista *Unión libre. Cadernos de vida e culturas* [1996-2009] pódense ver explicados e aplicados os conceptos básicos achegados pola ciencia non patriarcal que se sintetizan, actualizados, no seguinte esquema didáctico:

CONCEPTOS DE CIENCIA E PENSAMENTO NON OPRESIVOS

(Dicotomía conceptual básica:

OPRESIÓN / LIBERDADE

Imposición / Liberación

Falsidade / Verdade

Prexuízo / Xuízo -Razón e Sentido-)

.FEMINISMO: pensamentos e prácticas antipatriarcais a favor da igualdade de dereitos entre os sexos e da dignidade humana xeral sen discriminación sexual opresiva. Movemento de liberación social e persoal.

.PATRIARCADO: pensamentos e prácticas propias do

ANDROCENTRISMO=visións cerradas dos prototipos opresivos androcéntricos de poder múltiple:

SEXISMO (machismo): poder sexual: homes / mulleres...

CLASISMO: poder de clase (casta, estamento): clases altas / baixas...

AEVITATISMO (patriarcado): poder de idade: adulto / non adulto...

RACISMO (escravitude): poder de raza: branca / non branca...

ETNOCENTRISMO (colonialismo, xenofobia): poder cultural: occidental / non occidental, relixioso...

NORMALISMO: poder de normalidade, capacidade, eficiencia, validez, dotación, habilidade e saúde humanas: normalidade / subnormalidade, alta / baixa capacidade...

.SOCIEDADE NON PATRIARCAL: POLICENTRISMO=visións abertas dos prototipos liberadores policéntricos antipoder

DEREITOS HUMANOS AVANZADOS

.PODER SEXUAL=poder dos sistemas de sexo-xénero-sexualidade-subxectividade

.LIBERACIÓN DO PODER SEXUAL=loita contra as imposicións sexuais coa apertura dos modelos de sexo-xénero-sexualidade-subxectividade:

SEXO: macho / femia: concepto de base natural

-excepcións: **hermafroditismo, intersexualidade...**

-modificacións derivadas da cultura e da ciencia: **transexualidade...**

XÉNERO: masculino / feminino: concepto de base social

- modelado polas **tradicións culturais** e polos **avances de civilización**

SEXUALIDADE: concepto de base natural modelado polas tradicións culturais e os avances de civilización

-**opcións sexuais** [heterosexualidade; homosexualidade, bisexualidade...]

-artes eróticas...

SUBXECTIVIDADE: aberta, dialéctica, en marcha

.PATRIARCADO: sociedade misóxina baseada no **odio** ás mulleres derivado do **medo** a elas

.ANDROCENTRISMO DOS SISTEMAS LINGÜÍSTICOS E TERMINOLOXÍA NON ANDROCÉNTRICA

Léxico tradicional: predominio de palabras patrimoniais, cultismos... para designar o odio ás mulleres (en casos, existencia só de termos execratorios)

Neoloxismos: palabras de nova creación para designar o odio aos homes e o amor ás mulleres e aos homes (**terminoloxía** da ciencia non patriarcal)

Palabras e frases non paritarias: MASCULINO + / FEMININO –

Exemplos:

Palabras patrimoniais non paritarias dentro da lingua:

MISOXINIA (odio ás mulleres) **/ MISANTROPÍA** (odio aos seres humanos)

Exemplos:

Neoloxismos:

MISANDRIA e ANDROFOBIA (graos de odio aos homes)

FILANDRIA (amor aos homes)

Manifestacións específicas da misoxinia:

XINECOFOBIA: aversión, hostilidade, vituperio, denigración...

SEXISMO: desigualdade, subordinación, inferioridade, minusvaloración, menosprezo, desprezo, maltrato, marxinación, exclusión...

Par de palabras non paritario:

Neoloxismo: antónimo de **misoxinia /** P. tradicional: antónimo de **misantropía**

FILOXINIA (amor ás mulleres) **/ FILANTROPÍA** (amor aos seres humanos)

Palabras non paritarias: home público / muller pública, feirante / feiranta

3. Tratamento non androcéntrico da literatura

Para o tratamento non androcéntrico da literatura cómpre coñecer as achegas da chamada crítica literaria feminista ou estudos de xénero aplicados á literatura, en gran medida semellantes aos das artes e a cultura en xeral, coas súas respectivas diversidades.

Este é un esquema derivado do desenvolvemento do tema no citado *El contradiscurso de las mujeres*, onde se pode consultar unha síntese das achegas e bibliografía dos períodos:

1. Función da literatura no proceso feminista
2. A innovación da política sexual como variable hermenéutica
3. A ruptura epistemolóxica do sistema sexo-xénero-sexualidade-subxectividade
4. Características xerais da crítica feminista: diversidade metodolóxica, sincretismo, interdisciplinaridade...
5. A problemática terminolóxica: crítica feminista, xinocrítica, estudos de xénero
6. Etapas e liñas de investigación
    1. As primeiras lecturas feministas
    2. A procura da especificidade feminina
    3. Os perigos da simplificación e do dogmatismo
    4. A reconstrución da tradición literaria das mulleres
    5. A apertura e diversificación dos últimos anos
    6. A intelixente herdanza de Virginia Woolf: complexidade integradora e integral

Na miña tese doutoral *Imaxes de mulleres na literatura galega contemporánea á luz dos discursos feministas* (1994), así como nos xa citados libros derivados dela, *El contradiscurso de las mujeres* e *Nais damas, prostitutas e feirantas,* expuxen teses históricas e principios de pensamento non patriarcal

da situación do proceso antipatriarcal galego dentro do contexto europeo e universal, con atención especial ao caso occidental, seguindo os saberes dos estudos de xénero en xeral, os aplicados á literatura en particular e da crítica literaria feminista.

A investigación central da tese, recollida logo en *Nais, damas, prostitutas e feirantas* ten como obxectivo concreto a análise dos prototipos humanos e das distintas concepcións relativas ao sexo, xénero, sexualidade e subxectividade, en seis autores da literatura galega contemporánea, Ramón Otero Pedrayo, Eduardo Blanco Amor, Celso Emilio Ferreiro, Álvaro Cunqueiro, Ricardo Carballo Calero e Xosé María Díaz Castro; e en dous xéneros literarios, a narrativa (Otero, Blanco Amor, Cunqueiro) e a poesía (Ferreiro, Carballo, Díaz Castro). A análise centra especialmente a súa atención na caracterización das "imaxes de mulleres" que as distintas creacións presentan, aínda que tamén caracteriza, paralelamente, "imaxes de homes", sobre todo no caso particular da novela *A esmorga* de Blanco Amor, que recrea diversos prototipos hetero e homosexuais. E os distintos estudos das creacións analizadas revelan moitas das contraditorias notas filóxinas e misóxinas presentes nelas, en consonancia coas diversas e complexas ideoloxías profundas e máis ou menos superficiais e / ou conscientes dos seus creadores, tal como farían logo os estudos doutros autores, como Eduardo Pondal, Manuel Leiras Pulpeiro ou Castelao, no libro, tamén citado, *Sexo e lugar.* Pero o máis positivo que revelan estes dous libros, e outros meus como *Extranjera en su patria* (2006), son as creacións intelixentes daqueles autores e daquelas autoras cunha ideoloxía máis profundamente filóxina e menos androcéntrica como é o caso de Rosalía de Castro, Eugenio Granell, Isaac Díaz Pardo, Luz Pozo Garza, José Ángel Valente ou Xohana Torres.

Desde o punto de vista epistemolóxico, a análise utiliza un método integral, adaptado aos distintos textos literarios, que trata de situar histórica e ideoloxicamente as creacións estéticas e de extraer delas coñecementos humanos non revelados con anterioridade que posibilitan una valorización nova. E, con respecto ás "imaxes de mulleres", a conclusión da tese mostra catro prototipos e / ou estereotipos básicos recreados que emerxen na diversidade real máis móbil e máis ou menos presente nas obras. Son as *Nais, damas, prostitutas e feirantas* do título do libro, que aparecen neste conxunto literario, para a ideoloxía establecida, en progresión descendente, desde o primeiro par, que ten o seu centro positivo máximo nas "nais", ata o último par que representa as negativas e ambiguas marxes das mulleres prostituídas e das mulleres con dimensión pública, raras, estrañas, estranxeiras ou extraordinarias dentro dos sistemas sociais.

A parte teórica e metodolóxica da tese, recollida logo en *O contradiscurso das mulleres,* trata de caracterizar o proceso da dialéctica entre o androcentrismo e a apertura cara ao recoñecemento das diferenzas e o dereito á igualdade humanas, na vida, no pensamento e na ciencia, e trata tamén de explicar as orixes das polémicas e dos conflitos que o conmoveron, facendo fincapé na superación dos mesmos cara ao avance das liberdades humanas universais.

Con anterioridade, desde finais dos anos setenta, fixen estudos literarios con postulados de crítica feminista, xinocrítica e estudos de xénero, aplicados tanto á literatura e á cultura, como ás creacións das mulleres e dos homes, aínda que especialmente ás escritoras galegas. Os meus libros *Literatura galega da muller (1991), Escritoras galegas* (1992), *Libros de mulleres (Por unha bibliografía de escritoras en lingua galega: 1863-1992)* (1994) e *Mulleres e independencia*, así como o monográfico de *Unión libre* dedicado ás *Mulleres escritoras* (1996) tratan de trazar unha historia da literatura das mulleres en lingua galega, dentro do contexto xeral da literatura galega; tratan de trazar fíos dunha historia específica da literatura das mulleres en lingua galega e, mesmo, da literatura das mulleres, galegas e non galegas; tratan de facer memoria histórica da escrita das mulleres en lingua galega; tratan de facer memoria da loita pola liberdade a través dos temas do poder, o sexo, a memoria, a cultura, as artes e a literatura; e tratan de revalorizar criticamente a literatura galega das mulleres no contexto da literatura galega, española e universal.

O seguinte esquema, derivado de *Escritoras galegas*, pode ser útil como primeira achega para comprender a creación literaria en lingua galega das mulleres no seu contexto:

1. Tradicional escaseza dentro da historia xeral da literatura galega
2. Presenza importante:
    - Literatura oral: cantadeiras dos comezos e cantoras e narradoras populares
    - Literatura medieval: voces femininas indirectas nas cantigas de amigo, artes das soldadeiras
    - Rosalía de Castro no conxunto das importantes mulleres galegas do XIX
3. Síntese histórica:
    - Idade Media (Fins XII-XV): ausencia de autoras
    - Séculos Escuros (XVI-XVII-XVIII): presenza excepcional
    - 1800-1939: presenza significativa en torno a Rosalía de Castro
    - 1939-actualidade: presenza en aumento progresivo

E, da mesma maneira, as conclusións da obra *Libros de mulleres*, constatan na bibliografía de escritoras en lingua galega entre 1863 e 1992, entre outras moitas cousas, que foi Rosalía de Castro a autora do primeiro libro, *Cantares gallegos*, que a poesía foi o primeiro xénero publicado e que se mantivo como un dos máis editados, non só nun primeiro momento, senón tamén con posterioridade; que a narrativa aparece con posterioridade e medra progresivamente en publicacións ata ser tamén dos xéneros máis editados; que o teatro ten unha presenza bibliográfica semellante á da narrativa pero moitísimo máis escasa, sendo dos xéneros menos publicados; que os xéneros didácticos dos manuais e estudos aparecen con posterioridade mais chegarán a ser os máis numerosos, debido á incorporación das mulleres como profesionais á ciencia e á educación; que a literatura infantil e xuvenil aparece con posterioridade para ser un xénero en avance progresivo e, mesmo, cunha certa especialización xenérica nalgún momento; que o xénero didáctico do ensaio é tardío e non moi numeroso; que os libros de bibliografía tardan en aparecer mais teñen tamén unha presenza considerable, probablemente vinculada ao traballo histórico das mulleres nas profesións de arquivos e bibliotecas; que o xénero xornalístico da entrevista é máis tardío e menos numeroso; ou que segundo se avanza no tempo a incorporación das mulleres á publicación de libros en lingua galega aumenta en número e en diversidade xenérica e temática.

