



Estelle Irizarry

**La broma literaria en nuestros días: Max
Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullón,
Carlos Ripoll, César Tiempo.**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Estelle Irizarry

La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo.

INTRODUCCION

En toda ficción hay un espíritu de juego en el sentido de que el lector es invitado a aceptar las invenciones literarias como si fuesen la verdad. Algunos autores, no satisfechos con esta milenaria convención narrativa, han querido extender la esfera de sus imaginaciones más allá de los confines de la obra escrita. De ahí nace la broma literaria, fenómeno que observamos en seis obras de idioma español en las que se lleva a cabo la superchería con particular ingenio.

Se puede considerar como antecedente a la broma literaria el uso tradicional del anónimo y del seudónimo, detrás de los cuales innumerables autores han optado por ocultar su identidad por diversos motivos que no examinaremos aquí. Tales disfraces hicieron posibles enconadas guerras literarias en nuestro Siglo de Oro, y en el caso de Quevedo, un poema anónimo («Católica Sacra, Real Majestad...») puesto debajo de la servilleta del rey Felipe IV le costó cuatro años de cárcel. Muchos escritores famosos de España e Hispanoamérica han empleado seudónimos; el mejicano Manuel Gutiérrez Nájera, del siglo pasado, cambiaba de personalidad literaria con cada uno de los más de treinta seudónimos que adoptó porque para él «escribir sin seudónimo es como salir a la calle sin camisa». Existen diccionarios y manuales en diversos idiomas dedicados al [8] esclarecimiento de las máscaras literarias que son los seudónimos.

El propósito principal de los autores que emplean seudónimos en algunas bromas que estudiamos no es ocultarse en forma evasiva, sino crear personajes-autores que parecen vivir fuera de las tapas del libro con identidad propia independiente de la de su creador. En algunas bromas la ficción empieza mucho antes de que se lea el texto del libro; otras provocan repercusiones que perduran después de concluída la lectura. El momento del descubrimiento depende de la perspicacia del lector o de la confesión del autor, pero puede postergarse indefinidamente si éste no se adelanta para aclararlo. A veces la mentira es difícil de desmentir porque, como veremos, las confesiones de los bromistas no se consideran siempre confiables.

Todos los ejemplos que examinamos en este libro han sido reconocidos como supercherías, o por sus autores o por los lectores; es decir, que no es nuestra intención desenmascarar ninguna que no se haya revelado ya. Nos proponemos historiar las bromas y descubrir las razones de su éxito, los valores literarios que tienen, las posibles clases de

lectura a que se prestan, las pistas que encierran y los motivos del autor, hasta el punto en que sean evidentes.

Lo que nos parece de veras notable es que se hayan dado tantas bromas de tan alta categoría literaria en autores hispánicos de nuestros días. Estos no son escritores segundones obligados a buscarse artificios llamativos para imponerse en el mundo de las letras, porque todos han sobresalido como poetas, críticos o novelistas, antes o después de producir las bromas.

Deseamos aclarar que las bromas literarias que consideramos aquí no intentan falsificar o defraudar por el motivo de lucro. La falsificación de manuscritos «originales», por ejemplo, fue común en la antigua Grecia en los tiempos de Pericles, y en el Renacimiento europeo. Citamos, por vía de ejemplo, dos famosos casos de falsificaciones, para que se [9] vea lo lejos que están de la llamada broma literaria. Su éxito se debía únicamente a la pericia técnica de su ejecución, y no a factores de arte literario: Thomas Ireland, nacido en 1776, empezó a fabricar manuscritos y documentos de Shakespeare a la edad de diecinueve años; tan convincentes eran sus manuscritos de «El rey Lear» y fragmentos de «Hamlet» con variantes, que los expertos más respetados, incluyendo a Boswell, apoyaban su autenticidad. Sólo se hizo evidente el fraude cuando el envalentonado falsificador presentó una obra suya, «Vortigern», como recuperado drama de Shakespeare. En 1796, Ireland confesó las supercherías, pero con un tono tan poco contrito que se dudaba de la veracidad de su confesión. Otro estafador, el griego Alcibiades Simonides (1818-1890), llevó a cabo una carrera de falsificaciones en toda Europa, pasando de un país a otro, exhumando supuestos manuscritos clásicos.

Hay otro tipo de falsificación que se aproxima un poco a la broma literaria porque exige cierta habilidad imitativa y aún inventiva: la impostura, en que un autor atribuye sus propias creaciones a otro, del pasado, o inventado por él o ya conocido. En algunos casos, se atribuye la obra a personas vivas, lo cual acarrea el peligro de una reclamación jurídica por difamación. Ofrecemos los siguientes ejemplos de imposturas:

Como es de esperar, en España las obras de Cervantes inspiraron algunas imposturas ilustres. Al año de publicar Cervantes la primera parte del Quijote, apareció una secuela apócrifa firmada por un tal «Alfonso Fernández de Avellaneda», cuya identidad ha sido objeto de conjetura. La obra ha sido atribuida a Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro, Tirso de Molina, los hermanos Argensola y otros escritores de la época. Cervantes desmiente la autenticidad del falso Quijote, en su prólogo a la segunda parte de su libro publicada en 1615. El misterio sigue siendo una verdadera obsesión para los cervantistas. Otra impostura cervantina fue llevada a cabo con gran éxito por el [10] erudito Adolfo de Castro y Rosi (1826-1898). Debido a su pericia al imitar el estilo y el lenguaje de los clásicos, hizo pasar una obra suya, El Buscapié por obra de Cervantes en 1884. El Buscapié fue traducido a varios idiomas y suscitó muchas polémicas. Es interesante notar que Adolfo de Castro dedicó dos libros al tema de los inéditos: Varias obras inéditas de Cervantes (1874) y Una joya desconocida de Calderón (1881), y otro a El «Quijote» de Avellaneda (1899).

Otro erudito español, el Abate José Marchena y Cueto (1768-1821), traductor de las espurias Obras de Ossian, fraguó en latín un fragmento que llenaba una laguna en el Satiricón de Petronio y que fue tenido por auténtico por los eruditos alemanes de más prestigio. Fabricó cuarenta versos de Catulo en 1806, pero como su editorial había revelado su primera superchería en 1800, parece que ésta nueva no tardó en descubrirse. ¡Fue llamado a capítulo a través de una broma cuando un profesor de Jena anunció que la biblioteca de esa ciudad poseía un manuscrito de los mismos versos, sin los errores del copista, faltas de prosodia y otras debilidades de la versión de Marchena!

La literatura internacional ofrece numerosos ejemplos de imposturas muy originales, tales como las ya mencionadas Obras de Ossian, traducidas por Marchena. Un maestro de escuela inglés, James Macpherson, publicó en el siglo XVIII una epopeya y otros poemas, atribuyéndolos a un supuesto héroe escocés del siglo III de nombre Ossian. No se consideraban muy buenos los poemas, a pesar de que Napoleón los tenía por obras maestras y los llevaba consigo. El éxito de los libros fue tremendo en Inglaterra y en todo el mundo, sin que se descubriera la superchería, que sólo ha sido demostrada por la crítica moderna, pues Macpherson había asimilado perfectamente el estilo de los antiguos bardos gaélicos.

Un sacerdote irlandés, padre Francis Mahony, que usó el seudónimo de padre Prout, inventó una forma de broma que consistía en traducir un poema famoso a otro idioma y [11] hacerlo pasar por una obra anterior, y además, por la original que sin duda inspiró la versión conocida. Perpetró varias supercherías de este tipo.

Vanderbourg, un francés, publicó en 1803 poemas de Clotilde de Surville, supuestamente una contemporánea del rey Carlos VII de Francia. Los versos eran celebrados por su gracia y belleza.

El catálogo Fortsas se publicó en 1840, con una descripción de cincuenta y dos libros completamente desconocidos que procedían de la biblioteca del difunto conde J.N.A. de Fortsas de Binche, Bélgica. Bibliófilos y colectores de la época trataron de conseguir los libros inexistentes.

Prosper Mérimée (1803-1870), el notable novelista y ensayista francés, se estrenó como escritor con una colección de dramas cortos supuestamente traducidos del español: Le théâtre de Clara Gazul, y luego le inventó una biografía. Fue tan convincente la broma que hubo español que afirmara que las obras eran aún mejores en el español original. Mérimée también inventó una carta de Robespierre y las obras de un poeta húngaro.

John Whitcomb Riley, conocido poeta norteamericano (1853-1916) publicó en un periódico en Indiana un poema encontrado por él y firmado con las iniciales E.A.P. Tan evidente era el estilo, que todo el mundo lo tomó por un original de Edgar Allan Poe.

Friedrich Bodenstedt publicó en 1850 sus traducciones al alemán de una colección de poemas persas: Cantos de Mirza Schaffy, que gozaron de tremenda popularidad en Alemania y fueron traducidos a todos los idiomas. Bodenstedt confesó ser autor de los cantos y reveló que Mirza Schaffy efectivamente existía: era su maestro de idiomas tartárico y persa.

Uno de los impostores más atrevidos de todos los tiempos fue Thomas Chatterton (1752-1770), quien a la edad de catorce años, empezó a falsificar obras antiguas. Convenció a todos los expertos de la autenticidad de sus poemas [12] atribuidos a un monje del siglo XV llamado Rowley. Los eruditos Gray y Mason detectaron la impostura y Chatterton, sin poder ganarse la vida con sus propios poemas, se suicidó a la edad de dieciocho años.

Clifford Irving y su esposa admitieron en 1972 que sus supuestas entrevistas con el multimillonario recluso Howard Hughes y su biografía basada en ellas eran fraudulentas. Como la editorial les había adelantado una suma muy considerable a base de una biografía auténtica, el episodio les costó a los Irving el encarcelamiento.

Lo que llamamos broma literaria es una travesura emprendida con propósitos esencialmente literarios y humorísticos. Casi siempre incluye todas las pistas necesarias para conducir al lector al descubrimiento de la superchería, y una confesión --o por lo menos admisión-- de paternidad. Se pueden considerar como antecedentes los siguientes casos internacionales:

Sir Walter Scott (1771-1832), famoso novelista inglés, usaba en sus obras falsos epígrafes atribuidos a baladas antiguas.

G. W. Häring, inspirado por una apuesta, publicó en Lepsic en 1824 una supuesta traducción de una novela de Walter Scott titulada Walladmor. Como la versión original no aparecía, DeQuincey la iba a traducir al inglés, pero dándose cuenta de que era una superchería --y bastante mala-- decidió fabricar su propia novela, resultando así una concatenación de bromas.

Reiteramos que las bromas de autores hispánicos que tratamos a continuación impresionan tanto por sus valores literarios como por la calidad de su superchería. En vista de los ejemplos antes citados, es evidente que representan formas nuevas de gran imaginación dentro de un género ya tradicional.

Uno de los peligros inherentes a la ejecución de una broma literaria, sin embargo, es que sea malentendida debido al resentimiento de quien no sabe reírse. Hemos [13] tratado de establecer deslindes entre la falsificación, la impostura comercial y la broma, y en todas las apreciaciones críticas que hemos examinado en torno a las bromas aquí tratadas, sólo aparece una censura, completamente injusta a nuestro modo de ver: «No es buena táctica la del engaño. Sobre todo cuando produce la sensación de una tomadura de pelo... La ficción va más allá de los campos literarios a que tiene derecho.» Otra reacción, menos alarmante que la acusación de «fraude editorial» pero también perjudicial a la larga, es el silencio motivado por cautela ante el riesgo de equivocarse o por la turbación de sentirse víctima de la broma. En algunos casos el doble carácter de broma y obra literaria constituye una desventaja frente al peligro de que, descubierta la superchería, venga a perder su encanto original para el público y los críticos. Así no se le dedica una segunda lectura, que puede ser aún más rica que la primera al rendir nuevas intuiciones y pistas antes inadvertidas.

La omisión de las obras de Jorge Luis Borges se explica por su confesión explícita y abierta, hecha de antemano, del carácter apócrifo de muchas de sus bibliografías y notas, como puede apreciarse en su prólogo a *Ficciones*, cuyo título en sí lo declara. Por las mismas razones tampoco nos referimos a las Falsas novelas de Ramón Gómez de Serna, los cancioneros apócrifos de Antonio Machado, y por ser de similar inspiración, *Coplas de Juan Panadero* de Rafael Alberti.

Incluimos sólo bromas literarias destinadas a la lectura pública, y no las que tienen por objeto engañar a un individuo. César Tiempo nos informa sobre una broma privada (que tal vez influyera en su propia creación de Clara Beter), ocurrida en 1904. Dos jóvenes limeños, José Gálvez (después vice-presidente de la República) y su compañero de tareas en la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima, Carlos Rodríguez Hübner, vieron algunos poemas de Juan Ramón Jiménez en un periódico madrileño, pero no podían conseguir ningún libro suyo. Resolvieron escribirle con el [14] nombre de Georgina Hübner, prima de Carlos en realidad. Juan Ramón le envió *Jardines solos* con una dedicatoria ardiente. Citamos las palabras de Tiempo:

Carta va carta viene (las cartas las escribía Gálvez con una letra muy femenina); lo cierto es que el poeta terminó enamorándose de la corresponsal. Anunció viajar, Georgina, enterada de la patraña, llamó a capítulo a los impostores. Entonces los mozalbetes resolvieron aparentarla muy enferma. En eso llegó una rogativa del poeta: «Iré hacia ti por sobre todas las dificultades; a casarme contigo al borde del sepulcro si es preciso.» No hubo más remedio que «matar» a la tierna criatura. El Cónsul de Lima (o del Perú) en Sevilla, transmitió la triste nueva al poeta, que enloquecido escribió aquellos versos famosos: «El cónsul del Perú me lo dice: 'Georgina/ Hübner ha muerto.' ¡Has muerto! ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Qué día?»

Agrega Tiempo que probablemente nunca supo el gran poeta que había sido objeto de semejante broma.

El episodio, aunque sí dio por resultado una creación literaria, no pasa de ser una broma privada, alimentada tanto por la exaltada imaginación juanramoniana como por la de sus autores. Las bromas que analizamos aquí, en cambio, fueron concebidas como obras literarias, publicadas en libros y en una revista, y destinadas a un amplio público lector.

Por razones de pura conveniencia estructural, las obras están estudiadas en orden cronológico, sólo alterado al mantener juntas las dos de Max Aub. No están sometidas a pautas uniformes preconcebidas, porque no consienten ser tratadas de la misma manera. Son tan distintas entre sí como lo son las creaciones dentro de otros géneros, aunque algunas semejanzas serán anotadas en nuestras conclusiones. Por ahora basta decir que todas estas bromas, pese al espíritu de juego que las ha inspirado, plantean la pregunta muy seria de dónde termina la verdad literaria y comienza la de la vida, o bien de si existe tal deslinde.

EL ARGENTINO CESAR TIEMPO Y SUS «VERSOS DE UNA...»

En el año 1926 tuvo extraordinario éxito un libro de conmovedores poemas, con el título sugestivo de Versos de una..., supuestamente escrito por Clara Beter, una prostituta porteña de excepcional sensibilidad, dado su oficio, quien resultó ser invención de César Tiempo, a su vez seudónimo del autor argentino Israel Zeitlin.

El libro ofrece un ejemplo de una broma literaria muy hábilmente concebida y elaborada, pero es también un poemario de gran belleza cuya lectura todavía conmueve, aún cuando tenemos plena conciencia de la ficción que representa. La historia de Versos de una... y su suerte posterior muestran los efectos de una broma de este tipo y los peligros a que está expuesta, lo que hace difícil una valoración justa de su arte ante su naturaleza dualista de obra seria que es al mismo tiempo una broma de intención humorística.

INSPIRACION Y CURSO DE LA BROMA

César Tiempo evoca la historia de su espectacular broma literaria en su libro Clara Beter y otras fatamorganas unos [16] cincuenta años después del evento. Sitúa lo que José Barcia llamara «la travesura de 'Clara Beter'» en su mocedad, durante la época de Boedo y de Florida, «peregrina clasificación que nucleaba a los poetas y prosistas agrupados alrededor del periódico «Martín Fierro» y de la revista «Claridad». Los objetivos del grupo, que adoptó el nombre de la calle Boedo, eran la expresión del mundo del trabajo y la creación de literatura social, mientras que el nombre de la calle Florida simbolizaba el ejercicio más «puro» y desinteresado de la literatura. Según Adolfo Prieto, «una característica de la llamada polémica de Boedo y Florida consistió en la existencia de una zona de permeabilidad entre las vertientes reconocidas por uno y otro grupo. Muchos escritores transitaban esa zona sin demasiados escrúpulos.» El «alter ego» de César Tiempo (se refiere así a su nombre original Israel Zeitlin) colaboraba en la revista de Boedo Claridad, que había aparecido en 1922 titulada Los Pensadores.

La inspiración inmediata, según el autor, fue proporcionada por un regalo inesperado, los Diálogos de Platón. Quedó impresionado por la sentencia atribuida a Sócrates en «Fedón o del Alma» que reza así: «Un poeta, para ser un verdadero poeta no debe componer discursos en verso, sino inventar ficciones.» La historia de la broma parece ficción, y el mismo César Tiempo, al recordarla, recurre a la tercera persona como si se tratase de una aventura acaecida a otro: «Sugestionado por la recomendación y, sobre todo, ganoso de dar candonga a los camaradas mayores que se resistían a creer en los talentos del mequetrefe, el tal escribe una poesía dedicada a Tatiana Pavlova, la gran actriz italorrusa que por aquel entonces arrebatava al público de Buenos Aires desde el escenario de un teatro porteño.» ¡El autor aún no había cumplido los dieciocho años!

El aludido poema se dirige a Tatiana, preguntándole si no se acuerda de su amiga de la infancia Kátinka, cuyo nombre es, según Tiempo, el de la protagonista de [17] Resurrección, la novela de Tolstoi que gozaba de gran popularidad en aquella época. El autor, disfrazando su nombre con el seudónimo gorkiano «Beter» (amargo), deslizó los versos de su engendro entre los originales de la revista Claridad, donde Elías Castelnuovo, autor uruguayo, y los otros colaboradores --entre ellos el autor de la fechoría-- descubren los alejandrinos nostálgicos y se entusiasman con el nuevo poeta. «Rezuman demasiada verdad los versos, sostenía Castelnuovo, para atribuirlos a una imaginación desgobernada. Clara Beter existe.»

A los pocos días de publicado el poema, acompañado de una ilustración de Manolo Mascarenhas, Alberto Zum Felde, autor de Proceso intelectual del Uruguay, a quien Tiempo considera «maestro de críticos,» consagró a Clara Beter su glosa de El Día de Montevideo, comentando la desgarradora tragedia del alma sensible e intelectual que percibía en la desconocida escritora. «Lo notable del caso,» evoca César Tiempo, «es que Zum Felde --alma pánica al fin-- llegó a inventar a su vez una biografía de Clara Beter atribuyéndole, no sabemos por qué, desde el momento que los versos hablaban explícitamente de la Ukrania natal --un peregrino origen polaco.»

Luego el «zascandil» del alter ego de César Tiempo asignó como domicilio legal de su creación una pensión de la calle Estanislao Zeballos en Rosario, donde se hospedaba un íntimo amigo suyo, Manuel Kirshbaum, «dueño de una caligrafía pasmosamente parecida a la de Alfonsina Storni.» El corresponsal enviaba de allí otros poemas que iban formando el futuro libro, pero cometió la imprudencia de escribir a máquina algunos textos de la «presunta calentacamas,» lo cual hizo entrar en dudas a Castelnuovo, quien encargó a dos amigos --el escultor Herminio Blotta y el escritor Angel Rodríguez-- que verificaran el presunto domicilio y la existencia de la invisible Clara Beter. Desanimados los emisarios al no dar con ella en la dirección indicada, «una excursión más prolongada y detenida por los [18] barrios bajos, les permitió sorprender a una de las pupilas --francesa por más señas-- escribiendo un epitafio rimado para un hijo que acababa de perder.» La aventura adquiría el carácter de episodio novelesco:

-¡Vos sos Clara Beter!, saltó Abel Rodríguez tomándola por los hombros e intentando besarla a los gritos de ¡Hermana! ¡Hermana! ¡Venimos a salvarte!

Con la intervención de la policía, se tranquilizó el exaltado escritor, y al no poder encontrar información alguna sobre la supuesta poetisa, se atribuyó su enigmática ausencia a motivos de discreción por tratarse de una ex-mantenida o casada.

El libro Versos de una... fue publicado primero en la colección «Los Nuevos» de la Editorial Claridad, cuya nómina anterior incluía a escritores tan notables como Elías Castelnuovo (con dos novelas), Alvaro Yunque, Roberto Mariani, Leonidas Barletta, Enrique Amorim y Abel Rodríguez. Entre tan distinguidos nombres viene a situarse el de Clara Beter, mientras el de Israel Zeitlin brilla por su ausencia. César Tiempo dice en su Clara Beter y otras fatamorganas que la venta alcanzó cifras increíbles para la época (100,000 ejemplares) provocando elogiosos comentarios en la Argentina y el extranjero.

Zum Felde y el poeta Roberto Ibáñez le dedicaron artículos en Montevideo y Rómulo Meneses en Lima.

Mientras más se celebraban los versos, más se buscaba a la autora. Un periodista amigo del verdadero autor se encontró con el poeta José Sebastián Tallon, a quien pidió que le presentara a Clara Beter, que según decían, se encontraba en Buenos Aires. Proliferaban los proyectos de salvar a Clara Beter y de escribir una película con su historia, por cuyas razones «ya la superchería asumía proporciones peligrosas para el autor.» Además, existía la amenaza de no poder reclamar los versos como suyos: [19]

Castelnuovo y Julio R. Barcos se devanaban los sesos pensando cómo atrapar al fantasma. Algunos masoquistas se atribuyeron la paternidad de la criatura. Para complicar más las cosas, un amigo del autor de la trampa, el poeta de Liquidación, Carlos Serfaty, inscribió con su nombre Versos de una... entre los libros que optaban al premio municipal del año.

Los críticos quedaron sorprendidos al conocer finalmente la identidad del autor, pero Zum Felde, «siempre ecuánime», aplaudió la broma pirandelliana, así también el poeta peruano Alberto Guillén y el costarricense García Monge. La broma dio lugar a la creación de una farsa dramática titulada «Clara Beter vive».

César Tiempo pondera el milagro que se produjo al apoyar su «heroína de papel impreso» en una de carne y hueso, Tatiana Pavlova, puesto que «todos creían en la existencia de Clara Beter» y «nadie creía en la existencia de Tatiana Pavlova.» Explica que la actriz nació en Ekaterinoslaw, en la misma casa en que su alter ego nació, de donde había salido por propia voluntad, mientras que éste abandonó su pueblo a la edad de nueve meses. Cuarenta años después de la separación, Tiempo se encontró con la actriz en Italia, donde Tatiana celebró mucho la impostura, afirmando que «todos los novelistas, todos los poetas, todos los dramaturgos son impostores.» Sigue Tiempo explicando que:

Antes que ella el cardenal Carlo Caraffa, había dicho: *Mundus vult decipit ergo decipiatur!* (El mundo quiere su engaño; ¡engañémoslo, pues!). La vida misma es una fatamorgana, un gran engaño, un fraude.

Pero Elías Castelnuovo, el prologuista del libro, no pensaba lo mismo. Cuando se enteró del engaño, publicó un artículo señalando que todos habían sido defraudados. Pues la tal prostituta había resultado un prostituto.

«El prostituto era yo,» aclara Tiempo, sin duda riéndose. [20]

CLARA BETER EN EL OLVIDO

La lograda ejecución de una broma literaria trae consigo una amenaza de autodestrucción, puesto que su esencia de enigma está expuesta a convertirse en un «caso cerrado» archivado como broma en la historia de las letras, una vez que se haya descubierto la superchería. La obra, tan celebrada primero por los que la leen en serio y luego por los

que descubren la broma, es fácilmente relegada a la categoría de un «bromazo» sin que una nueva lectura compruebe su valor propio. Tal vez queden los residuos de cierto resentimiento por parte de los que se consideran víctimas, como los críticos y lectores en general, con el ego herido por el engaño.

En todo caso, resulta curioso y notable que el libro *Versos de una...* no se encuentre ya en los lugares donde uno espera hallarlo. No está ni en la Biblioteca Nacional en Buenos Aires, ni tampoco en las bibliotecas de Córdoba, «La Prensa», «La Nación», o del Consejo Nacional de Educación. No figura entre otros libros de César Tiempo en la formidable Biblioteca del Congreso en Washington, D. C., tan parecida a la de Babel que describe Borges en un conocido cuento. Debemos nuestro ejemplar del libro, en la edición publicada por Claridad, a los infatigables esfuerzos del Sr. Antonio Carbonell, primo de Celmina y Federico van der Wens, profesores del «College of Notre Dame» en Baltimore que escribían su disertación doctoral en Georgetown bajo nuestra dirección. Los Van der Wens generosamente ofrecieron su ayuda a través de su primo, quien recorrió las principales bibliotecas de Buenos Aires, tropezando con más dificultades al tratar de localizar el ilusivo libro que los dos encargados por Castelnuovo en su infructuosa busca de Clara Beter en Rosario. El amable y asiduo emisario pudo, después de muchas aventuras, ponerse en contacto con César Tiempo, quien le confesó que no le quedaba ningún ejemplar, pero que sí tenía uno un ex-editor que vendía libros usados en una [21] galería porteña, y fue así como el Sr. Carbonell logró conseguírnos el libro que durante dos años eludió nuestras pesquisas y las de la biblioteca universitaria, cuyos agentes de compra por lo general son infalibles.

Si traemos a colación esta saga, es para comprobar cómo el «asunto concluido» de la broma que representa *Versos de una...* ha caído en el olvido. Al recordarlo César Tiempo en su *Clara Beter* y otras fatamorganas, lo reduce a una anécdota sobre la travesura juvenil de su alter ego, pero el mismo hecho de evocar el libro cincuenta años más tarde indica el lugar que evidentemente ocupa en la estimación de su autor. Uno se pregunta cómo una obra que conmovió a tantos «sesudos varones», intelectuales y críticos en su día, dentro y fuera de la Argentina, pudo caer en el olvido y desaparecer de la vista pública, sin dejar apenas rastro de su antigua gloria.

Versos de una... ha sufrido más el olvido que las otras obras que tratamos que son novelas, o en el caso de Ayala, parte de una novela. Como residuo del romanticismo, se han acostumbrado muchos lectores a asociar el «yo» de la poesía con el del autor mismo, un tema que discutiremos en la próxima sección. Se tolera que no sea así en una novela, pero en la poesía, el descubrimiento de que este ser que parece desnudar su «yo» ante nosotros, los lectores, no sea sino una invención del poeta, suscita protestas, y aún más cuando el supuesto poeta nos ha seducido con su aparente sinceridad. Esta desilusión sin duda ha motivado el hecho de que *Versos de una...* sea el libro de poemas de César Tiempo que menos se menciona, como si fuera una creación bastarda de un artista por otra parte respetable.

Por las razones ya expuestas, hace falta acercarse de nuevo a esta obra de Tiempo, no sólo en su calidad de broma consumada, sino como literatura. Es decir, el libro exige una revaloración que tome en cuenta su doble esencia de ficción y verso. [22]

LA POESIA COMO FICCION

Es evidente que una lectura actual rinde intuiciones muy distintas de las que recogieron los primeros lectores de *Versos de una...*, a quienes podemos en estos momentos considerar, no sin cierta complacencia inmerecida, ingenuos. Para éstos, creyendo que se trataba de las confesiones líricas de una ramera artísticamente dotada, el libro tenía valor biográfico que seguramente intensificaba la emoción. El lector moderno, informado de que el autor de los versos fue un varón joven, puede alejarse un poco y apreciar con relativa objetividad el valor de la obra como una creación artística, concebida y ejecutada como una ficción novelesca.

Estamos acostumbrados a que los novelistas creen personajes inventados. No nos importa que el *Lazarillo de Tormes* que cuenta sus aventuras de pícaro no fuera una persona de carne y hueso, aunque hable en primera persona. La lectura de una novela es una experiencia voluntaria de mutuo engaño en la que el autor aparenta decir la verdad y el lector se compromete a creer lo contado como si lo fuese. Es, en el fondo, una convención literaria, parecida a la que existe en el teatro al olvidar la presencia del marco rectangular del tablado.

Sin embargo, los lectores de la poesía lírica se muestran renuentes a suscribirse a una convención apoyada en una ficción. Parece haber una relación demasiado estrecha entre la valoración de la poesía lírica y su cualidad autobiográfica, pues sólo así se puede explicar que el arrebatado entusiasmo que suscitó *Versos de una...* se haya trocado en silencio. La autenticidad biográfica no debe intervenir en una evaluación contemporánea de la obra. El criterio para apreciar los versos debe ser dado por la forma en que se nos imponga su verdad durante su lectura, y eso depende en último análisis de la capacidad de fingir del poeta.

¿Con qué derecho esperamos que el poeta que aparece en sus versos sea el mismo que queda fuera de ellos? ¿No [23] tiene la primera persona poética el mismo derecho de disfrazarse en sus versos que el novelista al fingir incorporarse a su narrador? César Tiempo no hace más que reiterar con su *Clara Beter* un punto de vista que en efecto ha guiado a escritores de profunda conciencia literaria. Como hemos visto, alude a la inspiración platónica: «Un poeta, para ser un verdadero poeta no debe componer discursos en verso, sino inventar ficciones.» Lo notable es que un joven de menos de dieciocho años renunciara al placer de ver su nombre impreso y que fuera capaz de suficiente abnegación para fabricar una obra con fines más bien experimentales. Para hacerlo, tenía que escribir versos esencialmente románticos, pero con un ego inventado, producto de la inteligencia cerebral.

La idea de César Tiempo fue, en su momento, sorprendente, pero de prosapia antigua en las letras hispánicas. El primer ensayista de historia literaria en las lenguas romances, el Marqués de Santillana caracterizó en su famosa Carta proemio al Condestable Don Pedro de Portugal en 1449 a la poesía como «fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con

muy hermosa cobertura, compuestas, distinguidas e escondidas por cierto cuento, peso e medida.»

Francisco Ayala, en su estudio de La estructura narrativa, se refiere a «poema» y «ficción» como términos intercambiables y cita el prólogo que puso Juan Alfonso de Baena a su Cancionero en el siglo XVI que define la gaya ciencia como «una escritura o composición muy sutil e bien graciosa», estableciendo como cualidad esencial que el autor «sea amador e que siempre se precie o se finja de ser enamorado.» Comenta Ayala que «se trata de poesía amorosa, y el poeta, si no está enamorado realmente, debe fingir que su poema expresa la vivencia de alguien que lo está.» Al atribuir los hechos que un narrador presenta al autor mismo, sea éste poeta o prosista, «caerán sus lectores en la trampa de tomar al pie de la letra las expresiones de tal sentimiento, recibéndolas a la manera de confesión personal [24] de un hombre que desahoga su corazón,» dice Ayala, quien aporta unos versos de Fernando Pessoa para apoyar sus ideas:

O poeta é un fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras siente.

El proceso creador de la poesía de Pessoa, explica Ayala, es el siguiente: «El dolor que de veras siente el poeta se ha transformado, a través de la poesía, en un dolor que finge ser real (recordemos una vez más a Baena); y con ello, se finge a sí propio como sujeto de ese dolor dentro de su mundo imaginario.»

La broma de César Tiempo viene a subrayar de un modo particularmente convincente el hecho fundamental, reconocido por notables estudiosos del arte poético pero imperfectamente aceptado por muchos lectores, de que la poesía lírica sea en el fondo un género de ficción, y como tal, su éxito está determinado por la medida en que se toma por lo que no es: la verdad.

Lo que nos convence de la verdad de la ficción es una cualidad que no está sujeta a la autenticidad de los detalles presentados: la sinceridad de los sentimientos expresados. Aún después de reconocer que el autor de Versos de una... no es una prostituta, sus poemas nos llegan a conmovir. Es decir que la identidad del autor se convierte en una cuestión baladí mientras se leen los versos y sólo estamos conscientes de la voz de Clara Beter. Esta es la magia de la transmutación literaria que realiza César Tiempo en su libro. El «dolor pequeño» ante la enorme pena universal de Clara es el de un ser humano que observa una inautenticidad en su propia persona frente al mundo. Hay profunda sinceridad en esta vida dolorida de humildad y de humillación, y por eso cuando leemos los Versos de una..., no experimentamos una sensación de indignación ante una broma literaria. Basta con [25] que el autor haya sabido asumir los sentimientos de su criatura con una sinceridad capaz de suscitar un efecto en el lector. Si éste llega a identificarse con Clara Beter a través de su lectura, sorprende poco que César Tiempo lograra hacerlo al escribir sus versos. Por casualidad, entre dolo --fraude o trampa-- y dolor, hay sólo una letra de diferencia y otra acentuación. En el caso de Clara Beter, su dolor y el dolo de César Tiempo llegan a fundirse en una obra apócrifa pero sincera.

Curioso de veras es el hecho de que el prólogo del libro sea también una ficción sincera. Como explica César Tiempo en su ya citado *Clara Beter y otras fatamorganas*, el novelista Elías Castelnuovo, quien se había comprometido a escribir el prólogo, entró en sospechas y decidió usar un seudónimo al firmarlo: R. Chaves. De ahí resulta irónica la preocupación que expresa el prologuista por la sinceridad y la autenticidad en la literatura argentina. Chaves lamenta la falta de una literatura auténticamente argentina, debido a que los escritores prestan más atención a la cultura libresca que a la adquirida viviendo. Aboga por «un afán sincero de reflejar la vida de nuestro pueblo. Particularmente la vida del pueblo que sufre y que trabaja» (11). Dice que «recién ahora, se empieza a cultivar la sinceridad entre nosotros» (10), lo cual resulta ahora irónico, puesto que éste fue el primer libro de la serie «Los nuevos» de un autor disfrazado. Otra nota graciosa es que Chaves hable bien de Castelnuovo, es decir, de sí mismo, por el hecho de rechazar la retórica a favor de la emoción intensa. Lo que puede independizar las letras argentinas de las del exterior, según él, es la literatura que surge del pueblo, como la de Clara Beter, «la voz angustiada de los lupanares.» Y como para comprobar nuestros comentarios anteriores acerca de la sinceridad interna como cualidad ajena a la verdad fuera del libro, afirma R. Chaves, alias Elías Castelnuovo, que «esta mujer se distingue completamente de las otras mujeres que hacen versos por su espantosa sinceridad» (13). Aparentemente el prologuista no [26] comprendía el alcance de sus palabras o no se habría sentido defraudado ante la divulgación de la identidad del autor, una actitud no del todo justificada ya que él mismo se esconde detrás de un seudónimo.

LA POESIA DE CLARA BETER

Emerge de los Versos de una... una imagen cohesiva de Clara Beter, protagonista de su propia poesía, como una mujer hecha del «barro de la realidad.» Pese a la composición del libro, al reunir poemas más bien inconexos, la figura central adquiere solidez. Los recursos empleados por el autor para producir esta ilusión son los que conocen los buenos novelistas. Como César Tiempo mismo reconoce en su *Clara Beter y otras fatamorganas*, «la heroína de papel impreso se apoyaba en una heroína de carne y hueso, en Tatiana Pavlova, como para nutrirse de su sangre y de su cal hasta adquirir esencia y presencia, erguirse, caminar, existir.»

Tiempo dota a su ficción de un pasado, presente y futuro, repletos de detalles verídicos. En «Ayer y hoy» recuerda aquellos

.....claros días de mi infancia lejana,
en el muelle sosiego de la vida aldeana...

que contrastan con la angustia del incierto mañana» (20). Evoca en «Un lejano recuerdo» el requiebro que le ofreció un arrogante marinero alemán en Hamburgo cuando frente al mar supimos amarnos y olvidarnos,/ en una primavera que nunca volverá» (25). En «Versos de antaño» evoca su cuaderno de la adolescencia escrito a hurtadillas de su padre, de canciones ingenuas escritas en la aldea «con sólo un tema: el amor» (55).

En «Versos a Tatiana Pavlova» y «Patio de la infancia,» se refiere a su lejano pasado con nombres y detalles tan gráficos que nos llegan a convencer de la realidad de Clara Beter, pero, como luego veremos, son fragmentos de la [27] experiencia vital de César Tiempo.

El futuro de Clara Beter es el tema de muchos poemas, en los cuales se proyecta ora una visión optimista ora su desesperanza, hacia la incertidumbre del porvenir:

La luz de este prostíbulo apuñala
las sombras de la calle.