4. Cultura e civilización

En suma, o tratamento non opresivo da cultura podería sintetizarse no coñecemento e na aplicación crítica das xenealoxías das diversas tradicións culturais e dos diversos logros da civilización extensiva dos dereitos humanos.

Lugo, 19 de outubro de 2015

Bibliografía

Carmen Blanco, *Literatura galega da muller*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1991.

Carmen Blanco, *Escritoras galegas*, Santiago de Compostela, Editorial Compostela, 1992.

Carmen Blanco, *Imaxes de mulleres na literatura galega contemporánea á luz dos discursos feministas.* Tese doutoral, Universidade de Santiago de Compostela,1994.

Carmen Blanco, *Libros de mulleres (Por unha bibliografía de escritoras en lingua galega: 1863-1992)*, Vigo, Edicións do Cumio, 1994.

Carmen Blanco, *O contradiscurso das mulleres. Historia do proceso feminista*, Vigo, Editorial Nigra, 1995.

Carmen Blanco, *Nais, damas, prostitutas e feirantas,* Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1995.

Carmen Blanco, *Mulleres e independencia*, Sada, A Coruña, Ediciós do Castro, 1995.

Carmen Blanco (coord.), "Mulleres escritoras", *Unión libre. Cadernos de vida e culturas,* 1, 1996, pp. 13-147.

Carmen Blanco, *El contradiscurso de las mujeres. Historia del proceso feminista*, Vigo, Editorial Nigra, 1997. Edición ampliada e actualizada. Tradución de Olga Novo.

Carmen Blanco, *Sexo e lugar*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2006.

Carmen Blanco (ed.), *Extranjera en su patria. Cuatro poetas gallegos. Rosalía de Castro. Manuel Antonio. Luís Pimentel. Luz Pozo Garza,* Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.

Carmen Blanco, *Feministas e libertarias*, Santiago de Compostela, Meubook, 2010.

Unión libre. Cadernos de vida e culturas, Sada, Ediciós Castro, 1996-2009.

VIDAS ENTRELAZADAS:
CARTAS DE VICENTE Y ANTÓN RISCO A JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Por Alba Fernández Méndez

El presente trabajo pretende arrojar luz sobre la relación establecida entre el intelectual gallego Vicente Risco y su hijo, el profesor universitario y también escritor, Antón Risco, con José Ángel Valente, uno de los autores más importantes y significativos de la literatura española de posguerra. Se trata de un extracto del Trabajo Fin de Grado de Lengua y Literatura Españolas defendido en la Facultad de Humanidades de la Universidade de Santiago de Compostela durante el curso 2014-2015 con el título de "Cartas de Vicente y Antón Risco a José Ángel Valente. Edición y estudio" y la dirección del profesor Claudio Rodríguez Fer, director de la Cátedra de Poesía y Estética de la Universidade de Santiago de Compostela.

La vinculación establecida entre los tres escritores es desconocida por gran parte del público lector interesado en cuestiones literarias, por lo que el objeto de este documento académico es ofrecer información sobre la relación mantenida entre estas notables figuras de la literatura española mediante el estudio de veintisiete cartas que intercambiaron a lo largo de sus vidas. Por ello, el tema elegido se desarrolla con la intención de abrir un nuevo camino en los estudios literarios, pero también con el deseo de satisfacer las expectativas de todo aquel interesado en aproximarse a este aspecto menos conocido de los autores.

RELACIÓN DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE CON VICENTE Y ANTÓN RISCO

El vínculo que existió entre José Ángel Valente y la familia Risco tiene su origen en los años de juventud del escritor de *A modo de esperanza*.

La mocedad de Valente sucede en una ciudad de Ourense totalmente impregnada por el clima censorio de la posguerra franquista. La represión y la opresión eran las constantes vitales del país, razón por la cual muchos escritores tuvieron que exiliarse. No obstante, numerosos intelectuales, generalmente católicos y antiguos militantes del Partido Galeguista, como los polígrafos Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo y el arqueólogo Florentino López Cuevillas, consiguieron sobrevivir (Rodríguez Fer, 2012: 83). Valente congeniaría perfectamente con este sector de la cultura local y tendría excelentes relaciones con muchos de ellos.

El hijo de Emiliano Marcial Valente sintonizaría plenamente con Vicente Risco, quien representaba para él un enlace con el mundo de las vanguardias de los años diez y veinte y, por tanto, el inicio del camino renovador en la cultura gallega de preguerra continuado por otros autores que admiraba como Manuel Antonio y Rafael Dieste (Rodríguez Fer, 2012: 84). Asimismo, Vicente Risco había sido el primer teórico del nacionalismo gallego de preguerra, por lo que para Valente siempre sería una referencia. Sus iniciativas, su capacidad de liderazgo y sobre todo su pensamiento literario hacían del autor de *O porco de pé* un modelo a seguir para el joven Valente. Prueba de ello es el hecho de que, tiempo después, le dedicara todo su ciclo de poesía en gallego (*Cántigas de alén*, 1989) con el calificativo de "mestre".

Pepe, así llamado por su familia y amigos, por influencia de Vicente Risco se adentraría en la literatura gallega y, sobre todo, leería con especial interés a Manuel Antonio, el principal representante de la vanguardia poética gallega y a quien dedicaría su primer poema publicado. "Elegía a Manuel Antonio" aparecería en el diario *La Noche* el 12 de octubre de 1946 (Rodríguez Fer, 2012: 85). Sin embargo, la aproximación a la galleguidad cultural y lingüística de Valente no se confirmaría hasta el 11 de agosto de 1947 cuando, a los dieciocho años de edad, publique en gallego el poema "Finisterre", convirtiéndose así en un pionero del cultivo del gallego en la posguerra por parte de los jóvenes creadores.

Valente también reflexionaría sobre la cuestión del galleguismo político en su artículo "Castelao 86". En esta crónica considera "libro clave" del galleguismo *Sempre en Galiza*, sopesa que Vicente Risco es el representante del nutriente

teórico del nacionalismo gallego y Castelao el consolidador de este pensamiento. El escritor de *A modo de esperanza* fue siempre solidario con el galleguismo autoafirmativo, tendencia que consideraba no solo la reivindicación de una identidad amenazada, sino también "la reivindicación de una identidad interiormente traicionada" como él mismo apuntó leyendo al Conde de Gondomar, a quien habría de estudiar en Oxford (Rodríguez Fer, 2012: 91).

En definitiva, Vicente Risco supuso para Valente la aproximación al movimiento galleguista y la profundización en la cultura gallega, en especial en la literatura de vanguardia. Sin embargo, aunque el joven simpatizó con el pensamiento ideológico de Risco, siempre se consideró un escritor sin patria definida; sus raíces eran gallegas y él era gallego de nacimiento, pero se definía como un ciudadano del mundo; una persona cosmopolita.

Por otro lado, hay que señalar que José Ángel Valente en esos años de juventud se reunía en la taberna El Refugio, de la Calle Lepanto de Ourense, con otros jóvenes interesados en cuestiones literarias, políticas, filosóficas y sociales. Ese grupo de tertulianos, conocido con el significativo nombre de "Los Silenciosos", estaba formado por Julio López Cid, José Eduardo Valenzuela, Antonio Bouzo, Virxilio Fernández Castañedo, Valentín Estévez García, el propio José Ángel Valente y Antón Risco (Rodríguez Fer, 2012: 71).

Julio López Cid, hermano del escritor José Luis López Cid, y Antón Risco, hijo del polígrafo Vicente Risco, mantendrían relación con José Ángel Valente durante toda su vida. Los intereses compartidos en sus adolescencias marcarían una relación basada en el respeto, la admiración, el apoyo, la ayuda y la comprensión a lo largo de sus trayectorias vitales.

De este modo, se comprueba que el primer círculo social de Valente estaba formado por personas con mayor o menor trayectoria vital y profesional. El escritor, ya desde sus inicios en el ámbito intelectual, quiso aprender y evolucionar como persona empleando la riqueza que proporciona la heterogeneidad.

A continuación, se muestra de forma más detallada la relación de Antón Risco y José Ángel Valente a través del estudio de las cartas que el escritor de *A noite do sábado* dirigió al autor de *A modo de esperanza*.

CORRESPONDENCIA ENTRE VICENTE Y ANTÓN RISCO Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE

El epistolario de la familia Risco destinado a José Ángel Valente consta de veinticinco misivas, veintitrés de las cuales son emitidas por Antón Risco mientras que las dos restantes son enviadas por Vicente Risco (padre de Antón) y Annie Risco (esposa de Antón) respectivamente.

Se puede afirmar que la autoría de la primera de las cartas corresponde a Vicente Risco, pues el intelectual gallego firma el escrito el 9 de diciembre del año 1954 en la ciudad de Ourense, su localidad natal. No se conservan más cartas del autor de *O porco de pé*, pero no se puede descartar su relación con Valente mediante esta u otras vías, ya que, como se ha apuntado anteriormente, Risco era una referencia para este escritor. Con posterioridad a esta fecha, se conserva un conjunto de veintitrés cartas redactadas por Antón Risco en diferentes momentos de su vida. Esta recopilación de textos constituye el foco de mayor interés para este análisis, ya que conforma el conjunto de escritos predominante. A continuación, se desglosa la información espacio-temporal que nos aportan esas cartas:

El inicio de la correspondencia entre Antón Risco y José Ángel Valente se ubica el 28 de octubre del año 1965 en Eugene (Oregon, EE.UU.), lugar en el que Antón Risco estaba trabajando como profesor instructor para la Mount Allison University. El final de este intercambio epistolar se sitúa en Allariz (Ourense) el 9 de octubre de 1996, fecha en la que Antón Risco se dirige a Valente como Presidente de la Fundación Vicente Risco. Estas fechas hacen referencia a un periodo temporal que abarca más de treinta años, lo que evidentemente significa que los dos escritores mantuvieron relación a lo largo de sus vidas.

Si se recopila la información que aportan estas cartas, se puede comprobar que Antón Risco escribe a José Ángel Valente con mayor frecuencia en el año 1968, fecha de cinco de las veintitrés misivas. Sin embargo, la ubicación temporal predominante no se corresponde con la ubicación espacial. En el año 1968 Antón Risco escribe desde Sackville (New Brunswick, Canadá), pero la mayor parte de las cartas las envía desde Quebec (Canadá), su lugar de residencia permanente. Dieciséis misivas las remite desde esta última ciudad; concretamente todas aquellas escritas después de 1974 y hasta el año 1996, momento en el que se registra la última carta de Antón Risco, quien, como se ha dicho anteriormente, se dirige a José Ángel Valente desde Allariz.

Es importante señalar que este epistolario está incompleto. Esta hipótesis aparece avalada por el hecho de que solamente se preserva una carta escrita por Vicente Risco y hay periodos temporales en los que tampoco se conservan misivas de Antón Risco ni de José Ángel Valente, textos que con total seguridad sí existieron dada la relación permanente que han mantenido los escritores (tal y como se puede verificar si se repara en el contenido de las cartas y en la proximidad de las fechas en las que se datan). Llama especialmente la atención la inexistencia de misivas durante más de una década (desde 1976 y hasta 1986), aunque hay que decir que este salto temporal es precedido y sucedido por otros de menor duración. Se puede comprobar que estas omisiones en tan corto espacio de tiempo no impiden la compresión de las cartas. Estas misivas, dada la información que ofrecen, permiten seguir la trayectoria vital de los dos escritores durante los treinta años que dura su intercambio epistolar, aunque se debe indicar que la ausencia de testimonios escritos que verifiquen la relación de los dos autores gallegos en la década de 1976 a 1986 es más notable y deja el camino abierto a diferentes interpretaciones.

Con una fecha posterior al conjunto de epístolas escritas por Antón Risco, se conserva una carta enviada por su esposa a José Ángel Valente. Esta carta se fecha en Quebec el 2 de noviembre del año 1999, un año después del fallecimiento de Antón Risco. No hay constancia de que Annie se dirigiese a Valente mediante correo postal en otros momentos de su vida, pero dada la vinculación que existió entre su esposo y el escritor de *El fulgor* cabría pensar que esta comunicación no tuvo por qué constituir un hecho aislado.

Por su parte, en lo que se refiere a las cartas que José Ángel Valente envió a la familia Risco, en la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética de la USC solamente se conservan dos de ellas. La Cátedra está formada por el conjunto de archivos, documentos y libros que Valente recopiló y conservó a lo largo de su vida; pertenecían al escritor y él mismo los donó a la Universidade de Santiago de Compostela. Sin embargo, y como es evidente, a lo largo de más de cincuenta años de trayectoria profesional el material que adquiere el escritor adopta unas proporciones que impiden la conservación absoluta de cada uno de esos documentos, razón por la cual se puede deducir y entender que, en el caso de este epistolario, José Ángel Valente no conservó sus propias cartas. Siendo esto así, solamente se puede señalar que el primer escrito lo envía desde Ginebra el 28 de mayo de 1973, periodo en el que todavía es funcionario de la OMS y trabaja como traductor, mientras que en el segundo texto hace constar que escribe desde Quebec el 8 de enero de 1988, ciudad que visitaría con casi total seguridad por motivos de trabajo. En el epistolario conservado de Antón Risco no hay correspondencia con la primera de estas cartas, pero sí con la segunda. La carta de Antón Risco

fechada en Quebec el 6 de febrero de 1988 es la respuesta a la enviada por José Ángel Valente un mes antes, el 8 de enero de 1988.

Por otra parte, en lo que concierne a los temas tratados en esta recopilación de textos, se puede corroborar que dos son los ejes que articulan este conjunto de escritos: la vida personal y la vida profesional de los Risco y Valente.

En la primera y única carta que se conserva de Vicente Risco, la información que se proporciona está estrictamente vinculada a la faceta profesional de José Ángel Valente. El intelectual gallego lo felicita por el Premio Adonais, concedido al escritor de *El fulgor* en el año 1954 por su libro *A modo de esperanza*. Sin embargo, en la última carta conservada de la familia Risco, la información facilitada por Annie en su breve escrito incluye datos personales, pues manifiesta el dolor que siente por la pérdida de su marido.

En lo que se refiere a las veintitrés cartas que aparecen enmarcadas por la epístola escrita por el padre de Antón Risco en el año 1954 y por la misiva redactada por la esposa del autor de *A noite do sábado* en el año 1999, se debe precisar, en primer lugar, que el contenido es más heterogéneo. Antón Risco pone de relieve su vida, personal y laboral, pero también hace referencia a la familia y a la trayectoria profesional de José Ángel Valente (prácticamente en todas sus cartas) y nombra u ofrece informaciones sobre otros compañeros del ámbito universitario y literario.

En cada una de esas epístolas se tratan asuntos diferentes que, efectivamente, se pueden englobar de forma más general en los dos temas anteriormente mencionados. Asimismo, se puede afirmar que en una primera aproximación a los textos se observa que la faceta profesional o laboral de ambos escritores ocupa el mayor número de líneas en la recopilación.

Dentro del plano personal y familiar, la información que se facilita de José Ángel Valente es escasa. Se debe mencionar que en un gran número de cartas redactadas por Antón Risco, el escritor también dirige sus misivas a la esposa de José Ángel Valente, ya sea Emilia Palomo, ya sea Coral Gutiérrez, pues depende del momento temporal en el que Antón Risco haya escrito su carta. Esta fórmula de inicio en las cartas se repite también en las despedidas, algo que resulta curioso puesto que el contenido de las mismas va dirigido explícitamente a Valente. Además, no es menos llamativo el hecho de que Antón Risco también firme dos de sus cartas en nombre de su esposa, quienpor lo que se deduce de la lectura de los escritos- no estaría directamente interesada en contactar con el escritor. A mayores, se conocen dos datos

de la vida personal de José Ángel Valente; en una misiva da el nombre de dos de sus hermanos y se dice que la familia atraviesa dificultades de índole desconocida.

No obstante, la información que proporcionan las cartas sobre este aspecto es mayor en el caso de Antón Risco. En alguna ocasión, este escritor hace referencia a detalles relacionados con su vida social, problemas de salud que conciernen a su familia, gustos personales o el rechazo que siente hacia ciertas publicaciones. También menciona a sus hijas y/o a su esposa Annie y se deduce que Julio López Cid, amigo de juventud, ocupa un lugar importante en sus vidas por la frecuencia con la que aparece en los textos. Además de esto, Antón Risco expresa con asiduidad el deseo de reencontrarse con Valente y su familia ya sea durante los meses de verano, ya sea en algún país europeo y muestra su afecto hacia él introduciendo breves felicitaciones navideñas en algunas cartas. Por último, dentro de este ámbito, Antón habla de una de sus adquisiciones inmobiliarias, hace referencia a un momento doloroso de su vida y da el nombre de una de sus hermanas.

En lo que atañe al desarrollo profesional de los dos autores, esta recopilación de cartas ofrece numerosísimos datos. Antón Risco pide ayuda a Valente (o se deduce que la ha recibido) para realizar ciertas gestiones o desarrollar algunos trabajos en diferentes ocasiones. Reiteradamente muestra su admiración hacia él, su interés por conseguir la obra que haya publicado en la época en la que escribe la carta, sus entrevistas o artículos, y hace notar sus agradecimientos una vez que ha obtenido la información solicitada. En algunos escritos, Antón Risco introduce información sobre su situación profesional, datos sobre su labor como escritor o conferenciante y menciona los adjuntos a sus cartas, material suyo o relacionado con Valente, su destinatario, que envía para que lo guarde. En otras cartas se deduce la ubicación espacial de José Ángel Valente motivada por razones profesionales y se mencionan lugares que ha visitado por esas mismas causas. En una de ellas Antón Risco lo felicita por los logros obtenidos y en otra menciona un premio que le han concedido. Asimismo, el hijo de Vicente Risco hace referencia a congresos o cursos en los que participó como director, ponente o asistente e invita y anima a Valente a asistir a este tipo de eventos. Igualmente, se verifica que Antón Risco mantuvo contacto con algunos compañeros de profesión, o personas vinculadas a su trabajo (editores), pues también habla de ellos o los menciona en sus cartas.

Por otra parte, se constata que las dos cartas escritas por José Ángel Valente también tratan asuntos relacionados con la labor de ambos como escritores,

dejan de manifiesto la colaboración recíproca en sus trabajos y su relación personal.

VIDAS ENTRELAZADAS

En la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética de la Universidade de Santiago de Compostela solamente se preservan dos cartas escritas por Vicente y Annie Risco, razón por la cual no hay información suficiente para esclarecer la relación que mantuvieron los familiares de Antón con José Ángel Valente. Sin embargo, el epistolario del escritor de *A noite do sábado* sí permite dar ese paso; los aspectos anteriormente analizados aportan datos suficientes para reflexionar y posteriormente confirmar que el vínculo que existió entre Antón Risco y José Ángel Valente alcanzó niveles profundos.

La vida personal y la vida profesional de los dos autores gallegos son los ejes que estructuran la compilación de cartas previamente presentadas; pues bien, este hecho, sumado a la frecuencia con la que el hijo de Vicente Risco se dirige a Valente mediante correo postal -o intenta mantener contacto con él- demuestra que no se trata de una relación esporádica. El contenido de las misivas denota la confianza y el afecto que Antón Risco sintió por José Ángel Valente, aunque cabe señalar que esta afirmación ya se puede ratificar previamente si se presta atención a las fórmulas de inicio y de despedida utilizadas por Antón Risco en sus cartas. El hijo de Vicente Risco se dirige a José Ángel Valente llamándole "Pepe" prácticamente en todas sus misivas y suele despedirse de él con frases como "muchos besos a los rapaces", "un fuerte abrazo para vosotros y para los chicos" o "un fuerte abrazo de vuestro amigo", expresiones que ya anticipan la familiaridad en el trato, la confianza y la cercanía entre los escritores.

Al margen de la relación personal y afectiva que existió entre ellos, el argumento de las cartas también certifica que existió una relación profesional e intelectual entre los orensanos. La temática de las epístolas invita a pensar que José Ángel Valente fue un referente para Antón Risco a nivel profesional ya que, como se ha comentado, el hijo de Vicente Risco le solicita ayuda en diferentes ocasiones y deja de manifiesto el profundo interés que sintió por seguir la trayectoria profesional y literaria de su compañero. Del mismo modo, a través del contenido de las epístolas de José Ángel Valente se deduce que la relación intelectual y afectiva fue recíproca. Las dos misivas también refrendan esta conclusión, pues, en términos similares, el autor de *El fulgor* aborda asuntos personales y materia de índole literaria en sus cartas.

No obstante, la cordialidad y el respeto que transmiten los textos no siempre refleja la sintonía de los escritores. En algunas misivas, la armonía parece desequilibrarse: Antón Risco se muestra claramente molesto ante la ausencia de respuesta por parte de su destinatario y, en otras, más contenidamente, reitera sus peticiones. Además, se aprecia que Julio López Cid adopta un papel importante en la relación que el hijo de Vicente Risco mantiene con Valente, pues sirve de nexo entre los dos escritores en más de una ocasión. Este hecho, al igual que la insistencia que manifiesta Antón por ver a "Pepe" y a su familia, conduce a pensar que José Ángel Valente no siempre correspondía a su amigo y compañero como a este le gustaría. Evidentemente, las relaciones personales están condicionadas por muchas circunstancias; el factor espacial, la vida familiar o el desarrollo profesional pueden impedir que la comunicación entre dos personas sea permanente. En este caso se puede aventurar que el agitado ritmo de vida de José Ángel Valente en el ámbito laboral le supuso dificultades para satisfacer todas las demandas de su compañero y amigo de adolescencia.

En definitiva, el estudio de este epistolario, ahora ya editado, demuestra la unión que existió entre dos significativos escritores de la literatura española del siglo XX. Los caminos de Antón Risco y de José Ángel Valente confluyeron en su etapa juvenil y desde entonces, aunque desde la distancia, recorrieron juntos la senda de la vida. La filología unió sus vidas; el amor por las letras, el estudio de la literatura y la creación de la misma fueron los pilares de su relación; una relación que, basada en esa pasión compartida, originó una amistad que los enriqueció a nivel personal y a nivel profesional. Por eso este trabajo, en cierta medida, también demuestra la importancia de las humanidades; ya que sus valores traspasan las hojas escritas, nos ayudan a crecer y se manifiestan en las relaciones humanas.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Rodríguez Fer, Claudio (2012): "Valente en Galicia: Quedar para siempre", *Valente Vital [Galicia, Madrid, Oxford]*, Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 15-157.