Paso delante suyo y se me enciende
un pensamiento cruel en la cabeza:
¿Terminaré mi vida en un prostíbulo?
(«Presentimiento,» 26)

Nos presenta su visión optimista de que las mujeres sean todas hermanas que alegre y sencillamente «se ofrecerían a todos los hombres que pasaran» y que éstos se tornen «tan buenos como el sol, como el pan, como el agua» («Visión,» 27).

Las calles arboladas le hacen sentirse romántica, inspirándole sueños de ventura: «con una casita blanca a vuestra vera/ y un buen compañero y una vida en paz!» Se imagina la voz del hijo que le dirá «mamá» y se pregunta:

sueños, sueños, sueños, que se lleva el viento
implacable y frío de la realidad;
--¿tendré hogar, cariño, sosiego algún día?
y una voz recóndita responde: «jamás.»
(«Fatalidad,» 33).

Vemos a Clara Beter durante las distintas estaciones del año, tal vez más desanimada en la primavera, cuando la vida se renueva, ante la perspectiva de seguir igual que siempre: «¡he de sufrir lo mismo! ¡he de sufrir lo mismo!» («Destino,» 34).

Particularmente bello es el poema «Mancer» en que se trasluce el alma sensible de Clara Beter en sus más recónditos anhelos maternos:

Si tuviera un hijo cómo le amaría!,
capullo de carne de mi desventura, [28]
donde volcaría toda mi ternura
donde bebería toda mi poesía.

Con su alba inocencia purificaría
mi carne de venta la dulce criatura;
sería en mi senda áspera y oscura
lámpara de ensueño, faro de alegría.

Y si algún canalla mañana dijera
para escarnecerlo: ¡eres un mancer!
¡Yo le enseñaría que santa o ramera
la que engendra un hijo no es más que mujer! (51)

La mayor parte de los poemas nos muestran la vida de Clara Beter en su terrible actualidad. Como todo ser humano de carne y hueso, es toda contradicciones. Es capaz de enorgullecerse de su cuerpo hermoso y complacerse en la atracción que ejerce sobre los hombres, pero otras veces expresa su asco y vergüenza al tratarlos. Busca su presa pero a la vez se siente víctima. La observamos en distintas actitudes: melancolía, nostalgia, soberbia, protesta, lujuria y piedad.

Una de las técnicas más eficaces que emplea Tiempo para hacernos sentir la realidad de su creación es la pregunta. Nos invita a considerarla como enigma que ella misma no logra comprender, devolviéndonos así nuestras propias dudas acerca del personaje. El primer poema del libro plantea una dolorosa pregunta:

Me entrego a todos, más no soy de nadie;
para ganarme el pan vendo mi cuerpo
¿qué he de vender para guardar intacto
mi corazón y el cofre de mis sueños? (1)

Su poema a Tatiana Pavlova logra que el lector se identifique con ésta como destinatario de una serie de interrogaciones que nos invitan a reaccionar. Es uno de los poemas más vigorosos de todo el volumen y por eso lo reproducimos completo: [29]

¿Te acordarás de Katiuchka, tu amiga de la infancia,
esa rubia pecosa, nieta del molinero,
la del número 8 de Poltávaia Ulitcha
con quien ibas al Dnieper a correr sobre el hielo?

¿Te acordarás de aquellas temerarias huidas
para oír la charanga de la Plaza Voiena;
de los kopeks gastados en la Dom Bogdanovsky
en verano en sorbetes y en invierno en almendras?

¿Te acordarás de Pétinka, tu novio del Gimnasio,
de quien yo te traía las cartas y los versos;
de las fiestas aquellas cuando vino el Zarevitch
y sus fieros cosacos a visitar el pueblo?

¡Oh, los días felices de la infancia lejana
en el rincón humilde de la Ucrania natal:
la vida era un alegre sonajero de plata
y toda nuestra ciencia: cantar, reír y amar!

Mas, pasaron los años y nos llevó la vida
por distintos senderos: tú eres grande ¿y feliz?
y yo... Tatiana, buena Tatiana, si te digo
que soy una ramera, ¿no te reirás de mí?

¿Comprenderás el torpe fracaso de mis sueños,
verás el patio oscuro donde mi juventud
busca en vano la estrella que solicita enjague
mi angustia con su claro pañuelito de luz?

Mas, no quiero amargarte con mi vaso de acíbar,
tú también tus dolores y tus penas tendrás;
cerremos un instante los ojos y evoquemos
los días venturosos de la aldea natal!

Las preguntas, tan llenas de detalles y alusiones específicas exigen respuestas emotivas por parte del lector, quien se asocia con Tatiana, llamada a juzgar a su amiga de la infancia. Cuando se publica el libro de poemas, se cita como epígrafe la advertencia: «Entonces Jesús dijo: 'Aquel de vosotros que se halle exento de pecado, que arroje la primera piedra,'»(14), la cual sirve para preparar la reacción del lector ante las confesiones de Clara Beter.

César Tiempo anticipa las preguntas y dudas de sus [30] lectores en «Rosa de Jericó,» en que Clara Beter, interrogándose acerca de su propia naturaleza, se hace eco de los pensamientos del lector:

A veces me pregunto ¿cómo es que siendo tan
mala para conmigo la vida, yo soy buena,
cómo conservo el alma tan blanda y tan serena
si el dolor es mi amante y la angustia mi pan? (40)

¿Cómo dudar de la existencia de Clara Beter cuando ella misma nos confronta con su propia sorpresa ante su modo de ser?

Otro factor que contribuye a la concreción de la protagonista es la presencia de objetos cotidianos. La vemos «como una buena burguesa,/ reclinada en un sillón», leyendo el «Cancionero» de Mesa, en cuyos versos encuentra solaz en sus momentos de ocio. Se refiere al famoso Cancionero castellano publicado en 1911 por el poeta español Enrique de Mesa Rosales, con sus versos acerca de la naturaleza, el hogar y el amor dulce y fresco. Clara Beter vaga por la calle Florida, el de Palermo y la pista del cabaret «Ba-Ta-Clan.»

Las imágenes que aparecen en los versos de Clara son tan sencillas como cotidianas: pan, sopa, sol, manos. Ya sabemos que sigue su oficio para ganarse el pan, «el pan de las prostitutas» (60), pero se considera afortunada al ver a otros que no tienen ni el pan. Por eso, todo lo bueno se compara con el pan, dotando de verdadero sentido a un antiguo y gastado dicho: «bueno como el pan.»

Reiteradas alusiones al sol subrayan una relación sugestivamente simbólica entre su luz dorada y el nombre de la poetisa, quien siente que los hombres la buscan «cual si fuera/ yo el sol que ha de brindarles calor para su otoño» (34). En el poema «Sol,» habla del «oro de sol en mi cabeza rubia» y lo ve «dorando cuanto besa» pero incapaz de llegar a su alma (35). El «Sol poeta» se parece a ella, también poeta:

Y digo con fervor: ¡Gracias, oh, sol bienaventurado
que cada día a mis ojos te muestras transfigurado [31]
y sabes como un poeta embellecer lo creado! (24)

Otra imagen constante es la de las manos: «La calle es una mano criminal que nos lleva/ a través de la vida cual si fuéramos ciegos» (44). Siente horror ante sus impuras «manos de prostituta» y ante las manos lujuriosas y brutales de los hombres, pero reconoce que aún sus manos sucias que no son dignas del beso de su hermanita se justifican:

Estas manos recogen el dinero del barro
--¿y el dinero es la dicha?--
hermanita ha de serlo porque en ti se convierte
en tu pan, tu reposo, tu salud, tu alegría. («No me beses las manos», 37)

La leche vivificadora es una imagen de maternidad que en los poemas subraya y contrasta con la prostitución de la mujer. En «Ronda infantil», «la noche ordeña a la luna, lechera/ que desparrama su blanco tesoro/ sobre las niñas que cantan a coro/ en el vaivén de la ronda ligera» (42) y en el silencio de una lechería busca asilo de la lluvia, pensando que «la vida es un bostezo que nunca se termina» («Llueve», 44).

LAS PISTAS

Clara Beter, como creación de César Tiempo, es producto del espíritu vital de su autor y ambos comparten ciertas experiencias que sin duda permiten la profunda identificación que le da el soplo de vida al simulacro. Estas mismas experiencias sirven de pistas para el lector capaz de recogerlas, constituyendo guiños sutiles que probablemente goza el autor al incorporarlos. En este caso, se puede decir que las pistas pasaron desapercibidas, pero aún así, descubiertas a posteriori, aumentan nuestro placer al leer los versos.

En primer lugar, el autor le ha prestado a Clara Beter elementos de su propia historia y de su familia. En el poema «Patio de la infancia,» exclama: [32]

¡Oh!, patio de la vieja casona de Alexándroff,
donde el trompo de música de mi hermano David
daba vueltas y vueltas ante el corro risueño
de chicuelos, precoces sabios del gay vivir! (29)

En el mismo poema, habla de la abuela que les contaba leyendas, mientras que en otro, se refiere a una pálida hermana menor, a quien ella, Clara Beter, ha de mantener con «estas manos que recogen el dinero del barro.»

En el poemario de César Tiempo, Sabatión argentino, de 1933, nuestro autor describe su casa, donde «Rosa y David esmaltan su claro mediodía/ con gritos y canciones mientras dibujo sueños» y en versos dedicados a la memoria de su abuela, doña Berta B. de Porter, menciona que él fue su primer nieto y la evoca con mucho cariño. Así la familia de César Tiempo: su hermano David, su abuela y la hermana menor pueblan las páginas del libro de Clara Beter.

También hay momentos de autenticidad autobiográfica en «Un lejano recuerdo,» al evocar Clara Beter un «lejanísimo amor», cuando en Hamburgo marchaba con su madre y un arrogante marinero alemán le escanció un requiebro.

Después en el «Cap Roca» volvimos a encontrarnos
arrulló nuestro idilio la música del mar
y frente al mar supimos amarnos y olvidarnos,
en una primavera que nunca volverá. (25)

En su introducción a Sabatión argentino, Enrique Méndez Calzada cita a César Tiempo a propósito de la llegada de su familia a la Argentina en 1906: «Por ese entonces, recrudescían los 'pogroms' en las ciudades del sur de Rusia, y eso decidió a mi padre (el de Zeitlin y el de César Tiempo), que era administrador de un molino en el mismo pueblo en que nació Tatiana Pavlova y vivía sobreangustiado por las persecuciones de los 'juliganes', a abandonarlo todo para trasladarse con sus efectos más inmediatos hasta Hamburgo, en cuyo puerto embarcamos rumbo a América en el Cap. Roca.» Sigue la relación del rechazo por los funcionarios [33] fiscales de inmigración en Nueva York y el viaje que llevó a la familia a la Argentina, que le brindó su acogida. Como se puede ver, Clara Beter hizo la travesía siguiendo las huellas de su creador desde Ucrania a Hamburgo, y en el Cap. Roca, hasta la Argentina.

Si la presencia de estos detalles personales no divulgaron la identidad de César Tiempo detrás de la de Clara Beter, resulta aún más sorprendente que otros detalles que son de dominio público no hicieran patente la broma. La que se ve obligada a «entregar mi dicha y enmascarar mi nombre» (20), confiesa en el primer poema del libro escrito por Tiempo que su verdadero nombre es Katiuchka, o en otra versión Kátinka, quien, nos asegura el autor en su historia de la broma, «no podía ser otra, claro está, que la protagonista de Resurrección --la entonces tan trajinada novela de Tolstoi.» También se refiere a su lectura de esta novela en el poema «Niñez pecosa» de Sabatión argentino:

(Pensar que Tolstoi pudo ser el puente
sentimental que acaso nos uniera
esa tarde pascual en que me hiciera
leer «Resurrección», desfalleciente).

Allí piensa en su «amor absurdo por Sofía,/ la mujer del rabino...» pero Resurrección es, efectivamente, el puente sentimental que de algún modo une a César Tiempo y Clara Beter.

Se recordará que la protagonista de la novela de Tolstoi es Katerina Máslova, también llamada Katiuchka, quien se hace prostituta después de ser seducida por Dmítri Ivánovitch Nekhlúdoff. Este llega a acariciar el proyecto de salvar a la infeliz Katiuchka, pero ella se muestra orgullosa de su profesión y lo trata con desdén. No es éste el momento de contar toda la historia de la protagonista tolstoyana, ya que su parecido a la de Tiempo queda retratado en los términos generales ya descritos.

Se puede explicar, quizás, el que no se recogiera esta [34] pista tan obvia a través del clima redentorista de la época, auspiciado irónicamente por la influencia de la novela misma de Tolstoi. El éxito de una broma literaria depende en gran medida de la receptividad del público en un momento propicio. Los versos de Clara Beter encontraron terreno fértil, gracias al clima que rodeaba la revista Claridad, cuyo primer número anunció la aspiración de «ser una revista en cuyas páginas se reflejen las inquietudes del pensamiento izquierdista en todas sus manifestaciones. Deseamos estar más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones puramente literarias.» Según una autoridad, la revista, a pesar de su heterogeneidad ideológica, tenía el propósito de llegar a un público general y «propendía más a concitar la compasión por los desposeídos que a despertar la rebeldía de los mismos... La experiencia global de los escritores que admitieron su integración con el grupo Boedo, desde 1922 hasta 1930 aproximadamente, se propone como un material de análisis ineludible tanto para valorizar la historia interna de ese período como para entender el desarrollo posterior de la literatura de signo social.» El mismo César Tiempo, en su Clara Beter y otras fatamorganas, alude a la estética redentorista de Boedo y su devoción por Dostoievski, Gorki, Chéjov y Tolstoi, pero ni el nombre Katiuchka ni el seudónimo Beter, que como «Gorki», el de Alexiei Maximovich Pieshkov, quiere decir «amargo» fueron reconocidos como pistas reveladoras.

Como en Jusep Torres Campalans de Max Aub, otra pista consiste en alusiones explícitas en torno al tema del engaño. Clara Beter misma representa una superchería en el contraste entre lo que es --un poeta sensible-- y lo que parece --una prostituta, a la vez que habla de la necesidad de enmascarar su nombre y lucir «una sonrisa ficticia» (20). «Amorío ciudadano» relata una escena de engaño en que el hombre la trata como novia ingenua mientras que ella le prodiga palabras de amor: «mutuamente/ nos hemos engañado» (22). En «Vida» habla de nuestro humano destino [35] de amar «y engañarnos con música de versos/ donde pasa la pena como un sueño fugaz» (30). Para el lector enterado de la broma, las alusiones al engaño adquieren un sentido irónico que no sería evidente en una lectura ingenua. El engaño se extiende fuera de los confines del libro en que Katiuchka encubre su nombre con el de Clara Beter, puesto que éste oculta el del autor de carne y hueso, Israel Zeitlin, a su vez suplantado por César Tiempo, ataviado de nombre inventado. De tan vertiginosa serie de seudónimos, complicada aún más por el que emplea el prologuista Castelnuovo, se desprende una visión del mundo parecida a la que Larra describió al decir que «El mundo todo es máscaras.»

CLARA BETER Y LA POESIA POSTERIOR DE CESAR TIEMPO

Versos de una... no existe como un fenómeno desligado del resto de la producción literaria de su autor, quien ha desplegado una gran variedad de intereses como periodista, poeta, comediógrafo y ensayista. Sería injusto no considerar este primer libro de poemas como parte de la obra orgánica de César Tiempo. En su «advertencia» al libro Sabatión argentino, publicado en 1933, (que incluye un poema fechado en 1926, o sea, de la misma época de Versos de una...), el autor explica su decisión de agregar al tomo materiales del anterior, Libro para la pausa del sábado, de 1930:

En toda labor orgánica, de la que se desecha la fácil estridencia de los mosaicos, se desprenden lazos sutiles e implacables que permiten señalar a través del tiempo y del espacio la tónica del artista. De manera que cuando ella se acusa en la obra constante, la actitud ideal sería aglutinar libro a libro, ya que cada uno se halla implícitamente contenido en el otro, como el llanto en los ojos, renovado o invariable. [36]

No hay razón para creer que por llevar la firma de Clara Beter, su primer libro de poemas esté excluido de esta afirmación. La broma que consideramos, aunque no sea tan étnica en su contenido como el resto de su obra, forma la piedra angular de su poesía y un examen de sus libros posteriores puede sernos útil para explicarla.

Los poemarios que publica César Tiempo después de los versos de Clara Beter giran en torno al sábado, el «schabath» hebraico, según revelan los títulos: Libro para la pausa del Sábado, Sabatión argentino, Sábado Domingo y Sábado pleno.

Ya hemos documentado algunos de los puntos de contacto entre el autor y su personaje en datos biográficos y familiares. No es sino cerca del final de Versos de una... donde encontramos otra coincidencia, quizá la más llamativa, y en todo caso sorprendente, en el poema titulado «Atavismo»:

Yo debo dar las gracias a mi raza judía
que me ha hecho ahorrativa,
mostrándome lejanos horizontes
y adunando la prosa a la poesía.

--El presente es la prosa
y el sueño del mañana, poesía--

Hoy debemos sufrir --para nosotras
esa es la ley suprema de la vida--
pero el futuro puede ser en nuestras
manos, dócil arcilla.

Modelemos entonces las estatuas
de nuestro porvenir, hermanas mías. (57)

Este es un poema clave dentro del libro y el que permite vislumbrar «lazos sutiles e implacables» con los otros poemarios de nuestro autor, puesto que aquí Clara Beter atribuye a su raza judía, no sólo su naturaleza ahorrativa, que promete tal vez una eventual salvación de la vida que lleva para mantener a su hermanita, sino también la visión poética que le ha permitido conllevar el presente con alguna [37] esperanza. Con un leve cambio de la palabra «hermanas» a «hermanos,» el poema «Atavismo» podría leerse como parte de cualquier otro libro de Tiempo. El poema «Enrique Martín,» por ejemplo, de Sábado Domingo, con un epígrafe del Martín Fierro: «El que sabe ser buen hijo/ a los suyos se parece,» expresa la esperanza de la hermandad:

Y ojalá puedas un día
formar, trenzadas les manos,
la ronda de los hermanos
sobre la tierra sombría.

Y ¿no es el dolor de Clara Beter el que se describe en el poema «Laudator temporis acti» de Sabatión argentino?:

Dolor judío de soñar en vano
con esto, aquello y lo que no se alcanza,
mientras los pobres sueños te llevan de la mano
se desespera tu esperanza.

Una de las notas más constantes de la poesía de César Tiempo es la compasión, tanto por la humanidad en general como por la situación particular del judío:

Amo la humanidad, la amo en su plenitud
y me exacerba el hombre maniatado
en la borrasca de la multitud.
(«Variaciones sobre un poema judío de André Spire»)

No sorprende, entonces, su compasión por Clara Beter, mujer maniatada en la borrasca de Buenos Aires. Aún en el Antiguo Testamento, con su severa condena de la prostitución, hay casos excepcionales de rameras que escapan al común vilipendio. Se recordará que sólo la ramera Rajab y su familia fueron salvadas por Josué de la destrucción de Jericó por la ayuda que le había brindado al esconder a sus dos espías, y Tamar, nuera de Judá, dio a luz a gemelos porque éste la tomó por prostituta, cuando el [38] culpable de su situación era él por no haberla casado según era su responsabilidad como suegro de la viuda. Y finalmente, el rey Salomón muestra su sabiduría cuando acuden dos rameras disputando la posesión de una criatura. Aportamos estos ejemplos para mostrar que el tratamiento compasivo de la ramera tiene sus antecedentes tanto en la Biblia como en la novela de Tolstoi ya citada y en la Magdalena recordada por la propia Clara Beter.

Sin embargo, creemos que César Tiempo logró una identificación tan convincente con su Clara Beter precisamente por conocer la experiencia judía. Es capaz de percibir lo que otros no pueden, como se nota en su «Retahila al venerable anciano cuyo retrato se exhibe en el escaparate de una agencia de lotería» (Sabatión argentino), en la que reconoce que

Jehová lo hizo «con un poco de sueño y otro poco de barro,» los mismos elementos que componen la «realidad» de nuestra Clara Beter. Dirigiéndose al anciano, dice:

Nadie sabrá en la calle viendo tus ojos mansos
el dolor que te abrasa sin piedad por adentro
mientras ruedan las olas del tráfico impetuoso
bajo un ciclo dehiscente, cristalino, andariego.

¡Israelita que vives
otra vida de réprobo
más allá de las vanas luces de la vidriera,
solo yo te comprendo!

En otro poema de Sabatión argentino, César Tiempo escribe «Versos para una muchacha sin dote,» en los que se puede sentir una latente desgracia parecida a la de Clara Beter.

¡Pobre judía pobre de ojos descoloridos
que ve pasar la fúnebre carroza de los días
con esa indiferencia de los sueños vencidos
y las manos vacías! ¡Y las manos vacías!

Vive en ti la desdicha como en un alma ajena
¡pobre judía pobre que te irás con la pena [39]
de no ser la señora de Fulano de Tal!

Como en los tiempos antiguos, la ramera es excluida de la congregación hebrea y de la comunidad; por eso Clara Beter es una judía doblemente errante, alienada de su Ucrania nativa y de su pueblo arraigado en la Argentina. Como el judío errante de «Itinerario,» arrastra «su corazón vagabundo» como un alma en pena (Sábado Domingo). Su vida parece guiada por la misma fatalidad que expresa Tiempo en su poema a «Enrique Martín»:

Ya traerá su acetomiel
la vida para advertirte
que no puedes divertirte
sellado por Israel.

Pero la completa soledad de Clara Beter es su desamparo al ser huérfana de padres y huérfana del sábado, o sea, lo que es para César Tiempo la esencia de su pueblo. Es notable que para ella el domingo haya venido a reemplazar el sábado como día de descanso y renovación:

Lejos, bien lejos de las fauces de la urbe,
poder soñar, reír, cantar, sentir cariño
y serenar el corazón... ¡Bendita seas
alacridad de las mañanas de domingo! (31)

Se ve la semejanza de esta descripción con la que aparece en el poema «Nacimiento del sábado» en Sábado Domingo:

Sábado de la pausa --schabbat--, del armisticio,
de la renovación --chadasch--, de luna
nueva --neomenia-- para la fortuna
de quien desea, lejos del bullicio,
buscar asilo en la misericordia
del ocio activo, de la paz sagrada,
y de espaldas a vértigo y discordia
amar a Dios y no pensar en nada.

Hija errante y errada de la Diáspora, Clara Beter junta la claridad («La claridad es dulce como un niño dormido/ y [40] desciende de un sitio que todos llaman cielo» [52]) con la amargura de encontrarse arrojada del Paraíso, representado por el fresco jardín del «patio de la infancia» que ella evoca con tanta emoción.

El oficio de Clara Beter, tan incongruente con su fina sensibilidad de poeta es un ejemplo extremo del trauma de la emigración, la pobreza y la orfandad. Es más fácil comprender cómo César Tiempo elabora a su protagonista al leer un boceto biográfico que escribe en su libro Protagonistas en 1954, titulado «Gerchunoff, mano de obra.» Allí traza la historia de Alberto Gerchunoff, autor de Los gauchos judíos (1910) y La jofaina maravillosa (1922), quien se encontró ejerciendo de agricultor, gaucho, panadero, aprendiz de mecánico, fabricante y vendedor de cigarrillos, pasamanero, tejedor y buhonero. Explica Tiempo que «el dueño de un tenducho le ofreció artículos de mercería para venderlos por la calle. Trabajaba de sol a sol, humillado y dolorido, caminoteando por el puerto con un calor que rajaba las piedras, por las calles de extramuros, por el centro de la ciudad hostil, voceando su mercadería.» La historia de Gerchunoff, a quien Tiempo recuerda haber oído hablar en 1927 en la Hebraica, es la de un «pequeño macabeo» que no abandonaba la lucha, y «por el milagro de la palabra Gerchunoff llegó a ser todo lo que quiso ser.»

Otro, por cierto, es el caso de Clara Beter, que pregonaba por las calles la única mercancía de la que dispone, cercenada de su pueblo y conservando sólo como «atavismo» una tendencia ahorrativa y artística.

Se advierte también que los poemas de César Tiempo posteriores a los de Clara Beter conservan el gusto por la metáfora sencilla y esencial: viento, luz, lluvia, sol, pan e --imagen del dolor-- el puñal. Dice que «el frío aguza sus puñales en el viento», y habla de «los puñales ciegos del invierno» como Clara Beter, cuando afirma que «la luz de este prostíbulo apuñala/ las sombras de la calle» (26). En toda la poesía de nuestro autor se nota el uso de la repetición como [41] recurso poético, el cual presta a sus versos un sabor bíblico de salmo.

Lo que más liga al autor con la fascinante criatura que es su Clara Beter es cierta esperanza mesiánica:

¿Qué día, qué día traerán estas aguas

la nave en que vengan los hombres de allende?
Los hombres que digan la buena palabra
que esperamos siempre. («Frente al océano», 48)

Ella también vino de allende traída por las aguas, frente a las cuales espera su «resurrección», y mientras tanto la vemos en sus versos «llorando y cantando,» como reza un poema de Sábado Domingo:

Mañana el sol sonreirá
sobre los campos sembrados
y entonces cosecharemos
cantando, hermanos, cantando.

CESAR TIEMPO, HUMORISTA

Para apreciar cabalmente el valor de Versos de una... hay que tomar en cuenta su doble carácter de poesía lírica de tema muy serio y de una broma literaria concebida con intención humorística. Como ya hemos tenido la oportunidad de comprobar, la poesía de nuestro autor tiende a expresar la experiencia de su pueblo hebreo en la Argentina, sus gozos y sus tristezas, con una voz auténticamente cantora. Es un poeta altamente sensible pero de vez en cuando aparecen versos juguetones que denuncian la presencia del humorista. Es en las prosas de su libro Clara Beter y otras fatamorganas donde da rienda suelta al humor, y no es sin significación que la primera selección recree la historia de su broma juvenil, subrayada en el título. Las «microbiografías de chaleco» que aparecen aquí son versiones originalísimas de las vidas y milagros de una variada galería internacional de personajes históricos: Adán, Cleopatra, Chaplin, Jacob, Lady Godiva, [42] Maquiavelo, Conan Doyle, Groucho Marx, Nerón, Quevedo, Jorge Sand y otros. Hay una sección extensa dedicada a Aristóteles Onassis, «el levantino enamorado.»

En estos ensayos humorísticos es fácil reconocer al César Tiempo, creador de Clara Beter, pues sólo tal sentido del humor pudo idear tan monumental broma. Las «microbiografías» se nutren de la palabra fácil, el juego de palabras, el chiste y la picardía. Tiempo afirma, por ejemplo, que «nacer fue la única cosa en su vida que Nerón hizo contra su voluntad. Cuando fue dueño de ella la prolongó 94 años.» Hablando del compositor Schumann, describe su nueva «sinfonía afónica en ocho movimientos, en cuya ejecución empleará por primera vez el negáfono, un aparato de su invención, que tiene la particularidad de no emitir ningún sonido.» Lady Godiva es «la mujer que se desvistió para que su pueblo se vistiera.» Cada biografía da lugar a una proliferación de datos inventivos de gran humorismo.

De particular interés es su microbiografía del bíblico Jacob, «el primer hombre del mundo que legalizó un seudónimo. Pactó con Dios y le pidió que le proporcionara otro nombre. Tu nombre será Israel le dijeron (Génesis, XXXIII, 28).» Irónicamente, el seudónimo que Jacob legalizó, es el nombre que nuestro autor cambió, primero a Clara Beter y luego a César Tiempo. Con este cambio, se arraiga definitivamente en la Argentina, donde no sólo representa una voz noble de su raza, sino también una voz netamente

argentina. ¡No olvidemos que este mismo César Tiempo de Versos de una..., Sábado Domingo, Sabatión argentina, y Sábado pleno, es Académico de Número y vicepresidente de la Academia Porteña del Lunfardo!

POSDATA: LA HIJA DE CLARA BETER

A diferencia de los otros autores de bromas que estudiamos aquí, César Tiempo escribió la suya en su [43] juventud; quizás por eso desconfía de la calidad de su invención de cincuenta años antes. Al leer nuestro examen de su obra, nos escribió: «Le confieso que desde hace muchos años soy requerido por editores para una nueva publicación de aquel librito, pero me he estado negando sistemáticamente. Estaba avergonzado de la superchería.» Ahora, sin embargo, reconoce que una exhumación «no sería del todo inoportuna.» Lo que aconsejaría la publicación de una nueva edición es el valor de Versos de una... como arte literario, que sólo se aprecia mediante una lectura detenida e informada, que considere la broma, no como debilidad, sino como aliciente.

Cuando el autor primero se enteró de nuestro interés por Clara Beter, nos indicó su renuencia a intentar una nueva edición: «No creo que valga la pena. Lo que sí intentaré es dar vida a una hija de Clara Beter empeñada en reivindicar el nombre de la madre.» Ha sido nuestro privilegio examinar «Un texto de la hija de Clara Beter», que es, efectivamente, un capítulo más en la historia de la broma, aún inédito.

La hija de Clara Beter evoca versos de su madre y anécdotas acerca de su vida, en las cuales se complican algunos personajes reales, amigos de César Tiempo: «Arturo Capdevilla, que fue amigo de mamá»; Roberto Arlt, quien proyectaba financiar la revolución social con una red de casas públicas; Julio Vanzo y Juan Carlos Castagnino, que «se encargarían de pintar los murales» de las mismas. La hija habla de su entrevista con Jorge Luis Borges, quien «debe ser el único escritor argentino que no le dedicó un ensayo a los versos de mamá,» aunque nos asegura que «los leyó en voz alta en la peña de 'El Globo', que presidía el poeta peruano Alberto Hidalgo.» Lamenta la injusticia del desprecio social, de que el nombre de la profesión de su madre constituya un insulto en el habla común, de que le negaran a su madre un lugar en el cementerio, de que no exista un sindicato de prostitutas y de falta de respeto a las desdichadas profesionales. [44]

Aunque Tiempo hasta ahora no ha autorizado una nueva edición de Versos de una..., hay cierta ternura implícita en el hecho de que recoja a su criatura de ficción a través de su prole, pero no en vano pasan los años. En las palabras de la hija hay un cinismo ausente de los poemas de la madre escritos medio siglo antes, cuando César Tiempo creía en ella tanto como sus lectores. Clara Beter fue la creación del César Tiempo poeta; el tono burlesco, los juegos de palabras y el vocabulario chusco vinculan a la hija con el Tiempo humorista que evoca su broma juvenil como entretenida anécdota en Clara Beter y otras fatamorganas. La hija de Clara Beter no es poeta; en vez de escribir versos, emprende la defensa de la supuesta dignidad de una profesión injustamente calumniada. ¿Necesita Clara Beter de tales defensas? Reivindicación social, quizá, pero su reivindicación espiritual está en sus versos hermosos y sensibles. [46]

BIBLIOGRAFIA DE CESAR TIEMPO

Libros de poemas:

Versos de una..., Buenos Aires, Editorial Claridad, sin fecha (1926).

Libro para la pausa del sábado, ilustrado por Manuel Eichelbaum. Buenos Aires: Editorial M. Gleizar, 1930. Primer Premio Municipal de Poesía.

Sabati3n argentino. Buenos aires y Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1933.

Sábado Domingo. Buenos aires: Centro Editor de América Latina, 1938 y 1966.

Sábado pleno. Buenos Aires, 1955.

Escritos en prosa:

Exposici3n de la actual poesía argentina (colaboraci3n con Pedro Juan Vignale). Buenos Aires: Editorial Minerva, 1927.

La campaa antisemita y el director de la Biblioteca Nacional. Buenos Aires: «Mundo Israelita», 1935.

Moravia, Vivian Wilde y Compaaa (Retratos intempestivos). Argos, 1953.

Protagonistas. Buenos Aires: Editorial Kraft, 1954.

Evocaci3n de Quiroga. Presentaci3n y notas de Arturo Sergio Vesca. Montevideo: Biblioteca Nacional, 1970.

Florencio Parravicini. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

El becerro de oro. Editorial Paid3s, 1973. Ilustraciones de Alfredo Goldstein.

Clara Beter y otras fatamorganas. Buenos Aires: A. Peaa Lillo, Editor, 1974. Pr3logo de Jos3 Barcia, ilustraciones de Julio Vanzo.

El 3ltimo romance de Gardel, (Novela Editorial Quetzal, 1975).

Obras teatrales:

El teatro soy yo. 1933

Alfarda. Editorial Columna, 1935. [47]

Pan criollo. Premio Nacional de Teatro, 1937.

La dama de las comedias (Colaboración con Arturo Cerretani). Premio Nacional de Teatro, 1951.

El lustrador de manzanas. 1957.

Yrigoyen (Colaboración con Ulyses Petit de Murat). Primer Premio de Teatro, Certamen Nacional de la Municipalidad de la Matanza, 1973.

Guiones cinematográficos, desde 1943: (Selección)

«Safo»

«El canto del cisne»

«La Pequeña señora de Pérez»

«La señora de Pérez se divorcia (Premio municipal, Mejor Libro Cinematográfico, 1945).

«Los pulpos»

«El ángel desnudo»

«Los verdes paraísos»

«El baño de Afrodita»

«Barriera a settentrione»

«La dama de la muerte»

«El último guapo»

«Adán y la serpiente»

«Amorina» (Premiado en un festival internacional de la India)

«Las procesadas». 1975. (Con Ulises Petit de Murat)

«La muerte camina en la lluvia»

«Donde comienzan los pantanos»

«No hay que afojarle a la vida»

«El último guapo»

«El varón del tango» (con Ulises Petit de Murat)

«La verdadera victoria»

[49]

UN PROLOGO APOCRIFO DE FRANCISCO AYALA

HISTORIA DE LA BROMA

En el año 1949 se publicó en Buenos Aires un libro de narraciones titulado *Los usurpadores*. El autor, Francisco Ayala, emigrado español que llevaba unos diez años de residencia en esa capital, gozaba de bastante renombre por sus escritos en el campo de la sociología y por su actuación en la vida intelectual argentina. Allí fundó *Realidad: Revista de Ideas*, y publicó una impresionante cantidad de libros: *El problema del liberalismo*, *El pensamiento vivo de Saavedra Fajardo*, *Razón del mundo*, *Los políticos*, *Jovellanos*, *Histrionismo y representación* y un monumental *Tratado de sociología*. Escribía ensayos y crítica para *La Nación* y *Sur*, además de hacer traducciones y ejercer de profesor de sociología. En 1944 publicó una narración, «El hechizado», reanudando su creación inventiva iniciada en sus años mozos allá en España, donde había publicado su primera novela, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* en 1925, *Historia de un amanecer* en 1926, y luego relatos vanguardistas en *Cazador en el alba* y *El boxeador y un ángel*.

Se trata, pues, del estreno de Ayala como escritor de ficciones en América. *Los usurpadores* consiste en seis narraciones en la edición original (más tarde se agregará [50] «El inquisidor»), con una especie de epílogo titulado «Diálogo de los muertos (Elegía española)» y un «prólogo redactado por un periodista y archivero, a petición del autor, su amigo», firmado por un tal F. de Paula A. G. Duarte, en Coimbra, primavera de 1948. El prólogo explica y analiza muchos aspectos de las invenciones, a la vez que reprocha al autor el confundir su imagen ya aceptada de sociólogo, y escritor de «áridas lucubraciones». El libro tuvo mucho éxito; fue comentado en su día por algunos de los críticos más respetados, no sólo en la Argentina, sino también en España, donde Ricardo Gullón lo elogió en la revista *Insula*. Unos quince años más tarde, cuando la obra narrativa de Ayala llegó a ser objeto de estudios universitarios, libros y monografías, se supo que el prólogo era apócrifo y que el nombre del prologuista encubría el nombre completo de nuestro autor: Francisco de Paula Ayala García Duarte. Curiosamente, el descubrimiento de

la superchería no parece haber influido mucho en lo que después se escribió acerca de Los usurpadores, aunque el mencionado prólogo se había, de hecho, convertido en una obra de invención. No se hizo la revelación de un modo espectacular ni queda claro precisamente cómo se supo, pero en todo caso, la crítica se adaptó de una manera cómoda a la noticia: las explicaciones sobre los relatos que antes se habían atribuido a Duarte, se atribuían ahora a Ayala, con aún más autoridad que antes. El prólogo ha sido juzgado por los críticos como un juego muy cervantino, y lo es, sin duda. Pero es más que eso: es una broma, y si su calidad de broma ha sido soslayada, tal vez se debe a que, primero, a nadie le gusta confesarse engañado --menos aún si es crítico-- y segundo, después de todo, el prólogo resulta ser un comentario auténtico de los relatos que componen el libro.