FUNDACIÓN
Vicente Risco
Casa da Cultura
ALLARIZ

Enderezo Postal:
Apartado 100 - MOAÑA
Apartado 143 - CANGAS
Telfs: 988 44 08 59 ALLARIZ
986 31 24 71 - 31 51 57 MOAÑA

Allariz, 9 de outubro de 1996

Sr. D. Xosé Anxo Valente

Benquerido amigo:

Como verás polo programa adxunto, este ano a nosa Fundación organiza un curso en Santiago sobre as vangardas, xa que era un tema ben caro a Vicente Risco. O curso cubrirá a segunda semana de novembro, ou sexa, do 16 ó 21. Na túa condición de membro de honra da Fundación, estás, naturalmente, convidado a asistir a tódalas sensións que che interesen. Temos asemade prevista unha xuntanza dos membros da Fundación o sábado 21, depois do xantar para planexar as actividades da mesma cara ós vindeiros meses (legalización da Fundación, estado das contas e outros asuntos de interese). Pola banda dos organizadores, agradeceríamosche moito a túa presencia. Toda suxestión túa a este respeito, será ben acollida e estudiada.

Coa arela de ter cedo a ocasión de trocar impresións contigo sobre este ou outros asuntos, saúdache afectuosamente

O teu (?): Sc
Antón Risco,
Presidente da Fundación.

Nou sei por onde andas. Chameite varias veces a Almería, pero nou contestaba ninguén. Eu estou eiquí até fins de novembro. Unha aperta para os dous

G.

Orense 9-XII-1954

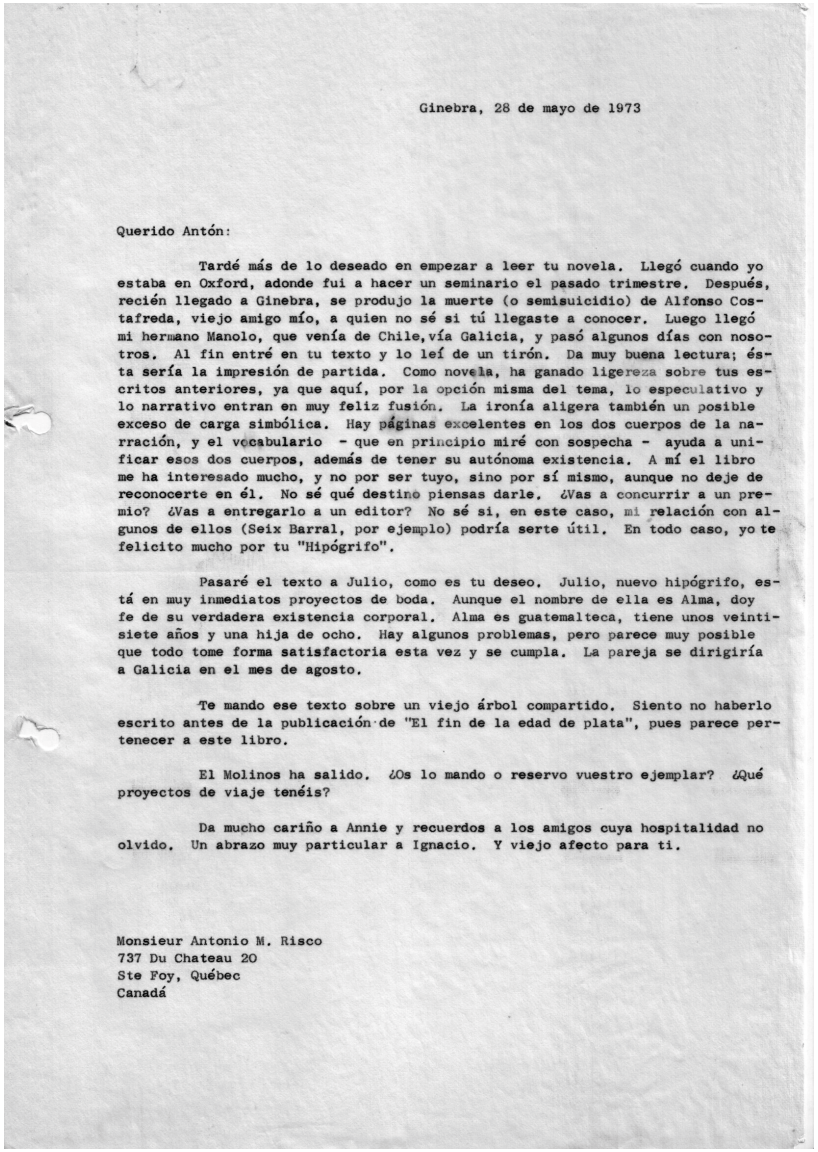
Sr. D. José Angel Valente

Mi querido amigo: mucho nos alegró a todos la noticia de que te habían dado el premio Adonais. Muchos te han felicitado, y no ha de quedar sin hacerlo este rejestorio. Todos tus compañeros están entusiasmados, y yo con ellos. Hemos hecho comentarios en el café, que en Orense sí que siendo un lugar distinguido, porque en esto tenemos más suerte que en Madrid. Y todos lo han celebrado.

Nada más. Que conste que me alegro mucho y muy de veras, y deseo y espero obtengas nuevos triunfos.

Te saluda cordialmente y te abraza

Vicente Risco



Ginebra, 28 de mayo de 1973

Querido Antón:

Tardé más de lo deseado en empezar a leer tu novela. Llegó cuando yo estaba en Oxford, adonde fui a hacer un seminario el pasado trimestre. Después, recién llegado a Ginebra, se produjo la muerte (o semisuicidio) de Alfonso Costafreda, viejo amigo mío, a quien no sé si tú llegaste a conocer. Luego llegó mi hermano Manolo, que venía de Chile, vía Galicia, y pasó algunos días con nosotros. Al fin entré en tu texto y lo leí de un tirón. Da muy buena lectura; ésta sería la impresión de partida. Como novela, ha ganado ligereza sobre tus escritos anteriores, ya que aquí, por la opción misma del tema, lo especulativo y lo narrativo entran en muy feliz fusión. La ironía aligera también un posible exceso de carga simbólica. Hay páginas excelentes en los dos cuerpos de la narración, y el vocabulario - que en principio miré con sospecha - ayuda a unificar esos dos cuerpos, además de tener su autónoma existencia. A mí el libro me ha interesado mucho, y no por ser tuyo, sino por sí mismo, aunque no deje de reconocerte en él. No sé qué destino piensas darle. ¿Vas a concurrir a un premio? ¿Vas a entregarlo a un editor? No sé si, en este caso, mi relación con algunos de ellos (Seix Barral, por ejemplo) podría serte útil. En todo caso, yo te felicito mucho por tu "Hipógrifo".

Pasaré el texto a Julio, como es tu deseo. Julio, nuevo hipógrifo, está en muy inmediatos proyectos de boda. Aunque el nombre de ella es Alma, doy fe de su verdadera existencia corporal. Alma es guatemalteca, tiene unos veintisiete años y una hija de ocho. Hay algunos problemas, pero parece muy posible que todo tome forma satisfactoria esta vez y se cumpla. La pareja se dirigiría a Galicia en el mes de agosto.

Te mando ese texto sobre un viejo árbol compartido. Siento no haberlo escrito antes de la publicación de "El fin de la edad de plata", pues parece pertenecer a este libro.

El Molinos ha salido. ¿Os lo mando o reservo vuestro ejemplar? ¿Qué proyectos de viaje tenéis?

Da mucho cariño a Annie y recuerdos a los amigos cuya hospitalidad no olvido. Un abrazo muy particular a Ignacio. Y viejo afecto para ti.

Monsieur Antonio M. Risco
737 Du Chateau 20
Ste Foy, Québec
Canadá

O DRAMA DA EMIGRACIÓN EN *CANTARES GALLEGOS* DE ROSALÍA DE CASTRO

Por Adela López López

Non é doado non falar de saudade ó tratar a Rosalía de Castro. *"Divina Rosalía, Senhora da Saudade e da Melancolía..."*[1], dicía Teixeira de Pascoaes.

A historia da literatura galega viuse influenciada polo conflito social-económico dende ben rematada a idade media. A decadencia da lingua, empurrada por unha forte castelanización, marcou a escasa literatura dos séculos escuros. O afán renovador de mulleres e homes construía paralelamente unha literatura de protesta social pero sempre latindo nela a alma galega, rodeada por unha aura de costumismo.

Rosalía de Castro vía Galicia como o paraíso do folclore, da tradición, da natureza con alma... en resumo, un mundo de saudades, un mundo no que o triquetraque das gaivotas cantaba polo amor á terra. Máis neste mundo habitaba xente paupérrima, vítimas do caciquismo, unha riqueza institucional fronte á pobreza dos campesiños.

As condicións de Galicia obrigaban a emigrar, xa que unha crise agrícola ía da man dun crecemento demográfico. Tratábase dunha emigración que afectou a todos, que rompeu familias para sempre, que deixou terras abandonadas e

1 PASCOAES, Teixeira de; *7 ensayos sobre Rosalía*, Vigo: Galaxia, 1952, pp.15.

que, sobre todo, deixou un burato no corazón de Galicia. A raíz da diáspora galega, estímase que actualmente hai 10 millóns de persoas de ascendencia galega no mundo, moitas delas reunidas nos Centros Galegos. O maior grupo de persoas de ascendencia galega reside na Arxentina, con case 150.000 galegos, sendo coñecida como a quinta provincia.

O papel da muller na inmigración foi tratado de xeito colateral, como elemento pasivo. Cos anos podemos saber que iso non foi así. A muller tivo un papel fundamental tanto dentro coma fora da Galicia. As que quedaron en Galicia tiveron que asumir a responsabilidade de todo o grupo familiar e así pois Rosalía fala das *viúvas de vivos e mortos*, mulleres que quedarán retratadas polo seu labor nas páxinas de Galicia. Ricardo Carballo Calero concorda que na sección titulada *"As viúvas dous vivos e ás viúvas dous mortos"* de *Follas novas* (1880) aparece máis entregada ca nunca ó empeño de expresar as tribulacións que vía padecer *á*s xentes humildes que a rodeaban. A devandita sección constitúe unha epopea popular fragmentaria na que se canta a dor e a traxedia da emigración, vistos dende os ollos da muller que permanece no país do que o home se afastou.[2]

Rosalía abre unha das primeiras fiestras renovadoras de aire, pola cal entra a postura feminina a completar e demostrar o seu peso na literatura. Un paso adiante non soamente para as mulleres, máis ben, un paso adiante para todos. E sobre todo, un paso adiante para a nosa literatura.

Rosalía pertence ó movemento literario romántico, polo que os seus poemas van estar marcados pola paisaxe, así como polo sentimento nacional. Neste caso o sentimento galego. En toda a súa obra poética, tanto en *Cantares gallegos* (1863, 1972) como máis tarde en *Follas novas,* Rosalía cántalle a aqueles que deben abandonar tanto fogar como nación, pero máis aínda a aqueles que quedan atrás, que con frecuencia son mulleres e nenos. En ambas as dúas coleccións, o éxodo transoceánico, particularmente a Cuba e Brasil, xunto co éxodo peninsular e o do interior de Galicia é un tema central e un fenómeno que a poeta xa percibira dende o seu inicio en 1853 a causa da fame. Rosalía decatouse moi pronto do grande impacto que este movemento migratorio tería no desenvolvemento demográfico e cultural de Galicia.

Rosalía pisa con zapatos innovadores na literatura galega, non pola súa poesía, senón polo contexto. É de gran relevancia resaltar a postura feminina da

2 CARBALLO CALERO, Ricardo; *Historia da literatura contemporánea*, 1963, pp.11.

poeta na poesía e todo o que aporta con isto, chegando mesmo a ser unha das figuras máis destacadas da literatura galega e española.

"Adios ríos, adios, fontes", "Airiños, airiños aires" e "Castellanos de Castilla"

No traballo fin de máster titulado *Figuras da emigración en Cantares gallegos de Rosalía de Castro. Achega para unha catalogación e caracterización intratextual,* dirixido por Carmen Blanco, recollemos a catalogación e a caracterización intratextual das figuras da emigración no libro[3] de Rosalía de Castro Cantares Gallegos a través de tres poemas da obra, "Adios ríos, adios, fontes", "Airiños, airiños aires" e "Castellanos de Castilla", tal como aparecían na publicación que inicia simbolicamente o rexurdimento pleno da poesía galega en 1863. A súa achega á investigación rosalianista, na que o tema da emigración foi moi tratado, consiste precisamente nesta atención analítica ó propio texto inaugural e ós recursos expresivos que fixeron dos orixinarios *Cantares gallegos* unha obra clásica da cultura galega.

O poema coñecido como "Adios ríos, adios fontes" é unha das composicións máis célebres e recitadas de *Cantares gallegos*, obra auroral do Rexurdimento galego escrita pola grande escritora da nosa literatura: Rosalía de Castro. Así, este poemario supuxo unha importante novidade nas nosas letras, ó se tratar dun libro integramente en galego, escrito por unha muller e dedicado a compor unha *epopea nacional*; unha obra que ousa presentar un retrato do ofensor como ninguén antes o fixera, e cunha poesía que privilexia ós suxeitos femininos -mais ó mesmo tempo sendo capaz de asumir a voz de personaxes masculinas, caracteres e mentalidades diversas- e que manifesta unha enorme riqueza de todas as modalidades da cultura popular e oral: cantares, refráns, contos, lendas...

Esta composición figura como o número 13 de *Cantares gallegos* e publicouse inicialmente en *El Museo Universal* (1861) e logo en *El Álbum de la Caridad* (1862) e Galicia. *Revista universal de este reino* (1862). Nestas tres primeiras versións aparece co título "¡Adiós qu'eu voume!" e sen a copla popular que agora figura no principio da composición. É o primeiro poema galego publicado por Rosalía de Castro e tamén o primeiro publicado dos pertencentes

3 CASTRO DE MURGUÍA, Rosalía; *Cantares Gallegos*, Edición facsimilar, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Parlamento de Galicia, Consello de Cultura Galega, 2013.

a *Cantares gallegos.* E na súa primeira versión de El Museo Universal contén unha estrofa social moi crítica, suprimida en todas as edicións posteriores coñecidas en vida da autora: *"Por xiadas, por calores / Desde qu´amañece ó día / Dou á terra os meus sudores, / Mais canto esa terra cria / Todo... todo é dos señores"*.

O segundo poema que nos ocupa, "Airiños, airiños aires", figura como o número 15 de *Cantares gallegos* e é outra das composicións máis coñecidas e recitadas de Rosalía de Castro. Ó igual que o anterior, pertence ó grupo das composicións que Carvalho Calero4 denomina "sociais" ou "patrióticas e foi publicado por primeira vez no *Album de la caridad* (1862) co título "¡Terra a miña!", sen o cantar glosado e cunha separación cada catro versos, exceptuando o último bloque de versos, que vai todo seguido.

Paralelo ó número 13, este poema trata o tema da emigración, cuestión da máis estrita e dura realidade da que dá conta a literatura colectiva, anónima e oral, como son os versos que encabezan esta composición.

Finalmente o último poema analizado neste estudo correspóndese co número 25 de *Cantares Gallegos* cuxa temática principal xira entorno dunha tráxica historia, a morte dun traballador galego en Castela como consecuencia das infrahumanas condicións laborais que lle daban os patróns. Esta perda desencadea na súa muller tanta dor e tanto resentimento que a leva a maldicir e reprender ós casteláns, denunciando o maltrato que lles dan ós galegos, e demandarlle un mellor trato para eles, ó tempo que, levada polo desconsolo, chega a pedirlle a Deus a súa propia morte

O obxectivo principal deste estudo, pois, está centrado en caracterizar e catalogar as figuras da emigración que aparecen en tres dos principais poemas de *Cantares gallegos* dedicados a este tema facendo unha achega desde a retórica dos seus propios textos.

"Adios rios, adios fontes" presenta a figura do emigrante no momento da súa despedida. Dende o seu punto de vista, amósasenos a esgazadura emocional que provoca nel o afastamento da terra e dos seres queridos, cos que se sente especialmente vinculado, pois considera que a súa terra é un lugar idílico, un lugar ameno sobradamente coñecido por el que proporciona a gloria e a felicidade. En relación ó porvir, como adopta un punto de vista limitado,

4 CARVALHO CALERO, Ricardo; *Historia da literatura galega*, vol. 1, Vigo: A Nosa Terra, 1981, pp.163.

descoñece o que lle deparará o futuro, polo que este está dominado pola incerteza. Sobre este respecto, o poema pon o acento sobre o feito de que é unha emigración obrigada que se produce por motivos económicos.

En fronte do emigrante sitúanse os destinatarios do seu discurso, que é introducido mediante a apóstrofe.

No primeiro lugar está a figura da terra patria, que abarca todo canto pode abranguer a súa vista. É un espazo rural que aparece personificado e profundamente descrito e caracterizado positivamente como lugar idílico, como lugar ameno onde se pode acadar a gloria e a felicidade. Fronte a el aparece a figura do espazo da emigración, o mundo descoñecido cara a onde se dirixe o emigrante e do que apenas se sabe nada.

O outro destinatario do poema é a muller amada, figura que representa ós que non emigran. Para os que quedan en Galicia só cabe a vivencia do emigrante na memoria. Por isto o protagonista do poema lle suplica á súa amada que non o esqueza, como única forma de supervivencia no caso de que aconteza un fatal desenlace.

O poema, pois, bascula sobre a oposición entre o coñecido e o descoñecido, tanto no ámbito espacial (hábitat rural familiar-hábitat marítimo estraño) como no temporal (pasado e presente feliz-futuro incerto) e ten como base dese bascular o desexo de mellora económica que move á marcha e que a hipérbole do discurso do medo ó descoñecido tingue de pesimismo na oposición económica (certo pasado e presente pobre-incerto futuro).

Pola súa banda, "Airiños, airiños aires" presenta a figura do emigrante que non pode regresar á súa terra e que se vai deteriorando física e psiquicamente ata chegar a morrer de pena. A protagonista do poema séntese fóra de lugar (situación maxistralmente expresada por Rosalía mediante o hipérbato e o quiasmo) e amósanos desde a súa perspectiva o calvario polo que pasan os emigrantes que non poden acadar o estatuto de retornados tras dun retrato de alma atormentada e corpo consumido, radicalmente oposto á louzanía e á felicidade das que gozaba no pasado cando estaba na súa terra. Lembra con agarimo a paisaxe, as xentes e os costumes patrios, e, respecto ó seu futuro, ten claro que se non consegue regresar o seu destino é morrer de pena e de tristeza. Pero aínda así, manifesta con rotundidade que seguirá a suplicar o seu retorno mesmo despois da morte. Fronte a esta emigrante sitúanse os destinatarios do seu discurso.

No primeiro lugar están os airiños galegos, figura que baixo a perspectiva animista se erixe en axudante para que a protagonista consiga cumprir o seu desexo de retorno. Estes airiños constitúen un elemento dinámico que pode sacar a emigrante do seu estatismo, e converter o seu periplo itinerante na emigración nun espazo de *boomerang*, con retorno.

Os elementos da paisaxe natural e cultural natal da protagonista constitúen o outro destinatario do poema, e a eles dirixe tamén as súas apóstrofes, personificándoos, e reiterando os efectos psicolóxicos negativos que leva consigo a distancia que os separa: a perda da felicidade que lle producían.

Por último, tamén aparece no poema a figura dos que quedan, neste caso representados polos familiares e o amado. Os primeiros tamén se vén afectados psicoloxicamente pola ausencia da protagonista (os pais, porque sofren; o irmán, porque lle falta a axuda da irmá) mentres que o segundo é vítima sentimental dela, pois non pode gozar do seu amor nin compartir a vida con ela.

Neste caso o poema bascula no ámbito espacial entre a oposición rexeitamento-aceptación, e no plano temporal entre a gradación pasado feliz-presente infeliz-futuro mortífero, aínda que sosteña que tras a morte seguirá conservando a saudade da súa terra e o desexo de ser repatriada.

Pola súa parte, "Castellanos de Castilla" presenta, de entrada, unha tripla figuración: a figura da que queda, co dobre papel de testemuñar a penosa emigración dos outros e demandar un troco de actitude cara ós emigrantes galegos; a figura do emigrante morto a causa das aldraxes sufridas na emigración en Castela; e a figura doutros emigrantes maltratados polos casteláns.

A voz falante testemuña con dureza, dende a súa dor e resentimento, e dende un punto de vista crítico e combativo, as aldraxes e amarguras sufridas polos emigrantes galegos no periplo castelán. Como non pode soportar a perda do seu amado, suplícalle a Deus que lle dea a morte.

En fronte dela e dos galegos que emigran sitúanse os destinatarios do seu discurso: un plural, os soberbios e fatuos casteláns; outro individual (aínda que represente unha colectividade), a seca Castela, que se erixe en *horribilis locus* ou *locus horrido* como contrapunto do *locus amoenus* que constitúe a paisaxe galega.

O outro destinatario do poema é o amado, morto como consecuencia do maltrato sufrido na emigración, ao que o eu lírico lle reprocha ter cambiado

as bondades da paisaxe galega pola árida e poeirenta paisaxe castelá.

Neste caso o poema bascula no espazo entre o eloxio e a gabanza de Galicia como lugar ameno e o rexeitamento e crítica de Castela como lugar horrendo; e no tempo entre o presente infeliz, mortífero e inxusto para os galegos que quedan e a procura dun futuro mellor por medio da denuncia desta realidade.