Un breve examen cronológico del comentario en torno a Los usurpadores revela estos hechos. Poco después de la publicación del libro, una reseña anónima en La Nación de Buenos Aires creyó en la existencia de archivero Duarte [51] como autor del prólogo. Se nos ocurre pensar que el autor de la reseña sospechaba alguna trampa y que optó por guardar anonimidad para resguardarse contra un posible fraude. No es inverosímil la conjetura, en vista de que un crítico, Elías Castelnuovo, al escribir su prólogo a Versos de una... de Clara Beter (alias César Tiempo) decidió usar seudónimo pero el caso es que La Nación acostumbraba publicar reseñas anónimamente.

Parece que los otros críticos que publicaron reseñas y estudios en 1949 y 1950 evitaron el problema o que simplemente no se presentó la ocasión de hablar del prologuista, porque José R. Marra-López, al escribir su importante estudio de Los usurpadores y otras obras de Ayala en su libro Narrativa española fuera de España, de 1963, había consultado, según comprueba su bibliografía, artículos de Rafael Dieste, Hugo Rodríguez-Alcalá y Ricardo Gullón, y a pesar de ello, cita a Duarte como autoridad:

F. de Paula A. G. Duarte, prologuista del libro, apunta que «los excesos de nuestra época y las personales vivencias del autor justifican que perciba y subraye lo demoníaco, engañoso y vano de los afanes dominadores, y que vea la salud del espíritu en la santa resignación», lo cual parece más acertado, al añadir que si apela a la conciencia del lector a través de «ejemplos» distantes en el tiempo, y no desde las inmediatas experiencias que toda una generación comparte, es, probablemente, «para extraer de ellas su sentido esencial, que los inevitables partidarios oscurecen cuando se opera sobre circunstancias actuales».

Al insistir en el hecho de que Ayala no se haya «refugiado» de la actualidad, Marra está muy atinado porque efectivamente, no se trata de eludir el presente, sino de aludir a él. Poco importa, en el fondo, que haya citado a F. de Paula A. G. Duarte, porque con respecto a la interpretación citada, el prologuista expresa las ideas del autor, y al conocerse la identidad de Duarte, esta autoridad viene a ser aún más [52] fidedigna. En tal sentido, no es más que una broma piadosa, porque los críticos que creyeron en la verdad de Duarte no tienen por qué sentirse defraudados, puesto que el crítico impostor es portavoz de información valiosa. El no advertir la broma sólo indica, quizá, falta de malicia. Sea como sea, broma cruel, no lo es, puesto que Ayala mismo es un crítico literario, por ende vulnerable al mismo tipo de broma, y además toda la ironía va dirigida contra sí mismo. Lo prueba el hecho de que la excelente crítica puertorriqueña Concha Meléndez le preguntara al autor cómo había permitido que se publicara un prólogo que tan mal parado lo dejaba.

Ayala no recuerda quién o quiénes se dieron cuenta o sospecharon primero de la superchería: «La gente opta a veces por callar cautelosamente.» Tal parece ser el caso, efectivamente, porque los primeros escritos que registran la impostura, lo hacen sin ceremonia, mencionándola casi de paso. En un artículo titulado «Vida en obra de Francisco Ayala», publicado en La Torre en 1963, Ignacio Soldevila Durante consigna el carácter ficticio de la firma del prologuista:

A los dieciséis años, cuando Ayala pasa a Madrid, tiene su título de bachiller y una vocación literaria indudable, ya traducida en «lecturas voraces y diversas» que fructificarán pronto, y a la que no fue sin duda ajena su madre, Da. Luz Duarte, a cuyo talento e intereses intelectuales dedicaba un comentario Melchor Fernández Almagro en un reciente libro [se refiere a Viaje al siglo XX, de 1962]. Mencionemos, de paso, que con el apellido de esta señora queda confirmado el carácter apócrifo del prologuista de Los usurpadores, para asombro de algunos y satisfacción de avisados.

Casi al mismo tiempo, Keith Ellis, en su libro El arte narrativo de Francisco Ayala, de 1964, dice: «El prólogo, aunque aparece firmado por un cierto F. de Paula A. G. Duarte, de Coimbra, en la primavera de 1948, en realidad fue escrito por el propio Ayala. Dicha firma pone de manifiesto [53] una parte menos conocida de su nombre completo que, en realidad, es Francisco de Paula Ayala García-Duarte».

En 1972, Rosario Hiriart aportó la documentación fehaciente de la partida de bautismo de nuestro autor, la cual aparece en Sesenta escritores granadinos con sus partidas de bautismo de Antonio Gallego Morell, dando constancia del bautismo del niño Francisco de Paula, hijo de don Francisco Ayala Arroyo y doña María de la Luz García-Duarte González.

Hay, en toda esta superchería sutil y sofisticada, un espíritu de reto a los críticos, tendiéndoles trampas. Es una actitud que aparece de vez en cuando en obras posteriores de nuestro autor. Al enviar su «Diálogo entre el amor y un viejo» a Camilo José Cela para la revista Papeles de Son Armadans en 1967, incluyó al pie de página la nota siguiente: «Querido Cela: Ahí te envío esa quisicosa para Papeles. Aquellos lectores que nada sepan de Rodrigo Cota --casi todos, supongo-- detectarán en seguida muy sagazmente el carácter autobiográfico de mi Diálogo. Los que tengan noticia del ropavejero comprobarán, en cambio, con la natural satisfacción, que se trata de un plagio indecente» (1927). Se nota el propósito de mixtificar a los lectores y a los críticos.

La actitud de Ayala ante la crítica se trasluce en una entrevista con Andrés Amorós en 1972, en torno a la acogida que el autor espera que tenga su libro El jardín de las delicias. Ayala expresa su curiosidad respecto de la ventura del libro:

Es una obra pequeña, de escaso volumen, y además perturbadora, rara, de la que quizá resulte aventurado opinar, de la que tal vez no se sepa qué decir. Y habiendo otros varios libros míos en circulación, algunos de porte voluminoso, pueden ellos ofrecer más cómoda base para ocuparse de este nuevo autor viejo y salir del paso sin comprometer el juicio en el terreno lleno de trampas de El jardín de las delicias. De otra parte, los estudios

sagaces, [54] penetrantes y sutiles que en más de un caso he visto publicados sobre otras obras mías nada sencillas, me hacen pensar que, a lo mejor, la dificultad de este libro con tantas vueltas, encrucijadas y espejismos atrae la atención de quienes estimen que vale la pena el ocuparse de analizarlo e interpretarlo.

Lo que hace difícil interpretar *El jardín de las delicias* es principalmente el problemático deslinde de lo que aparenta ser «experiencia viva» y es en el fondo invención. El crítico que se acerca a la densa obra inventiva de Francisco Ayala está sobre aviso desde 1949, cuando el autor manifiesta mediante una bien ejecutada broma literaria que su obra está llena de trampas.

¿POR QUE UN PROLOGO?

Conocidos son los riesgos que acompañan el afán de imputar intenciones a la gente, tanto más cuando se trata de los motivos conscientes o inconscientes de un escritor de ficciones. Pero, siendo Ayala también ensayista, es posible consultar sus escritos de aquellos años en busca de informes que puedan aclarar las circunstancias y las consideraciones que lo llevaron a escribir su propio prólogo a *Los usurpadores*.

De 1948, el mismo año de la redacción del prólogo, es su ensayo titulado «Para quién escribimos nosotros», que luego viene a formar parte de su libro *El escritor en la sociedad de masas*, publicado en 1956. Reconociendo que el ejercicio literario se desenvuelve en un medio que supone un público, Ayala considera su situación como español en América, desprovisto de pronto, por la crisis de la guerra civil ocurrida en su país, de su destinatario natural. Como otros emigrados, prosigue su labor de intelectual, pero sus anteriores soportes sociales quedaron cortados con la expatriación, o [55] suprimidos.» Se plantea el problema con respecto a su propia experiencia al publicar su *Tratado de sociología*. La obra «mereció estudios inteligentísimos, críticas certeras y reconocimientos cabales», y sin embargo, había algo de insatisfactorio en su ventura porque «concebida y ejecutada dentro de las tradiciones escolares de la ciencia sociológica, no halla el ambiente que le sirviera de supuesto y punto de partida, o no lo halla en las condiciones de plenitud apetecibles: discusiones de cátedra, de seminario y de revista especializada, polémica científica alrededor de él.» Además, dice Ayala, el emigrado siente inhibiciones al escribir en la nación que generosamente lo ha acogido, y, «privado casi por completo del público español, al que con dificultad y mediatización llegan sus escritos», encuentra que el ámbito de resonancias al que aspira el escritor entre el público y la crítica no es el que se ofrece bajo condiciones normales.

Estas preocupaciones por el papel del intelectual en una situación irregular y particularmente en el destierro, expresadas en *El escritor en la sociedad de masas*, tienen que ser las mismas que animaron a nuestro autor a escribir su propio prólogo a *Los usurpadores* y luego a *La cabeza del cordero*. ¿Quiénes leerían sus libros? ¿Quiénes los comentarían? ¿No tendrían la misma ventura que su *Tratado de sociología*? Los dos libros de invenciones están arraigados en la experiencia española, así que se podría decir de ellos también que carecen del «ambiente que le sirviera de supuesto y punto de partida».

Otra circunstancia justificaba el deseo de comentar su propia obra en forma de prólogo. Se trataba de un escritor reconocido en la Argentina como sociólogo y crítico; aunque había escrito dos novelas y ficciones vanguardistas en la España de la preguerra, no había vuelto a publicar novelas en América. Habría que mostrar, pues, que estas narraciones de Los usurpadores no eran mero pasatiempo de un sociólogo, sino la creación de un artista. Convenía poner en evidencia la intención estética, el empleo de recursos literarios, el motivo [56] del emplazamiento de la acción en tiempos remotos, porque tal vez los críticos no lo harían, y en todo caso, sería mejor que estas apreciaciones aclaratorias acompañaran al libro en un camino incierto que quizá lo condujese a lectores españoles, privados de acceso a la crítica escrita en revistas extranjeras.

Se puede decir que Los usurpadores tuvo un recibimiento parecido al que saludó la publicación del Tratado de sociología: «mereció estudios inteligentísimos, críticas certeras y reconocimientos cabales». Como Ayala explica en su prólogo, «alguna de las narraciones que integran el libro se adelantó, en efecto, a tantear la publicidad en Buenos Aires hace un par de años, y no sin éxito. Alcanzó laudatorias repercusiones; hasta una de las primeras autoridades en las letras argentinas, J. L. B., estimó entonces ser 'El hechizado' 'uno de los cuentos más memorables de las literaturas hispánicas', y dijo por qué» (454). Los otros relatos que se habían publicado anteriormente eran el «Diálogo de los muertos», en Sur en diciembre de 1939 y «La campana de Huesca», en la misma revista, en agosto de 1943. Además de Jorge Luis Borges, citado por el prologuista, otros críticos dedicaron comentarios y estudios a las invenciones de Los usurpadores: Alvaro Fernández Suárez, Ricardo Gullón, Rafael Dieste, Jorge Luzuriaga, H. A. Murena y Fryda Schultz de Mantovani. No obstante, como comprueba la Bibliografía de Francisco Ayala publicada por Andrés Amorós, desde 1950 a 1963 no se vuelve a escribir sobre el libro. La cabeza del cordero, publicado en el mismo año de 1949 sigue la misma suerte. Evidentemente faltaba el ambiente organizado e idóneo que pudiese asegurar un continuado interés en la vigencia del libro.

En vista de los juicios favorables de Jorge Luis Borges sobre «El hechizado», nos preguntamos por qué Ayala optó por escribir su propio prólogo a través de un supuesto escritor «menos conocido que él» en vez de pedírselo a un escritor más conocido que él. Podemos conjeturar que al [57] presentar su primer libro de narraciones en América, quería abrirse paso en el mundo de las letras por su propia cuenta, apoyándose nada más que en su mérito como inventor literario. Catorce años más tarde, en cambio, cuando ya se le conoce como novelista, confía el prólogo para El as de bastos al distinguido escritor argentino H. A. Murena.

Es interesante notar que aún en 1972, muchos años después de la publicación de Los usurpadores, cuando Ayala ya forma parte de la escena literaria de su país nativo y es celebrado como uno de sus novelistas más importantes, considera apropiado que el público conozca su propia visión de su obra y publica un libro titulado Confrontaciones, en el que reúne entrevistas y autorreflexiones en forma de prólogos dispersos (no se incluye el de Los usurpadores), ensayos y cartas literarias. En su prólogo a este tomo, el autor contempla el sentido que tiene el redactar estos trabajos ahora y el que tenía el escribirlos en su momento:

Lo normal y aún lo decente, parecería ser en todo caso que el autor de novelas y narraciones diversas, tanto como el poeta, se aplique pura y simplemente a su obra creativa, dejando a los demás la tarea de interpretarla. Eso era así; eso era lo normal... en épocas de normalidad, cuando existía un cuerpo literario establecido, lo que en un tiempo se llamó «república de las letras», y la actividad correspondiente se ejercía dentro de una cierta organización, con sus jerarquías espontáneas, sus jueces aceptados, y un público atento y entendido. No me parece necesario insistir en el hecho: tal cuerpo literario no existe hoy; las instituciones de aquella república están disueltas, o desarticuladas, o desvirtuadas, y sus pobladores viven en la anarquía. Nunca se ha de haber escrito más literatura de ficción y, desde luego, nunca se había publicado tanta como en nuestros días; pero esa enorme balumba de letra impresa viene a caer sin discriminación en las manos de un público amorfo, donde, a falta de orientaciones articuladas, las significaciones se confunden, las intenciones marran y todo se diluye en la indiferente distracción. [58]

Ello podrá constituir ya, si no justificación suficiente, disculpa al menos para el escritor que se adelanta a declarar los motivos de su creación imaginaria subrayando la atención no sin cierta impudicia sobre los puntos que considera haber marcado con acierto. Pero cuando ese escritor es un español de mi generación que se acerca al final de su vida tras una carrera literaria tan azarosa o irregular como las circunstancias históricas nos han forzado a seguir, ¿no será hasta un deber para consigo mismo emprender el esfuerzo, por lo demás, quizá baldío, de proporcionar a quien quiera leerlos algunos esclarecimientos sobre su borrosa y desdibujada figura pública?

Se ve que la cita reitera las mismas preocupaciones del autor de «Para quién escribimos nosotros», aunque las circunstancias personales le son ahora más favorables. Como dijo en 1948, «bien mirado, todos los escritores viven hoy en exilio, dondequiera que vivan», debido a las condiciones de un mundo en disloque, carente de valores y orientaciones. Así que no está de más que el autor de ficciones ofrezca alguna aclaración sobre los suyos, como hace Ayala en *Confrontaciones*, y como lo había hecho cuarenta y cuatro años antes al redactar su prólogo a *Los usurpadores*.

Al mismo tiempo, indica nuestro autor en su prólogo a *La cabeza del cordero*, el autocomentario acarrea el peligro de parecer impúdico, hecho que subraya de nuevo en el prólogo a *Confrontaciones* que acabamos de citar. Además, el autor sólo puede ofrecer información acerca de sus motivos conscientes, por cuya razón su interpretación de su obra está limitada o por su perspectiva comprometida o, en algunos casos, porque su obra brota de una manera espontánea no ponderada por él. En Ayala, sin embargo, influye su constante ejercicio de la crítica literaria que le permite analizar su propia obra con tanta agudeza como la que exhibe al comentar la ajena. Habrá autores que escriban sin darse [59] plena cuenta de cómo elaboran sus escritos, pero en nuestro escritor la elaboración de ficciones parece ser un proceso muy consciente. En una entrevista con Andrés Amorós, confesó en 1972 que «cuando desarrollo mis ficciones literarias, yo, que tengo gran facilidad y puedo hasta dictar de corrido un artículo, me paso semanas a veces, y siempre varias horas, en la redacción de un párrafo narrativo». La tremenda densidad de sus ficciones, hasta las más breves, como las que aparecen en *El jardín de las delicias*, el libro que Amorós discute con Ayala, atestiguan la verdad de esta intensa elaboración intencional.

Forzoso es confesar que Ayala siempre ha sido un brillante comentarista de su propia obra narrativa. Keith Ellis reconoce que la crítica posterior a *Los usurpadores* tiene que hacerse con el prólogo como punto de partida. En mi libro *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, se ve hasta qué punto sus críticas, teoría, ensayos sociológicos, entrevistas y prólogos, y aún comentarios interpolados en sus ficciones nos pueden proveer con una documentación extensa de sus invenciones novelescas. Los críticos continuamente citan al autor mismo. Se tiene la distinta impresión de que los críticos tratamos de descubrir en las ficciones de Ayala lo que el autor ha puesto allí a sabiendas y que pocas sorpresas quedan para el autor --y quizá unas cuantas para el crítico, como la que deparó la broma del prólogo apócrifo a *Los usurpadores*.

ASPECTO AUTENTICO DEL PROLOGO

Queda señalada ya la capacidad de nuestro autor para analizar sus propias obras de invención. Al hacerlo en el prólogo a *Los usurpadores*, en el orden auténtico comunica los elementos de consciente elaboración, de modo que orienta a los mismos lectores a quienes aspira a engañar en la dimensión ficticia. [60]

El prologuista se presenta ante el lector, encargado de explicar el significado de la obra de ficción de su amigo Ayala y «poner en claro sus motivos e intenciones» (454). Comienza señalando la unidad esencial de la obra, compuesta de diferentes piezas que contribuyen a la intuición central de que «el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación» (454). Procede a examinar con admirable concisión la configuración del tema en cada uno de los seis relatos. Considera la estructura de «El hechizado» como un laberinto que conduce hasta el Estado, vacío del poder, y habla de las vacilaciones del autor en la elección del sujeto. Llama la atención sobre la ambigüedad «que titila en el título» (455), porque aunque el hechizado es desde luego Carlos I, otros hechizados son el narrador, obsesionado por alcanzar la presencia del rey, y las multitudes a su alrededor. Revela que «El abrazo,» cuento que trata de los conflictos fratricidas entre Pedro el Cruel y sus hermanos bastardos, intentó primero titularse «Los hermanos», como hubieran podido llamarse «San Juan de Dios», «El doliente», «La campana de Huesca» y «El hechizado». «Las novelas», comenta, «que han aspirado en conjunto a ofrecer ejemplaridad, entreabren un cauce piadoso a la naturaleza humana para salvarse de la desesperación» (457).

Duarte explica el sentido de expresar las experiencias inmediatas de nuestra generación a través de «ejemplos distantes en el tiempo», puesto que este recurso permite extraer su significación esencial, «que los inevitables partidarios oscurecen cuando se opera sobre circunstancias actuales» (457). Ve en el género histórico ciertos peligros y reconoce que los materiales históricos elaborados en las selecciones han sido explotados anteriormente. La elección de estos materiales obedece al motivo de buscar «unas situaciones históricas bien conocidas y, no obstante, desprovistas, por remotas, del lastre interesado que comportan las de nuestra experiencia viva; en consecuencia, más capaces de rendir las intuiciones esenciales que [61] mediante su nuevo tratamiento artístico persigue» (458).

En cuanto al lenguaje, opina Duarte que el autor recoge el nudo de las situaciones, reduciendo el ambiente de época a sucintas alusiones destinadas a situar la acción sin incurrir en la «arqueología idiomática.» Evitando arcaísmos, el autor ha insinuado en cada caso una «moderada inflexión de época.» El prologuista muestra cómo el lenguaje corresponde a las exigencias internas de cada ficción y los efectos conseguidos por el cambio de perspectivas y de tono. Luego da por terminado su cometido, puesto que sus intenciones no incluyen el indicar hasta qué punto el autor, su amigo, ha realizado sus propósitos artísticamente.

Es evidente que el prologuista ha llevado a cabo un examen breve, pero brillante de las novelitas que comprende el tomo, y en este respecto, no hay ninguna impostura. Como el análisis de las obras proporciona una orientación certera, y además, ocupa la mayor parte del prólogo, el lector proyecta esta autenticidad al prologuista. Su trabajo analítico distrae la atención de las primeras observaciones sobre la persona del autor, llevándola hacia las complejidades de sus escritos. De ahí el éxito de la broma.

¿POR QUE UN PROLOGO APOCRIFO?

Hemos visto las posibles consideraciones que movieron a Ayala a incluir un prólogo al publicar su primer libro de ficciones en América después de diecisiete años de silencio narrativo, pero aún no se han adelantado razones que expliquen por qué decidió no firmar este prólogo con su propio nombre, como hizo, efectivamente, poco después, al redactar y firmar su Proemio a La cabeza del cordero. La discusión sobre la conveniencia de prologar las invenciones literarias que aparece en este Proemio arroja mucha luz sobre la razón del autor al querer ocultar su identidad en el prólogo que estudiamos. Primero alude a las circunstancias [62] difíciles que aconsejan el empleo de un prólogo, coincidiendo éstas con las que aduce Ayala en el ya citado ensayo «Para quién escribimos nosotros»:

Pero --me pregunto-- ¿será lícito que explique a mis lectores lo que me he propuesto al escribirlas las novelas? No ignoro, por supuesto, que el autor de una invención literaria sólo puede declarar sus intenciones, sin juzgar el resultado; y tampoco se me escapa que su interpretación es tan falible como cualquier otra, y no más legítima, pues en la creación artística los propósitos deliberados, aun en el caso de lograrse, lejos de cubrir la plenitud de la obra y agotar su sentido son, cuando más, un buen punto de enfoque para acercarse a ella, y, con frecuencia, mera fuente de confusión. Muchas consideraciones desaconsejan, bien lo sé, tal especie de proemios explicativos; más el estado de la literatura es hoy, para quienes escribimos español, tan precario que, a falta de todas las instancias organizadas en ambiente normal de cultura, no sólo por la necesidad del propio autor, sino hasta por consideración al lector desamparado, debe aquél procurarle las aclaraciones que estén en su mano, y orientarlo algo. ¿Qué tácitos presupuestos lo harían superfluo? Hay que aceptar, pues, la humillación de aparecer quizás como vanidoso o pedante o descarado ponderador de la propia mercadería, por amor a ese servicio (603).

Llamamos la atención sobre la última frase que señala la humillación implícita en prologar una obra propia, la misma a la que se refiere Ayala en su ya citado prólogo a

Confrontaciones en 1972 cuando justifica la necesidad de dirigir la atención del lector «no sin cierta impudicia sobre los puntos que considera haber marcado con acierto.» Una manera de resguardarse de esta humillación e impudicia es, claro está, adoptar un seudónimo e inclusive mostrar una actitud desafiante hacia el autor para así desvanecer cualquier acusación de vanidad.

No obstante el hecho de que la situación del escritor haya cambiado radicalmente con relación a su público, en [63] vista de que a los autores de renombre se les solicita continuamente declaraciones en torno a su obra, se puede ver que la actitud iniciada en el prólogo a *Los usurpadores* se mantiene constante en nuestro autor. Aún habla de posible impudicia cuando su público y los críticos le piden autoexplicaciones. La adopción de un disfraz en el libro con que se presentó en América como escritor de ficciones obviamente le permitió ejercer la autocrítica de un modo más cómodo, evitando, en su momento, la acusación de ser «vanidoso o pedante o descarado ponderador de la propia mercadería».

Hasta ahora sólo se han señalado posibles consideraciones de tipo circunstancial, pero en un escritor de profunda conciencia literaria como Ayala, hay que tomar en cuenta razones de índole estética también.

La ficcionalización del autor en la obra narrativa es un tema que interesa a Ayala y que examina en sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, citando el ejemplo de Cervantes, que se desdobra en una pluralidad de autores. En el *Quijote*, Cervantes irrumpe como «segundo autor» entre los capítulos VIII y IX de la primera parte, y en el prólogo, donde se inventa a sí propio como el autor del libro y se ve como personaje. Ayala observa el recurso en Borges: «Muy cervantinamente, gustará hoy Borges de ficcionalizarse como personaje con su propio nombre civil y circunstancias reales en varios de sus poemas y relatos (valdría la pena que alguien estudiara en su obra este recurso, empleado a veces con sutilísima travesura); e, igual que él otros también se han aprendido la lección de Cervantes». En su estudio sobre dos prólogos de Ayala, Rosario Hiriart nota que Cervantes se ficcionaliza no sólo en el prólogo del *Quijote*, sino también en los de *Persiles y Segismunda* y las *Novelas Ejemplares*. Evidentemente la lección de Cervantes no cayó en saco roto, ya que Ayala también juega con la ambigüedad sugestiva del uso de la primera persona en numerosas obras, más notablemente, quizás, en su prólogo a *El rapto*, obra que [64] reelabora un episodio del *Quijote*, y en los relatos líricos de «Días felices» en *El jardín de las delicias*. Hay en todo esto un carácter de broma, puesto que conduce a la mixtificación del lector ante el autor-narrador que hace imposible deslindar la imagen que él proyecta dentro de la ficción de la persona verdadera que es fuera de ella.

Hay, sin embargo, una diferencia bastante importante entre la ficcionalización en *Los usurpadores* y la realizada en el ejemplo de Cervantes y en el resto de la producción de nuestro autor. Los críticos no han hecho suficiente hincapié, a nuestro modo de ver, en esta diferencia, que consiste en que el autor no sólo se ficcionaliza en el prólogo a *Los usurpadores*, sino que asume una identidad si no falsa, por lo menos, engañosa. Esta impostura es lo que convierte un juego literario en una broma. La autoironía que logra el recurso cervantino se hace presente durante la lectura, mientras en Ayala, no se percibe hasta más tarde, cuando se lee el prólogo de nuevo con clara conciencia de la verdadera identidad de Duarte. En *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Ayala dedica una sección

a la cuestión del uso del seudónimo y su significado, consignando que «la adopción de un seudónimo, que en muchos casos obedece, sin duda, a razones circunstanciales (por ejemplo, la mujer que usa como nom de plume uno masculino; el aristócrata, o el político u hombre de ciencia que desea mantener sus 'veleidades' literarias como un hobby, aparte de su imagen pública), tiene en el fondo un significado radical relacionado con lo expuesto, y que revela el momento de la ficcionalización del autor, quien, al producir un mundo imaginario, se crea a sí propio también como personaje de ese mundo». El seudónimo, pues, culmina el proceso de autoficcionalización y lo hace de un modo muy travieso, puesto que el autor sabe que es un seudónimo pero el lector tiene que descubrirlo.

En esto llegamos a otro ímpetu: el humor. El prólogo, con sus comentarios medio maliciosos acerca de las actividades de Ayala en múltiples campos intelectuales, [65] contiene un humorismo que está del todo ausente en las ficciones de *Los usurpadores*. El contenido más bien tétrico de los cuentos contrasta mucho con el humor que aparece en el prólogo y que nos provee con la primera manifestación cómica del Ayala humorista que se ve en *Historia de macacos* (1955), y en la mayor parte de su producción posterior, como *Muertes de perro*, *De raptos, violaciones y otras inconveniencias*, *El fondo del vaso* y *El jardín de las delicias*. Este humorismo que se asoma en el prólogo que consideramos, no es nuevo en nuestro autor, ya que aparece en sus primeras obras, aunque con distinta intención, como en el juego metafórico de sus invenciones vanguardistas.

La presencia del humor, aún frente a la violencia y desafueros que forman el clima de *Los usurpadores*, tiene su origen en la filosofía que expresó Ayala en su primera novela, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, de 1925. Allí, Miguel Castillejo, después de ser engañado a través de una broma pesada que lo deja profundamente herido psicológicamente, observa a otra víctima de broma, el marido burlado don Cornelio, y se da cuenta de pronto de lo ridículo que parece éste. «Tuvo la sensación de un hombre a quien le arrancasen de cuajo la obra de sus ideas, de sus creencias y convicciones elaboradas y trabajadas en todos los días y todas las noches de su existencia. Porque en aquellos momentos se le reveló una cosa de suma gravedad; que se había equivocado en su concepto del mundo y de la vida. ¿Acaso no hubiera sido mejor para la salud tomarlo todo a broma?» (243). La crisis emocional de Miguel Castillejo se resuelve con la risa, y la vida se le vuelve tragicomedia. Ayala, víctima de la «burla sangrienta» de la guerra civil, se propone novelarla a través de los ejemplos distantes en el tiempo que aparecen en *Los usurpadores*. Parece que la logoterapia le resultó saludable, como anteriormente a Miguel Castillejo. La broma del prólogo apócrifo significa la restauración, en algún modo, del sentido de la vida como tragicomedia. [66]

Ayala dice en su introducción a *Mis páginas mejores* que *Los usurpadores* marca el inicio de su producción madura. Esto puede tomarse en más de un sentido. Allí se manifiesta el dominio de recursos narrativos y la actitud de escrutar la conducta humana que caracterizan sus obras posteriores, pero más que nada, la superchería del prólogo prelude el humorismo como una parte integral de su creación madura en la que asume las más variadas formas, como la sátira, ironía, lenguaje ambiguo y sugestivo, juego de palabras, nombres significativos y graciosos, y finalmente, las situaciones humorísticas, burlas y bromas. Es imposible imaginar al Ayala maduro sin esta dimensión de comicidad.

Otro acierto de orden estético se advierte en la correspondencia que existe entre el prólogo y la visión imperante en los cuentos, creando una armonía entre el prólogo y las ficciones comentadas en él. El recurso de inventar a un prologuista que comente las ficciones desde la distancia que representa siempre el juzgar una obra ajena corresponde perfectamente a la estética de distanciamiento que determina el emplazamiento del tema del poder en tiempos históricos. Las invenciones proyectan preocupaciones relacionadas con el presente a un pasado remoto donde, al tomar distancia respecto de los hechos, se hace más fácil llevar a cabo un escrutinio intelectual más objetivo. De la misma manera, el autor, al desdoblarse en F. de Paula A. G. Duarte, toma distancia de su propia obra para contemplarla serena e intelectualmente.

LAS PISTAS

Con la ventaja de la sabiduría tardía, una lectura informada del prólogo a *Los usurpadores* revela que ciertas afirmaciones que en una lectura ingenua nos dejaban perplejos son en realidad guiños humorísticos, pistas no advertidas antes. Si la superchería no fue descubierta en su [67] día, se debe en gran parte a la sutileza de estas pistas.

El título de «Prólogo redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo,» por ejemplo, tiene todas las trazas de un título novelesco. Debía llamarnos la atención como eco de la dedicatoria de Fernando de Rojas que precede al texto de *La Celestina*, titulada «El autor a un su amigo.» La alusión literaria, siempre significativa como recurso literario a través de toda la obra de Ayala, en este caso tiene una función muy precisa como pista, porque la citada dedicatoria sigue inmediatamente al acróstico famoso en que Fernando de Rojas revela su identidad como autor de su Tragicomedia de Calixto y Melibea.

El uso del apellido materno que disfraza la identidad del autor recuerda un precedente cervantino. En el capítulo XL de la primera parte del *Quijote*, el cautivo habla de «un soldado español, llamado tal de Saavedra», siendo éste el segundo apellido de Miguel de Cervantes Saavedra. En el prólogo a *Los usurpadores*, sin embargo, el recurso provee una pista a medias, puesto que el autor no suele firmar sus obras, como en cambio lo hacía Cervantes, con sus dos apellidos. En Ayala, la pista sólo se revela como tal a los que tengan noticias acerca de su nombre completo.

Otra ironía se hace evidente en la afirmación del prologuista de que «no es esta la primera vez que un escritor ya reputado encarga a otro, menos conocido que él, de presentar al público un libro nuevo», porque en este caso se trata de un escritor totalmente desconocido que en seguida se pone a criticar al autor. Sus observaciones desconciertan al lector, pero una lectura informada revela su humor en forma de autoironía. Si antes nos preguntábamos por qué un amigo del autor lo caracterizaría como «polígrafo cuya firma vienen repitiendo las prensas con frecuencia tal vez excesiva» (453), ahora lo vemos como chiste; así también sus insinuaciones de falta de respeto para el público al perturbar la imagen que éste tiene derecho a formarse del autor. El prologuista critica la desconfianza del autor hacia los [68] lectores, porque, aunque el encargo de escribir el prólogo hace

honor a su vieja amistad, al mismo tiempo «revela cierta desconfianza hacia la perspicacia y, desde luego, la memoria» de los lectores. Sus quejas sobre el autor parecen motivadas por cierta malicia:

No deja de ser cierto, sin embargo, que mi oficioso escrito resultaría innecesario, de haber observado él entre tanto, en su actuación de autor, el debido respeto para con el público. Un silencio, por dilatado que sea en la producción de un escritor, es cosa apenas vituperable, muchas veces plausible y digna de gratitud; pero lo que Ayala ha hecho: interpolar en estos decenios ensayos muy abundantes de teoría política y hasta un voluminoso Tratado de sociología, eso, por más de vez en cuando templara tan áridas lucubraciones con trabajos de crítica literaria, no sé hasta qué punto pueda considerarse legítimo: perturba la imagen que el público tiene derecho a formarse --y más hoy, en que prevalece el especialismo-- de cualquiera que ante sí desenvuelva su labor; y resulta duro en demasía que quien ya parecía adecuada, definitiva y satisfactoriamente catalogado como sociólogo salga ahora rompiendo de buenas a primeras su decorosa figura profesoral, a la que pertenecen muy precisos deberes, para presentarse otra vez, al cabo de los años, libremente, como narrador de novelas (453-454).

Al fijarnos en la auto-descripción del prologuista como periodista y archivero, se hace más aguda la ironía de que éste acuse a Ayala de confundir al público, en vista de la poca relación que existe entre el ser periodista y archivero. Por una parte, el periodista se ocupa de la actualidad, mientras que el archivero se dedica a relegar los documentos a su sitio cuando ya los acontecimientos del presente se convierten en historia. De ahí su afán por catalogar, no sólo los documentos, sino también a la gente. Esto es precisamente lo que Ayala ha deseado siempre eludir, mostrando la misma actitud, tan notoria, de Unamuno, cuando éste escribió: «De lo que huyo, [69] repito, como de la peste, es de que me clasifiquen, y quiero morirme oyendo preguntar de mí a los holgazanes de espíritu que se paren alguna vez a oírme: 'Y este señor, ¿qué es?'»

Toda la crítica del autor que ofrece Duarte, claro está, es autocrítica irónica, inspirada en el ejemplo cervantino. Ayala estudia este aspecto de Cervantes en «El túmulo,» y bien puede aplicarse su opinión sobre el carácter burlesco de la autoironía cervantina a su propia autocrítica en el prólogo a Los usurpadores:

«Yo, que siempre trabajo y me desvelo --declara Cervantes al comienzo de su Viaje del Parnaso-- por parecer que tengo de poeta la gracia que no quiso darme el cielo...»; y muchos, entonces como después, se han complacido en tomar por paladina confesión de parte esta sutil autoironía. Pues para muchos, hoy como entonces, resulta intolerable que el novelista máximo pueda ser también un gran poeta. Cervantes mismo recogerá, esta vez dolido, en el prólogo a sus Comedias, la opinión corriente de «que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada».

... Pero sería ignorarlo todo acerca del espíritu cervantino entender al pie de la letra la caricatura que de sí mismo hace cuando, en esas primeras estrofas del Viaje, se nos presenta afanado por simular virtudes poéticas que no le asisten. ¿Acaso no se nos había presentado perplejo, «suspense, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla» cuando va a redactar el maravilloso prólogo al primer Quijote? ¿No había hablado ahí del «estéril y mal cultivado ingenio mío»? La inflexión

burlesca de esta frase: «Yo, que siempre trabajo y me desvelo», etc., debiera advertirnos de que contiene sólo una verdad a medias. Bien sabe Cervantes cuál es su fuerte y qué terreno pisa.

Ayala, a continuación, muestra por qué el soneto de Cervantes «Al túbulo del rey Felipe II en Sevilla» es una obra maestra que comprueba la extraordinaria habilidad poética de su autor. Ayala también sabe «cuál es su fuerte y [70] qué terreno pisa», y toda su autocrítica en el prólogo a *Los usurpadores* tiene una inflexión burlesca. Conviene señalar a la vez que esta actitud no se limita a este prólogo, porque en «El hechizado», *Muertes de perro*, y *El fondo del vaso* hay un despliegue de narradores que critican a otros, lo cual resulta irónico, siendo todos ellos extensiones del narrador Ayala.

Otro factor que debiera despertar las sospechas del lector es la insistencia del prologuista en explicar lo que él dice que es completamente obvio:

Quisiera yo, a mi vez, explicar lo rasgos internos que acierto a descubrir en *Los usurpadores*, libro cuyas diferentes piezas componen, en suma, una sola obra de bien trabada unidad, como creo que a primera vista podrá advertirse (454).