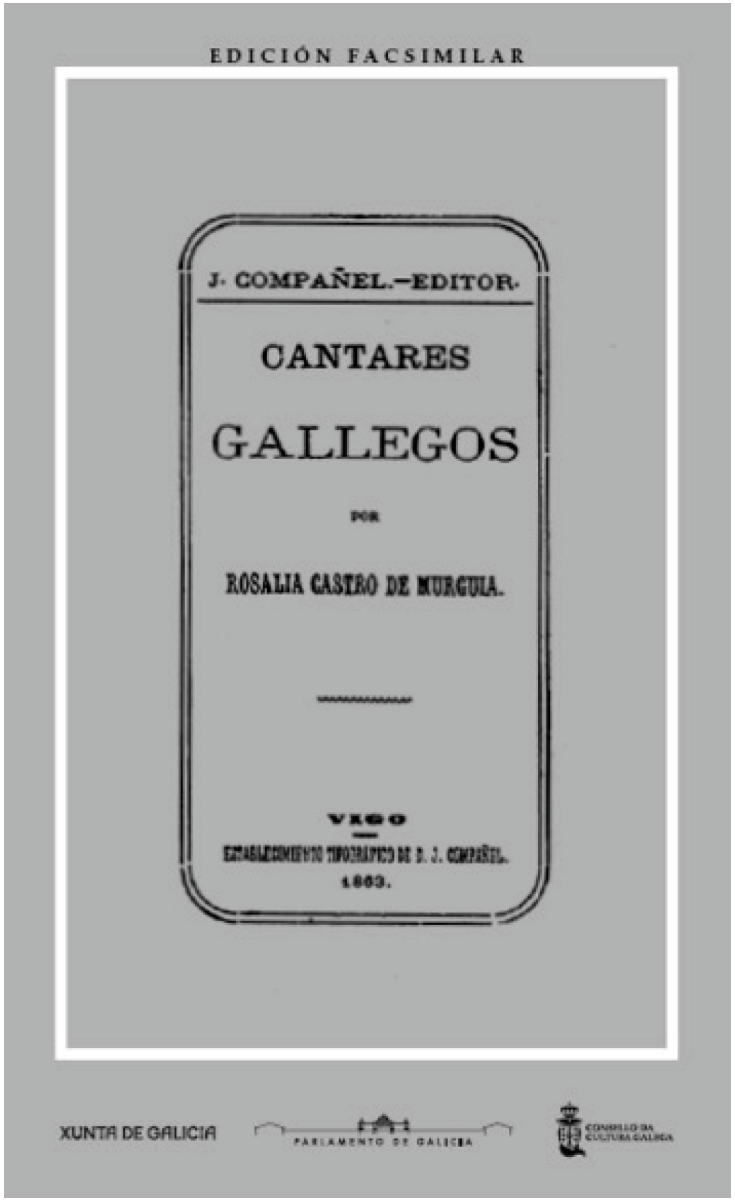
Vemos pois que estes tres poemas poderían ser como os tres actos dun drama social e sentimental, o da emigración galega.

"Adios rios, adios fontes" constituiría o primeiro acto do drama onde se formularía a presentación dos personaxes (o que emigra, o que queda) e do espazo (o de orixe, a esplendorosa, próxima e familiar Galicia; e o de destino, o mundo descoñecido, incerto e alongado máis aló do mar).

"Airiños, airiños aires" representaría o segundo acto do drama, e nel produciríase o nó (conflito entre o emigrante e o espazo da emigración; progresivo deterioro físico e psíquico do que emigra, saudade e afán desesperado por volver no emigrante; saudade e sufrimento nos que agardan a volta).

Pola súa banda, "Castellanos de Castilla" suporía o terceiro acto do drama e nel produciríase o desenlace (morte do emigrante, ou retorno sen máis cambio que o de ir a peor ocasionado polo maltrato; dor e desconsolo nos que agardan que se rebelan esixindo bo trato).

Este último acto deixaría, no entanto, unha porta aberta á esperanza, a de conseguir mudar a situación cunha actitude combativa de denuncia. Este era un dos propósitos de Rosalía ó escribir *Cantares galegos*. Agardemos nós tamén que a lectura deste libro proporcione ós futuros lectores, ademais de pracer estético, unha nova lección de vida e comportamento.



RELATOS

Por Ruth González Fuertes

Camina conmigo

Si caminas boca abajo encontrarás un río...

El agua estaba tibia aquella noche, cuando dos amantes cantaban cogidos de la mano una antigua canción india. Hablaban de un guerrero que lanzaba flechas a las estrellas y el cielo estallaba en supernova.

Si caminas boca arriba encontrarás un árbol...

Aquellas hojas verdes resbalan entre tus manos. La sabia viscosa es una culebra albina que serpentea en la madera. Él solía decir que las mentiras son culebras venenosas que serpentean entre los recuerdos.

Si caminas hacia este lado encontrarás el cielo...

El sol es un niño que juega al escondite, dijeron por ahí. Se esconde bajo tierra y reaparece en las nubes. En los días de niebla el sol está triste, porque ha perdido la partida y debe contar las horas hasta que llegue la luna; su eterna contrincante.

Si caminas hacia el otro lado encontrarás a un hombre...

Así que muchos seguirán este sendero porque las personas hablan; cuentan historias sobre hadas y castillos encantados. A veces pienso que el hombre es una caja pequeñita, siempre entreabierta, en un rincón del universo, rodeada de neblina y partituras rotas.

Pero si la desidia y el cansancio te pueden, si te quedas quieto... ¿qué puedes encontrar? Sólo oscuridad en la luz. Una antítesis eterna quemando tus entrañas. Un barco que siempre regresa hacia el amanecer.

****

-Ten siempre presente esto, amiga -le dijo la intriga a la curiosidad-: si te pierdes, no intentes regresar.

Blue imagination

Hoy amaneció demasiado temprano y era extraño, porque no había nada azul. El cielo era gris, sin nubes de blanca angora. Todo era tan deprimente que el día semejaba cual noche más oscura.

Se suele calificar a las personas de búhos y lechuzas, o por un contrario de simples girasoles. Supongo que yo soy de las primeras. No visto oscuro, bastantes veces no soporto el negro, a no ser combinado con absoluta claridad de aura. Pero el firmamento no se tiñe de luto...sino de azul. Un color oscuro y monocromo, o la misma cara del diablo. Muchos comparan el cielo estrellado con una enorme alfombra persa mágica, sin fin ni principio. Hubo un tiempo en que yo también veía eso... pero hoy, ahora que anochece, ya no.

Cuando miro hacia arriba y veo las estrellas imagino una pantera con miles de ojos que parpadean. Pero luego me pregunto: ¿y si esas estrellas desapareciesen? Así que la pantera, y por ende cualquier otro felino hambriento, se desmonta.

Otra posibilidad es que se trate de un retazo de tela agujereado. Si vemos lo que se ha dado en llamar estrella, es porque la luz del sol de un mundo paralelo se asoma al nuestro; sino hay nada ahí arriba, es porque alguien intenta tapar los agujeros.

Y por último, una tercera teoría. No existe el cielo, ni las estrellas. Todo está y es, tu imaginación.

The sky was pink...

En todos los tejados de la ciudad hay un hombre tocando el piano. Cada nota que toca, negra, blanca o azul, sale volando al espacio exterior; y lo que un día llamamos infinito ha sido remplazado por la nada y la soledad. ¿Que cómo sé todo esto? Bueno, yo soy ese hombre.

Todavía recuerdo la noche en que todo cambió, el momento en el cuál la luna y el sol se unieron en sagrado matrimonio. Fue extraño, pues al mismo tiempo que las almas ardían de calor, los cuerpos tiritaban de frío; y cuando tus labios saboreaban la oscuridad más perpetua, tus pupilas eran dos bolas de fuego incandescente. Sólo si los cerrabas podías sentir la paz del que se va, para no volver.

De esta manera todo cambió desde que me abandonaste. Ese collar de plata que siempre llevabas al cuello, tu piel blanca y suave a la que no me podía resistir... Ahora mis manos están en continuo desasosiego y mi piano desafinado. Mas nunca dejaré de tocar, porque la bestia puede al hombre; pero la música puede al hombre y a la bestia.

El cielo se mostraba rosado cuando te fuiste en invierno, cuando el mundo dejó de rendirse a tus pies.

“Cuando llegue el momento, me sumergiré en el firmamento y todo volverá a tener sentido”.

ASUBÍOS

Por María Sandra López Fernández

Despois de tantos anos aínda nos gustaba asubiar xuntos.

Alá polo solpor a aira tornábase vermella como a túa boca. Era o noso momento: deixabamos marchar o sol mentres as nosas mans se fundían nun eterno e sutil aloumiño. Nese intre todo se borraba. No crepúsculo esqueciamos a dor e non permitiamos que nada que non fosen as nosas mans engurradas se interpuxera nos asubíos nacentes dos nosos beizos. Case pareciamos os dous mozos que tempo atrás se coñeceran nas festas do pobo e que, ledos e avergoñados, se botaran a bailar ó son da orquestra.

Pero, como ti ben me dicías, as cousas cambiaran. Xa non eramos mozos: agora eramos dous vellos co tempo e o traballo gravados nas costas e con feridas que cicatrizaran sen chegar a pecharse de todo. Eran sinais tan profundos que cando nos viamos espidos nin sequera os percibiamos, pois camuflábanse á perfección coas nosas peles. Mais agochábanse alí no corazón, no interior do peito, termando dos recordos que non se esvaecían e dos que non falabamos nunca para evitar caer na dor; bastábanos unha ollada ás fotografías do aparador para saber que as mágoas retornarían se mencionabamos as feridas que nin os soles puideran borrar. O consolo que nos quedaba estaba nos sorrisos, na perseveranza e no amor que nunca fuxira de nós.

Ata o día en que ti decidiches deixar de asubiar.

—Aínda te acordas do dous de novembro, non si? —murmuraches preméndome lixeiramente a man.

—Acórdoo. Foi o día en que asubiamos a nosa canción por primeira vez.

—E foi un dous o día no que todo se foi, salvo nós.

Baixaches o ton e a túa voz non era máis que un suspiro. O teu sorriso era triste. Non levabas os beizos pintados do teu vermello natural e non mirabas o solpor como faciamos cada día. A túa mirada cristalina estaba perdida máis alá do horizonte, nun baleiro afastado do camiño que decidiramos seguir xuntos despois da sinalada data. Eu sabía que a perda te facía sentir lonxe de ti mesma, que o botabas en falla e que as túas cicatrices se abriran todas xuntas nese intre que nos dedicabamos a ti e a min.

—Verémolo de novo cando nos vaiamos nós —respondín tentando reconfortarte—, e deixaremos de sentilo ausente.

—Algúns reencontros traen consigo ausencias...

Cando te mirei, tiñas os ollos pechados e sorrías con dozura. Souben, polo tacto frío da túa man, que xa non quedaban máis aloumiños nin feridas na túa alma: puideches reunirte co noso rapaz nunha dimensión na que non me correspondía estar cando menos daquela, aínda que me tería aliviado marchar canda ti.

Despois de tantos anos, e durante moitas horas, días e meses, non me quedou máis que asubiar só. O ritmo non volveu a ser o mesmo sen ti. Xunto coa ausencia del, tiña unha nova ferida no corazón froito do amor, da vida e do teu solpor.

A TI

Por Zhao Bing

[tradución do chinés]

Flores de duraznos han cubierto mi cara.
Entre las rendijas de los años luz te miro.
A mis ojos eres suave como las olas.
Veo que estás cubierto con luz de luna.
Estás muy lejos.

No puedo tocarte, pero te amo.

Te veo tallado por el tiempo desde el círculo hasta el ángulo.
Veo que en tus labios está floreciendo la luz de las estrellas.
Veo que al dar la vuelta dejas de burlarte del mundo.
Veo que abandonas los oros pisándolos hasta convertirlos en barro.
Incluso te veo estás de pie junto a tu león.

Eres muy arrogante.
Eres un universo brillante, pero yo soy insignificante
y no merezco ni ser una pluma de tu cola.

Pero ¿y luego?
El destino no es bueno para ti.
Te azota con fuerza la luz de sol y tienes cicatrices imborrables.
Te quema la soledad y no puedo buscar tu alma.
Tu sangre está jadeando.
Y tu pulso está transformándose en una flor de ola poco a poco.