Con esto, quedan reseñados los elementos ideológicos que a primera vista pueden descubrirse en *Los usurpadores* (457).

Apenas será necesario advertir que estas narraciones no recogen, a lo más, sino el nudo de la situación respectiva... (458).

(subrayado nuestro)

El prologuista afirma que «el lector reparará sin ajena ayuda en cómo los requerimientos internos de cada relato han determinado la técnica de su desarrollo literario» (459, subrayado nuestro), para seguir a continuación con una exposición de los detalles que ilustran este fenómeno. Así Duarte explica lo que es obvio para él, pero no para todos, y al advertir tantos aspectos estructurales, argumentales y estilísticos, no deja al autor tan mal parado como parecen indicar los primeros párrafos de su prólogo. Al contrario, nos deja con la impresión de que se trata de un autor muy complejo y denso, si todos los elementos señalados son los que aparecen «a primera vista.»

La exposición de Duarte nos conduce a otra pista que debía ponernos sobre aviso: la extraordinaria perspicacia analítica del crítico y sus amplios conocimientos de la literatura española, evidentes en sus referencias a la [71] explotación anterior de los temas de los relatos. Como Keith Ellis comenta: «El prólogo, dividido de modo sistemático en distintas secciones, donde se trata, respectivamente, de la ideología, la localización y el lenguaje correspondientes a los cuentos que se estudian, toca, de modo perspicaz, todos aquellos puntos de donde ha de partir, necesariamente, cualquier crítica posterior que pueda hacerse de la obra.»

Esto es insólito si el prologuista es tenido por un periodista y archivero completamente desconocido, pero natural en un autor que es gran estudioso de las letras clásicas españolas y crítico literario. A causa de la tremenda perspicacia que ostenta el supuesto prologuista, resulta chocante que ofrezca una conclusión tan tajante y simplista --además equivocada--

de que el autor ve «la salud del espíritu en la santa resignación» (457) --lo que constituye otra pista.

Una lectura informada pone en evidencia el humor de la situación cuando el amigo del autor explica que su cometido consistía en estudiar el libro y sus intenciones latentes, «no en juzgar hasta qué punto ha sabido realizarlas bajo forma artística: para ello, nuestra demasiado estrecha amistad me inhabilita» (460). La picardía de esta frase es evidente, puesto que es natural que el autor a través de su alter ego no se atreva a alabarse.

Como se ha visto, el equilibrio entre veladas pistas irónicas y explicaciones de texto verdaderamente profundas estorba que el lector ingenuo penetre en la broma. Sin embargo, apareció otro escrito de Ayala el mismo año que podía haber servido como pista: el Proemio a *La cabeza del cordero*, en el cual se advierte un parecido muy estrecho con el prólogo a *Los usurpadores*. Dicho Proemio explica que el libro aspira a dar expresión a las mismas angustias tratadas en el libro anterior, pero ahora ligadas a la experiencia viva de donde dimanan, es decir, a la guerra civil española. El procedimiento que sigue Ayala es esencialmente el mismo que empleó Duarte: señala la unidad del libro, aspectos técnicos, la elaboración del lenguaje, la adecuación de los [72] títulos, también intercambiables, y el tema central de «la guerra civil en el corazón de los hombres», tal como el prologuista de *Los usurpadores* vio el tema central del poder como una usurpación.

El Proemio alude al problema de la sobre-producción en el campo literario, un tema tratado con inflexión burlesca en el prólogo apócrifo cuando Duarte dice que el silencio en un narrador puede ser digno de gratitud y cuando caracteriza al autor como «polígrafo cuya firma vienen repitiendo las prensas con frecuencia tal vez excesiva» (453), aunque no se refiere precisamente a libros de invención. El Proemio a *La cabeza del cordero* dice que «sería absurdo agregar todavía, porque sí, un libro más a la multitud de los que, incesante y desconcertadamente, apelan al público» (597). Al mismo tiempo, se puede ver una especie de autodiálogo entre el prólogo a *Los usurpadores* y este Proemio, en torno a la figura de Ayala. El primero acusa al autor de eludir el esfuerzo por catalogarlo como especialista; el segundo contesta a esa acusación: «He procurado sustraerme al encasillamiento; he desdibujado adrede, una vez y otra, mi perfil público; y, volviendo en mí siempre de nuevo, he renunciado a las ventajas, comodidades y tranquilo progreso que son premio de quienes, fieles a un prototipo de actuación social, ni inquietan a los demás, una vez adoptado, ni se inquietan mayormente ellos mismos» (597). Aunque el tono es distinto en los dos prólogos, la comunidad de temas y el método de análisis debieron hacer sospechar que Duarte era el propio Ayala.

Las pistas, en efecto, abundan en el prólogo a *Los usurpadores*, pero sólo se revelan con la indiscutible ventaja de la visión a posteriori. Ayala, a través de Duarte, habla del recurso que algunos modernos usan para eludir la arqueología idiomática, imprimiendo «al tratamiento de sus materiales --muchas veces, depurados con notable esfuerzo erudito-- un sesgo de ironía, cuando no sazónarlos de humorísticos anacronismos. Guiño sutil o burlesco al lector» [73] (458). Si bien Ayala evita este recurso en los relatos de *Los usurpadores*, en cambio, lo emplea en su prólogo, donde la erudición también viene salpicada de guiños sutiles y burlescos. Uno de ellos se desliza en el comentario en torno a «El abrazo» y la omnisciencia de un partidario del rey don Pedro el Cruel en el cuento:

«Quizá cuando lo siente rememorar ciertas escenas muy íntimas del rey con su querida se pregunte cómo podría el viejo favorito conocerlas así tan al detalle» (459). La observación tiene doble filo. Nos llama la atención sobre una evidente inverosimilitud en el relato, a menos que el viejo favorito haya estado espiando en la cámara del rey y su querida, pero al mismo tiempo, podríamos formular la misma pregunta con respecto al prologoista: Quizá cuando lo siente el lector exponer las intenciones del autor, sus vacilaciones y sus consideraciones estéticas, se pregunte cómo podría el amigo conocerlas tan al detalle. Claro está, encontramos las observaciones de Duarte apenas encubiertas con expresiones taxativas, como si no quisiera presumir de omnisciente: Atribuye el uso de ejemplos distantes en el tiempo «probablemente para extraer» de estas experiencias su sentido esencial y dice que el autor decidió reelaborar esos materiales manoseados «tal vez por hallar en ellos la ventaja de unas situaciones históricas bien conocidas» (458, subrayado nuestro).

Otra pista que reviste gran ironía es la discusión acerca de los títulos intercambiables, como «El hechizado», «Los hermanos», «El doliente» y «Los impostores»: «...de análoga manera podría extenderse a todos ellos el título de impostores, pues también los legítimos dominadores usurpan su poder --non est potestas nisi a Deo-- y deben cargar con él como con una brumadora culpa» (456). Al saber la verdadera identidad de Duarte, se hace evidente que el título de impostores puede extenderse igualmente al prólogo, donde menos esperamos encontrar un impostor.

Aún parece una pista más, no prevista por el autor Ayala ni por su alter ego Duarte. El prólogo está fechado en [74] la primavera de 1948 en Coimbra, una ciudad en Portugal, cuya situación geográfica marginal a España refleja la de su autor frente a la vida literaria de su país natal. La palabra Coimbra forma un curiosísimo criptógrafo cuyas letras pueden reorganizarse para leerse: I. C. BROMA. Las primeras iniciales en escritura fonética dicen «hice», lo cual, al combinarse con broma, rinde la sorprendente confesión: «hice broma.» Hay que apreciar el valor de esta revelación en términos del respeto surrealista hacia el fenómeno de la coincidencia y el accidente como fuente de intuiciones, porque Ayala nos ha asegurado que se trata de una coincidencia, de la que está del todo ausente la intención consciente. En todo caso, el dato provee un fin muy apropiado para el prólogo apócrifo.
[76]

BIBLIOGRAFIA DE FRANCISCO AYALA

La bibliografía más completa hasta la fecha es: Andrés Amorós. Bibliografía de Francisco Ayala. Syracuse: Centro de Estudios Hispánicos, 1973.

Obras de Francisco Ayala: (Selección)

Obras narrativas completas. México: Aguilar, 1969. Contiene los siguientes libros y divisiones: Tragicomedia de un hombre sin espíritu, Historia de un amanecer, El boxeador y un ángel, Cazador en el alba, Los usurpadores, La cabeza del cordero, Historia de

macacos, Muertes de perro, El fondo del vaso, El as de Bastos, El rapto, Diablo mundo, Días felices.

El jardín de las delicias. Barcelona: Seix Barral, 1971 (otras ediciones en 1972 y 1973.)

Los ensayos. Teoría y crítica literaria. Madrid: Aguilar, 1972. Recopilación de estudios de tema literario.

Libros monográficos sobre Francisco Ayala:

Ellis, Keith. El arte narrativo de Francisco Ayala, Madrid: Gredos, 1964.

Hiriart, Rosario. Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala. Nueva York: Eliseo Torres and Sons, 1972.

—. Los recursos técnicos en la novelística de Francisco Ayala. Madrid: Insula, 1972.

Irizarry, Estelle. Francisco Ayala. Boston: Twayne World Authors Series, 1977.

—. Teoría y creación literaria en Francisco Ayala. Madrid: Gredos, 1971.

Artículos y otros escritos relacionados con Los usurpadores: Borges, Jorge Luis: «Francisco Ayala: 'El hechizado'», Sur (Buenos Aires), Vol. XIV, Núm. 122, diciembre 1944.

Crispin, John: «Los usurpadores», Books Abroad, septiembre 1971.

Dieste, Rafael: «'Los usurpadores' y 'La cabeza del cordero'», Boletín del Instituto Español (Londres), Núm. 10, febrero 1950.

Fernández Suárez, Alvaro. «Francisco Ayala: 'Los usurpadores'», Realidad (Buenos Aires), Vol. VI, Núm. 17-18, septiembre-diciembre 1949.

Gullón, Ricardo: «Los usurpadores», Insula (Madrid), Núm. 48, 1949.

Hiriart, Rosario: «Dos prólogos de Francisco Ayala», Insula, Núm. 302, enero 1972.

Luzuriaga, Jorge. «Francisco Ayala: 'Los usurpadores'», Realidad, Vol. VI, Núm. 17-18, septiembre-diciembre 1949. [77]

Marra-López, José R. Narrativa española fuera de España (1939-1961). Madrid: Guadarrama, 1963.

Murena, H. A., «Los penúltimos días», Sur, Núm. 181, mayo-noviembre 1949.

Schultz de Mantovani, Fryda. «Francisco Ayala: 'Los usurpadores'», Realidad, Vol. V, Núm. 15, mayo-junio 1949.

Soldevila Durante, Ignacio. «Vida en obra de Francisco Ayala», La Torre (Puerto Rico), Año XI, Núm. 42, abril-junio 1963.

[79]

UNA BIOGRAFIA CUBISTA: JUSEP TORRES CAMPALANS DE MAX AUB

MAX AUB DESCUBRE A UN ARTISTA

En su sección de «Exposiciones» la prestigiosa revista norteamericana Art News anunció en su número de noviembre de 1962 que la Galería Bodley en Nueva York ofrecía una exposición de Campalans hasta el 10 del mismo mes. Bajo el título «Nuevos nombres del mes» el lector curioso podía encontrar el siguiente informe sobre el artista:

Jusep Torres Campalans nació el 2 de septiembre de 1886, en Molleruse en la provincia de Lérida, España. Es invención de Max Aub, quien reside en Méjico. Esta exposición de las pinturas y los dibujos de Campalans en varios medios coincide con un libro publicado por Doubleday que lleva el nombre del pintor y fue escrito por Max Aub. La presente exposición fue montada originalmente en la Galería Excelsior en la ciudad de Méjico, en 1958; anunciaron a Campalans como un descubrimiento reciente, un desconocido pero importante pintor que había dejado de pintar alrededor de 1914. Aub había preparado una biografía que incluía la temprana amistad con Picasso. Se decía que Campalans era el verdadero [80] inventor del cubismo. La exposición incluía la falsificación de postales, la aprobación (entusiasta) de Picasso, y una fotografía de un joven desconocido con Picasso en un recorte de periódico, identificado como Campalans. Los muchos cuadros pequeños, dibujos y otros fragmentos fueron también tramados, con muchas referencias iconográficas, falsas atribuciones y dedicatorias. En ellos se puede discernir muchas «influencias.» La exposición fue recibida con interés en Méjico, y fue sólo después de terminada la exposición que se presentó Aub para revelar la broma. Pero, para ese tiempo, Campalans, como tantos otros personajes de ficción, ya vivía.

En cuanto a la época de esta primera exposición, la de Méjico, aporta José R. Marra-López la noticia de que «viejo crítico hubo que se emocionó con el libro y escribió sus recuerdos de Torres Campalans, de cuando lo conoció, lamentándose del injusto olvido en que había caído.» Gustav Siebenmann asegura que la exposición fue un éxito enorme: «Todos los cuadros hallaron comprador. Incluso hubo 'snobs' que afirmaron en aquella ocasión haber conocido personalmente al pintor.» No se sabe hasta qué punto se debían estos excesos a personas verdaderamente ingenuas o a las travesuras de unos cuantos iniciados, contagiados por el espíritu de broma. Uno de los concurrentes a la exposición en

la Galería Excelsior, Jaime García Torres, describe años después, en un homenaje a Max Aub, su propia participación en la broma, a la que Carlos Fuentes también prestó su ayuda.

Fuentes y yo sorprendimos a uno de los teóricos de mayor fama local en el momento en que analizaba influencias y ponderaba --muy circunspecto-- simetrías. Al punto decidimos falsificar una serie de textos alusivos al pintor imaginario, atribuyéndolos a firmas genuinas en boga. Un suplemento literario [81] acogió sin dificultad nuestros engendros en la primera plana. Y se armó la de Dios es Cristo. Max reunió las parodias y las editó en un folleto de lujo, titulado Galeras. En estricta justicia, Jusep Torres Campalans sobrevivió como novela; sus cuadros y nuestras Galeras cumplieron su breve función de travesura.

Como ya veremos en nuestra discusión acerca de la broma, la confesión de parte de Aub no logró clausurar la cuestión, especialmente para críticos españoles, situación que se puede atribuir a las dificultades ocasionadas por la distancia y la falta de eficaz comunicación cultural entre los emigrados y su patria. En algunos respectos se puede decir que fue más fácil convencer al público de la existencia de Torres Campalans que aclararle después su no-existencia.

Debemos al poeta español Odón Betanzos Palacios noticias sobre un libro interesantísimo que puede arrojar alguna luz sobre el origen del nombre que Aub eligió para su protagonista y también sobre la broma como engaño. Se trata de El gran fraude franquista, escrito por Manuel Torres Campaña, que tomó parte en la última etapa de la República española y se exilió, como Aub, en Méjico. El libro de ensayos fue publicado por el Instituto de Estudios Hispánicos en México, D.F., en 1957, un año antes que la novela de Aub. El propósito del tomo fue, según Torres Campaña, esbozar «los temas candentes de la situación española en el verano de 1957, tomados del orden económico, esto es, en su expresión más actual y agudizada» (pág. 5).

Nos parece perfectamente posible que el nombre de Torres Campalans fuese inspirado por el de Torres Campaña (catalanizado) como tributo indirecto a este compatriota y compañero de exilio que acababa de publicar un libro que señalaba el franquismo como un fraude que procuraba encubrir sus fracasos por medio de la fantasía y el «bluff.» La novela de Max Aub comprueba en otro orden --el estético-- lo fácil que es engañar, y como su impulso esencial es artístico y no político, la fantasía se dirige a otros fines, eminentemente [82] positivos y creadores.

Jusep Torres Campalans es, como aseguran todos los críticos, un libro extraordinario. Su estructura es compleja, con una variedad de enfoques y repeticiones de los hechos para que el lector se sienta envuelto en la ilusión de verdad que proyecta. Hay epígrafes, una dedicatoria a André Malraux, y agradecimientos a personas conocidas, como Alfonso Reyes, Jean Cassou, André Malraux, Jaime Torres Bodet, Francisco Giner de los Ríos, y otros. Un «Prólogo indispensable» describe cómo Aub fue presentado a don Jusepe en una librería en Chiapas y se interesó en su historia. El autor expresa su propósito de enfocar al biografiado desde distintas perspectivas, como un cuadro cubista. Sigue una sección de «Anales»: cuadros históricos que trazan los sucesos políticos y culturales de los años 1886

hasta 1914. Se reproducen algunos artículos publicados sobre el artista que lo consignan como un fundador del cubismo y discuten diversos aspectos del movimiento.

La cuarta sección enumerada del libro presenta la biografía de Jusep Torres Campalans en una forma más novelesca, mediante datos que proceden de Jean Cassou, cartas y testimonios de Enrique Cabot, e investigaciones del propio autor. Se sabe que a los doce años Jusep se fugó de su pueblo a Gerona, donde nace su «obsesión de verticalidad» (92). A los quince años va a Barcelona en pos de una actriz de quien se ha enamorado. Frustrado en estos amores, conoce a Pablo Ruiz (Picasso), quien lo lleva a un burdel en la calle Aviñó, inspiración del famoso cuadro «Les demoiselles d'Avignon.» De regreso a Gerona, es cartero, mozo de cuerda, poeta y pintor principiante. Un amor callado le trae más frustraciones. Bajo la influencia de Domingo Foix, factor de la estación de Gerona, se hace anarquista. Para no entrar en el ejército, va a París, donde se dedica a recorrer ordenadamente el Louvre los domingos durante dos meses; reanuda su amistad con Picasso y conoce a las principales figuras del arte. Vive con Ana María Merkel, fea, insegura y [83] celosa (pour cause), mayor que él. Ana María le mantiene con su trabajo como miniaturista. Su sola llamada de atención es la siguiente: buscando casa, Jusep y Ana María dan con un cadáver colgado. Desfilan por las páginas del libro personajes ahora tan reconocidos como Rilke, Apollinaire, Chirico, Mondrian, Modigliani, Chagall, Braque, Paul Laffitte, y Juan Gris, con quien se lleva particularmente mal. El pintor empieza a sentirse desilusionado por el fusilamiento del anarquista Francisco Ferrer en 1909 y los preparativos para la guerra. Le molesta ver a todos ir a la guerra como borregos y no comprende por qué los obreros de una nación matan a los de otra. Ana María es amenazada por ser alemana y Jusep mismo se encuentra sin papeles. Gracias a la ayuda de Alfonso Reyes, logra ir a Méjico, donde trabaja en una finca cafetalera de unos emigrados alemanes hasta resolver ir a vivir con los chamulas.

Un bosquejo tan somero no da idea cabal de todos los detalles que aporta Aub para dar la sensación de vida auténtica, tales como las idiosincrasias del pintor: su erudición acerca de las setas, la manía ascética que le lleva a afeitarse la cabeza, su tardado lavado de dientes: veinticinco veces en cada posición, y el alquilarse como hombre sandwich cuando Ana María se enferma y no puede trabajar. Las descripciones recrean la atmósfera de París durante aquellos años de ebullición artística. Entran y salen un enorme número de personajes principales y menores, pintados por Aub con brochazos vivos y certeros para evocar en nosotros una imagen inmediata muy plástica.

Después de la biografía hay unas citas de textos aparecidos en revistas y el famoso «Cuaderno verde», escrito en catalán, con trozos en francés, español y alemán. Allí se encuentra una miscelánea del pensamiento de Campalans sobre la estética, el arte, las mujeres, la guerra, sus amigos, y otros diversos temas que cubren el período de 1906 a 1914. Se mezclan notas propias y ajenas, en distintos estilos y letra. [84]

Una perspectiva más reciente es la de la sección titulada «Conversaciones de San Cristóbal» en que Aub reproduce sus charlas con el pintor, llamado ahora don Jusepe, en Chiapas. Lleva casi cuarenta años viviendo entre los chamulas, dedicándose a la producción de hijos y completamente retirado del arte. Aub informa que supo de su muerte cuando estuvo en Europa en 1956, pero no regresó a Méjico. La última sección del libro es un

catálogo comentado de las obras existentes de Campalans, preparado por Henry Richard Town en Dublín en 1942, cuando éste iba a montar una exposición del artista. Su casa fue destruida por la guerra, pero los cuadros, depositados en un guardamuebles, se salvaron. El catálogo le llegó a Aub a tiempo para poderlo incluir en su libro, ya en prensa.

Todos los capítulos del libro llevan copiosas notas aclaratorias que revelan la asombrosa erudición del autor y su habilidad de manejar una enorme cantidad de datos. Acompañan el texto muchas reproducciones de cuadros, dibujos y otro material iconográfico, cuya selección varía en distintas ediciones del libro.

NADA MENOS QUE TODA UNA BROMA

Los críticos y literatos son unánimes en celebrar a Jusep Torres Campalans con los más entusiastas encomios, pero su comentario se dirige casi siempre a la maravillosa realidad inventada de la novela, en mengua de su valor como broma. Dice Gustav Siebenmann en su excelente estudio de la novela que «todos estos regocijos se nos dan por añadidura. El mayor mérito de esta novela tan original reside en la fábula inventada.» Menos importante es «el aparente juego intrascendente.» José Luis Cano, en un artículo escrito con [85] ocasión de la reedición de la novela en España, otorga más importancia a la magnífica creación del personaje que a los aspectos de mixtificación y superchería. Estas aproximaciones al libro son importantísimas porque establecen su valor literario como novela, y como muchas buenas novelas, Jusep Torres Campalans nos hace creer en su verdad. Y sin embargo, esta novela es distinta de otras, y resiste a ser estudiada solamente en términos literarios que nos sirven bien para describir otros libros de invención.

Hay que recordar primero que Jusep Torres Campalans no representa la primera vez que Aub crea a un personaje supuestamente auténtico. En su primera novela, Luis Alvarez Petreña, dió vida novelesca a un poeta. Soldevila Durante nota las semejanzas de esta obra con la que estudiamos en el procedimiento de crear al personaje a través de un manuscrito descubierto y cartas. Hay muchos elementos que anticipan la creación de Jusep Torres Campalans, como las conversaciones de Petreña con Aub, quien le pide la publicación de su cuaderno, y la desaparición del poeta cuya falsa muerte corresponde al retiro de Campalans del mundo artístico en 1914. Al reanudar la vida de su poeta años más tarde, la actitud del autor es juguetona al decir en una nota a la tercera parte: «Todo resultó falso, lo que no tendría nada de particular tratándose de una novela. Mas no lo es.» Hasta complica a Camilo José Cela dentro del texto, al citarlo como fuente de informes que aclaran sus dudas acerca de la paternidad de los escritos que reproduce. Las aseveraciones de Aub en torno a su secuela aclaran su concepto de lo que es la verdad esencial de sus personajes. Su libro es la «historia verdadera de un pobre hombre que me acompañó en muchos momentos de mi vida y por el que nunca sentí demasiada simpatía (creo que se nota) y por el que, sin embargo, tuve cierta debilidad.» Se siente pesaroso, «como quien, sin querer, comete un fraude», reconociendo que él mismo no es el que antes era, puesto que el tiempo nos permite ver todo lo pasado como si fuera una ficción. Un [86] alter ego no es un fraude, como no lo es la imagen propia que se reproduce en la memoria. Todo personaje proyectado por la imaginación o el recuerdo, viene a ser tan real como queremos que sea.

Jusep Torres Campalans, sin embargo, es mucho más convincente que Luis Alvarez Petreña en el plano real y nos conviene preguntar por qué. Desde los tiempos más remotos la literatura ha aspirado a fabricar verdaderas historias y muchos son los novelistas que han insistido en la verdad de sus ficciones, sin que por eso el lector las haya tomado por realidades comprobables. La lectura de novelas se basa en una convención tácita entre el novelista y el lector, en el hecho de que éste finja creer todo cuanto le diga aquél durante el tiempo que dure la lectura. En Jusep Torres Campalans se advierte la intención de extender la experiencia literaria fuera de los confines del libro, donde tradicionalmente termina la colusión voluntaria, por cuya razón se puede decir que la función de broma no es accesorio, sino central a su lectura y su valoración.

¿Cómo logra Max Aub extender la vida de Jusep Torres Campalans más allá de las tapas de su libro de una manera más convincente que la de otros novelistas o de sus previos o intentos? Según José Domingo, «la precisión de datos teóricos y técnicos, y el excepcional conocimiento de los problemas del arte moderno mostrado por el autor, dieron tal autenticidad a su criatura de ficción, que sólo él mismo pudo desmentir su existencia.» Tiene razón; estos elementos son muy convincentes, pero al mismo tiempo, la causa más obvia --y menos comentada por los críticos de literatura-- del éxito que tuvo la superchería es el inesperado estreno de Max Aub en una disciplina no literaria: la pintura. Que Max invente poemas y cartas, para crear a un Luis Alvarez Petreña, no le extraña a nadie, pero que el autor se presente ante el escrutinio público hecho todo un pintor cubista es completamente inesperado. De esta manera la inverosimilitud de la verdad extranovelesca ayuda a percibir la [87] verosimilitud de la novela misma; extraña paradoja. La broma, entonces, nos entra por los ojos: cuadros en color, otros en blanco y negro, dibujos, caricaturas y fotos. Aub logra captar el espíritu de juego vanguardista que animaba el arte de aquella época. El cuadro «Elegante», reproducido en la portada de la edición española de 1975, es, según el catálogo en la novela: «Gracioso divertimento cubista, en honor de Toulouse-Lautrec» (318). El cuadro fue bien escogido para encabezar el libro que es también un «gracioso divertimento cubista» y sólo al reconocer este aspecto esencial, al darle a la broma la categoría que merece, se revelan sus delicias y su valor que trasciende lo literario y se proyecta a la vida misma, donde la novela se convierte en una representación en el gran teatro del mundo.

En este sentido, adquieren mucha significación las ideas expresadas por Campalans sobre el arte con relación al teatro. En su «Cuaderno verde» leemos que «La pintura fue decorado, decoración..., decorado para la obra que representamos, queramos o no, en el gran teatro del mundo. Convertirla en la obra misma» (216). El pintor explica a Aub, en Chiapas: «Los artistas de hoy dan risa; no les importa más que su obra. Parecen cómicos --actores--. Han venido a ser exclusivamente intérpretes de una obra, que, a veces, no entienden. Faltan autores. El público varía poco. Entiéndame (le entendía perfectamente): todo arte es como el teatro, arte mayor, constituido por tres partes: el autor, el actor, el público» (285). Lo que ha hecho Aub, pues, es escribir su obra, poner en movimiento una representación ante el público, de la que se retira, para dejar que éste reaccione a ella, y asumir él mismo el papel de espectador complacido.

Según los cálculos más lógicos, el misterio detrás de Jusep Torres Campalans debía terminar con la confesión que hizo Max Aub después de la exposición de 1958, pero aparentemente la noticia no llegó a oídos de todos los críticos y lectores de la novela. Ignacio Soldevila Durante afirma haber sabido desde antes de su aparición que se trataba de [88] una novela y que el autor la consideraba como tal, porque éste había enviado una carta al día siguiente de terminar su redacción en la que se excusaba de su silencio por «el empeño en acabar una nueva novela que, tal vez para Ud., sí lo sea. Ayer le puse punto final a mi Jusep Torres Campalans y hoy le escribo.» La carta lleva la fecha del 20 de septiembre de 1957. El crítico reconoce que ha hecho una lectura prevenida del libro y que otros pueden vacilar, notablemente Juan Luis Alborg, quien, según Soldevila Durante se quedó en la incertidumbre de la existencia o el origen ficticio de Campalans aún después de tener en cuenta sus advertencias. Alborg sí había notado el carácter enigmático del libro y se había dado perfecta cuenta de que tenía todas las trazas de una «genial superchería», pero, a pesar de la evidencia citada por Soldevila Durante asegurando que Campalans es un pintor imaginario y que las pinturas son del mismo Aub, Alborg escribió a éste, preguntándole, con los siguientes resultados: «Pero no me dio respuesta concreta, como yo pedía. Se limitó a remitirme un folleto de presentación para la edición francesa, firmado por Jean Cassou, que tampoco me sacó de dudas. Mejor dicho, Cassou no alude para nada a la posible ficción, salvo una frase misteriosa.» Se refiere al comentario de Cassou de que Campalans es tan posible como Picasso, y Picasso tan hipotético como Campalans.

Alborg expresa su preferencia de que el libro fuese «de punta a rabo --yo creo que lo es-- una total mixtificación. Porque entonces me parecería aún más extraordinario» La resistencia del notable crítico a aceptar un juicio terminante no nos parece ingenuidad, sino más bien una reacción que corresponde de modo perfecto con el espíritu de mixtificación que Aub alimenta dentro del libro y en toda la representación montada alrededor de su publicación. La misma carta que aclara el enigma para Soldevila Durante contiene una broma en su referencia a «una nueva novela que, tal vez para Ud., sí lo sea.» (subrayado nuestro), que es de una intencionada ambigüedad. Vemos en la manera en que Aub esquivaba la [89] pregunta de Alborg, varios años después de su confesión hecha en Méjico, que estaba dispuesto a reanudar la broma cuando se presentara la ocasión. Como hemos notado anteriormente, la sensación de autenticidad es tal que sólo el autor mismo pudo desmentir la existencia de Jusep Torres Campalans, pero al mismo tiempo, el libro plantea la cuestión de la confiabilidad de las confesiones hechas por los artistas. Cuando el pintor le confiesa a Aub el haber participado en un atentado contra el rey de España en París, el autor-narrador agrega una nota al pie: «No tengo a este respecto más que esta confesión de parte. La creo falsa, por las fechas...» (307). Aub desconfía de la confesión de Campalans; ¿hemos de confiar en la de Aub?

Todo está dispuesto para confundir, desconcertar y alimentar dudas. El libro es una trama (como se titula una serie de cuadros de Campalans) cuyas claves quedan por descubrir. El lector no puede descifrar todas las pistas y chistes privados que el autor puso allí, con mucho humor y no poca malicia. La única manera de hacerlo es consultar libros y archivos en busca de datos corroborativos, y así hacernos víctimas de la superchería. Al no encontrar la información buscada, no se sabe si es por limitaciones bibliográficas o por las invenciones del autor. Así Soldevila Durante, no obstante su certeza del carácter apócrifo de Campalans, se ve obligado a admitir con gran honradez académica la dificultad que

presenta la corroboración del epígrafe «¿Cómo puede haber verdad sin mentira?» que Aub identifica como cita de Santiago de Alvarado, Nuevo mundo caduco y alegrías de la mocedad en los años de 1781 hasta 1792. Comenta Soldevila entre paréntesis: «Cita y autor que no hemos podido identificar, lo cual no quiere decir que se trata necesariamente de un apócrifo, sino de la pobreza de nuestros libros de referencia.» El patrón de esta actitud está establecido en la novela propia, en los problemas que experimentan los personajes que investigan la historia del pintor. El cataloguista H. R. Town dice en torno al cuadro titulado [90] «Calle», de 1906: «Lo primero que pintó en París. Rincón que puede --pudo-- ser cercano a la rue Rambuteau, donde vivió ese año. No he podido localizarlo, posiblemente ha desaparecido» (313). Aub afirma en una nota al catálogo no hallar rastro del compravendedor de «El marino bizco» mencionado por Town ni de un matrimonio vecino del pintor retratado en «El eterno marido.» No podemos aspirar a encontrar toda la información que queramos ni por la investigación más asidua.

Nuestra lectura de Jusep Torres Campalans tiene que ser configurada principalmente por su carácter de broma encaminada a suscitar mixtificación. El lector no es cómplice del autor en la convención tradicionalmente novelesca, sino contrincante intelectual, invitado a descubrir pistas, percibir ironía y autoironía, debatirse entre la verdad y la ficción, y sobre todo, confundirse irremediamente. Anuncia el autor en sus agradecimientos preliminares: «He tenido que reconstruir esta historia como un rompecabezas» (21). La verdad es que ha reunido muchas piezas, sí, pero le ha dejado al lector el reto de armarlas sin saber si faltan a lo último las más importantes. La broma ilustra la filosofía artística de Campalans: «Que trabajen también los mirones» (226).

UN PINTOR ELUDE A LA CRITICA

Un aspecto de la broma que es Jusep Torres Campalans que ha pasado desapercibido es la estrategia por la cual el pintor aficionado que evidentemente fue Max Aub logró el triunfo insólito de hacer su estreno en el mundo del arte sin temor a los críticos. Además, logró vencer los límites temporales y espaciales, implícitos en la exposición de cuadros en una galería, al asegurarse una exposición más prolongada a través de las ilustraciones de su libro. Al presentar sus propias creaciones pictóricas como las de Campalans, Aub pudo sustraerse de una situación que debe [91] ser traumática para todo artista: exhibirse ante los demás. Quizás sentía Aub los mismos temores que expresa su pintor en el «Cuaderno verde»: «Me da vergüenza enseñar lo que pinto. No porque esté bien o mal --eso no tiene importancia--, sino porque es mío. Si lo ven los demás, dejará de serlo: se llevarán parte de ello, perderá parte de su valor» (217). En todo caso, no sería fácil que un español en Méjico, ya encasillado cómodamente como escritor, fuera reconocido de pronto como pintor. Si surge crítica negativa, queda protegida la imagen propia de Aub ante la rúbrica de broma, y --por si acaso-- nuestro autor se adelanta a toda posible censura al señalar en la novela la mediocridad de Campalans como pintor.

En el artículo apócrifo «Un fundador del cubismo: Jusep Torres Campalans,» Miguel Gasch Guardia ofrece un juicio que encierra tanto el humor como la autoironía: «No tiene la calidad de Matisse, de Picasso, de Mondrian (por señalar cumbres de las épocas de

nuestro hombre), pero sus intenciones --y ahí sí valen, aunque no le salvaran hasta hoy del infierno del olvido-- eran tan puras como las que más» (80). La pureza de las intenciones artísticas es, claro está, un criterio poco útil para juzgar los resultados.

A través de Campalans, el autor presenta una crítica poco halagüeña de los críticos. Afirma el pintor: «Pinto para mí, y naturalmente, para los que se me parecen. Los grandes éxitos sólo pueden alcanzarlos los grandes imbéciles, los grandes hipócritas, los grandes sentimentales (que son mezcla de hipócritas e imbéciles).» Campalans, sin embargo, ofrece su propia crítica de la obra de Kandinsky, Mondrian y Chagall, pero la suya no es crítica profesional, hacia la cual muestra desdén en una conversación con Aub:

La crítica empieza a existir cuando sirve los intereses económicos de los pintores o sus representantes. Es una expresión de la industrialización, como la publicidad o la propaganda. La crítica se paga siempre. Es la única «escritura» que se paga [92] relativamente bien, de la que se puede vivir. Ma non é una cosa seria. Hay críticos desde que se compran cuadros sin encargarlos. Diferencia fundamental. El rey, el príncipe encargaba; el burgués escoge y compra. Lo que va de lo que se hace por comisión a la comisión que cobra un agente. La Revolución francesa (293).

Su lema es «vender es venderse» (229), pero al mismo tiempo reconoce que es esencial que otros vean sus obras: «¿Cómo ser sin otros?», se pregunta en el «Cuaderno verde», y confía a Aub que «sin público no hay arte que valga» (285).

Aub como artista prepara una disculpa que puede satisfacer al crítico más severo cuando su Campalans confiesa su mediocridad, sin por eso poder dejar de pintar: «No es que yo sea malo como pintor, es peor: mediocre. Entonces, ¿para qué hacer? ¿Aumentar la bazofia? Está bien si es necesidad, si no se puede hacer otra cosa para vivir. Pero entonces, ¿por qué no iluminar tarjetas postales? Sería más honrado. ¿Tirarme al Sena? Lo tengo prohibido» (250). En su gran admiración por Picasso, no encuentra envidia, sino sólo el deseo de ser más inteligente de lo que es: «¿Qué hacer? Estudiar sólo añade mediocridad» (251).

Campalans, ya retirado de su vida de pintor, explica su actitud a Aub en Chiapas:

--Al fin y al cabo, como pintor fui un fracaso. No un fracasado. No me llamó Dios por ese camino. No pinté nada, en ningún sentido...

--Cualquier vía es buena, la cuestión es ponerse de acuerdo consigo mismo. Aceptar que uno es un mediocre cuesta mucha sangre, mucha mala sangre; hasta echarla afuera. Duele. Pero ¿por qué ha de ser inferior un mediocre a uno que no lo sea? Aceptarse a sí mismo tal como se es, cuesta, pero es el único camino grato a Dios... El hombre no es inteligente sino más o menos imbécil bajo el ojo de buey de Dios. En el cual uno se convence de que es un mediocre --uno de tantos, uno más--, y que así se nació porque no pudo ser de otra manera, baja de la mano de Dios la tranquilidad infinita (283). [93]

Aub logra adelantarse a una posible crítica adversa en los juicios expresados por Campalans en la novela, pero el triunfo más genial está en el catálogo anotado supuestamente preparado por H. R. Town, donde encontramos descripciones de los cuadros con comentarios sobre los propósitos, técnica y psicología. La admiración del crítico

apócrifo es considerable, aunque de vez en cuando registra algún defecto, como en «Homenaje a Van Gogh» con su «composición confusa, poco equilibrada, quizá por no haber sido concebida y ejecutada de una vez» (320). Para Town, Campalans es «un pintor nato», con un «sentido trascendental que veremos aflorar tantas veces en su obra.» El crítico señala influencias y características: vigor, tristeza, estilo ligeramente caricaturesco, la valentía de los contrastes, extraño encanto, la falta de ternura.

De los cuadros que Max Aub atribuye a Campalans, dice Gustav Siebenmann: «Pintó cuadros cuya entrega supondría un honor para muchas galerías de arte» y nos asegura que todos los cuadros fueron vendidos. Es evidente que Max Aub, pintor diletante, logró éxitos extraordinarios en una disciplina en la que se asomó por primera vez al ojo público, siendo Campalans, por propia definición, un artista mediocre. La fama del pintor perdurará mientras se lea el libro del escritor, sin que tengan nada que ver con ello los críticos de arte.

PINTURA Y LITERATURA

Todo el libro está basado en la comunidad estética que existe entre las artes literaria y pictórica, y que animaba los movimientos de vanguardia de las primeras décadas de este siglo. El afán cubista de abarcar la realidad mediante distintos enfoques simultáneos no es nuevo, ni en la pintura ni en la literatura, según revela uno de los epígrafes que encabezan la novela. Es una cita de la dedicatoria de la [94] tercera parte de *El Criticón*, en que Gracián compara sus deseos de retratar cabalmente en palabras a los de «aquel ingenioso pintor» que, frustrado en sus esfuerzos por copiar una perfección toda junta con los cuatro perfiles, fingió una fuente y un espejo cuyos reflejos revelarían los lados ocultos a la vista. Aub, en su «Prólogo indispensable», declara su intención parecida: «Es decir, descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista; tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista» (15). Lo hace desde distintas perspectivas temporales y a través de informes que proceden de diferentes fuentes. Además, Aub consigue hacer en literatura lo que tan admirablemente hizo Picasso en la pintura; según Campalans: «Nadie se atrevió más que él en el sentido de lo absurdo posible» (219).

Hay varias indicaciones en el texto del libro acerca de la estrecha relación entre la literatura y la pintura. El autor de un artículo sobre Campalans, Miguel Gasch Guardia, al citar las palabras del pintor: «La pintura o es literatura o no es nada», aborda la pregunta de: «¿Por qué ha de haber línea divisoria entre la pintura y lo que no lo es, cuando no se sabe dónde empieza la literatura?» (83). Es, según Gasch, el camino del surrealismo que se adivina ya en uno de los cuadros. El «Cuaderno verde» contiene varias declaraciones parecidas:

Convertir la pintura en invención (poesía). (195).

Convertir la pintura en escritura (200).

Vencer la literatura con sus medios. La ventaja de los escritores: emplean palabras, material que nada tiene que ver con la realidad. Transformar los colores en vocablos (azul, el sustantivo; rojo, el verbo; amarillo, el complemento; los demás, adjetivos). Pintar en prosa, en verso. Colores consonantes, colores asonantes (207).

Retrospectivamente, Campalans resume sus ideas a Aub [95] en Méjico: «El cubismo fue una escritura, un alfabeto, una pintura para leer. Algo híbrido había ahí entre la literatura y la pintura» (295).

La fusión de ambas artes rebasa de lo meramente retórico. Tiene repercusiones profundas para la crítica de la literatura, especialmente cuando esta literatura trata el tema del arte. La crítica que se ha realizado en torno al libro Jusep Torres Campalans lo considera por lo general en términos estrictamente literarios, con preferencia por las complejas relaciones entre la ficción y la realidad. En los escritos, se suele diferenciar entre literatura de ficción (novela, cuento, drama, etc.) y la no novelesca. La cuestión de la «realidad» en la vida y en la literatura ha inspirado polémicas, filosofías y novelas pero en la pintura (a menos que se trate del retrato encargado), la distinción entre la verdadera existencia de lo que se ve allí apenas suscita interés. Como dice el «Cuaderno verde»: «No hay más que dos clases de cuadros: verticales y horizontales, retratos y paisajes» (265).

Ahora bien, si Aub pintó su retrato de Campalans «a manera de un cuadro cubista», conviene que nosotros, «los mirones», lo consideremos así también, participando en la reconstrucción de la obra sin preocuparnos por la verdad extranovelesca del sujeto. ¿No postula Aub, en efecto, una nueva manera de ver la literatura borrando los tradicionales deslindes entre la verdad y la mentira?

A pesar de las semejanzas entre la pintura y la literatura creadora, hay una protesta contra la práctica de convertir el arte pictórico en lucubración escrita. El ensayista apócrifo Gasch lamenta algo que según él Campalans vio claro, que el gusto por la pintura sea reemplazado por la teoría escrita:

Es muy significativo que se vendan tanto los libros acerca de la «pintura» moderna. Quinientos acerca de Picasso, pocos acerca de Domingo, Solana, Zuloaga, Sorolla, pongamos por caso español. Débese ante todo a que los valores que se rastrean en él no son pictóricos sino intelectuales. Lo que importa a los [96] compradores es el texto encerrado en el lienzo (78).

Desgraciadamente, no es un mal que aflija sólo a los críticos y los compradores, porque Campalans escribió «en una frase terrible» que si algo queda de Juan Gris serán sus teorías. Lo ilustró en su cuadro titulado «La cabeza de Juan Gris»: un estante atiborrado de libros. En este sentido, recordando las alusiones del «Prólogo indispensable» al Quijote, la novela de Max Aub muestra un propósito cervantino: acabar con los libros acerca de la pintura moderna por medio del suyo inventado de la misma manera que el Quijote cerró las posibilidades de los libros de caballerías. Irónicamente el destino de la pintura de Jusep Campalans no sólo es ser sometida a la verbalización apócrifa en la novela, sino al análisis escrito de los críticos literarios para quienes la obra pictórica es un curioso apéndice. Es el máximo alejamiento del cuadro en beneficio del texto escrito.

LA VERDAD SOSPECHOSA

El tremendo éxito de la broma que es Jusep Torres Campalans se debe en gran medida al hecho de que la invención esté apoyada en hechos, personajes y fechas de indiscutible autenticidad. La verdad tiene la función de convencernos para que estemos más vulnerables ante la mentira. La mixtificación procede de no poder discernir entre lo inventado y lo acontecido en la realidad fuera de la novela.

Aub establece un tono de objetiva historicidad al principio del libro con más de cuarenta páginas de «Anales» en la forma de detallados cuadros históricos que presentan año a año desde 1886, fecha del nacimiento de Jusep Torres Campalans, hasta 1914, cuando el pintor dejó Europa. Los anales, parecidos a los que el lector español habrá visto en las conocidísimas Ediciones Ebro, ofrecen una vista panorámica de la cultura, nacimientos y muertes de figuras importantes [97] en las artes; sucesos en la pintura, escultura, música, y literatura; acontecimientos españoles, europeos e internacionales. Es una monumental recopilación de datos históricos que provee el autor para no tener que detenerse en explicaciones acerca del ambiente en que se movió el pintor. Sin embargo, hay algo sospechoso en la defensa que hace Aub de su procedimiento: «A más de obras, sucesos, libros o estrenos que pudieran tener influencia directa en Jusep Torres Campalans, cito otros que, con certeza, desconoció; vienen aquí para mayor claridad de los demás. Todo mezclado, adrede, atenido a la realidad bazuqueadora» (24). Nos preguntamos cómo el autor puede saber cuáles de los datos Campalans «con certeza, desconoció» y qué función pueden tener en la biografía.

Como se ha dicho ya, los anales ocupan más de cuarenta páginas, en las cuales se enumeran nombres y sucesos vertiginosamente. Son impresionantes por la amplitud de prodigiosos conocimientos culturales que suponen. Pero ¿con cuánta atención uno lee, página tras página, tantos datos? Recomendamos una lectura muy atenta, porque hay en estos anales, al parecer tan rigurosos y exactos, algunas irregularidades sorprendentes. Estamos seguros de no haber advertido todas, pero bastan las que mencionamos a continuación para comprobar las intenciones del autor de proporcionar algunas pistas de acuerdo con la filosofía de Campalans: «Si se junta lo supuesto verdadero con lo falso, dar pistas, dejar señales para que todos hallen el camino del alma» (242).

El cuadro histórico que corresponde al año 1902 anuncia que en ese año nacieron Nicolás Guillén y Roy Campbell, entre otros, pero en 1904 se repite el nacimiento de Nicolás Guillén. La proximidad de los años facilita el descubrimiento. Una investigación de los otros nacidos en 1902 revela que hay otro error, puesto que el autor inglés sudafricano Campbell nació un año antes. Guillén nació, efectivamente, en 1902 y no dos años después. Ahora bien, no es inconcebible que un [98] erudito que se encuentre manejando tantos datos se equivoque de vez en cuando. El mismo José R. Marra-López asigna a Max Aub el año de nacimiento de 1902 en su monumental libro *Narrativa española fuera de España*, cuando el correcto es 1903, como asegura el propio autor al inscribirse en los anales de ese año. Pero sucede que al llegar al cuadro de 1910, surge otra repetición, esta vez de la muerte (ecos de Luis Alvarez Petreña, protagonista aubiano, cuya primera muerte resulta falsa) de un personaje cuyo nombre no es fácilmente olvidado: Lagartijo, fallecido anteriormente en 1900. La predilección por la repetida muerte en espacios de diez años se manifiesta también en el hecho de que Juan Maragall, muerto en 1911 en realidad, como

efectivamente lo consignan los anales de ese año, aparece con una defunción anterior, en 1901. A un amigo, Francisco Ayala, autor de una broma literaria también, le regala Aub una ofrenda de la fuente de la juventud al retardar su nacimiento cuatro años, a 1910.

En un autor de tan obvia dedicación a las fichas y los datos, es extraño encontrar un nacimiento repetido, dos muertes repetidas y dos equivocaciones de nacimientos, y eso que apuntamos sólo las anomalías que nos han llamado la atención. Son suficientes para despertar sospechas, pero insuficientes para constituir pruebas conclusivas de una superchería. Max Aub tenía un formidable sentido de equilibrio artístico; no se le va la mano en las pistas. Estudiar los cuadros históricos adquiere el carácter de un reto que anima al lector prevenido y consciente de la broma.

Soldevila Durante ha señalado entre las pistas que descubrió la intromisión del personaje ficticio Luis Alvarez Petreña entre Jean Cassou y William Faulkner entre los nacidos en 1897. Seguramente campean algunos personajes completamente inventados entre los artistas, escritores y toreros conocidos que menciona Aub. Torres Campalans mismo aparece de vez en cuando: En 1906 llega con Gris, Modigliani y Severini a París y en 1910 «Léger conoce [99] a Picasso, a Braque y a Jusep Torres Campalans» (59).

En su introducción al capítulo de los anales, Aub «aclara» sus intenciones con picardía:

Hoy casi todas las historias de la pintura y ciertas monografías dan, en sus primeras páginas, noticia de los sucesos más importantes de su época, anales del biografiado. Procuré algo más: reuní los datos necesarios para que el lector desprevenido recuerde el ambiente, situé acontecimientos sin esfuerzo, o pueda, por ejemplo, dar con la edad y circunstancias de citados personajes reales (23).

El uso del adjetivo «desprevenido» en vez de «no informado» es muy intencionado. Además, aunque los personajes sean reales, la edad no lo es siempre.

El autor también sobresale en el arte de decir la verdad a medias, al decirnos, por ejemplo, que muchos de los personajes citados en sus anales «pertenecen a las bellas artes --por el tema-- y a la literatura --por mi personal inclinación, porque ambas son las mejores guías de lo pasado» (23). Por eso no debe extrañar a nadie encontrar al protagonista novelesco Luis Alvarez Petreña entre ellos, ya que él pertenece a la literatura tanto como los autores apuntados, por la personal inclinación de Aub, quien no precisó en ningún momento que todos fuesen autores.

Notamos en los anales toques de humor, a veces gratuito, pero más frecuentemente, negro. Se cita bajo el rótulo de progreso el invento de la bicicleta en el mismo año del nacimiento de Campalans. En 1912 «Mondrian se afeita la barba y cambia de manera» (64). En casi todos los años se registra un asesinato de tipo político en distintos países, y entre los que mueren en el año 1887 se lee: «En la horca, en Chicago: Spies, Fischer, Engel, Parsons» (28).

Uno de los modos más eficaces que emplea Max Aub para apoyar su invención en una realidad conocida es lo que podríamos llamar el procedimiento del «dime con quien andas y

te diré quién eres», qué consiste en vincular a su [100] protagonista con nombres tan ilustres como Braque, Mondrian, Picasso, Juan Gris, Modigliani, Chagall, Jean Cassou, Enrique Cabot, Ricardo Pozas, Alfonso Reyes, Julio Torri, Esteban Salazar y Chapela, Paul Laffitte, Apollinaire, Rilke, Chirico y el propio Max Aub. La nómina parece ser un verdadero «Quién es quién» de la época de Campalans y de la del autor. Hasta parece verosímil que el famoso cuadro de Picasso «Les demoiselles d'Avignon» fuese inspirado en el prostíbulo al que fue llevado Campalans por su amigo barcelonés. El autor llega a echar la culpa del olvido que ha sufrido su protagonista al pintor Braque, quien le aconsejó que escondiera sus obras que seguían la sugerencia de Max Jacob: el camino del uso de materiales extraños a la pintura hacia el collage. «Torres Campalans le hizo caso, perdiendo así, quizá, el clarinazo de la fama» (145).

Aub sigue esta técnica de mencionar nombres de personas reales en el catálogo que aparece al final, a través del cual les «obsequia» cuadros, al decir que son propiedad de Jaime Torres Bodet, Joaquín Díez Canedo, Alfonso Reyes, Pablo Picasso, Jean Cassou y Max Aub. Otros pertenecen a colectores identificados solamente por sus iniciales o a personajes inventados como los Merkel, familia de la amante de Jusep Torres Campalans.

Un ejemplo notable de la verdad sospechosa es la actuación de Max Aub en la novela como investigador, autor y personaje. Por mucho que nos convenza la figura de Aub, hay que recordar que es, en el fondo, una hábil ficcionalización, contra la cual nos previene Francisco Ayala: «El problema de la realidad o fantasía de la experiencia que sirve de base a una creación poética es un falso problema, a juicio mío; y el autor queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria que él mismo ha producido, aún en el caso de que aparezca en ella ostentando los caracteres de la más comprobable identidad personal.» Esto nos lleva a la pregunta de si son más reales los personajes que llevan en la novela nombres conocidos, «de comprobable realidad», que [101] los que son inventados hasta en el nombre. Ambos, reales e inventados, quedan ficcionalizados dentro de la estructura imaginaria de la novela, donde toda verdad tiene que ser considerada sospechosa.

«EL ARTE: MENTIRA O NADA»

Sólo una lectura informada o prevenida que tome en cuenta el carácter esencial de broma puede percibir en Jusep Torres Campalans la ironía humorística del genio aubiano, implícita en la constante insistencia en el tema de la mentira. Se puede decir que la mentira y sus corolarios de la falsificación, el disfraz, el doble sentido, la trampa, la duda y el enigma forman un leitmotiv modulado en diferentes maneras cubistas, hasta llegar a formar la pista central. El insinuante tema de la mentira acompaña nuestra lectura desde el comienzo hasta el fin. Ya se ha aludido al epígrafe: «¿Cómo puede haber verdad sin mentira?» atribuido a un cierto Santiago de Alvarado, cuyo nombre está ausente de los libros de referencia de más uso.

El «Prólogo indispensable» muy cervantino, relata cómo el autor recibió de Jean Cassou un cuaderno del pintor desconocido Jusep Torres Campalans y un catálogo de sus cuadros. Su sorpresa ante el descubrimiento del cubista amigo de Picasso anticipa la del lector. Al

acometer la tarea de biografíar a Campalans, Aub confía sus dudas: «Trampa, para un novelista doblado de dramaturgo, el escribir una biografía» (14) y pondera la dificultad de saber con precisión de otro «a menos de convertirle en personaje propio.» El empleo de la palabra trampa es significativo porque no lo es tanto para el autor como para el lector, quien no sabe qué esperar. La trampa, efectivamente, consiste en el hecho de que Aub haya preparado una combinación de biografía, novela y obra teatral, ya que escribe la historia de un pintor que es personaje de novela, y la broma se representa ante el [102] público mediante cuadros, fotos, y exposiciones. El autor nos remite al modelo de prólogos: «Baste. Que los deseos de prólogo --que los hay, queriendo descubrir en él lo que un libro nunca oculta del todo, si dice algo--, se remitan al mejor: el del Quijote» (16). La alusión insinúa secretos en el libro y sirve de aviso al buen entendedor de que se trata de una novela, por cuya razón se señala el mejor prólogo del género.

Al presentar los «Anales», Aub anuncia que inmediatamente después de éstos hay algunos artículos: «En cursiva se reproducen algunos textos ajenos; dicen con conocimiento lo que hubieran tenido que recrear tal vez inventando» (24). Se refiere a los estudios «Un fundador del cubismo: Jusep Torres Campalans» por Miguel Gasch Guardia de L'Abat-Jour, agosto de 1957; «Un pintor desconocido» por Paul Derteil de Arts et littérature, agosto de 1957; y «José Torres Campalans» por Juvenal R. Román de El Sindicalista, París. 18 y 25 de mayo de 1956. La ironía es evidente, puesto que son textos que Aub recreó inventando, de acuerdo con la alternativa supuestamente descartada.

El «Cuaderno verde», que ofrece en forma anárquica una mezcla de ideas propias y ajenas, alude con frecuencia a la mentira. Tal vez el gesto más descarado en cuanto a las bromas es la confesión de Campalans: «Me basta sorprender... A veces me molesta tanta broma» (217). El autor se apresura a aclarar la última frase en una nota: «Las pocas referencias a Max Jacob y a Apollinaire se explican fácilmente: No eran de su cuerda. Las burlas de las que gustaban --sobre todo el primero-- le eran extranjeras. Lo estrambótico y chusco de ambos debió molestarle más de una vez» (268). Se atribuye esta nota a Jean Cassou. Como la frase comentada aparece suelta en la página, sin ninguna referencia, uno se pregunta cómo llegó a adivinar que los objetos de la crítica eran Max Jacob y Apollinaire, a no ser que se aluda más bien al propio Max A., autor de la novela.

Recogemos a continuación otras declaraciones del [103] «Cuaderno verde» que el lector prevenido advierte con placer como pistas:

Los objetos no tienen realidad más que en la conciencia del pintor (214).

Las cosas no existen más que en mí (214).

La fotografía no engaña a nadie, ni pretende hacerlo. La pintura sí y si no se intenta engañar no es nada. El arte: mentira o nada (222).

La exposición más detenida y lúcida acerca de lo que significa en sentido trascendente el acto de mentir aparece bajo el título de «Estética» en el «Cuaderno verde.» Es todo un tratado sobre el tema que puede leerse como si fuera exégesis de la novela misma. Reproducimos algunos fragmentos:

¿Hay alguna virtud que asiente más la condición de hombre que decir algo a sabiendas falso dándolo por verdadero? Inventar mentira, y que los demás la crean... Forjar de la nada. Mentir: única grandeza. El arte: expresión hermosa de la mentira. La verdad, monda --si existe--, no es hermosa, dígalo la muerte. La vida humana: posibilidad de mentir, de mentirse. El arte y la política, las más altas expresiones del hombre, están hechos de mentiras. Ojo: mentir, inventar; no falsear --que es engañar, falsificar--, particularidad de endebles, vengativos, enanos. No decir una cosa por otra, sino otra, nacida de la nada, de la imaginación... Empléense enhorabuena palabras de varios sentidos, para hacer sentir lo inseguro de ese gran disfraz de la lengua en el que se ahogan los tontos por falta de olfato... Que la verdad se vea al través, único modo de alcanzarla... Darse a través de tangentes; que se huelo lo cierto...

Diéronnos el dibujo, la letra, la palabra para mentir, aunque no queramos... Queda la imaginación, gran fortuna. Puestos a mentir, hagámoslo de cara; que nadie sepa a qué carta quedarse. Sólo en esa inseguridad crecemos grandes, solos, cara a cara con el otro.

La lengua, la pintura, mienten de por sí. Todo es fábula... [104]

Mentir para alcanzar, nunca para vender, menos para venderse...

Mentir, pero no ser mentiroso. No engañar a nadie. Ofrecer, para que bien lo quiera; encubrir la intención, no esconderla. No creer jamás que los demás son bobos, al contrario: decir para iguales. Si se junta lo supuesto verdadero con lo falso, dar pistas, dejar señales para que todos hallen el camino del alma.

No somos, de verdad, sino imágenes y semejanzas; parecido, contrahechura, artificio, simulacro, copia, eco, invención, retrato, arte falsedad...

Mas --otra vez-- ojo: mentir, no engañar; fingir, no falsificar; disfrazar (¿qué remedio?), no falsear; inventar, no plagiar; aparentar, si se quiere --sólo aparentar--, no estafar; alucinar, no burlar; si hay empeño: burlarnos, a lo sumo, de nosotros mismos. (241-42)

La cita es larga pero necesaria para mostrar la nobleza de intenciones que anima la gran mentira que urde Max Aub en Jusep Torres Campalans. La percepción intuitiva de la verdad, el respeto por los demás, la auto-burla, el copiar como presunción inevitablemente falsificadora, y la asociación de la mentira con la imaginación creadora encuentran su más alta expresión en la novela. No puede escapársele a ningún lector la importancia que tiene este compendio para entender la broma, no como mero pasatiempo, sino como eje filosófico y artístico del libro. No obstante el carácter de confesión que tiene esta expresión de estética, el lector se encuentra de nuevo en la inseguridad de no saber a qué carta quedarse porque una nota pone en duda el origen del texto: «Unico texto con título, quizá copia. Si es así: no tengo idea de quién sea. Desde luego, por el estilo, no es de Jusep Torres Campalans. Sin duda, le impresionó: hay rastros más adelante; tal vez sea la base de su conversión a una pintura más abstracta. (Escrito en francés).» (268) Es muy de Max Aub quitarnos la tierra de debajo de los pies en esta forma, haciendo que lo único cierto sea nuestra incertidumbre.

El catálogo supuestamente preparado por Henry [105] Richard Town también adquiere significación como avisos al lector en función de la broma. El cataloguista, por ejemplo, se fija en la presencia de los bizcos en varios retratos de Campalans, como el lector puede comprobar en «El marino bizco», «Neptuno» y algunas caricaturas que adornan las páginas del libro. «Hay,» dice Town, «en varios retratos de Jusep Torres Campalans, cierta predilección por los ojituertos, ¿de dónde ese complejo de cíclope? La fuerza concentrada

de la mirada, la composición hacen suponer un hijo libre de la fantasía» (314). Si es verdad, como creo Soldevila Durante, que el «Neptuno» representa uno de los obvios autorretratos de Aub, podemos ver en el mirar torcido de estos ojituertos la fisonomía del autor que luce para beneficio de avisados un tremendo guiño burlesco.

Town informa que entre 1909 y 1914 Campalans «tramó las tramas» (130) de su famosa serie que incluye la persa, azul, verde, parda y morada. Esta, de 1914, contiene «el 'hilo conductor' que lleva al Prisionero,» y efectivamente, se ve un hilo en el cuadro. Town sospecha que en la «Trama parda» Campalans ha puesto un velo sobre sus «encubiertas intenciones.» Todos estos comentarios están encaminados a alimentar las sospechas del lector, que ya, para el final de la novela, deben ser bastante firmes.

A través del catálogo, Aub le toma el pelo al lector. Un cuadro titulado sugestivamente «¿Cómo lo ves?» contiene «un trozo magnífico --en falso trompe l'oeil: el plátano... Ahí reside el secreto del lienzo: desasosiego» (315). Es evidente que el juego visual es parecido al que anima toda la novela. El estudio XVI, titulado «El rábano por las hojas», tiene el propósito, según el crítico, de dar a un objeto los colores que tiene otro: «Por ejemplo: a una botella de vino los de un rábano; a una guitarra los de unos calcetines. No para 'ver lo que sale', sino al revés, sabiendo, buscando la hermosura en la mentira» (316). El chiste reside en el hecho de que una botella llena de vino rojo pueda ser del color de un rábano y unos calcetines puedan ser de cualquier color, aún el de una [106] guitarra. El cataloguista nos llama la atención sobre la invención que sirvió como base del cuadro «Paisaje semiurbano» de 1909: «Parece un caserío vasco, más por el color tierno, en el que predominan los verdes. Nunca anduvo J.T.C. por aquellas tierras» (316).

Otra travesura del autor es poner en duda la autenticidad de algunos de los cuadros comentados, como «Ocaso»: «El hecho de que no esté fechado ha inducido a Florent Raynouart a dudar de su autenticidad» (317). De «Paisaje rojo», ¿1912?, dice Town: «A pesar de la firma, dudo de su autenticidad» (318). ¿No es todo esto un hábil artificio para incitar al lector a adoptar la misma actitud de escepticismo hacia el libro que lee?

AUTORRETRATOS DE MAX AUB

Con una expresión que nos parece muy atinada, Manuel Durán se refiere a nuestro autor como «el Héroe de las Mil Caras.» Leemos en Jusep Torres Campalans: «Hay disfraces de mil calañas, la cuestión, como siempre, saber escoger» (241). Aub, como muchos otros autores, gusta de ocultarse detrás de personajes suyos, o quizás sea más exacto decir que prefiere ocultarse dentro de ellos. En el caso de esta novela, nos encontramos con Max Aub a cada paso. Soldevila Durante ha advertido que hay autorretratos pictóricos en los cuadros y en las caricaturas que son supuestas creaciones de Campalans, tales como los retratos titulados «Neptuno» y «El Sabio.» Este último aparece como personaje en la novela también; su retrato pictórico, comprueba la tendencia del artista Aub hacia el autorretrato caricaturesco, que es comparable al que realiza en sus escritos. Conviene recordar las ideas expresadas en la sección titulada «Estética» en el «Cuaderno, verde»: «No estafar; alucinar, no burlar; si hay empeño: burlarnos, a lo sumo, de nosotros mismo» (242). El lector, al

verse víctima de [107] la broma, no tiene por qué sentirse estafado cuando el propio autor se convierte en objeto de su burla. Como dijo José Ortega y Gasset en la cita que es el tercero y último epígrafe: «Hay que considerar cada obra de arte como un pedazo de la vida de un hombre.» Jean Cassou, en la edición francesa, dice que Jusep Torres Campalans es tan posible como Picasso; podría decirse que es tan posible como Max Aub, puesto que es una de las posibles configuraciones que ha forjado su imaginación. Su sustancia novelesca no difiere mucho de la del personaje que lleva en el libro el nombre de Max Aub y que rastrea la historia de Campalans y conversa con él en Chiapas. Ambos pertenecen a la esfera imaginaria del texto novelesco.

A través de la estética cubista, se capta al propio autor de la broma desde distintos enfoques simultáneos y sobrepuestos. Allí está dentro de la novela, disfrazado con otros nombres o con el suyo verdadero; nos mira a veces con guiños desde los cuadros y dibujos de Campalans; es su propio comentarista y crítico, y finalmente se convierte en espectador de su propia exposición.

Siempre resulta arriesgado buscar alusiones autobiográficas en las obras de ficción, pero creemos que se asoman de vez en cuando con perfiles tan innegables como los que denuncian los autorretratos pictóricos de nuestro autor. La descripción del cuadro «El prisionero» por ejemplo, trae ecos de la experiencia propia, cuando Aub fue prisionero en el campo de concentración en Djelfa, Argelia en 1942:

Sabemos la importancia que el pintor concedía a este cuadro. La cara trágica del hombre enmarañado en la trama, con un fino hilo conductor, da buena idea del laberinto en el que se debatía por entonces J. T. C.

Los tonos son pardos y azules. Abramadora la tristeza del conjunto (322).

Como hemos indicado, es importante conceder a Jusep Torres Campalans más atención a su carácter de broma, porque en ella el autor se juega el alma. No se puede apreciar [108] cabalmente la creación del formidable protagonista sin tener en cuenta la extensión vital que Aub intentó darle en el mundo de afuera.

Es lógico suponer que el autor adoptara sus múltiples disfraces con humildad, para no sufrir la humillación que teme Campalans al exponer sus obras ante ojos ajenos. «Humildad, lo contrario de humillación» (218), se lee en el «Cuaderno verde.» Y con humildad Aub acaricia, quizá, la ilusión de un destino parecido al que su libro le otorga al antes olvidado pintor. Marra-López, refiriéndose a la increíble abundancia de la producción aubiana desde que abandonó España, dice que escribió «incansablemente... como si de ello dependiera la salvación de su alma»; Campalans le confiesa a Aub su antigua compulsión de pintar para salvarse. El rescate del olvidado pintor exiliado en Méjico comienza en 1956, según las fechas de los artículos apócrifos, y culmina con la publicación de la novela. Estamos seguros de que a través de su Jusep Torres Campalans, nuestro autor proyecta sus más recónditos anhelos de que se repita algún día la recuperación española de un escritor exiliado en Méjico, de nombre Max Aub.

FALSOS POEMAS TRADUCIDOS DE MAX AUB

ANTOLOGIA TRADUCIDA

Max Aub, inventor del poeta Luis Alvarez Petreña y del pintor Jusep Torres Campalans, personajes de acusada individualidad, emprende una tarea aún más ambiciosa al crear una formidable Antología traducida: sesenta y nueve autores y muestras de sus obras. La edición completa fue publicada en España en 1972, incorporando la primera edición mexicana de 1963 y una «segunda entrega» que apareció en Papeles de Son Armadans en 1966.

A diferencia de las otras bromas literarias que estudiamos aquí, la superchería se revela poco a poco durante la lectura del libro, comenzando con la «Nota preliminar», y luego a través de numerosos guiños humorísticos y anacronismos intencionados.

El antólogo explica la razón de ser de su libro en los siguientes términos:

¿Por qué hay más poetas malos que buenos? Sin entrar a estudiar este extraño problema, no hay duda de que entre miles llamados menores existen algunos que escribieron un poema, tal vez dos o tres, tan buenos, como los mejores. Como si Dios hubiese querido marcarlos, manteniéndolos a flote, salvándolos del olvido, de un hilo. [112] Husmeando aquí y allá di con algunos semiborrados de toda memoria. (7)

No deja de impresionarnos la suma arbitrariedad del criterio que sirve de inspiración al antólogo. Su motivo es salvar del olvido algunos poemas que son «tan buenos como los mejores», o sea, de su gusto, sin más criterio que éste.

Cada poeta está colocado en orden cronológico, con su fechas de nacimiento y muerte, y una brevísima semblanza --especie de mini-biografía, seguida de las selecciones. Manuel Durán describe el procedimiento, con referencia a Versiones y sub-versiones, pero como este libro es una versión del que estudiamos, la descripción resulta apta: «...Aub inventa un poeta; nos da una breve nota biográfica, totalmente fantástica, y luego procede a construir un texto --poesía o prosa-- correspondiente a esa personalidad recién creada y a la época en que vive. Los textos son siempre habilísimos, capaces de engañar a un experto; pero, sobre todo, se mantienen con frecuencia cerca de la parodia; cerca de la caricatura, si bien en algunos casos resultan admirable».

Lo primero que nos sorprende es la enorme diversidad de temas, países de origen, lenguas traducidas y formas literarias. Los temas incluyen el odio, los maricas, el incesto, los órganos sexuales, la mujer, la muerte, el tiempo, la historia, el lugar del bien y del mal

en el mundo, el alma, los animales, la nostalgia por la patria perdida, la luna, los jardines, la literatura y la era atómica. Encontramos la jarcha, el zéjel, haikai, epigrama, prosa, poema épico, verso libre y prosa.

Aub indica en su «Nota preliminar» que contó con la ayuda de dos traductores, uno de lenguas eslavas y el otro del árabe y sánscrito. Hay, efectivamente, algunos poemas traducidos de estos idiomas, pero muchos más provienen de una plétora de otras lenguas, como el hebreo, yidish, griego, alemán, húngaro, arameo, chino, italiano, inglés y francés, sin que se explique cómo se efectuara su traducción. También se puede percibir aún otro aspecto algo insensato: es evidente [113] que el antólogo habrá tenido que dedicarse a la tarea bastante inútil de traducir una gran cantidad de obras inferiores para poder encontrar estas joyas poéticas que a su modo de ver merecen salvarse del olvido entre la producción de estos escritores segundones. Y con tantas alusiones a los trabajos de Emilio García Gómez y E. Lévi-Provencal, resulta obviamente irónico que se viera obligado a recurrir a las traducciones de un pintoresco amigo en vez de consultar las versiones en castellano de tantos poemas árabes realizadas por estos conocidos estudiosos de la materia.

Sólo al llegar al final de la Antología traducida nos damos cuenta de que una advertencia ambigua ofrecida en la «Nota preliminar» es del todo absurda: Al dar las gracias a sus traductores, el autor reconoce que «ambos me permitieron dar en castellano la mayoría de los textos que siguen» (9), puesto que no hay ninguno que esté escrito en otro idioma que el castellano.

Durante la lectura, nos vamos dando cuenta de que la mayor parte de los poemas distan mucho de ser «tan buenos como los mejores», a menos que se repare en el valor completamente subjetivo de este criterio. Aún así, Max Aub provee una lógica disculpa: «Las poesías, traducidas, pierden tanta sangre que no hay transfusión que valga... Cuando me fue posible procuré remedar medidas originales, malacogerme a algunas rimas» (7). A continuación, confiesa su ineptitud para la poesía, así que entre la traducción, en sí difícil, y la versificación realizada por un poeta sin «el menor sentido de la música» (7), hay razón de más para las debilidades. Por otra parte, cuando nos encontramos con algunos poemas excelentes, los llegamos a apreciar más, porque, como dijo Pedro Dalle Vigne (¿1196-1250?), según Max Aub: «Bendito sea el mal, Señor, que permite el bien» (52).

Al percibir la superchería, se nos hace increíble que un escritor haya podido asumir la vida y obra de tantos diferentes poetas. Como todo autor tiende a tener una voz propia e identificable, no es poco triunfo el de haber logrado [114] dividirse en sesenta y tantos poetas antiguos y modernos de todas partes del mundo. Ha comentado José García Lora en un artículo titulado «Unidad y pluralidad en Max Aub» que «son millares los personajes teatrales o novelescos que se sacó del magín o tomó en parte de la realidad, transfigurados por su capacidad creadora». ¡La Antología traducida presenta a sesenta y nueve de ellos --incluyendo al propio Max Aub ficcionalizado-- con sus respectivas creaciones poéticas en solamente 164 páginas!

Max Aub, el heteromorfo, llega al límite de estirar la plausibilidad de personajes tan eclécticos. Hay una vertiginosa mezcla de nacionalidades, países de residencia y viajes. Subandhú, poeta persa del siglo VII escribió en sánscrito, pero Aub saca su versión de la

alemana. Alejandro Vacaresco, del siglo XIX, «nacido en Constantinopla, de padres de origen rumano, escribió en italiano. Fue profesor de lenguas orientales en Bolonia, donde falleció» y es autor de un haikai que reproduce el antólogo. El poeta contemporáneo Arthur Maddow nació en Filadelfia, murió en Casablanca y vivió en Sicilia y en Túnez. Los autores han vivido en Rusia, Holanda, Nápoles, Gales, Brasil, Dublin, Polonia, Grecia, Creta, Bélgica, Suiza, Estados Unidos, Inglaterra, España, Tibet, Egipto, etc. La inverosimilitud de elementos geográficos tan exageradamente disímiles en las biografías de los poetas denunciarían la naturaleza espuria del libro en un autor que no fuese Max Aub. Nacido en París, de padre alemán y madre francesa, de nacionalidad española, vivió en España (Valencia), Francia, Argelia y Méjico. La vida de Max Aub es tan inverosímil como las que les inventa a sus poetas, trozos de un monumental espejo que lo refleja.