Perdón, ¿qué pasa?
Al fin tu vida se extingue como una burbuja sin remedio.
Te veo desde muy lejos, el campo está en silencio.

Este es el último poema que quiero escribirte:
Perdóname que no pueda salvarte, pero te amo como al principio.

给未来的你
赵冰

桃花掩面，
在光年与光年的缝隙间，
我看见了泛着涟漪的你，
我看见了身披月光的你，
我看见了遥不可及的你。

我触不到你，但是我爱你。

我看见你一点一点被时光雕刻出棱角
我看见你嘴角盛开的星光华丽，
我看见你转身的瞬间丢给世界嘲笑的眼睛，
我看见你把金石裘衣踩在脚下碾碎成泥，
我甚至还看见你的狮子和你并肩站在一起

这样嚣张的你，这样跋扈的你。
你是一个光灿灿的宇宙，而我，渺小到不配做你的一片尾羽。

可是，后来呢?
哦，上天是多么不仁义，
锋利的阳光抽打着你，难看的伤疤再无法抹去，
灼人的寂寞刺穿着你，连魂魄也可寻无际，
你的血液在喘息，
你的心跳正一点点幻化成遥远海域的一朵浪花雨。

对不起，你这是怎么了?
你的生命最终还是泯灭成泡沫，无法规避，
我远远地看着，田野静默不语。

那么，对你最后的诗句，
恕我无能为力，但我如初爱你。



ANTONIO GAMONEDA, ESCRITOR Y PREMIO CERVANTES

Por Cristina Fiaño *

Una suerte de justicia poética es la que llevó al poeta Antonio Gamoneda, procedente de la "cultura de la pobreza" y carente de titulación universitaria, a presidir un tribunal de doctorado, el máximo rango académico existente, por primera vez en su vida. Así pues, el Campus de Lugo de la USC tuvo la oportunidad de acoger el pasado viernes en su Facultad de Humanidades este hecho histórico protagonizado por el Premio Cervantes y doctor Honoris Causa por varias universidades del mundo, con motivo de la defensa de la tesis del poeta y profesor lector en la Universidad Federal del Amazonas en Manaos (Brasil), Saturnino Valladares, y dirigida por el también poeta y profesor de la USC Claudio Rodríguez Fer. Con el nombre "Retrato de grupo con figura ausente. Edición y análisis de la correspondencia de José Ángel Valente con los miembros de su generación poética", este trabajo profundiza en las relaciones entre el ourensano y sus poetas coetáneos, entre los que se encuentra Antonio Gamoneda, amigo de Valente hasta el final de su vida.

* Entrevista publicada no Xornal da Universidade de Santiago de Compostela. Lugo, 2015, http://xornal.usc.es/xornal/entrevistas/entrevista_0112.html.

Sabemos que ni Valente ni usted son partidarios del concepto de Generación del 50 en la que se los incluye pero, no obstante, entre los dos se dan algunas coincidencias, por ejemplo este rechazo. ¿Qué conexiones cree que existen entre Valente y usted?

Más que conexiones creo que se dan coincidencias. Coincidencias en valorar más una actitud poética que otra o en estimar más a un poeta que otro... Pero yo creo que la actitud de Valente y la mía ante el concepto de generación es distinta. Has dicho muy bien que a él no le gustaba. En mi caso es un poco distinto porque no creo que haya existido esa generación y, por tanto, en algo de cuya existencia dudas, ni te gusta ni te disgusta. [Ríe]

¿Cómo se produjo su amistad?

No hasta muchos años antes de conocer a José Ángel yo era un perfecto desconocido en España. Algo se sabía de mi obra pero muy poco, porque yo era, y sigo siendo, un poeta provinciano. En eso soy vocacional, eh! [Sonríe] Y nunca me preocupé ni de acercarme a grupos, ni a tendencias, ni a nada de eso. Así es que llegué a los cincuenta años, o algo por el estilo, sin apenas ser conocido. Además, Valente estaba fuera de España. Pero un día, por casualidad, coincidimos en una feria del libro en París. Alguna noticia de mí debía tener él porque se acababa de traducir un libro mío, el primero que se traducía al francés, ¡y él lo estaba comprando! Yo pienso que esto debió ser hacia el año ochenta, más o menos. Después Valente vino a España y en torno a él se creó, si no una hostilidad, sí una lejanía por parte de sus coetáneos principales. En ese momento, de alguna manera se propiciaron circunstancias de encuentro entre ambos y una pequeña correspondencia, algún intercambio de libros... Yo no tenía ninguna razón para que entre José Ángel y yo se interpusiese un campo de hostilidad, ni siquiera de frialdad. Es posible que él tuviese un carácter fuerte, que se hubiera manifestado de una manera que resultó poco grata a sus otros coetáneos o, más bien, puede que fuese la discrepancia de las líneas poéticas de los que seguían fieles al realismo social y de él, que estaba completamente alejado. Y de gente de su edad me quedé, casi, yo solo, ¡que no había sido anteriormente amigo de él! [Ríe] Ya te digo que yo lo conocí hacia el año ochenta aunque, luego ya sí, hasta su muerte puede decirse que nos frecuentábamos.

¿Y qué es lo que más valora de la obra de Valente?

No ya de su obra, sino de su actitud ante ella, valoro su capacidad para reorientar, para colocar su proyecto de obra en un terreno distinto y, sin embargo, permanecer coherente. Es decir, no dar en un vuelco que pudiera suponer incoherencia alguna. Eso en cuanto a su actitud hacia la obra. En cuanto a su propia obra me interesa, claro está, fundamentalmente su poesía. Quizá de manera principal la poesía de la segunda mitad de su vida.

En el año 2003 usted pronunció una conferencia-recital, organizada por Claudio Rodríguez Fer en la Facultad de Humanidades de Lugo, sobre poetas contemporáneos europeos. En ella hablaba de Trakl, Perse, Lorca, Hikmet, Helder, Hill y Claudio Rodríguez. Europeos o no, ¿añadiría algún nombre más a esta lista?

Pues yo he sido siempre muy fervoroso en relación con César Vallejo. Esto tiene una significación, y es que la comunión con poetas de tu lengua es mucho más intensa que con la de poetas que conoces traducidos o que, aunque eres capaz de leer en su lengua, tu lectura no tiene la graduación, en términos de intensidad y profundidad, de aquellos poetas que lo han sido o lo son en tu propia lengua.

Yo era y sigo siendo un poeta provinciano

En su biblioteca puede verse un retrato de Emily Dickinson, ¿es esta la poeta que más le gusta?

Quizá no, o quizá sí. Yo no tengo un escalafón de preferencias muy claro, ni en cuanto a poetas masculinos ni a femeninos. Los escalafones son un poco falsos a partir de cierto punto para arriba. Dickinson es una poeta a la que he leído traducida y, ciertamente, ha creado una gran expectativa en mí. Pero yo estoy seguro de que con su poesía no he llegado al goce plenario que puedo tener con un poeta, masculino o femenino, de mi lengua. Entonces no te puedo decir si es mi favorita o no.

Usted ha dicho que el gallego es una de las lenguas que ama especialmente. ¿Qué opina de Rosalía de Castro y de la poesía en gallego, en general?

La poesía en gallego ha tenido siempre una gran importancia y a estos efectos tienes que recordar que hay un momento de formación de las lenguas romances en que esas fronteras lingüísticas galaico-portuguesas no están claras, ni falta hace, ¿no? Ahí tenemos a Alfonso X escribiendo sus cantigas en gallego, por ejemplo. En fin, creo que ha sido, y que es, una lengua muy

importante dentro de las lenguas peninsulares. Por ejemplo, la poesía de cancionero galaica a mí me estremece. Después está también Rosalía, claro, que es admirable no solo en su intensidad y en su calidad poética, sino también en ese toque existencial muy galaico que ella llevaba consigo. Y llegamos a nuestros días y ahí yo ya me he jugado la vida, porque no solo lo digo en Galicia sino también fuera de Galicia, ya que lo pienso seriamente, que el gallego es la lengua en la cual, en estos momentos, se está dando, cualitativamente, la poesía más importante de España. No es una convicción de estas que se producen por un estudio profundo y detenido sino por simple experiencia y una pequeña contabilidad de poetas masculinos y femeninos que me lo dicen. Por seguir en el terreno femenino, es muy difícil encontrar en el resto de España tres o cuatro poetas de la consistencia de Pilar Pallarés, de Olga Novo o de Chus Pato. Se podría crear una estadística que comprenda variables como el número de poetas, el grado poético, la estatura cualitativa, y se vería cómo Galicia la encabezaría. Si la hacemos, además, en términos relativos, yo que sé, referidos a la población total, o a las hectáreas de superficie..., entonces, ¡imagínate! [Ríe]

El gallego es la lengua en la cual se está dando la poesía más importante de España

Le hacía todas estas preguntas porque una parte de su obra consiste en la reescritura poética de autores en otras lenguas que usted asimila en una especie de recreación personal.

Sí. En cuanto a la traducción yo entro en ella, en muchas ocasiones, de manera indirecta. Ahora, por ejemplo, estoy en una aventura un poco arriesgada porque estoy trabajando con poesía precolombina, en náhuatl, de la cual no entiendo ni una palabra. Estoy trabajando, concretamente, con el rey Nezahualcóyotl. Y, ¿cómo? Yo tengo versiones de tres traductores, pero esos traductores son lingüistas, no son poetas. Entonces, ¿qué ocurre? Que han hecho una traducción, que yo respeto, pero que es una traducción informativa que no comporta la aparición de la poesía en otra lengua, en la mía. Y en esta labor, aunque yo trato de que no se produzca, sé que existe el riesgo de resbalar y que me habrá ocurrido.

¿Y es esa labor de reescritura de la obra ajena equivalente a la reescritura que usted habitualmente hace de su propia poesía?

Sí, andas muy cerca. Yo pienso que hay una analogía pero no exactamente una equivalencia o una igualdad. La razón de mi propia reescritura tiene unas causas que no se dan en mi reescritura de otros poetas. En el caso de mi poesía es mi propia vida la que se ha modificado, y yo quiero que el poema me acompañe, de alguna manera, en esa modificación de pensamiento y de otras muchas cosas como son la vejez, la pérdida de facultades, la advertencia de que esto sucede... Bien, yo quiero, en la medida que sepa y sea capaz, atraer el poema hacia mi momento de hoy. Es decir, en mi caso se trata de intentar que el poema sea actual, además de ser biográfico en el sentido retrospectivo.

En su obra son elementos esenciales la memoria y el olvido, ¿cómo se explica esta simultaneidad siendo estos, aparentemente, conceptos antitéticos?

Son dos caras de la misma moneda. Unos hechos están en situación de ser recuperados —como representación de tales hechos, no los hechos mismos— por la memoria, y otros, al parecer, escapan a la memoria. Pero hay una dialéctica entre memoria y olvido. Se interpenetran. Voy a tratar de ponerte un ejemplo y luego tú lo interpretas como quieras, libremente. Yo, ahora mismo, estoy haciendo un trabajo que me relaja mucho y que ha llegado a emocionarme. Estoy escribiendo canciones en bable. Cuando hace tres o cuatro años la voz solista que interviene en este cancionero me propuso la idea yo le dije —¡Pero si yo no sé una palabra de bable! Y él me dijo que lo va a ir aprendiendo progresivamente porque yo era capaz de leer el bable, etc. Efectivamente, tenía razón. Pero había otra cosa muy emocionante. Mi madre me hablaba en castellano siempre, pero había ocasiones, por broma o por expresarse con un lenguaje especialmente cariñoso, que me hablaba en asturiano. Yo creí que lo había olvidado, que no sabía nada. Pero a medida que empecé a trabajar con el cancionero, de mí ha surgido aquel asturiano que supe hace setenta años o setenta y cinco años y que yo no sabía que conservaba. ¿Qué significa eso? Significa que es difícil separar los conceptos de memoria y olvido. Hay una permeabilidad entre ellos. Entonces, no son nociones antitéticas.