Si en esta obra el autor se divide en múltiples poetas en vez de inventar a solamente uno, debe de ser porque este procedimiento le permite adoptar divergentes puntos de vista contradictorios, como el nihilismo y la fe, el desprecio del cuerpo y la filosofía de *carpe diem*, preocupación metafísica y juego gratuito. Le libró de la obligación de [115] mantener una actitud cohesiva y única para dar rienda suelta a su sensibilidad inherentemente anárquica, lo que Carlos Mainer llama su «medular vanguardismo, actitud dadá» e «irrefrenable tendencia al collage». Manuel Durán, al comentar el libro *Versiones y subversiones*, que contiene muchos de los textos anteriormente publicados en la Antología traducida, nota que «la gama es casi infinita, la riqueza de matices, de actitudes, de estilos, desafía toda descripción, todo intento de resumen». El mismo crítico dice que si Jorge Luis Borges hubiera firmado el libro, habría causado revuelo internacional. El nombre de Borges está bien traído aquí, porque el venerable autor argentino también inventa autores, libros y vidas, pero hay una diferencia fundamental entre estas actividades en Aub y en Borges. Este ha confesado siempre el carácter falso de gran parte de sus datos eruditos. «Más razonable, más inepto, más haragán,» dice Borges en su introducción a *Ficciones*, «he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios». Max Aub, en cambio, no confiesa la ficción. Es una auténtica broma literaria, porque le toca al lector descubrir mediante una cuidadosa lectura que las supuestas obras maestras escritas por poetas menores son tan fraudulentas como son fantásticos sus autores.

Si el lector tarda en darse cuenta de la broma, es por la estupenda habilidad del autor para engañarnos. Nos convence, por ejemplo, de la existencia de sus escritores como hecho muy plausible a través de un juego sumamente sagaz. ¿Por qué no hemos oído hablar de ellos antes? Evidentemente porque la fama y el olvido son factores muy variables. El lector atribuye a su propia ignorancia no conocer a Hagesícora, «famosa conductora de coros femeninos espartanos» de cuya vida «no se sabe gran cosa. Más vale así» (13). Asmida es una «famosa poetisa cretense del siglo VII a. C. de la que, como es natural, poco se sabe dejando aparte alguna referencia muy posterior» (15). Muchos son los poetas presentados de quienes poco se sabe. [116] Se atribuye el olvido de Nahum Ben Gamliel al odio de los talmudistas. Al ofrecer un apellido que se parece a alguno famoso, se apresura a asegurarnos que Vincenzo dalla Robbia no es «de la familia de los famosos escultores», y para confundirnos más, agrega que «es curioso comparar el último verso con el tan conocido de Salvatore Quasimodo», sin aclarar quién es este autor.

Hay varios comentarios sobre el tema de la fama, como el siguiente de un tal Norman Allstock: «Lo más extraordinario es que los poetas creen en la perdurabilidad de su obra. Es verdaderamente emocionante y un poco ridículo darse cuenta de que suponen que, en cualquier esquina, pueden tropezar --personalmente-- con algún Dios o la muerte» (156). Josef Waskiewitz (1857-1907) increpa a los poetas que creen que les entiende la gente porque «sólo os leen los que no os necesitan, roto el espejo --a trozos, a trozos no escogidos, a trozos recogidos-- sólo esos solos, para mirarse en sus espejos y no en el vuestro» (110). Tal vez sirva este comentario para explicar por qué nuestro autor se fragmenta en distintos poetas en su Antología traducida. Como Josef Waskiewitz observa que los lectores sólo recogen de un poemario los trozos que tengan significado para ellos, Max Aub se adelanta a romperse a sí mismo en trozos para evitar que lo hagan los lectores. Prefiere ser autor de broma antes que víctima.

APOYO HISTORICO Y ANACRONISMO

La Antología traducida resiste todo intento de deslindar las esferas de la verdad y la mentira, debido a lo que Carlos Mainer llama «la deliberada confusión que practicó [Aub] entre literatura y vida, imaginación e historia.» Si uno consulta los libros de referencia en busca de datos que puedan comprobar o desmentir los informes de nuestro autor, se siente aún más víctima de su broma, y si no lo hace, no puede salir de la duda. [117]

Las alusiones de más fácil acceso son las que tienen que ver con escritores y autoridades de nuestros tiempos. Aub afirma que Manuel de Alcalá (autor de El cervantismo de Alfonso Reyes) es descendiente del poeta converso Alfredo de Alcalá (1573-1626), que la versión inglesa de su poema de Fu-Po (801-?) fue hecha por su amigo Alistair Reid, y que María Zambrano le pasó manuscrito un haikai de Alejandro Vacaresco (1802-1854). Entre las autoridades mencionadas figuran los conocidos críticos e investigadores Lévi-Provencal, Emilio García Gómez, Slane, y Corrales (Egea). La «Nota preliminar» asegura que su traductor, Juan de la Salle, «pasó no pocas horas con Pedro Salinas y Jorge Guillén, de quienes fue amigo» (9), pero agrega que «era --o es-- hombre de pocos amigos.» Los lectores que hayan leído Jusep Torres Campalans ya saben que cuando Max Aub dota a sus personajes de ilustres amigos, es motivo de sospecha con respecto a su autenticidad, por ser un recurso que emplea a menudo para crear una ilusión de verdad.

Desfilan por las mini-biografías y las poesías, numerosos personajes históricos como Anofis IV, Alcman (poeta griego, fundador de la poesía coral), César Augusto, Velázquez, Tolstoi, Browning, Shelley y el papa Nicolás III, cuyos puntos de contacto con los poetas inventados son a veces muy tenues y rebuscados, como sus amigos, enemigos o lectores. Las alusiones históricas en ciertas ocasiones son muy exactas, con la consecuencia de dotar a las criaturas del autor de convincente verosimilitud. Un poeta turco anónimo de principios del siglo XIX «posiblemente vivió durante el reinado de Mahmud II, seguramente presenció la batalla de Navarino» (94) y Pedro dalle Vigne asistió al Concilio de Lyon en 1245 como representante de Federico II, hechos plausibles en vista de sus fechas: ¿1196-1250?, aunque éstas no sean, quizá, exactas.

Sería una tarea interminable --y además caer en la red del autor-- indagar la validez de todos los informes históricos incluidos en el texto, pero de vez en cuando se asoma un [118] guiño que nos indica una irregularidad anacrónica. Tal sucede en la biografía de Marco Bruto Crespo (48-17 a.C.):

Natural de Padua, amigo a lo primero de Ovidio, perteneció al círculo de Mecenas, del que salió por sus malas artes. Tal vez tuviera que ver con el destierro del poeta de Sulmona... Cayó a su vez en desgracia el año 13 y Augusto prohibió que se volviera a hablar de él (20).

Su caída en desgracia que corresponde al año 13 tendría que ser póstuma, y como Ovidio fue desterrado por Augusto en el año 9, o sea veintiséis años después de la muerte de Crespo, se desmiente la afirmación de que «tal vez tuviera que ver con el destierro del poeta de Sulmona». Este es el primero de varios anacronismos que se encuentran en la antología y que sirven de pistas para el «buen entendedor». Sin embargo, con gran sagacidad, el autor ha anticipado en su «Nota preliminar» una posible disculpa por estos anacronismos: su pobre memoria. Hace constar, con su buen humor tan característico, que «un tiempo creí que el ritmo se me escapaba por mi mala memoria; después he leído, no recuerdo dónde, como es natural, que nada tiene que ver lo uno con lo otro; de un mal, dos» (7). El lector puede escoger entre dos opciones: considerar los anacronismos como avisos o atribuirlos a la supuesta «mala memoria» del antólogo. Agregamos, por el interés que pueda tener la observación, que Agustín Yáñez, en su homenaje póstumo a Max Aub, hace destacar la buena memoria de nuestro autor.

El lector tiene que estar sobre aviso y fijarse en las fechas que provee el antólogo para darse cuenta de algunas equivocaciones tan sutilmente introducidas que pueden pasar inadvertidas. Al presentar una versión hecha por Alfredo de Alcalá (1574-1606) del poema de Simón Gómez (1550-1595) que aparece en las dos páginas anteriores, el examen de las fechas de los respectivos autores hace perfectamente plausible que se realizara tal adaptación. Sin embargo, resulta completamente anacrónica la explicación de [119] que «esta curiosa versión del poema de Simón Gómez se publicó en Amberes en 1517, otorgando todos los 'créditos' a su autor portugués» (87), puesto que en ese año aún no había nacido ninguno de los dos.

En otro ejemplo, informa el antólogo que Josef Ibn Zakkariya (1124-1180?) fue «padre o abuelo del famoso cabalista del mismo apellido que quiso, en su tiempo, convertir al papa Nicolás III» (49). Aparte de lo insólito del hecho, hay que señalar que Nicolás III fue papa desde 1277 a 1280, o sea, un siglo después de la muerte del poeta, lo cual haría muy dudoso que un hijo suyo lo intentara cien años después de la muerte de su padre, a menos que fuese admirablemente longevo. Resulta posible, sin embargo, que el poeta fuera abuelo del cabalista.

Aún más difícil de advertir es el anacronismo que viene mezclado con datos plausibles, como la caracterización de Robert Richardson (1817-1861) como amigo de Shelly y de su tocayo Browning. Bien podía ser Richardson amigo de éste, pero es dudoso que lo fuera de Shelley, puesto que el autor inglés murió en 1822, cuando Richardson tendría sólo cinco años de edad.

El anacronismo más patente se ofrece más adelante, al mismo tiempo que otras pistas van haciendo más obvio el carácter fraudulento del libro. No hace falta tener ni buena memoria ni libros de referencia para advertir la equivocación: «Wilfred Poucas Martos (1857-1909)... Estos poemas fueron escritos en 1907, a raíz de un ataque de apoplejía -- tenía entonces el poeta cincuenta años-- que le privó de movimiento durante los nueve que todavía vivió» (116).

En general, los nombres de los supuestos autores son plausibles, sin ser caricaturescos, pero hay algunos que se asemejan mucho a los de autores verdaderos, y por eso nos suenan conocidos. De Vladimiro Nabukov (1821-1872), dice que nació en Kíev, murió en Berlín y fue amigo de Tolstoi. Falta una sola letra para convertir su apellido en el de Vladimiro Nabokov, famoso escritor ruso nacido en 1899. [120] Otro nombre que suena a verdad es el del sefardita Yojanán ben Ezra Ibn Al-Zakkai, quien escribió versos a imitación de Yehuda Halevi. A pesar de los cambios efectuados en el nombre, y lo sospechoso del germánico «Yojanán», nos recuerda el apellido del amigo de Yehuda Halevi: Mosé Ibn-Ezra. El único nombre que el lector puede aceptar como real es el de Max Aub, pero no por eso son menos fantásticos algunos de los datos que acompañan su aparición en el libro.

EL TEMA DE LA MENTIRA

Max Aub reproduce el zéjel XX báquico-erótico de un tal Abu Abd al-Jatib Talik, autor «estudiado con amor por Emilio García Gómez.» Si se puede decir que un poeta fue «estudiado con amor» por este ilustre arabista, tiene que ser Ben Quzmn, a quien dedicó tres tomos. ¿Por qué casualidad tropezamos con unos versos de su cancionero XX, un zéjel que podría servir de lema para la Antología traducida?

No es una letra verdad lo que oyes,
y ojo, por Dios, con que puedes creerme,
aunque me parta por medio en jurarlo,
pues soy chancero, burlón, como sabes.

Aub nunca confiesa la superchería como lo hace Ben Quzmn, pero llama la atención la frecuencia con que aparece, como uno de los temas más sostenidos a través de la antología, el de la mentira, con sus corolarios, la duda, la impostura y la falsa atribución. En numerosos autores surge la posibilidad de que el nombre del autor no sea de fiar. El antólogo comenta acerca de la poetisa cretense Asmida que «tal vez no sea suyo este texto, sino disfraz de alguna poetisa romana. No es más que una suposición». (15). En muchos casos se podría sustituir el nombre con el tradicional «anónimo». «De Ti Kappur Maitili sólo queda el nombre sin que se sepa a ciencia cierta --¿hay alguna?-- si corresponde al autor de lo [121] que sigue» (40). ¿Qué más da agregar el nombre de Max Aub a las posibles atribuciones sugeridas en torno a la poesía de Pedro Dalle Vigne?:

Reconozco que resulta aventurado atribuir este curioso poema al canciller de Federico II... ¿O será de su compañero Tadeo de Suessa? Pedro dalle Vigne fue personaje

conocido en el Concilio de Lyon, en 1245, al que asistió. La extraordinaria personalidad del Emperador --al que representaba--, su corte, espejo de lo que pudo ser España cien años antes, permiten, sin mayor daño para la verosimilitud, atribuir esta letanía a cualquier vasallo --cristiano, moro o judío-- del verdugo de Gregorio IX (52).

De Almutamid IV (1440-1528), dice el antólogo que «de la colección de versos que dejó es difícil saber cuáles son suyos y cuáles no» (75) y Bertrand de Crenne (1501-1547) es autor de un poema posiblemente escrito por «su prima segunda Hélisenne de Crenne, la autora de... la primera novela autobiográfica francesa» (77). Justo Jiménez Martínez de Ostos murió en fecha desconocida, porque «en 1956, con la salud muy quebrantada, tomó un barco, con nombre supuesto» de Brasil a Lisboa, donde desapareció. La poetisa Rosa Maaktara inventa situaciones que «tal vez, no correspondieron a la realidad» (98). Otro falsificador es Max Aub, según su biografía:

Nacido en París, en 1903. Aunque sale su nombre con cierta periodicidad sospechosa en libros y revistas, no se sabe dónde está. Lo único que consta es que escribió muchas películas mexicanas carentes de interés. Nadie lo conoce. Sus fotografías son evidentes trucos. Nada tiene que ver con su homónimo Leandro Fernández de Moratín... Si pudiésemos fechar estas sentencias tal vez pudiera ponerse en claro. No hay tal. Mientras tanto recomiéndase la abstención que es lo único que, con seguridad, da fruto. (148).

No sólo sus fotografías son trucos, sino también sus escritos en la Antología traducida, y si «nadie lo conoce», es [122] porque se oculta detrás de sesenta y ocho «homónimos» tan insólitos como el citado, Leandro Fernández de Moratín.

Innumerables son las referencias a la ambigüedad y la mentira, que podemos ver como avisos al buen entendedor. Marco Bruto Crespo insiste en el poder de sus escritos para crear una realidad o destruirla. Por eso, dice en su poema «A César»: «Si me mandas asesinar acabaré contigo/ haciendo de mentira verdad» (21). Nahum ben Gamliel acusa al Sanedrín de mentir y Josef ibn Zakkariya describe los males implícitos en la defensa de la verdad, por su naturaleza subjetiva: «Porque para ti puede ser noche lo que sólo es un eclipse. Nadie te lo probará y será tu verdad mentira» (49). Un poeta turco anónimo del siglo XIX dice que la verdad no puede existir, porque nada se continúa y lo que se muere no puede ser verdad.

Algunos poemas en torno a la mentira y la identidad pueden verse como retos al lector, invitándole a penetrar la confusión entre burlas y veras. Juan Manuel Wilkenstein del siglo XVII escribe, dirigiéndose al «gran juez»:

Tú sabes distinguir sin duda alguna,
entre verdad y mentira,
y donde acaba lo cierto» (89).

Mose ibn Barun, del siglo XIII reconoce que «tú no sabes quién soy,/ tampoco lo sé yo» (55) y Jean Louis Camard, supuesto amigo de Aub, pregunta en su poema «Midas»: «¿Qué soy o qué somos/ si no tu reflejo?» (152), a un ambiguo destinatario, pero la interrogación asume ironía para el lector que contempla a todos los poetas como reflejos de Max Aub, su

creador. De la misma manera, la envidia que expresa Robert van Moore Dupuit (1856-1911) es irónica, puesto que él es tan inventado como sus personajes de ficción. En una carta a Rodenbach nota que sus creaciones «quedarán así, en la frase final de la novela -- página 305-- cuando yo muera. ¿Qué hice para no merecer lo mismo? ¿No me inventaron igual, sin pedirlo? ¿No soy, no fui?... Trabajé en serio, [123] tomando la vida en serio, y ahora --de Pisa a Roma-- en el tren, leyendo este libro, envidio los personajes de esta novela que no hicieron nada para llegar a ser. Queda aquí mi formal protesta contra esta fenomenal injusticia» (109). Otro poeta nos confronta con la imposibilidad de conocer a nadie: «¿Qué creéis? ¿Ser alguien? ¿Quién es alguien? No lo sabéis. Ninguno de vosotros sabe quién es alguien» (Josef Waskiewitz, 110). El lector se da cuenta de que en este laberinto de autores y poemas no sabemos quién es alguien ni en qué consiste ser alguien. «No eres lo que te ves en el espejo» (105), advierte Iván M. Ivánov (1852-1910), y bien puede ser, porque el espejo refleja una sola imagen y nuestra realidad es múltiple, como lo son las máscaras de Max Aub. Con mucha razón lo ha llamado Manuel Durán «el Héroe de las Mil Caras».

PLAGIOS Y AUTOPLAGIOS INTENCIONADOS

El lector de la Antología traducida se extraña a veces al encontrarse con versos que le parecen algo conocidos. Estas son, efectivamente, repeticiones y plagios, y en gran parte, autoplagios, por ser autor de todos el mismo Max Aub. Hay que advertir que sólo se descubren a través de una lectura seguida del libro, porque al saltar de un autor a otro, uno no puede estar seguro de no haberse equivocado o de no haber leído al mismo poeta dos veces. Como ya queda apuntada la «mala memoria» del antólogo en la «Nota preliminar», este factor puede servir de disculpa, pero en cambio, la buena memoria del lector descubre varias repeticiones en los textos. Aub introduce estos plagios, casi siempre hechos con cambios liberales, de una manera gradual, preparándonos para un caso tan notorio que en él se cifra toda la superchería de la antología.

Casi imperceptible al principio es la repetición del verso «sólo Alá es grande,» que ocurre primero en un poeta [124] anónimo de Lorca, del siglo XIV. Lo repite, sin que nos sorprendamos, Almutamid IV, rey de Marruecos (1440-1528): «Sólo entiendo/ las miradas/ de mis perros./ Sólo Alá es grande» (76). Más tarde un ecléctico poeta turco anónimo del siglo XIX repite: «Soy turco y sólo Alá es grande» (94). Ya conocemos la fórmula, así que no podemos menos de reírnos ante la variante aportada por Luigi Coevo (1902-1920): «Sólo el vino es bueno» (143).

El primer ejemplo de un préstamo obvio es la adaptación que realiza el converso español Alfredo de Alcalá (1574-1626) de un poema del judío portugués Simón Gómez (1550-1595), a quien otorga todos los «créditos», según nos asegura el antólogo. Yuxtaponemos los dos poemas para que se pueda advertir con más facilidad lo que Aub describe con ironía regocijada como «la conversión al futuro del texto primitivo y el relativo optimismo de esta versión, debido sin duda a que se escribió en un país de mejor standard de vida, de aspiraciones más concretas y menos ecuménicas» (87)

Simón Gómez: Alfredo de Alcalá:
A las siete de la noche A la hora señalada
innumerable voz clamó una gran voz clamará
que las estrellas por todo el cielo
daban sus vueltas al revés que eternalmente
eternalmente el mundo rodará al revés
Y todo fue para atrás Y todo el mundo
Y volvióse a vivir lo ya vivido volverá
sin olvidar lo pasado. a vivir lo que vivió
Nadie dudó del fin del mundo... (85) sin olvidar el pasado.
No será el fin del mundo
sino el principio:
Dios de la cuerda
cada quien se arrepentirá
y el que no se arrepienta
perdido es definitivamente (88).

La muestra de Simón Gómez «explica, si no justifica cumplidamente, la severidad de sus jueces» al condenarle «a convertirse en tizón en un auto de fe.» [125]

También hay coincidencias en el campo de las ideas y las imágenes. Lo que cabe en la mano es un motivo repetido en tantos poemas que parece ser un chiste privado del autor. Josef Ibn Zakkariya del siglo XII y Robert Richardson, del XIX, expresan su deseo de dejar su cadáver expuesto a los elementos, tendido en tierras de sol.

Donde se revela de modo más espectacular el carácter fraudulento de la antología es en las páginas 120 y 121, donde se reproducen tres párrafos de prosa poética escritos por John O'Mulleady (1881-1914). Son idénticos a los que aparecen veinte páginas antes, atribuidos a Robert Richardson (1817-1861), aunque omiten las siete líneas en que éste expresa su anhelo de ser llevado a los países del Sur para dejarse expuesto a los rayos del sol, o sea, los versos sacados del poeta Ibn Zakkariya.

La prosa de O'Mulleady, con su insólita metáfora de «gris perla sardina nácar» es suficientemente llamativa para que el lector se dé cuenta en seguida de haberla visto antes:

Todo ese tiempo muerto que arrastro a las espaldas de mi memoria, como una gran red que aprisionara miles de peces de ojén --gris perla sardina nácar-- todavía tremantes de la amarga agua del mar. ¡Rémora pesada que me dobla la espalda al esfuerzo del arrastre! Ir siempre adelante con el fardo cada vez mayor --quíerose o no-- por el solo hecho del tiempo, ¡oh pesca involuntaria!

Lo que hace aún más gracioso el plagio es el hecho de que el tema del materia idéntico sea la memoria.

El lector ya está preparado para el próximo caso de plagio (o autoplagio) al reconocer el poema de Julio Monegal Brandão (1901-1936), amigo de Aub, como paráfrasis del poema «Adán» de Bertrand de Crenne (1501-1947).

Brandão: Crenne:

La primera vez que Adán
La primera vez que Adán atravesó a Eva
atravesó a Eva creyó morir habiéndola matado.
creyó morir habiéndola matado. con su falo ensangrentado. [126]
Desesperado gritó Mas no tenía idea de la muerte
--Amor! ¡Amor! y clamó.
Conocía solamente
a la muerte Por vez primera oyó el silencio
por los pregones de Dios. (141) y la mujer abrió los ojos
y le sonrió (77).

La frase repetida no es fácilmente olvidable, por cuya razón el lector cae sin dificultad en el plagio intencionado. Este Bertrand de Crenne resulta ser autor muy admirado en la antología, puesto que es plagiado por nada menos que el mismísimo Max Aub. He aquí los dos poemas:

Crenne: Aub:

¿Cómo pagarte ser I
ese que fui? Cerrado en mí,
Cerrado en mí, Cegado, mudo,
sin luz, olor o gusto, en lo que ha sido me hundo
sin un resquicio, pagando lo que fui.
en lo que fue me hundo.
Tú eres, mi vida, II
la vida como será Eres lo que fue y será.
si vivo todavía.
Por ti fui III
te fuiste Te fuiste y fui,
nada queda de mí (78). Nada queda de mí (148-149).

Además de las repeticiones ya citadas, hay versos que remedan otros más conocidos de autores verdaderos, sin ser plagios exactos. Son más bien parodias de obras bastante famosas, como se ve en el poema III de Robert van Moore Dupuit (1856-1911):

Esta que miro grande Roma ahora
huésped, fue hierba fue collado:
primero apacentó ganado.
Ya del mundo la ves dueña y señora.
Así soñé mi vida. Sigo siendo
huésped de mí, tristísimo desierto.

Una nota después de la palabra «señora» despista al avisar que el antólogo utiliza «para mi traducción cuatro versos de Quevedo; el poeta belga vino a decir --peor-- lo mismo en este [127] poema» (108). Lo asombroso es que haya podido sugerir, con tan pocas palabras

sacadas del original, el famoso poema del siglo XVII, «A las ruinas de Itálica,» escrito por Rodrigo Caro:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
campos de soledad, mustio collado
fueron un tiempo Itálica famosa...

Así también, al leer el desvergonzado poema de la espartana Hagesícora sobre la superioridad del órgano sexual femenino, se advierten ecos de las famosas redondillas de Sor Juana Inés de la Cruz: «Hombres necios, que acusáis/ a la mujer sin razón» en el comienzo: «¡Ay, hombres miserables,» aunque el resto del poema no se parece en nada al de la venerable escritora mejicana. El «poeta nacional careliano» Wilfred Poucas Martos (1857-1909) escribe al estilo de Jorge Guillén:

Punto, circunferencia.
Rueda. Manzana. Seno.
Principio y fin redondo.

Sin duda el motivo principal de tan regocijado calco es la diversión del antólogo al hacerlo. El lector, al descubrir las parodias, también experimenta cierta satisfacción, más que nada porque en ellas se denuncia la naturaleza espuria de la antología.

HUMOR Y JUEGO EN LA «ANTOLOGÍA TRADUCIDA»

La presencia del humor en sí no denuncia una superchería literaria, especialmente en un autor dado a los giros burlescos en gran parte de su obra, pero resulta muy difícil tomar en serio una antología tan llena de comicidad como es la que estudiamos. Manuel Durán ha notado la variedad del humorismo de Max Aub en esta y otras obras suyas que emplean la parodia, la caricatura, ingenio e ironía alegre y mordaz. Hay un tono regocijado, apenas mitigado por [128] biografías y poemas a veces tristes, que nos pone sobre aviso desde la «Nota preliminar», y la presencia de juegos y bromas hace sospechar que la auto-diversión debía de ser un motivo tan importante para el autor como el de divertir al lector.

El primer guiño humorístico ocurre en la «Nota preliminar», al expresar el antólogo su agradecimiento a dos especialistas en lenguas que lo ayudaron en la preparación del libro. Informa que el profesor de lenguas y literaturas eslavas de las universidades de Washington y Oberlin, Howard L. Middleton, pasó diez meses en México, en año sabático, y como el erudito murió en 1959, Aub comunica sus gracias a su «dignísima Mabel, tan devota de nuestro trabajo» agregando que Middleton «fue hombre no sólo de estudio sino de gusto. Había nacido en Nueva York en 1899, de familia humilde; logró lo que fue gracias a su tesón sin falla y a su inteligencia, si lenta mucho más que mediana» (subrayado nuestro). El juego dudosamente halagüeño con el apellido Middleton despierta sospechas, igual que la breve nota biográfica en torno a Juan de la Salle:

A Juan de la Salle le conocí en Madrid, hacia 1930; fue de los pocos que supo, a fondo, árabe y sánscrito. En Medinaceli 4, pasó no pocas horas con Pedro Salinas y Jorge Guillén, de quienes fue amigo. Le volví a encontrar en Rabat y Casablanca, en 1942. Hombre de muchos posibles, trabajaba con Lévi-Provençal; en 1951, desapareció en un convento canadiense. Era --o es-- hombre de pocos amigos. Si le llegan estas líneas sepa que le llevo en el corazón (9).

Es precisamente, en el corazón, donde Max Aub lleva a todos estos seres que pueblan su Antología traducida. Si el lector ya conoce los escritos de nuestro autor, y en particular su Jusep Torres Campalans, desconfía en el acto de la fórmula «era amigo de...», que liga a la Salle con autores ilustres. En todo caso, nos quedamos perplejos. Como se trata de gente desconocida, es difícil comprobar su [129] autenticidad. Aub logra mixtificar al lector a través del humor: si los personajes existen de veras, el tono festivo nos hace dudar de ellos; si son inventados, los detalles personales los hacen parecer verdaderos, a pesar del tratamiento humorístico.

Muchas de las mini-biografías llegan a la caricatura porque utilizan el recurso principal de este tipo de humor: hipertrofiar ciertos rasgos. Una selección rigurosa de datos rinde unos brochazos caricaturescos que reducen a un par de líneas una vida entera. A Publio Nervo (335-381), le llama Aub «versificador fácil, lleno de reminiscencias clásicas», juicio que no sería de extrañar, dadas las fechas del escritor. De Juan Manuel Wilkenstein (siglo XVII), «dicen sus contemporáneos que no salió de las tabernas» (89); Pietro Simonetto (siglo XIX) fue «aventurero, farsante, poeta místico» (90); Guillermo Brakett (1780-1824) «fue seminarista antes de dedicarse al comercio de ferretería» y «dicen que era un hombre taciturno y amigo de la cerveza» (92). Robert van Moore Dupuit (1856-1911) era «cojo, pequeño, feo» (107) y Samuel Ebronsohn (1890-1948) «según me cuentan era un hombre pequeño, con una gran barba, muy amigo de los animales y poco del agua» (127). Se ve que la fórmula «amigo de...» se altera de vez en cuando con giros humorísticos que sustituyen la cerveza y los animales por amigos famosos. El único dato digno de relatar de Joao Da Silva Botelho, cuyo segundo apellido es sugestivo, es que «vive en París dedicado al turismo» (158). Michael McGuleen (1941-1964) «viajó mucho en su corta vida; comió poco; bebió y habló mucho, pintó, grabó, hizo cerámica, se cortó el pelo y se vistió de cualquier manera» (163). Finalmente, hay que mencionar un toque de humor negro. De pronto sucede que un autor tras otro es suicida; tres suicidios nos preparan para el final del libro, que es la desaparición de todos los alter egos de Max Aub.

Como hemos indicado, el efecto humorístico que producen las pequeñas biografías denuncia su inverosimilitud. Sin [130] embargo, su carácter de parodia no dista mucho del efecto extraño que procede del intento de reducir toda vida entera a unos breves renglones, aún en los libros de referencia auténticos. Ofrecemos los siguientes apuntes por vía de ejemplo:

Iván M. Ivánov (1852-1910). Nació en Moscú, estudió medicina en Berlín y Londres. Luego se dedicó a la pintura. Famoso porque fue amigo de Oscar Wilde. Regresó luego a Rusia donde se dedicó a pintar banqueros y terratenientes. Pasados los cincuenta años, en contra de la mayoría de los de su calaña, se convirtió en adorador del sexo contrario, con el que dilapidó su no corta fortuna. Murió en Odesa, de peste.

Vyacheslav Ivanovich Ivanov. Novelista y dramaturgo ruso. Nació (1895) en una aldea de la estepa, de familia indigente. Fue clown de circo, tipógrafo y vagabundo. Máximo Gorki le inició en la literatura y le protegió durante la Revolución. Por natural inclinación y con entusiasmo auténtico, se unió a los bolcheviques, y ha puesto su ingenio grande, pero tosco, y su pluma fuerte, al servicio de los Soviets.

La primera semblanza es de la Antología traducida; la segunda, del Ensayo de un diccionario de la literatura, tomo II de Federico Carlos Sainz de Robles, conocido libro de referencia. Se puede notar en la biografía auténtica algunos de los mismos elementos que emplea Aub en las suyas, inventadas: los nombres repetidos o raros, los más diversos e increíbles oficios, alusiones a personas de alguna fama, y comentarios que encierran un humor a veces socarrón («su ingenio grande, pero tosco»). Cabe conjeturar que Aub trata de parodiar este tipo de biografía en cápsula que se encuentra en los diccionarios y las enciclopedias, y que hace parecer cómicamente inverosímil hasta una vida auténtica.

Además de las mini-biografías, muchos poemas encierran gran humorismo en sus temas o en su estilo. Dentro de los límites de este breve trabajo, sería imposible citar todos los [131] ejemplos, así que traemos a colación sólo algunos.

Uno de los aspectos humorísticos aparentes en la antología de Aub es el juego verbal, ilustrado en un haikai de Alejandro Vacaresco, que le encontró María Zambrano:

Poesía
forma dicha
de la vida (97).

Aub se pregunta si hay dos puntos después de «poesía», como entre «forma» y «dicha» y otra al final del segundo verso. Opta por suprimir la puntuación, «recurriendo a una estratagema moderna, dando facilidades y añadiendo dificultades al lector.» Luego, éste tiene que decidir otro caso parecido, cuando Luigi Coevo termina su poema «Sólo el vino es bueno» con el verso: «Por donde vino voy, dulce vereda» (143), ya que se puede tomar la palabra «vino» por sustantivo alcohólico, o por verbo pretérito.

Aub parece burlarse de la verbosidad barroca en el poema «Espejo» de Luis Romaña (1916-1954):

¿Qué busco?
¿Qué encuentro?
Ni encuentro lo que busco
(¿qué busco?)
ni busco lo que encuentro,
mas encuentro el encuentro
de mí mismo...(154).

Es evidente que estos versos reflejan una notoria falta de contenido.

Sorprende encontrar verso bajo el título «De un prosista maniqueo» del siglo III, prosas escritas por el poeta persa Subandhu, y apenas cuatro eneasílabos sacados de un «larguísimo poema» del Bachiller Benito Figueredo Da Frías.

Hay puro regocijo en el poema de Josef Waskiewitz sobre el tema palpitante de «¿Qué pasaría si, como dice aquél, las patatas se volvieran locas?» (113) y en los escandalosos juegos con el idioma y palabrotas de Justo Jiménez Martínez [132] de Ostos, «académico brasileño y hombre de buen humor».

El tema de las mujeres provee mucho humor en los poemas, como se ve en versos de Pedro Dalle Vigne, del siglo XIII, quien bendice todos los males y a los perversos, entre ellos «los viles, los ruines, los malignos, los ladrones» y las mujeres. Pietro Simonetto, del siglo XIII, plantea una serie de preguntas metafísicas en una comedia en que otro personaje responde con la interrogación burlesca: «¿Por qué hay tantas mujeres apetecibles/ y me tengo que contentar con la mía?» (91). El antólogo cita unos versos famosos de Abu Abd Al-Jatib Talik que se «han convertido en refranes», como: «Me quiere mi caballo/ porque le hablo./ Me quiere mi mujer/ porque no le hablo» (59-60).

Varios poemas pertenecen al género satírico en la vena de Quevedo, en torno a temas eróticos y las enemistades. La antología ofrece al lector todos los grados del humor aubiano, desde la suave ironía hasta la sátira más mordaz.

DESTERRADOS Y PERSEGUIDOS

Uno de los temas más constantes en la Antología traducida es el de la persecución, con la circunstancia particularmente llamativa del destierro, reflejando la experiencia vital de Max Aub en contextos universales de todas las épocas y en las más variadas naciones. Como las biografías son muy sucintas, resulta significativo que entre los datos elegidos, siempre tan escuetos, figure la mala suerte del destierro y la persecución. De Cste Yuan Wu, dice Aub sencillamente que «vivió bajo la dinastía Ts'in, en el siglo III. Fue perseguido, murió joven» (22). Pere Porfiat (1148-1173) «nació en Perpignan; murió ajusticiado, con razón, en Marsella» (51).

Con Jacobo de Parma (1236-1301) comienza el tema del destierro: «Como su nombre lo indica, nació en Parma; murió en Venecia, desterrado, como era normal en aquél y tantos [133] tiempos anteriores y posteriores» (61). El destierro y la añoranza por la patria perdida están poetizados por autores árabes y judíos en la antología. Un hecho que merece tomarse en cuenta es que Max Aub pertenecía al pueblo de la Diáspora, puesto que tanto su madre francesa como su padre alemán eran judíos, y el escritor evidentemente sentía la tragedia del destierro como español y también como judío. Se recordará que en su obra de teatro «San Juan» abordó el problema de los judíos sin patria. Raúl Cardel Reyes llama la atención sobre la importancia de esta tragedia para su autor: «Cuando pudo salir de su prisión, gracias a la acogida que México dispensó a la inteligencia española, lo primero que salió a la luz pública fue la tragedia del buque 'San Juan', no la guerra española, no el sitio de Madrid, ni sus penalidades en el campo de concentración. Primero Israel, luego

España». Por eso, en los poemas supuestamente escritos por árabes y judíos acerca de la nostalgia por España, hay una nota de autenticidad autobiográfica, pese a la identidad falsa de los escritores.

Ibn Hassan Al-Abbar, poeta marroquí del siglo XIII sueña con la tierra perdida:

El que ve España no regresa nunca.

Aún nosotros
que sólo la conocemos de nombre
morimos por volver a verla.

El que la sueña
allí se queda.

Una nota avisa que «existe una variante tardía en la que se lee Granada en vez de España» (67), pero en verdad se pueden sustituir otros nombres también.

Otro desterrado es Yojanan ben Ezra Ibn al-Zakkali, sefardita de Salónica, del siglo XVI, quien escribe en hebreo una imitación de versos de Yehuda Halevi, sin poder olvidar por completo su «patria miserable»:

Si es así, y te has olvidado de España, [134]
¿por qué no te mueres?
¿Por qué, de una vez,
no te mueres de tu muerte atrasada? (81)

En otros versos examina sus propios sentimientos, tal vez contradictorios, acerca del progreso de su país en su ausencia:

¿Es peor
que la patria abandonada,
dirigida
por los enemigos,
perdida, progrese
o que, al contrario,
sea un montón de ruinas?
Sólo el político puede tener duda,
por eso los reyes son dignos de lástima. (81)

Los lectores que conocen el cuento de Aub, «La verdadera historia de la muerte de F.F.», verán en el poema de Aba ben Muhammad al-Jatib (siglo XIV) una alusión al caudillo en España:

Dice la vieja sabiduría
de nuestro pueblo:
«Siéntate a la puerta de tu tienda

y espera tranquilo el sepelio
del cadáver de tu enemigo.»
Parece hermoso y satisfactorio,
pero es engañoso.

¿De qué enemigo esperar el paso?
Entiéndeme, no me juzgues mal:
ninguno hay que valga la pena
del tiempo que se pueda perder
esperándole sentado. Vive. (68).

El antólogo hace destacar la universalidad del destierro a través de otro poeta, Teodoro Lavren, que repasa fotografías viejas y mapas de su patria, Polonia, lamentando: «Tengo una patria/ y es como si no la tuviera» (126). Comenta Aub: «Salvando todas las distancias poéticas y terrestres, me recuerda a López Velarde. Además me conmueve su tristeza [135] por su patria inexistente». En muchos otros casos, no se menciona explícitamente el destierro, pero es obvio que los poetas mueren lejos de sus tierras de origen.

Varios escritores sufren persecución, entre ellos el judío Simón Gómez, del siglo XVI, víctima de un auto de fe; Pietro Simonetto, del siglo XVIII, quien «murió asesinado, en circunstancias oscuras en Lyon;» y Julio Monegal Brandao, del siglo XX, nacido en Madera, quien «vivió desterrado largos años en Madrid, donde murió de mala manera» (139).

Otro escritor, sin embargo, es perseguidor. En su vitriólica «Anatema de un converso holandés» el antiguo colaborador nazi Gustav Rosenbluth, quien «sigue en el manicomio, con una larga barba blanca y prejuicios de profeta», lanza su odio contra los judíos. A través del contrasentido, convierte la palabra «judíos» en una imprecación general: «Todos los ateos son judíos» (137). En su demencia grita que los judíos son «¡hijos de Erasmo y de Américo Castro!» (138).

MAX AUB, POETA

Es sumamente difícil formar una imagen de un poeta que es a la vez sesenta y nueve poetas de todos los tiempos y los más diversos lugares y razas. ¿Dónde está el verdadero Max Aub detrás de todas las máscaras poéticas? Juzgando por los pocos versos que se atribuyen al poeta «Max Aub» en la antología, debe de ser un poeta muy malo, pero estos versos pueden ser tan falsos como sus fotografías, así que es poco aconsejable fundar una opinión en tan dudosa evidencia.

José Emilio Pacheco ofrece alguna orientación con respecto al valor poético de nuestro autor:

En principio, uno se inclina a negarle a Max Aub ese título, el de poeta, que por su naturaleza involuntaria se tiene o no, se resiste a las aspiraciones y los afanes humanos.

Quien poseyó un prodigioso oído para [136] reproducir el coloquio, aceptó su aplastante incapacidad auditiva para el verso. Los poemas firmados por Max Aub son en verdad renglones encogidos. Pero si el verso es el vehículo natural y privilegiado, no es desde luego el único posible conductor de poesía: en la prosa cortada de su magnífica Antología traducida --compilación de pseudoapócrifos en la línea de Jusep Torres Campalans--, en algunos libros como Yo, vivo, Max Aub demostró con creces que era poeta.

Se recordará que en la «Nota preliminar,» Aub desprecia su habilidad para la poesía, confesando que «escribí muchos renglones cortos con la esperanza de que fuesen versos» (8). No hay por qué tomar esta autocrítica más en serio que otras afirmaciones de poco crédito que aparecen en la introducción, pero se puede notar que algunos poemas efectivamente son guiados por ese procedimiento. Por otra parte, algunas de las selecciones en prosa son tan poéticas que piden ser divididas en «renglones cortos» para convertirse en verso.

Hay numerosas expresiones de ars poetica incrustadas en los textos, verbigracia estos versos de Teodoro Lavren (1886-1927).

A veces me pongo a escribir
sin saber lo que quiero decir
nada más por ver
lo que me saca de la cabeza
y mirarlo luego
como algo desconocido (129)

Se pueden observar en la antología muchos poemas cuya creación obedece a este impulso de escribir «a lo que salga».

Es más difícil expresar lo trillado que hacer preguntas profundas, indica un «poeta anónimo de Lorca», que describe la manera de ser un poeta grande o pequeño:

Ser gran poeta
o profeta
es muy fácil.
Basta con preguntar
quién soy, qué fuiste o qué serás,
sin contestar. [137]

Pero ser un pequeño poeta
es mucho más difícil.
Necesito explicar
por qué tus labios son el mundo entero,
tus dientes como perlas
y decírtelo (74).

La antología está llena de poetas de los dos tipos, aunque predominan, quizás, los que optan por el camino fácil de las preguntas metafísicas, como el mismo poeta de Lorca:

¿Qué sé de ti?
¿Qué sabes de mí?
¿Qué saben estos árboles de nosotros? (73)

Aub se burla de los poetas que abusan de la antítesis al citar algunos versos de los ocho mil que forman «El cementerio», por Guillaume de Bourgogne, «cansada retahila de antítesis» (70), y al contemplar el fenómeno en el poema XX de Norman Allstock (1918):

Curioso: cuando el hombre inventa
una palabra
en seguida se halla la contraria;
hermoso-feo, vida-muerte,
etc., etc.
Contra bendito surge maldito
etc., etc.
¿Será que nada existe de verdad
o que la voz no sirve para nada? (157)

Es evidente que los ocho mil versos de Bourgogne pueden reducirse a un par de «etcéteras.»

Hay versos de gran belleza en el libro, pero también los hay muy malos. El poema de Pedro Dalle Vigne (¿1196-1250?) señala la necesidad del mal para poder distinguir el bien; tal vez sea verdad en el arte.

Vemos la inspiración de la Antología traducida mejor expuesta en dos observaciones acerca de la naturaleza de la poesía. Un poeta de la corte del rey Muñja escribe en el siglo XI:

Los hombres aman siempre [138]
la misma mujer.
Los poetas escriben siempre
el mismo poema.
Por eso hubo siempre tantos errores (45).

Nueve siglos más tarde, ofrece Norman Allstock la siguiente opinión, según el antólogo:

Como decía mi amigo Lartim, creen que lo nuevo, en poesía, vale la pena de ser leído porque representa un paso adelante; lo cual es absurdo porque entonces no debería morir uno nunca. La poesía --por serlo-- es muy parecida a sí misma desde siempre; sus cambios han sido muy pocos, yo diría que imperceptibles, en cualquier idioma. La poesía no tiene que ver con la Historia, lo que depende de ésta es en los aspectos menores (156).

Hemos visto que los plagios que ocurren en el libro comprueban el hecho de que «los poetas escriben siempre/ el mismo poema», por cuya razón es perfectamente lógico que sean todos el mismo poeta: Max Aub. [140]

BIBLIOGRAFIA DE MAX AUB

Presentamos a continuación una bibliografía de las obras que tratamos aquí y de algunas publicaciones especializadas. El excelente libro *La obra narrativa de Max Aub* de Ignacio Soldevila Durante (Madrid: Editorial Gredos, 1973) contiene una bibliografía completa de la enorme producción de nuestro autor en distintos géneros.

Obras narrativas:

Novelas escogidas, prólogo y notas de Manuel Tuñón de Lara, México, 1970.
Comprende las siguientes obras: *La calle de Valverde*, *Las buenas intenciones*, Jusep Torres Campalans, Luis Alvarez Petreña, *Yo vivo*, cuentos y fábulas.

Ediciones de «Jusep Torres Campalans» (en español)

México: Tezontle, 1958.

Madrid: Editorial Lumen, 1970.

Madrid: Alianza Editorial, 1975.

Ediciones de «Antología traducida»:

México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963. «Antología traducida (Segunda entrega)», en *Papeles de Son Armadans*, 122, mayo 1966, págs. 153-173.

Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve de Bolsillo), 1972.

Homenajes a Max Aub. Contienen muchos artículos de interés.

Cuadernos Americanos, Año XXXII, Vol. XLXXXVII, 2, marzo-abril 1973, págs. 57-104.

Insula, Año XXVIII, Nos. 320-321, julio-agosto 1973. [141]

Artículos y comentarios extensos dedicados a «Jusep Torres Campalans»:

Calvo Hernando, Manuel. «Un pintor que nunca existió», *Ya*, Madrid, 7 febrero 1965.

Cano, José Luis. «Max Aub, biógrafo: Jusepe Torres Campalans», *Insula*, Núm. 288, noviembre 1970, págs. 8-9.

Durán, Manuel. «Jusep Torres Campalans», *Cuadernos*, París, 39, noviembre-diciembre 1959, págs. 115-116.

Fouchet, Max-Pol, «J. T. Campalans, par Max Aub», L'Express, núm 512, 6 abril 1961, pág. 32.

Siebenmann, Gustav: «Max Aub, inventor de existencias (Acerca de 'Jusep Torres Campalans')», Insula, Nos. 320-321, julio-agosto 1973, págs. 10-11.

Soldevila Durante, Ignacio. La obra narrativa de Max Aub (1929-1969), Madrid, Editorial Gredos, 1973, véase págs. 148-156.

[143]

RICARDO GULLON Y UN FALSO INEDITO UNAMUNIANO

UNA TRAYECTORIA IMPREVISTA

En la página titular del número que dedicó la revista Insula a un homenaje a Unamuno en diciembre de 1961, aparece un artículo del eminente crítico español Ricardo Gullón (profesor entonces en la Universidad de Texas en Austin), titulado «Un drama inédito de Unamuno», en el cual se da a conocer un texto desconocido del gran escritor. Tan convincente fue la noticia del hallazgo, que la historia, argumento y comentario fueron tomados como auténticos, y sólo después de tres años logró Gullón aclarar el asunto, ante la incredulidad de los que insistían aún en la existencia del drama.

Se puede decir que el escrito encerraba tantas sorpresas para su creador como para sus lectores. Gullón nos ha descrito las circunstancias de su invención: «El cuentecillo 'borgiano'... fue inventado como una broma a Borges, entonces en Austin, Texas. Lo planeé en el avión, volando de Nueva Orleans a Houston y lo dicté al día siguiente, en mi oficina. Al acabar me chocó que la secretaria lo había tomado como verdadera relación de hechos, pero imaginando que su publicación como cuento disiparía cualquier duda no me preocupé más del caso». La sorpresa inicial del autor ante la [144] reacción de su secretaria cedió a otra, aún más imprevista, cuando «curiosamente, Enrique Canito lo publicó como artículo» en la revista que dirige. Irónicamente, hay en la suerte del cuentecillo una intervención del azar muy borgiana, y la repetición de una broma que resultó cuando el cuento de Unamuno titulado «La locura del doctor Montarco» fue «incluido maliciosamente en la colección de ensayos editada por la Residencia de Estudiantes, Madrid (1916-1918)», según noticia del propio Gullón.

Bajo la fuerza persuasiva de la legendaria memoria de Borges, citado en el artículo como fuente del drama, y seguramente por su publicación en la página inicial de Insula, la divulgación del inédito fue aceptada como auténtica. García Blanco lo reprodujo en uno de

sus prólogos a las obras completas de Unamuno y fue incorporado al libro de Iris Zavala Unamuno y su teatro de conciencia, publicado en Salamanca en 1963.

Gullón describe el problema que representaba la broma y su eventual solución:

Para mí la situación era cómica y muy seria. ¿Cómo aclarar sin herir a quienes habían dado por buena la broma?

Iba a publicar Salcedo su Vida de Unamuno y hallándole en un cocktail, o merienda más bien, en casa de Aranguren..., le pedí que aclarara la cuestión. Creyó al principio que era entonces que bromeaba: pero ante mi insistencia cedió y dijo que pondría una nota aclaratoria (como la puso) con tal que yo recontase el hecho ante testigos. Así lo hice, en presencia de José Luis Aranguren y el poeta francés Pierre Emmanuel. Y la nota salió en la biografía susodicha.

Efectivamente, en la bibliografía de Vida de don Miguel de Emilio Salcedo, publicado en septiembre de 1964, se lee la siguiente aclaración:

GULLON, RICARDO: «Un drama inédito de Unamuno», Insula, núm. 181, Madrid, diciembre 1961. [145]

Este delicioso escrito es una simple fabulación, una broma intelectual de Ricardo Gullón, que inventó un posible drama escrito por Unamuno que éste jamás escribió. Envié su artículo como cuento y no como estudio a la revista que lo publicó. El propio Gullón, ante José Luis Aranguren, Pierre Emmanuel y Pablo Martí Zaro, me confirmó estas palabras el 22 de julio de 1963.

Las palabras de Salcedo: «un posible drama escrito por Unamuno» evocan una cita de Borges que adquiere aquí particular significación: «Lo repito: basta que un libro sea posible para que exista. Sólo está excluido lo imposible». Es irónico que este comentario proceda del relato «La biblioteca de Babel» porque Gullón en su artículo se refiere a Babel como tema unamuniano, fingiendo así desconocer el cuento borgiano.

Debemos pensar que la decisión de Gullón de que Salcedo aclarase los hechos era entonces bastante reciente, porque en la bibliografía de su propio libro, Autobiografías de Unamuno, publicado el mismo año de 1964, cita «un drama inédito de Unamuno» sin ninguna nota aclaratoria.

Aún años más tarde seguía habiendo resistencia a aceptar el artículo como broma. En una nota al primer capítulo de su libro El teatro de Unamuno, publicado en 1971, dice Andrés Franco:

En un artículo aparecido en la revista madrileña Insula, núm. 181, diciembre de 1961, Ricardo Gullón daba detallada cuenta de un drama inédito titulado El médico, alegando que se había enterado de su existencia gracias a la «fabulosa memoria» del escritor argentino Jorge Luis Borges. Gullón nos ha confesado de palabra que El médico fue una invención suya, una broma literaria «a lo Borges» que él quiso gastar a su amigo. (subrayado nuestro).

Gullón se vio obligado a confesar de palabra y ante testigos, porque su broma fue tan convincente que no lo [146] parecía, debido sin duda a la sólida preparación de su autor en los estudios unamunianos, la imagen pública de Gullón como crítico serio, y el olvido general de sus incursiones anteriores en el género novelesco.

En la estructura del artículo mismo se pueden distinguir tres partes bien elaboradas: la exposición de las circunstancias del descubrimiento, el argumento del drama, y su análisis por el crítico. El estudio comienza así:

Gracias a la fabulosa memoria de Jorge Luis Borges supe de un drama de Unamuno cuya existencia se ocultó hasta ahora a los investigadores más perspicaces. En vano consulté bibliografías e importuné eruditos; Angel del Río lo ignora; Francisco Ayala lo niega y ni siquiera García Blanco lo cita en sus minuciosos estudios del teatro unamuniano.

Interesante es el hecho de que Francisco Ayala, autor también de una hábil broma literaria, sea el más prevenido, puesto que niega la existencia del drama desconocido.

Muy verídicas son las circunstancias en que Borges supuestamente conoció la obra:

Una dama argentina, cuyo nombre no sería discreto mencionar, visitó a don Miguel en Fuerteventura. Si alusiones a esa visita pueden hallarse en cartas y artículos de Unamuno, se omite en ella la circunstancia de que, tal vez en compensación por otras decepciones y para aliviar el sentimiento de frustración experimentado por la señora, le regaló el manuscrito de la pieza teatral titulada El médico.

«De regreso a Buenos Aires,» sigue la relación de eventos, la dama lo leyó a un grupo de amigos, entre los cuales estaba Borges, quien, «con su inverosímil retentiva» pudo grabarlo en la memoria y luego, después de treinta años, reproducirlo entero. «No puedo dudar de su palabra», afirma Gullón con deliciosa malicia.

La broma se basa en una sólida preparación, puesto que [147] algunos datos son auténticos. El destierro de Unamuno a la isla de Fuerteventura tuvo lugar desde el 10 de marzo de 1924 hasta el 9 de julio del mismo año, a causa de su abierto antagonismo al régimen de Primo de Rivera, por cuya razón la fecha aproximada de la creación del drama corresponde a su época de mayor actividad en este género. El drama Sombras de sueño fue escrito en 1926, igual que El otro, seguido por El hermano Juan en 1927. También es histórica la visita de la dama argentina, mencionada, como dice Gullón, en cartas y artículos de Unamuno. Salcedo informa sobre el caso con detalle:

El 2 de julio llega a Fuerteventura Delfina Molina Vedia de Bastianini, acompañada de su hija. Es una dama argentina que gusta desde hace años de la lectura de Unamuno y le envía largas y admirativas epístolas y sus libros de versos. La argentina está entusiasmada con la idea de participar en la aventura. Conversa con don Miguel, se fotografía en su compañía y en la de uno de los policías encargados de vigilar al escritor vasco... Delfina, que también tiene habilidad de pintora, pinta un retrato a la acuarela de don Miguel, y mientras lo hace le declara veladamente su amor. Unamuno no presta mucha

atención a lo que le dicen. El día 6 la admiradora entusiasta regresa a Las Palmas para reunirse con Fernando de Unamuno y la mujer de éste.

Dentro de este marco introductorio que mezcla la verdad con la mentira, se sitúa el drama propio, cuyo argumento es resumido por el crítico. Trata de un médico, llamado sencillamente «el doctor», que está presente en toda la obra, sin que aparezca en persona. Algunos creen en él, esperando lograr la salud y la felicidad, mientras que otros se niegan a confiar ni en él ni en su ciencia. Se padece en la ciudad una enfermedad contagiosa «y a la larga mortal» que consiste en un sonambulismo letárgico, negado por el propio enfermo, al creerse éste despierto y «superlúcido.» Viendo en el sueño de los ciudadanos una amenaza a sus proyectos [148] colectivos, el jefe político de la ciudad aplica medidas para prohibir el sueño individual e interna a los soñadores en campos de concentración. «El médico podría curar a los pacientes pero casi nadie sabe cómo llegar a él.» Hay varias versiones acerca de los resultados de la busca. Se dan complicaciones, las más serias de las cuales son el desconocimiento de la propia imagen reflejada y el deterioro en el mecanismo de la comunicación. El jefe político trata de encauzar la enfermedad en una forma que sirva a los intereses de la patria, obligando a los ciudadanos a quedarse tres horas diarias ante las pantallas de la televisión (anacronismo atribuido a Borges). Se difunde el rumor de que el médico es el causante del mal, a la vez que es el único capaz de curarlo. En la última escena se sabe que el médico ha sido asesinado por traición de uno de sus ayudantes. Al final un personaje subalterno afirma que todo esto aconteció tiempo atrás y que «el puesto del médico lo ha ocupado desde entonces un usurpador oscuro al servicio de los esbirros.»

En el análisis de la obra que sigue a la descripción argumental, Gullón explica el simbolismo del sonambulismo como imagen de «la neurosis actual» y la falta de iniciativa, e interpreta la incapacidad de entenderse como el sentimiento desintegrador e insolidario del hombre actual. Finalmente, enfrenta al lector con la tarea de descifrar el símbolo central del médico, y señala la trascendencia de la obra en la literatura europea del existencialismo.

Hay, como veremos, varias pistas que denuncian el carácter inventado de «Un drama inédito de Unamuno», pero el éxito del artículo que por circunstancias imprevistas se convirtió en broma, se debe sin duda, como ya dijimos, a los profundos conocimientos unamunianos de su autor y a su imagen como erudito y crítico serio. Cuando el artículo fue publicado, en 1961, Gullón ya gozaba de considerable fama. Nacido en Astorga en 1908, había sido fiscal de Santander desde 1941 a 1958, año en que se estableció como profesor en la Universidad de Puerto Rico, donde había pasado dos años [149] (1953 a 55) como profesor visitante. En 1960 aceptó una cátedra en la Universidad de Texas en Austin, donde estaba cuando apareció el artículo que estudiamos. (Ahora es profesor en la Universidad de Chicago, desde 1973). Antes de 1961, había publicado unos quince libros, entre ellos estudios sobre Jorge Guillén, Galdós, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Su colaboración en la revista *Insula* era constante, como indica su editor Enrique Canito en el homenaje dedicado a Gullón en junio de 1971: «Desde que nuestra revista existe, estuvo a nuestro lado con entusiasmo, con sus colaboraciones, sugerencias, proyectos de números homenaje, etc».

Javier Martínez Palacio, en su semblanza «El profesor Ricardo Gullón», habla de la jovialidad del crítico como profesor, y Barbara Bockus Aponte reconoce en la crítica de

Gullón, generalmente objetiva, seria y austera, «una gracia de imaginación --o de humor--» y un «tono familiar de calor humano.» Evidentemente Gullón es hombre de buen humor, pero no lo que se diría «humorista», y en vista de su intensa labor crítica anterior a «Un drama inédito de Unamuno» es comprensible que lo que fue ideado como inocente broma a Borges, se convirtiera inesperadamente en un gran bromazo.

EL SUB-GENERO DE LOS «INEDITOS»

El descubrimiento de manuscritos inéditos es un afán que ha estimulado tanto la imaginación de los novelistas como la de los eruditos. Basta el ejemplo del Quijote para inspirar en la ficción hispánica una larga tradición de tales hallazgos, que en nuestros días pueden verse en La familia de Pascual Duarte de Camilo José Cela y varias novelas de Francisco Ayala, para mencionar sólo a dos autores contemporáneos. Jorge Luis Borges se ha dedicado al comentario de escritos desconocidos de su propia invención [150] en tal grado que podríamos considerarlo maestro del género en relatos como «Pierre Menard, autor del Quijote», «Examen de la obra de Herbert Quain» y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». La recuperación de manuscritos olvidados o inéditos es un sub-género que ejerce gran atractivo sobre los estudiosos de la literatura, sean éstos novelistas o investigadores académicos.

Estos hallazgos son casi el orden del día en las revistas de cultura; las páginas de Insula lucen a menudo este tipo de revelación. Desde 1970 a 1976, por ejemplo, la revista Insula tuvo el honor de presentar una quince noticias sobre inéditos, entre ellos cuatro de García Lorca, dos de Valle-Inclán, cuatro de Antonio Machado, uno de Bécquer, y uno (nada menos que toda una novela) de Pío Baroja. En la lista de textos desconocidos figuran poemas, artículos, novelas, traducciones y cartas.

La bibliografía que Gullón incluye en su libro Autobiografías de Unamuno contiene varios ejemplos de descubrimientos en torno a este escritor:

Trece cartas inéditas. Santa Fe, Argentina. 1944
Cartas inéditas de Miguel de Unamuno y de Pedro Jiménez Ilundain.
Revista de la Universidad de Buenos Aires, núms. 1, 9 y 10. Buenos Aires, 1948 y 1949.

Una carta inédita de don Miguel de Unamuno.
Repertorio Americano, San José, Costa Rica, 20 enero, 1954.
Cartas inéditas de Ezio Levi a Miguel de Unamuno.
Quaderni Ibero-Americani, núm. 15, Torino, 1954.

GARCIA BLANCO, MANUEL, Un poema olvidado de Unamuno y una carta inédita de Antonio Machado. Cultura Universitaria, núm. 34, Caracas, 1952.

El descubrimiento más espectacular, sin embargo, en el campo de los estudios unamunianos, tuvo lugar sólo cuatro [151] años antes de la publicación por Gullón de «Un drama inédito de Unamuno.» Se trata del «Diario íntimo», que debido a la cautela de los

herederos de Unamuno, no se dio a conocer hasta 1970. José Luis Abellán, en su artículo «El diario íntimo de Unamuno», hace la siguiente relación, con referencia a la supuesta crisis de 1897 en Unamuno, que había intuido Antonio Sánchez Barbudo:

La verdad es que, desde entonces, todos los críticos hablan de la crisis de 1897, y en general, dado el desconocimiento del «Diario» arriman el ascua a su sardina interpretándola de una u otra manera. Los descendientes de Unamuno acentuaron la prudencia con este inédito, que sólo consiguieron ver y manejar determinadas personas: Zubizarreta, el descubridor; Charles Moeller, que lo utilizó para el estudio que hizo sobre la religiosidad de Unamuno, en uno de sus volúmenes de «Literatura del siglo XX y cristianismo»; Manuel García Blanco, que fue casi albacea literario de Unamuno hasta su muerte en 1966; y no sé si alguna otra persona de toda confianza de la familia.

Agrega Abellán que el «diario íntimo» consta de cinco «cuadernillos», del tipo escolar de la época.

Siete años después del descubrimiento del diario, publica Ricardo Gullón Autobiografías de Unamuno, cuyo título indica su intuición capital de que el alma de Unamuno está en las imágenes dispersas que son sus personajes, pero durante doce años los críticos sólo podían especular acerca de las autobiografías del «Diario íntimo».

La divulgación de «Un drama inédito de Unamuno» en las páginas de Insula provee un marcado contraste a las circunstancias que impedían la publicación del «Diario íntimo». Gullón no tiene que pedirle permiso a nadie, puesto que se limita a reproducir el argumento. No es un manuscrito sobre el cual otros tengan derechos porque procede de la prodigiosa memoria de Jorge Luis Borges, quien lo vio escrito, como el «Diario íntimo», en un «cuadernito escolar.» [152] Además --aunque muchos no se dieran cuenta de ello-- el manuscrito le pertenece a Gullón porque él mismo lo inventó.

LAS PISTAS

Es evidente que el artículo de Gullón es suficientemente verosímil para haber convencido de su autenticidad a varios estudiosos de la obra unamuniana. Una lectura informada, sin embargo, revela varias pistas que denuncian la presencia de una broma, la primera de ellas, el hecho de atribuir la noticia del drama inédito al máximo inventor de libros falsos, Jorge Luis Borges. Gullón aprovecha la leyenda de la prodigiosa memoria borgiana, asegurándonos que el autor argentino, gracias a «su inverosímil retentiva», le recitó el drama íntegro, aún treinta años después de haber tenido en sus manos el manuscrito unamuniano: «Una tarde del pasado octubre, en la tabernita de la calle Séptima, entre Congress Avenue y el hotel Driskill, lo recitó de cabo a rabo. No digo que contó el argumento; empezó exponiendo las líneas generales, para en seguida embarcarse en la exposición total del drama, sin excluir los apartes.»

Se han registrado casos excepcionales de personajes históricos capaces de reproducir de memoria obras muy extensas. El autor inglés Macaulay podía recitar todo el Paraíso

perdido de Milton y William James también lo aprendió de memoria como parte de un experimento. Es obvio, sin embargo, que el género que más dificultades presenta para el ejercicio mnemónico es el drama, a causa de la constante intervención de distintos personajes, hecho que dificulta su recitación por una sola persona.

Aunque «Borges el memorioso,» como lo llama Gullón, fuese capaz de recitar después de treinta años el texto de una pieza que él había leído una sola vez, o tal vez sólo oído recitar, resulta sobremanera extraordinario que lo pudiera cambiar al mismo tiempo: «Frasas sueltas (y desde luego un [153] ostentoso anacronismo) sonaron a Borges, y me atrevo a sospecharlas interpolaciones, dictadas por la mente fabuladora al fluir espontáneo de la rememoración». El crítico detecta expresiones teñidas de borgesismo y la resonancia de sus lecturas anglosajonas. Pero más importante que la cuestión de la fabulosa memoria de Borges es recordar que la fuente del inédito es el autor de «Funes el memorioso» y «El Aleph», ficciones a las que alude el crítico con cierta malicia intencionada. ¿Por qué había de detenerse la «mente fabuladora» al agregar sólo interpolaciones cuando está más dada a la invención de manuscritos y bibliografías de su propia cosecha? Atribuirle el hallazgo del inédito unamuniano equivale a avisar al buen entendedor que se trata de una ficción, pero aquí ocurre algo muy curioso. El lector tiende a sospechar que Borges es el inventor del drama inédito; así el verdadero autor de la broma, Ricardo Gullón, desvía nuestras dudas hacia su informante. Toda la historia que urde en torno a Borges sirve a la vez de pista y estratagema para despistar.

Hay un sutil toque de humor en la revelación del inédito «en tanto Borges se decide a publicar la versión completa», puesto que en los treinta años que supuestamente han transcurrido desde su descubrimiento, no se ha animado a divulgarlo. La recuperación del manuscrito se convierte en una competencia, porque, según nos asegura Gullón, «un distinguido escritor argentino se afana por recuperar el manuscrito; tal vez en estos momentos lo haya conseguido».

El argumento del drama contiene cierta ironía humorística que reproduce la situación misma de su descubrimiento y divulgación. Se discute la cuestión de creer o no creer en la existencia del médico titular: «Cuanto de él se sabe, es de segunda mano», tal como el drama inédito nos llega no sólo de segunda mano, por vía de Borges, sino de tercera, siendo Gullón el que informa sobre él. Con picardía perceptible pregunta al lector: «Y ni es seguro que esos pacientes digan verdad. ¿Cómo averiguarlo?» Como un juego de espejos, el [154] tema del drama refleja la incertidumbre de su origen apócrifo.

Hemos de ver como pista delatora la actitud ingenua del crítico ante un hecho transparente: «Un personaje a quien Unamuno llama Quijano, no sé si por alusión al personaje de Cervantes, interviene episódicamente para pedir caridad y justicia. Inmediatamente le recluyen en el fantascomio para delirantes incurables» (subrayado nuestro). Que un crítico que no vacila en advertir influencias cervantinas en su libro *Autobiografías de Unamuno*, de 1964, dude de una referencia tan obvia en el autor de *Vida de don Quijote y Sancho* es, por supuesto, inconcebible.

La crítica que lleva a cabo Gullón ostenta deficiencias que son incomprensibles en un comentarista de su estatura. Todo su comentario en torno al drama se reduce a señalar un

simbolismo que él reconoce como «complicado, pero fácil de entender». Mencionando casi de paso la preocupación unamuniana por el ser, interpreta la repetida pregunta acerca de la identidad propia como «un grave problema de nuestro tiempo: el desvanecimiento de un Hombre ideal, una imagen que en el pasado servía para que los hombres tuvieran un reflejo abstracto de su ser». Gullón explica el drama como una parábola de la inseguridad radical de los tiempos modernos que se manifiesta en la neurosis actual de los hombres. Su visión del drama es social más bien que individual, haciendo caso omiso del problema de la soledad existencial como agonía tan personalista en Unamuno. Su explicación no es errónea, solamente incompleta, como lo es también su análisis, como tendremos ocasión de comprobar al examinar su libro *Autobiografías de Unamuno*, donde profundiza en el alma del escritor mediante el más variado asedio analítico.

Se puede considerar como pista también el tono juguetón con el que propone al lector un pequeño reto: «En el último momento, el símbolo central de la parábola, el del médico, que nunca ha parecido oscuro, resulta luminoso. [155] Dejaré al lector que lo descifre por su cuenta, pues tiene a su disposición los datos necesarios para hacerlo sin equivocarse». El reto encierra doble sentido, ya que el artículo de Gullón también le provee con los datos necesarios para descifrar el equívoco.

Uno de los avisos más escandalosos de la superchería es, otra vez, la fingida ingenuidad del crítico en materia de alusiones literarias: «En cuanto a la confusión de lenguas entiendo que la metáfora arranca de la historia de Babel, sin duda presente en la imaginación del constante lector de la Biblia que fue Unamuno. Vivificarla y transformarla, poniéndola al día y haciéndola servir para expresar el sentimiento de alienación, de soledad incomunicada padecido por el hombre actual, me parece un acierto». Gullón ha advertido la presencia de interpolaciones borgianas, pero no llega a recordar para nada su famoso cuento «La biblioteca del Babel» de *Ficciones*, el mismo libro que contiene el relato «Funes el memorioso», al que Gullón ha aludido anteriormente.

Sospechoso también es el excesivo elogio del drama y la exageración de su importancia para las letras europeas: «Profeta del sentimiento trágico de la vida, con este drama se adelantó a los practicantes del absurdo existencial, situándose --a la cabeza-- en la línea de Kafka, de Durrenmat, de Becket». El crítico parece olvidar que *Niebla*, escrita una década antes, «es la novela del absurdo existencial,» según sus propias palabras en *Autobiografías de Unamuno*.

Ya que Gullón menciona el tema de los anacronismos con referencia a una evidente interpolación borgiana, debemos mencionar otro, menos patente, en torno al hecho verdadero de la visita de la dama argentina a don Miguel en Fuerteventura. Dice que Borges tuvo el manuscrito en sus manos treinta años atrás, y luego describe las circunstancias de su transmisión. Unamuno se la había regalado a la dama en Fuerteventura y «de regreso a Buenos Aires la dama porteña leyó la obra a un reducido grupo de amigos, entre [156] tazas de te y masistas del Aguila. Borges estaba presente, y con su inverosímil retentiva grabó en su cerebro la totalidad del texto». El destierro de Unamuno a la isla de Canarias corresponde al año 1924; Borges vio el cuadernito en 1931. Gullón ha «olvidado»

explicar la laguna de siete años que no parece indicada en la frase: «de regreso a Buenos Aires».

Como se puede ver, las pistas son sutiles. Despiertan sospechas pero no proveen pruebas fehacientes de la impostura. Sólo adquieren relieve ante la certidumbre de saber la verdad, aunque habrían sido discernibles quizá si el artículo hubiera aparecido como cuento, según la intención original. Muchas de las pistas son guiños de autoironía (recurso que observamos en casi todas estas bromas literarias), pues ¿quién se atrevería a llamar ingenuo al maestro de críticos que es Ricardo Gullón? Si no luce allí su acostumbrada pericia analítica, es más fácil atribuirlo a la obligada brevedad del artículo.

LOS ESTUDIOS UNAMUNIANOS DE GULLÓN

Puede ayudar a explicar por qué «Un drama inédito de Unamuno» fue aceptado tan fácilmente como estudio auténtico un examen del libro *Autobiografías de Unamuno*, publicado sólo tres años después. Aunque es posterior a la broma, contiene comentarios sobre muchos temas comunes, por cuya razón ofrece una buena oportunidad de comparar la crítica seria de Gullón con la fingida, para ver por qué ésta resultó tan convincente.

Ya hemos tenido ocasión de observar como pista denunciadora de la broma el limitado enfoque simbólico en torno al inédito. *Autobiografías de Unamuno*, como nota Barbara Bockus Aponte en su estudio *La obra crítica de Ricardo Gullón*, es un libro denso, de inmensa riqueza metodológica. El crítico se atiene a elementos formales, ideológicos y psicológicos, dirigiendo su atención, según las [157] exigencias internas de las obras estudiadas, a una amplia gama de consideraciones literarias, entre ellas, estructuras, analogías, imágenes, perspectiva, el concepto de realismo unamuniano, uso de diálogo y monólogo, y diversos recursos técnicos. A pesar de la diferencia que representa la crítica más simplista del drama, hay varios puntos de coincidencia entre el tratamiento de la creación verdadera de Unamuno y la espuria, especialmente en la discusión acerca de los temas del sueño, la niebla y los espejos, y en algunas interpretaciones que ofrece el crítico.

La novela *Niebla y el falso drama inédito* inspiran en Gullón juicios parecidos: «Con este drama», dice del segundo, «se adelantó a los practicantes del absurdo existencial»; *Niebla*, leemos en *Autobiografías de Unamuno*, «es la novela del absurdo existencial, del hombre perdido en la angustia de una vida sin finalidad». En la misma página, trae a colación una cita de Antonio Machado, cuyos dos versos finales encierran un resumen perfecto del drama inventado por Gullón:

así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla.

(Soledades, galerías y otros poemas.) (86)

Hay notables diferencias en el tratamiento del tema de la personalidad en su crítica de la obra apócrifa y en la de Niebla. Con referencia al drama dice Gullón:

Hallamos en él los temas favoritos del genio unamuniano, y en primer término la preocupación por el ser. Ese decirse una vez y otra: ¿quién soy yo?, ¿quién soy yo?, cuando los personajes se miran al espejo y no se reconocen, es muy suyo, y alude, en mi opinión, a un grave problema de nuestro tiempo. En el pasado el hombre podía compararse, medirse con una imagen de sí mismo, propuesta como reflejo abstracto y quintaesenciado de una realidad multiforme. [158] Pero esa imagen se ha desvanecido. Ya no hay tal cosa como un Hombre ideal, utilizable como término de comparación.