¿Tendría que ver esto con ese "no saber sabiendo"?

Yo pienso...Yo pienso que esto que hemos hablado, un caso de aparente olvido, puede ser, en parte, solo una parte de eso que tú me has recordado, del "no saber sabiendo". Aunque esa aproximación prodigiosa a la naturaleza

de la poesía, que creo que es la más certera —no es una definición, ni falta que hace— que se haya hecho en ninguna lengua pues, claro, fue capaz de hacerla, sin saber que la hacía —o sea, en un no saber sabiendo— [Ríe] Juan de Yepes, San Juan de la Cruz. El poeta sabe pero no sabe que sabe. Vulgarizando la expresión y el concepto, eso es lo que Juan de Yepes nos dice mucho mejor. Y lo que tú me has dicho, de que memoria y olvido puedan ser una parte de ese no saber sabiendo o de que pudieran tener una relación... yo te digo que, no lo tengo muy pensado, pero así, a bote pronto, me parece que sí, que hay una zona de pensamiento y de memoria subyacente, desconocida, en la cual el recuerdo y el conocimiento aparentemente no existen, pero que salen. Pero claro, por qué vamos a diferenciar la memoria de otras formas de conocimiento, ¿no? Yo creo que tienes bastante razón.

Escribió José Ángel Valente que "la poesía recuerda —o despierta— en muy distinta forma que la historia". ¿En qué medida piensa usted que la poesía supone una interpretación de la memoria distinta de la historia?

La poesía, y el conocimiento que genera la poesía, es irremediablemente subjetivo. En fin, esto no es una estimación mía, es de casi todos, pero la dejó muy bien tipificada Jean Paul Sartre. En tanto que el conocimiento histórico, teóricamente, habría que enfocarlo más bien a fuentes objetivas, a los propios hechos. El conocimiento poético es exclusiva e irremediablemente subjetivo, procede de una interiorización en la cual se llega a lo que tú me vienes diciendo, al no saber, pero que a partir de ahí se manifiesta.

Uno de los recuerdos de su infancia más importantes en su vida y su obra es el de los presos que llevaban al penal de San Marcos. ¿Sigue vivo ese recuerdo o está ya transformado por su poetización?

No... ¡el recuerdo me ha transformado a mí! Antes hablábamos, ciertamente, de esa actualidad que yo quería procurar a mis propios poemas, pero a veces esa actualidad está creada por esos propios poemas. Una vez que el poeta se ha "desprendido" —entre comillas, porque desprender no se desprende nunca— del poema, una vez que pasa tiempo, el poema puede terminar actuando sobre el poeta. O sea que es una interacción. Un poeta puede transformar al poema y el poema puede transformar el poeta. Yo creo que esto no es nada personal ni original mío y seguramente le ocurre a la mayor parte de quienes se tienen o son poetas.

En todo caso, ¿parte del dolor se quedó cuando escribió ese poema? Porque el poeta es, de algún modo, como un alquímico, ¿no? Usted en alguna ocasión se ha referido al poder de la poesía para transformar el dolor en placer.

En principio, una de las primeras funciones que ejerce sobre el poeta un poema fundamentado en el sufrimiento es la de proporcionarle un sentimiento de liberación. Es muy semejante al de la confesión en la religión católica. Cuando el poeta ha dicho su sufrimiento hay una conciencia de liberación de ese sufrimiento. Exactamente como me ocurría de niño a mí cuando le iba a decir mis pecados al cura [Sonríe]. Esto es materia para los neurocientíficos y para los psicólogos.

En su discurso de aceptación del premio Cervantes afirmaba usted que el autor del *Quijote* "es uno de los creadores, el más importante en lengua española, del pensamiento poético moderno". ¡Y eso siendo prosista! ¿Cuál es, pues, el lugar de la poesía, teniendo en cuenta que usted dice que para ella no existen géneros?

Cervantes hablaba de la gracia que no quiso darle el cielo refiriéndose a la poesía, pero no se daba cuenta de que estaba inoculando poesía en la narrativa. Pero bueno, tú lo has dicho, el lugar de la poesía son todos los lugares, solo que en el caso de lo que habitualmente conocemos como poesía, esta se da en unas condiciones tipificantes, tradicionales, aunque se crea que son vanguardia. Estos condicionantes son la configuración poemática de la poesía. Se habla de poemas de líneas cortas, pero también de poesía en prosa... Total, que las fronteras están muy difusas pero la poesía está de igual manera en el monólogo famoso de Molly Bloom de James Joyce, en las manifestaciones casi enloquecidas de Kafka o en Valle-Inclán mismo, que en la metrificación tampoco era muy afortunado, le pasaba como a Cervantes, y su talento poético funcionaba mejor liberado de la configuración poemática.

Desde su primer poemario hay referencias a la música y a la pintura, lo que se acrecentará con obras posteriores como *Blues castellano* o *Canción errónea*, su último libro de referencias a escultores, pintores e incluso al cineasta Kurosawa. ¿Quiere esto decir que también halló poesía en obras de arte no literarias?

Yo creo que en el arte se dan auténticas equivalencias, que no son igualdades porque unas se manifiestan en la palabra y otras se manifiestan en un hecho visual, y ese hecho visual puede ser bidimensional como la pintura o tridimensional como la escultura, o puede manifestarse a través del movimiento, como en la danza, o a través de la, quizás, más decisiva y globalizadora de las maneras de creación: la música, de la cual la poesía es algo así como el pariente pobre.



» Antonio Gamoneda e Cristina Fiaño. Lugo, 2015.

Siguiendo con esa idea, ¿puede contarnos algo más de esa relación entre la poesía y la música?

La poesía que merece tal nombre, sin necesidad de ser obediente a una normativa de la métrica, siempre tiene un componente rítmico. Ya Aristóteles dijo esto. Por eso es muy complicada la traducción. Esto tiene una cosa paralela muy lamentable: esos jóvenes poetas, que quizá podrían o van a ser magníficos poetas, pero que tienen una formación y una información equivocada. Son aquellos que son magnetizados y atraídos por el nombre, el peso y las ideas de poetas de otras lenguas y los conocen en traducciones que no son poemas propiamente, sino que son textos informativos. Eso hace que pierdan esa noción de la corporeidad musical que tiene en cada lengua la verdadera poesía y que escriban, pues, como los traductores, con lo cual su propia poesía está cogiendo un camino equivocado.

De hecho cada lengua tiene su propio ritmo, ¿verdad?

Claro. El poema tiene una conducta musical y esa conducta musical es distinta

en cada lengua. Por eso la poesía es poco menos que intraducible. De ahí que a mí no me preocupe la fidelidad, aunque la procuro. Por ejemplo, en estos poemas de náhuatl que estoy configurando realmente yo lo que quiero es salvar el sentido del poema y proporcionarle una configuración poemática. Pero si en algún momento eso me obliga a una infidelidad puntual no me echo a llorar. Si he conseguido trasladar fielmente la mitad ya estoy contento. La traducción es muy difícil, y se le suele encargar a gente que conoce muy bien la lengua a la que la va a traducir pero que está incapacitada como poeta. Y así desaparece eso que has dicho tú que existe en cada lengua. Es decir, la carga fonética, semántica de la palabra es inseparable de esa dimensión poética que puede adquirir en ciertas manos pero si cambias la palabra, bien sea el sonido o bien sea las acepciones, o la carga de significaciones que tenga también se pierde.

Volviendo a la interdisciplinariedad que hay en su obra, ¿considera que autores de otras disciplinas influyeron en el discurso poético?

Sí, sin duda. Incluso autores de las disciplinas científicas. Yo, de una manera muy evidente, lo tengo experimentado, pues una obra como es la traducción y comentarios de Andrés Laguna en relación con los vegetales y animales me llevó a mí al Libro de los venenos. Espero que mi argumento no sea falaz, aunque peligra de ello, pero si eso en el siglo I era una verdad científica en el siglo XVI deja de serlo, ¿qué es ahora? Y mi sincera respuesta fue, y sigue siendo, que se ha convertido, aunque no en su totalidad, en verdades poéticas, en presencia poética.

Decía Miguel Casado a propósito de su obra que en ella "el olvido se confunde con la memoria y la infancia aparece como el único mundo deseable, como el único lugar en que reconocerse". ¿Fue el nacimiento de su nieta Cecilia, cuyo nombre emplea como título de uno de sus poemarios, la materialización de ese deseo?

Yo pienso que esa fusión temporal y existencial ya se daba antes pero el nacimiento de mi nieta me lo hizo evidente. Podría haber sido una de mis hijas, yo no puedo decir que tenga un vínculo sentimental más intenso con mi nieta que con mis hijas porque no creo que fuese verdad pero, claro, es que Cecilia aparece en un momento en el cual las apariciones tienen un valor especial. Aparece cuando ya en la vida yo creo que no van a darse grandes novedades para mí y, de repente, hay algo que te demuestra que estabas equivocado.

El caso es que la infancia, sea tratada a través de su nieta o a través de la memoria en el caso de la suya propia, es un tema relevante en su obra. Así lo demuestra en su penúltimo poemario, *Cecilia*, pero también en su libro de memorias *Un armario lleno de sombras*.

Es que la transformación tanto biológica como únicamente subjetiva del ser humano sí, es una transformación, pero no es una pérdida total de su condición infantil de niño. Está ahí como ese lenguaje que yo no sabía que estaba pero que apareció estos días y que venía de hace setenta años. No hay una pérdida absoluta de la infancia. Hay una seria transformación, quizá dolorosa, pero no hay pérdida. Hay memoria, como tú muy bien me dices, y hay esa otra memoria oculta o semioculta y que es la que mejor guarda esa infancia semiperdida, semiperdida nada más. Y con esta pregunta me estás recordando que tengo el segundo libro de memorias paralizado desde hace año y pico... [Sonríe] En el caso de *Un armario lleno de sombras*, no son las razones literarias las que me llevaron, principalmente al menos, a tratar de recuperar, de objetivar en cierto modo, en papel mi infancia. Es una modalidad, incompleta pero deseada y consciente o inconscientemente buscada, de recuperación existencial.

Decía anteriormente, a propósito del *Libro de los venenos*, que en lo que había dejado de ser una verdad científica quedaba ahora la poesía. Por otro lado, su hija Amelia dejó escrito, de una manera preciosa, que su poesía, la poesía de su padre, había creado en ella memoria. ¿Se podría concluir diciendo que, al final, la poesía es lo que siempre permanece?

Desde luego la poesía, si ciertamente no es un mero ornamento —que entonces para mí no es poesía, ni creo que para nadie que se lo tome en serio—, si tiene la dimensión que adquiere la vida, sin duda hay razones para ser algo que permanece. Si uno escribiendo, o leyendo incluso, se juega la vida en el sentido de ser o no ser consciente de su existencia y de su venidera desaparición entonces, cuando la poesía tiene esa carga existencial, yo creo que tienes toda la razón, yo creo que es una de las cosas que permanecen porque no es un ornamento, es parte de la vida.