En Autobiografías de Unamuno, Gullón también señala la gran actualidad de Niebla, al afirmar que esta novela «en su desnudez (a veces en su sequedad), revela la dramática tensión vital del hombre moderno. Pues las ficciones unamunianas son tan actuales por su problemática como por su forma» (100). Sin embargo, al tratar la misma pregunta por la identidad propia en Unamuno, hace destacar precisamente su carácter intemporal y universal, con referencias a otros autores, de ahora y del pasado, que han compartido la misma preocupación. En el capítulo titulado «¿Quién soy yo?», Gullón examina el problema a fondo:

A lo largo de este examen de las ficciones unamunianas comprobamos con cuánta insistencia recurre en ellas la pregunta obsesionante: ¿Quién soy yo? El tema de la personalidad es el tema de Unamuno y le incita a incesantes matizadas variaciones. El hombre quiere saber cuáles son las fuerzas que le hacen comportarse según se comporta, sentir según siente. «El carácter del hombre es su destino», dijo ya Heráclito; si conseguimos averiguar cómo es aquél, podremos entender las líneas de éste y contemplar lo futuro sin ansiedad. Podremos, tal vez, superar la inseguridad, oscuro torcedor de que nace la angustia. (152)

.....

Han sido tan numerosas las almas atormentadas por su propio misterio que no puedo ni siquiera esbozar la crónica de esta preocupación, desde los mitos primitivos hasta Nabokov y Camilo José Cela. (153)

La interpretación sospechosamente simplista del reflejo brumoso en el drama, reducida a unas pocas líneas, contrasta notablemente con la visión amplia y profunda que ofrece Gullón en este capítulo importante de su libro.

Mientras que la discusión sobre el drama inédito se [159] reduce a la interpretación de su simbolismo, encontramos que este procedimiento no se manifiesta a menudo en la auténtica crítica gulloniana. Dice que la niebla «será símbolo de la nada, como lo es de la vida,» pero sigue una explicación que aclara y analiza el símbolo. Se examina el tema del sueño en múltiples contextos, principalmente con referencia a Paz en la guerra, Niebla y San Manuel Bueno, mártir. Gullón estudia en esta última novela muchos de los temas también comentados en el drama inédito: la analogía entre su protagonista y Jesucristo, los poderes curativos del sacerdote, el «vivir del sueño» y «el sueño de la muerte», una «enfermedad mortal» (en la novela, padecida por el atormentado don Manuel), y la imagen del espejo. En su capítulo sobre El otro, Gullón observa los efectos de una usurpación, con el misterio en

torno a la verdadera identidad de la víctima. En el drama inventado también ocurre una usurpación, la del puesto del médico, y hay misterio con respecto a la identidad de los autores del crimen.

El problema de la incomunicación es estudiado por Gullón en obras de Unamuno y también en «Un drama inédito,» relacionado con el deterioro fonético y los reflejos borrosos: «Los enfermos se miran al espejo y no se reconocen. Se preguntan a quién corresponde la imagen allí reflejada... Dejan de ver a los seres humanos separados del contorno y los ven fundidos en la bruma.» La falta de comunicación y de comunión es, según el crítico, el tema principal de La novela de don Sandalio. Su descripción de una escena evoca la situación esbozada en el drama:

Allí están los grandes espejos, «algo opacos», para que los reflejos aparezcan borrosos, envueltos en bruma, puestos «unos frente a otros» ofreciendo un ámbito de infinita duplicación a través de alejamientos progresivos que harán cada vez más indecisa la imagen a nuestros ojos, hasta diluirla en esas «lejanías como triste ensueño» en que escapa al contemplador el aura de su ser que más quisiera captar (321). [160]

La multiplicación de los espejos en Don Sandalio interfiere con la clara percepción de la imagen reflejada, creando un efecto comparable al que produce la misteriosa enfermedad en el drama. Gullón menciona, a propósito del juego de espejos, el capítulo «La ciudad de Espeja» de Las peregrinaciones de Turismundo en el cual el protagonista, perdido en una ciudad toda de espejos, se dirige a una multitud de seres invisibles que siente a su alrededor, sin poder percibir la propia voz. Como le explica el enano Quindofa: «Quien habla para sí no se oye.» «Turismundo», dice Gullón, «vive la situación del incomunicado; toda existencia le parece apariencia, reflejo de lo reflejado en el espejo» (323). De esta manera su soledad se entronca con la de don Sandalio y se puede ver como extensión del tema, en un contexto colectivo, «el sentimiento desintegrador e insolidario predominante en el hombre actual» que aparece en el drama apócrifo.

El análisis que hace Gullón de la obra inventada anticipa muchas facetas de su examen de verdaderas creaciones unamunianas, por lo cual se puede decir que su crítica del inédito, aunque parcial y en algunos sentidos somera, es auténtica, aún cuando el objeto de la crítica no lo es.

GULLÓN, NARRADOR

Un aspecto generalmente «desconocido» u «olvidado» de Ricardo Gullón es su novelística. Antes de la guerra civil española, según informa Barbara Bockus Aponte en su libro ya citado, Gullón publicó su primera novela Fin de semana en 1934 (P.E.N. Colección). El libro tuvo una acogida crítica excelente, y su segunda novela Tiempo de vacaciones, de amor juvenil, fue aceptada por un editor, aunque la guerra impidió que se publicara. Otra, Los días perdidos, de conspiración política, escrita en el invierno de 1935-1936, resultó ser tan profética, que, según Aponte, una vez [161] terminada la guerra civil, el propio Gullón creyó más prudente destruir algunos de los capítulos. Al mismo tiempo

tomó la decisión de dirigir sus energías futuras fundamentalmente hacia la crítica. Sólo escribió una novela más, en los últimos días de la guerra, basada en recuerdos de esta experiencia: El destello, publicada años después en 1948. Con esta obra, bien recibida por la crítica, Gullón decidió abandonar definitivamente la escritura de narraciones.

El poeta y crítico Ildelfonso-Manuel Gil, amigo y colaborador de Gullón desde su juventud, recuerda la época en que fundaron juntos la revista Literatura, a principios de 1934 y describe la aportación de Gullón en los siguientes términos:

Conviene señalar que la colaboración de Ricardo Gullón, que en el primer número había sido prosa narrativa, era en ese segundo número un excelente ensayo sobre André Gide. El gran crítico literario señalaba ya el tono dominante de su obra futura, aunque todavía se mantendría en él una vocación de narrador que quizá no debiera haber abandonado y que todavía podría resurgir tras tantos años de lúcidos estudios sobre obras ajenas.

Se ve que aún en 1971, después de más de veinte años de silencio narrativo, la habilidad de Gullón en ese género es recordada por Gil, él mismo un literato de criterios muy altos.

Conviene agregar con respecto a esta cuestión de Gullón, narrador, un informe de Barbara Bockus Aponte: «Gullón ha confesado su temor de que el rigor analítico y el deseo de atenerse a la literatura de los textos puedan haber reprimido sus poderes imaginativos y quitado soltura y libertad a su prosa». Se refiere aquí a su estilo, pero no hay por qué limitar esta confesión a consideraciones estilísticas. Es evidente que Gullón, al inventar «Un drama inédito de Unamuno», pone en acción sus «poderes imaginativos» ateniéndose a un texto creado por él. No sabemos por qué [162] Enrique Canito publicó el cuento como ensayo, pero en todo caso, es probable que los lectores de Insula lo hubieran tomado como estudio porque la imagen del crítico había suplantado la del novelista de una manera tan completa que pocos recordaban ese aspecto de su producción.

Lo que logra hacer Ricardo Gullón en el texto de «Un drama inédito» es combinar la invención novelesca y la crítica en un género híbrido, como sólo puede hacerlo un escritor que es a la vez perspicaz crítico literario e inventor de ficciones. Además de ser una ficción de estilo borgiano, el artículo tiene valor como un estudio sobre la comunidad de temas y motivos en Borges y Unamuno que hace plausible la asimilación borgiana del texto unamuniano.

BORGES, UNAMUNO Y GULLON

Como el objeto de nuestro estudio es un cuento de tipo borgiano escrito por Gullón sobre un supuesto drama unamuniano, estamos ante una creación compleja en la cual se opera una confusión, que estimamos deliberada, de elementos identificables como borgianos y unamunianos con una tercera intrusión gulloniana. También es confuso el género de «Un drama inédito de Unamuno,» porque, como ya hemos indicado, participa de la ficción y la crítica al mismo tiempo.

Un resultado de este procedimiento es que al combinar elementos borgianos y unamunianos, Gullón sugiere afinidades entre los dos autores que el mismo Borges no ha advertido. En una conversación de 1967 con Richard Burgin, Borges expresa su admiración por Unamuno, pero insiste en que no les interesan las mismas cosas. La divergencia, según explica el escritor argentino, estriba en la obsesión unamuniana con la inmortalidad personal, un tema que a él no le atrae. Dice en el libro *Conversations with Jorge Luis Borges*: «Unamuno, I think of him as a very important [163] writer, but I have no sympathy with him.» Es evidente, pues, que al afirmar que no le tiene afinidad o simpatía, Borges se refiere más que nada al problema de la «inmortalidad de Unamuno,» según tituló un artículo sobre éste publicado en *Sur* en 1937, sin recordar todos los puntos de coincidencia que aduce Gullón tan convincentemente en su artículo de 1961, aunque la inmortalidad personal no sea uno de ellos. Borges niega su adhesión a la filosofía existencialista, pero es precisamente en el sentido del absurdo existencial, al que llegó Unamuno por cuenta propia, sin deudas a las ideologías europeas, donde Gullón ve el interés que tenía Borges por el drama inédito: «¿Puede sorprender a nadie que Borges lo retuviera de cabo a rabo, y participara de algún modo en su versión definitiva?»

¿Por qué pudo recordar Borges el drama, entonces, si no por las múltiples afinidades que el lector puede discernir en el artículo de Gullón? Algunas son de índole literaria, como el uso de la parábola, la imprecisión de época y lugar concreto en sus escritos, el simbolismo del espejo con relación a la personalidad escindida y el doble, y la influencia cervantina. Otras proceden de motivos tal vez más profundos, en el uso de la ficción como vehículo metafísico. Borges, como Unamuno, ha expresado el deseo de despertar a la gente a través de la literatura a ponderar cuestiones metafísicas. En ambos autores aparecen los temas del sueño, el universo y la existencia de Dios con la sospecha --intelectual en Borges, dramática y agónica en Unamuno-- de que en el centro de todo no hay más que el vacío, la nada. Los dos muestran un respeto fundamental por el individuo con una visión negativa de los sistemas (recuérdese «La lotería en Babilonia» de Borges y la «sistemafobia» de Unamuno en novelas como *Amor y pedagogía* y cuentos como «Mecanópolis», «Caridad bien ordenada» y «Revolución en la biblioteca de Ciudadmuerta».) En la busca del invisible doctor, que refleja el anhelo agónico de Unamuno por creer en Dios, hay resonancias de los esfuerzos borgianos por encontrar el punto total que es [164] «El Aleph» (relato que cita Gullón en el artículo), el hombre total en «El acercamiento a Almotásim» y el libro total en «La biblioteca de Babel». Digno de notar, sin embargo, es el humor con el que Borges, al notar el carácter alegórico de Almotásim como un Dios unitario, agrega que «la idea es poco estimulante, a mi ver», en marcado contraste con el obvio compromiso vital de Unamuno en el tema.

Además de las específicas influencias borgianas que señala Gullón en la estructura de algunos pasajes laberínticos y la aparición de locuciones del viejo anglosajón, se puede observar que los personajes de la ficción supuestamente unamuniana son más típicos de la fabulación de Borges por carecer de la extremada interiorización e intensidad de los del escritor español. Como advierte Gullón en *Autobiografías*: «El personaje unamuniano viene de dentro». Si hay claras intrusiones borgianas en el drama mismo, las hay también en la creación gulloniana, en la mezcla de los géneros ensayístico y novelesco y en el gusto por ofrecer posibles versiones alternativas de los hechos. Gullón, en efecto, sigue las

recomendaciones de Borges, expuestas en su prólogo a Ficciones acerca de la práctica de resumir argumentos en vez de elaborarlos detalladamente: «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario». Muy borgiana también es la invención de un libro falso escrito por un autor verdadero, con la diferencia de que en él es un juego confesado, y en Gullón no. Los lectores de Borges están acostumbrados a verlo incluirse a sí mismo como personaje del relato, tal como Gullón se ficcionaliza en compañía de él para inventar toda la anécdota del hallazgo, pero algunos de estos conocidos procedimientos de Borges eran antes unamunianos, porque el escritor español era muy aficionado a intervenir como personaje en sus ficciones y, a través de Víctor Goti, prologuista inventado de Niebla, [165] «propugna la necesidad de confundir el sueño con la vida, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso, confundirlo todo en una sola niebla».

El crítico advierte que el drama inédito contiene los temas favoritos del genio unamuniano, y en primer término la preocupación por el ser.» Ya quedan señalados algunos que coinciden con partes de Autobiografías de Unamuno, y en general se puede afirmar que el drama «suen a Unamuno», aunque Gullón se apresura a advertirnos, anticipando quizá alguna objeción justificada, que los personajes son «más numerosos de lo corriente en las obras de Unamuno» (según Andrés Franco, «El pasado que vuelve es la pieza que más personajes tiene: son dieciséis.) Como indica Gullón, «el símbolo central de la parábola, el del médico, que nunca ha parecido oscuro, resulta luminoso.» El invisible personaje cuya presencia se siente en toda la obra y en cuya existencia se cifra no sólo la salud, sino también la felicidad, es, claro está, Dios, y su asesinato a traición ante la cobardía de los demás no deja lugar a dudas de la semejanza a Cristo. El rumor de que ocupa el puesto del médico, desaparecido tiempo atrás, un usurpador «a servicio de los esbirros» sugiere la oposición unamuniana a la eclesiastización del cristianismo. Uno de los toques más convincentes de la superchería es la afirmación de que algunos ciudadanos «se niegan a confiar en su ciencia, y ni siquiera creen en la Medicina,» por presentar una curiosa inversión de los conceptos más usuales que contraponen la fe y la ciencia, creando así una extraña dialéctica (unamuniana) en la cual el no creer en Dios equivale a no creer en la ciencia.

La burla de la ciencia es otro tema unamuniano que aparece en el drama cuando se emplean medidas para controlar el sueño: «No más sueños individuales. Funcionarios bien retribuidos vigilan el dormir de los ciudadanos y utilizando oniroscopios hipersensibles investigan las secretas complacencias de los durmientes.» La situación, de hecho, se parece a la del cuento unamuniano «Batracófilos y [166] batracófobos», de 1917, en que los habitantes de la ciudad de Ciamaña ponen ranas en el estanque del casino para acabar con los mosquitos. Los poetas y soñadores resultan ser batracófilos porque les complace el croar de las ranas. Los «dormidores» y ajedrecistas científicos --«los que querían dormir y no soñar, los espíritus prácticos» --son batracófobos. Los dos grupos viven incompatibles hasta llegar al acuerdo de suprimir el estanque mismo, y así acabar con las ranas y los mosquitos. El sonambulismo en el drama inédito refleja el juego con los conceptos de sueño y vigilia y también el letargo metafísico, refugio de los problemas agónicos del ser, que es un tema central en toda la producción unamuniana.

Otro tema unamuniano es el idioma, que en el inédito sufre alteraciones profundas como resultado de la enfermedad del sonambulismo. Los enfermos suponen que el médico sufre un defecto auditivo que le impide captar sus palabras, pero un personaje les asegura que:

...si no entiende, la culpa es de los enfermos que, sobre mal explicarse y trabucar las palabras, desarrollan, como consecuencia de la enfermedad una extraña tendencia a deformar sonidos y vocablos. Lo suyo ya no es idioma, sino un galimatías que no hay médico que lo entienda. Cuando hablan entre sí a veces logran entenderse, pues en todo el país se ha producido simultáneamente idéntico deterioro fonético, pero el extranjero (y el doctor lo era), no habituado a tales deformaciones, apenas puede reconocer en los sonidos así transformados los que espera oír. Según esta versión no sería imputable la incomprensión al oído de quien escucha, sino a la lengua de quien habla.

Cuando recordamos que el autor antes se ha referido a una ciudad como escenario del drama, la afirmación de que «en todo el país se ha producido simultáneamente idéntico deterioro fonético» parece un lapsus cometido adrede para sugerir un contexto nacional español. [167]

Como señala José Luis Aranguren en su ensayo «Unamuno y nosotros», el problema de España en Unamuno se da en asociación íntima con el tema de la lengua española. En este sentido la desintegración lingüística, presentada como una complicación de la enfermedad en el drama, puede verse como un comentario muy unamuniano sobre el aislamiento del espíritu español reflejado en su purismo dissociativo que resiste la invasión de palabras o giros nuevos, haciendo imposible la comunicación eficaz con otros pueblos que se han adaptado a la actualidad. En su artículo de 1903 titulado «Contra el purismo» y en el libro *En torno al casticismo*, Unamuno se opone a un casticismo mal entendido que consista en quietismo y conformismo en el campo de las ideas, y en el que la lengua tome la forma del proteccionismo lingüístico de un instrumento arqueológico. «El problema de la expresión no es sino el reflejo del problema de la acción», comenta Aranguren, y sus palabras adquieren significación particular aplicadas al asunto del falso drama unamuniano. El que el interés del gran autor del noventa y ocho por el tema no fuese pasajero queda comprobado por el libro de Carlos Blanco Aguinaga: *Unamuno, teórico del lenguaje*, publicado por el Colegio de México en 1954.

Gullón, como indicamos al citar sus propios estudios, conoce a fondo la obra de Unamuno y lo que se ha escrito sobre él. Su falso drama, tan unamuniano en el fondo, contiene confesadas interpolaciones borgianas, pero hay también aportes del propio Gullón. Uno de ellos es la insinuación de temas políticos. Aunque la actitud de oposición a los gobiernos dictatoriales por parte de Borges en la Argentina y Unamuno en España es bien conocida, la política no es un tema esencial en sus ficciones. Con la posible excepción de «*Deutsches requiem*», Borges evita las cuestiones políticas en sus relatos, aunque ha expresado en otras ocasiones su censura del nazismo, fascismo, peronismo, comunismo, etc., y personalmente no escapó a los males del peronismo. Unamuno, desterrado a Fuerteventura por sus diatribas contra [168] Primo de Rivera, defiende el civismo pero no hace política en sus invenciones. En el drama inédito, sin embargo, hay toda clase de insinuaciones para el buen entendedor, no sólo de la actitud de Unamuno contra Primo de

Rivera, sino de la situación española en la posguerra. «Manda en la ciudad un jefe político enérgico», cuenta Gullón, que se propone sumergir a la población «en el opio del sueño colectivo», cuya doctrina es la oficial del régimen. Se atribuye a un rasgo típico del humor unamuniano el que los infractores sean condenados a leer los dominicales del A B C. No es difícil percibir la ironía (de índole unamuniana) con la que se refiere al «grande hombre» que vela por los destinos de la patria mediante el conformismo obligado.

Podemos ver como alusiones al comunismo aportadas por Gullón la reclusión de Quijano, quien pide caridad y justicia, en el fantascomio para delirantes incurables, imitando el famoso remedio soviético de internar en el manicomio a los disidentes, y la práctica de desprestigiar las creencias religiosas cuando «el médico es puesto en entredicho» por los vigilantes de sueños y los burócratas.

Una complicación del mal parece reflejar la situación de la guerra civil española: «Cuando la enfermedad avanza son incapaces de distinguir a los hombres unos de otros; confunden incluso a los miembros de su propia familia» (subrayado nuestro). Ya nos hemos referido al problema del deterioro lingüístico, que también es un fenómeno que acompaña las grandes crisis civiles, cuando el idioma ya no sirve su función comunicativa. Dice Gullón que «cuando hablan entre sí a veces logran entenderse» (subrayado nuestro). De este modo se trae a nuevos contextos el pensamiento unamuniano sobre la lengua, pues el aislamiento de España que comenta Aranguren existió en el período de la posguerra también. Así que Gullón se expresa sobre la patria española mediante un artificio muy hábil al hacer hincapié en la fecha del manuscrito: antes de 1931, o sea, con suficiente anterioridad a la guerra civil para que no [169] se vean en él alusiones veladas a los eventos ocurridos después de 1936. Al mismo tiempo, no es difícil extender la analogía a ciertos períodos de la historia argentina que forman la circunstancia vital de Jorge Luis Borges.

Conviene, no obstante, aclarar que el comentario político y social implícito en «Un drama inédito de Unamuno» no es su móvil principal, sino una dimensión más que ofrece esta obra que es a la vez crítica, ficción y una magistral broma literaria. [172]

BIBLIOGRAFIA DE RICARDO GULLON

Sobre Ricardo Gullón:

Aponte, Barbara Bockus. La obra crítica de Ricardo Gullón. Madrid: Insula, 1975. Incluye una amplia bibliografía, págs. 161-171, de libros, ediciones, libros prologados, selección de ensayos y artículos, reseñas, estudios críticos y otros escritos referentes a Gullón y su obra.

Número de homenaje de la revista Insula, Año XXVI, Núm. 295, junio 1971. Contiene escritos de Ildefonso-Manuel Gil, Javier Martínez Palacio, Antonio Núñez, Gustavo Agrait, Nilita Vientós Gastón, Francisco Ayala, Andrés Amorós, Manuel Rodríguez Ramos y Pablo Beltrán de Heredia. [173]

Obras de invención de Ricardo Gullón:

Fin de semana. Madrid P.E.N. Colección, 1934.

«Tiempo de vacaciones». 1935 (Inédita)

«Los días perdidos» 1935-1936 (Inédita)

El destello. Segunda edición, Santander-Madrid: «El Viento Sur», 1948.

Selección de libros de Ricardo Gullón:

Vida de Pereda. Madrid: Editora nacional, 1944.

Novelistas ingleses contemporáneos. Zaragoza: Ediciones Cronos, 1945.

La poesía de Jorge Guillén. Zaragoza: Estudios Literarios, «Heraldo de Aragón» S.A., 1949 (Colaboración con José Manuel Blecuá).

De Goya al arte abstracto. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952; segunda edición ampliada, Río Piedras: Editorial Universitaria, 1963; tercera edición, Madrid: Seminarios y Ediciones, Colección Hora H, 1972.

Galdós, novelista moderno. Madrid: Revista de Occidente, 1957; segunda edición, Madrid: Taurus, 1960; tercera edición, Madrid: Gredos, 1966 y 1973 (cuarta edición).

Las secretas galerías de Antonio Machado. Madrid: Taurus, 1958; segunda edición, Santander: Isla de los ratones, 1967.

Conversaciones con Juan Ramón Jiménez. Madrid: Taurus, 1948.

Estudios sobre Juan Ramón Jiménez. Buenos Aires: Losada, 1960.

Balance del surrealismo. Santander: Isla de los ratones, 1961.

Direcciones del modernismo. Madrid: Gredos, 1963; segunda edición ampliada, Gredos, 1971.

Autobiografías de Unamuno. Madrid: Gredos, 1964.

Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Florencia: Università de Pisa, 1964.

Pitagorismo y modernismo. Colección «Clásicos de todos los años». Santander, 1967.

El último Juan Ramón. Madrid: Alfaguara, 1968.

La invención del 98 y otros ensayos. Madrid: Gredos, 1969.

Una poética para Antonio Machado. Madrid: Gredos, 1970.

García Márquez o el arte de contar. Madrid: Taurus, 1970.

Técnicas de Galdós. Madrid: Taurus, 1970.

[175]

UN ENIGMA CUBANO Y CARLOS RIPOLL

PERFIL DE UNA BROMA

Es un libro de unas sesenta páginas, con una portada muy atractiva. «Julián Pérez,» anuncia el título, «por Benjamín Castillo, Cuento, Premio Casa de las Américas, 1970, CASA.» El lector sabe que Casa de las Américas es la editorial oficial de Cuba, y siempre interesan sus publicaciones, aún más cuando llegan a circular ya envueltas en alguna controversia, como este libro Julián Pérez. Acompaña el tomo una hoja suelta que reúne varios recortes periodísticos acerca del libro, los cuales aluden a los disgustos que la narración premiada en Cuba ha causado entre las autoridades y los intelectuales del país. Como los recortes son de The New York Times, el ABC de Madrid, L'Osservatore Romano, Le Monde de París, el Diario Las Américas de Miami, The Times Literary Supplement de Inglaterra y Granma, órgano oficial del Comité Central del partido comunista de La Habana, es evidente que el debate asume ya carácter internacional.

La solapa del libro anuncia que se trata de un cuento polémico que «puede hasta parecer la obra de un contrarrevolucionario,» pero que «sólo el que no tenga vivo en su ser el espíritu de la Revolución verá en la obra de Benjamín Castillo otra cosa que una defensa de sus [176] verdaderos fundamentos, de lo que él descubre en las raíces del proceso.» El lector está prevenido y sobre aviso, sabiendo que sus propios prejuicios pueden interferir con la cabal comprensión del texto. Siguen las páginas de rigor. Se repite el título, seguido de una página de información editorial: la dirección de Casa de las Américas, primera edición, febrero de 1970, diseño de Juan Porro, y el hecho de que la Colección Premio comprenda las obras premiadas y mencionadas en sus concursos. Otra página presenta la lista de los cinco miembros del jurado, de México, Francia, Uruguay, y dos de Cuba. Un prólogo firmado por Pedro Gálvez Estrada habla de Benjamín Castillo como «un ejemplo de la nueva generación de cuentistas cubanos», así que no extraña el no haber oído de él. Hay datos biográficos, una descripción de la obra anterior del joven escritor, y unas alusiones al asunto del cuento. Pregunta el prologuista: «¿Qué dirán ahora, con la

publicación de este cuento, los que niegan la libertad de los escritores cubanos? (7) Después de señalar los aciertos técnicos de Castillo, elogia su creación como ejemplo de «un arte que trasciende, que mueve al hombre y lo compromete en su más alta ocupación» (8). Aparece una página con dedicatoria a Harold B. Bradshaw y Ludek Svoboda y luego una hoja que luce como epígrafe una cita de Dostoyevski: «...y Jesús decidió, aunque fuese por un momento, visitar a sus hijos y, sobre todo, allí donde, como adrede, ardían las hogueras de los herejes.»

El cuento propio no comienza hasta la página 15. Hay un mitin en la Universidad de La Habana. Los estudiantes reclaman que hable Julián Pérez, quien les explica el verdadero sentido de la Revolución. Fidel Castro, el orador del día, llega en esos momentos, y preocupado por los ideales contrarrevolucionarios del intruso, manda que sus oficiales lo arresten. Más tarde Castro le dirige a su prisionero un discurso de unas ocho páginas, increpándole por sembrar la discordia entre la gente, feliz en su odio -gran resorte de la Revolución que él ha llevado a cabo. El lector se da cuenta [177] de que este Julián Pérez es José Martí, y si conoce bien la biografía del héroe, recuerda que su nombre completo es José Julián Martí Pérez. Castro justifica la dirección que ha tomado su Revolución ante el «Apóstol de Cuba», quien, como Jesús en «El Gran Inquisidor» de Dostoyevski, guarda silencio y es sentenciado a muerte. Luego se hallan pliegos escritos por Julián Pérez en los cuales explica sus ideas de amor y bondad. Sucede, sin embargo, que todo lo anterior --el regreso de Martí a Cuba, su prisión y fusilamiento-- fue una alucinación del primer mandatario, quien es luego asesinado por una docena de sus hombres, preocupados por su creciente demencia y convencidos de que la única solución es convertirlo en mártir.

Después del texto del cuento aparecen como epílogo una carta de protesta dirigida a Casa de las Américas por los dos cubanos que habían integrado el jurado, denunciando la selección de una obra que ellos consideran de ideología infame y pobreza artística; un artículo titulado «Consideraciones sobre la literatura y la crítica», de un tal Mauricio Segovia, publicado anteriormente en dos revistas revolucionarias, donde se acusa a Benjamín Castillo de haber traicionado la libertad de expresión que el gobierno cubano había permitido a los intelectuales; y una carta de Benjamín Castillo, fechada el 22 de febrero de 1970, que es una retractación dirigida al Secretario General de la Unión de Jóvenes Comunistas. La página siguiente informa del suicidio de Benjamín Castillo, quien «en la pared del calabozo dibujó con letras mayúsculas 'VIVA JULIAN PEREZ'; y al pie de su último escrito, se echó a morir para que su cuerpo sirviera de firma al tosco y breve testamento» (57). Parece que llegamos al fin de la obra, y que hemos demorado mucho en la descripción de detalles editoriales de poca monta, especialmente en la disposición de las páginas preliminares, pero al doblar la última página nos espera la sorpresa más grande que cabe imaginarse: un colofón críptico informa: «Este cuento, Julián Pérez por Benjamín Castillo, escrito por [178] Carlos Ripoll, se terminó de imprimir en Marzo de 1970, por Las Américas Publishing Company, 152 East 23rd Street, New York».

El golpe es tan certero como inesperado. El lector renuncia a creerse víctima de una broma y se pregunta si es posible que Ripoll haya querido decir que es el transcriptor del libro de Castillo en los Estados Unidos. Por un lado es natural suponer que un cuento como Julián Pérez no puede publicarse en Cuba, pero por otra parte, recordamos el aviso del prologuista acerca de la posible interferencia de nuestros prejuicios y el reto: ¿Quién dirá

ahora que no hay libertad de expresión en Cuba? Ninguna exageración delata la presencia de una broma, así que el lector tiene que esperar que los críticos confirmen el hecho de que el libro sea, efectivamente, lo que José Antonio Arcocha llama «una ficción total» y Julio Hernández Miyares, «ficción desde la portada.»

La broma comienza aún antes de la portada, con la ya citada hoja de recortes apócrifos de periódicos. Se distinguen claramente tres momentos en la realización de la broma: su preparación, ejecución y revelación. En las bromas de Ayala y Tiempo, el momento de la revelación final es postergado, extendiéndose fuera de los confines del libro propio, a algún tiempo futuro en que un crítico perspicaz o el autor mismo descubra la broma, pero no todas las bromas literarias han de seguir la misma estructura, y no es menos broma la que depara la revelación en su última página que la que reserva su secreto para el futuro. Lo que sí se extiende fuera de la portada es la preparación, representada por la falsa crítica que despierta la curiosidad del público y lo prepara para entrar en la broma. La ejecución está concebida magistralmente para hacer al lector entrar más y más en la ficción mediante una estructura barroca que le aleja de la realidad fuera del libro. La alucinación de Castro ocurre dentro del cuento de Benjamín Castillo, que a su vez está dentro del libro de Carlos Ripoll, y cada nivel parece contener una dosis distinta de realismo. El cuento de Castillo parece más real [179] que el sueño de su personaje, y la trama urdida en torno al cuento mismo, en contraste, adquiere todas las trazas de la verdad extraliteraria.

Es interesante conjeturar cuáles habrían sido los resultados de no haber divulgado el nombre del autor al final. Ripoll, en efecto, consideró esta posibilidad, según nos informa en una carta: «Al principio pensé no dar mi nombre en el colofón y dejar en el misterio el asunto, porque comprendía que el efecto sería mayor, y la confusión necesaria, pero me pareció que iba a parecer cobardía por la intención que me llevaba a publicarlo». Pero aún con la revelación incluida en el libro, muchos lectores no han querido aceptar el hecho de que todo fuera una invención de Carlos Ripoll. Uno de los aspectos más fascinantes de las bromas literarias es su relación con la vida y la realidad fuera de ellas. En este caso, es lógico pensar que parte de la dificultad de aceptar la broma como tal se debe a que su autor no era conocido como novelista, sino como crítico literario e historiador, pues la eficacia de muchas bromas literarias reside precisamente en el hecho de que el autor emerja con una nueva imagen nunca sospechada.

Aún no acaban las sorpresas, pues, al leer estas páginas, el autor nos ha hecho otra revelación, sobre el origen martiano del seudónimo:

Cuando Martí fue a Cuba con el pasaporte a nombre de Julián Pérez --su segundo nombre y su segundo apellido--, dijo que así «no era más que lo necesariamente hipócrita». Yo, en su recuerdo, y por motivo semejante empleé mi tercer nombre de pila (soy Carlos Rafael Benjamín) y el que sería mi tercer apellido (Ripoll Galán Castillo); además porque formaba un buen contraste: el más vulnerable y lo más sólido, débil y fuerte, como el joven cuentista.

El procedimiento es el mismo que utiliza Francisco Ayala en la formación de su seudónimo para su prólogo apócrifo a Los usurpadores. [180]

¿En qué consiste la novedad de esta broma de Ripoll? El uso de un seudónimo es demasiado común para que lo consideremos en sí como una broma. Aquí lo que sorprende más que nada es la ficcionalización de aquellos elementos que la experiencia nos ha enseñado a aceptar como «sagrados»: los datos editoriales, porque si no son auténticos, la obra queda en peligro de flotar en el espacio como un cohete que se ha equivocado de órbita y sigue perdido en el vasto universo literario. Ripoll, al alterar estos datos indispensables, monta una broma audaz, pero el truco amenaza distraernos de otras consideraciones igualmente significativas, acerca del valor mismo de su creación. Algunos críticos han elogiado su supuesto valor propagandístico, censurado por otros, pero eso es de esperar en un libro cuyo tema es político y sociológico. Creemos, sin embargo, que gracias al manejo hábil del lenguaje, la estructura compleja de los elementos narrativos, y el placer estético que se deriva de la lectura, su valor trasciende partidarismos y nos hace indagar en la naturaleza misma del arte, la fantasía y la realidad, a la vez que propone otros problemas de carácter sociológico en torno al escritor en su mundo.

CRITICA DE BURLAS Y DE VERAS

Julián Pérez presenta una situación mixtificadora para la crítica, porque contiene su propia crítica contradictoria y al mismo tiempo es objeto de escrutinio crítico de tipo «legítimo». Hay múltiples niveles de crítica: la que aparece en los recortes periodísticos que anuncian el libro, la favorable expresada por el prologuista la censura de dos miembros del jurado, y finalmente, la posterior escrita por críticos y lectores verdaderos. Algunos de estos niveles, por ser invenciones del autor Ripoll, adquieren otras perspectivas en una lectura informada, puesto que entonces se ven como autocrítica, (pero en todo caso inventada y a veces contradictoria) que obra para impedir que el lector forme [181] una valoración ecuánime de la novela a través de la compleja madeja de burlas-veras.

Veamos primero la hoja de crítica ideada para despertar el interés público, una «hoja suelta, con recortes falsos de periódico, que acompañó los primeros ejemplares que se pusieron a la venta,» según descripción del propio autor, quien indica que el recurso «produjo tantos trastornos que el editor, Gaetano Massa, propietario entonces de Las Américas, intimidado por la reacción de algunos lectores, decidió distribuir Julián Pérez sin ella --por ese motivo muy pocas críticas la mencionan.» Los recortes aparecen en los distintos idiomas de cada país. L'Osservatore Romano expresa su preocupación por el destino del joven cubano que escribió «un libro difamatorio contro il governo di Cuba,» Le Monde anuncia nuevos problemas de Castro con los intelectuales; Diario Las Américas reproduce una noticia, procedente de México, sobre la próxima publicación del libro; Granma manifiesta su disgusto de que se premie en Cuba esta obra ya comentada fuera del país; el ABC plantea ya el enigma: «Julián Pérez es sin duda una obra polémica que puede lastimar a los más sensibles en cualquier bando, porque su autor fuerza las peripecias de sus personajes hasta muy difíciles situaciones», e informa que el cuento ha sido objeto de favorables comentarios críticos y de severos juicios oficiales. A través de The New York Times, el Departamento de Estado de los Estados Unidos niega que Castillo haya tenido conexión alguna con la CIA y se expresa la opinión de que el premio indica una apertura en las restricciones intelectuales en Cuba. The Times Literary Supplement dice que Castillo

escribió el cuento en Inglaterra, influido por exiliados checos, y que su publicación ha sido suspendida. Hay que considerar estos juicios y noticias como parte de la novela, ya que nos predisponen para recibirla. Los informes proveen puntos de vista anticipatorios acerca de un libro que el lector todavía no conoce, insinuando algunos de los hechos más notorios y [182] despertando nuestra curiosidad ante la obra que evidentemente causa un revuelo internacional.

Desde las solapas, en la cubierta de Julián Pérez, el lector está sometido a las críticas más contradictorias. El prologuista Pedro Gálvez Estrada anuncia que es un cuento polémico, pero entrega al lector toda la responsabilidad de la interpretación: «Sólo el que no tenga vivo en su ser el espíritu de la Revolución verá en la obra de Benjamín Castillo otra cosa que una defensa de sus verdaderos fundamentos, de lo que él descubre en las raíces del proceso» (6). El lector se fijará en la exquisita ambigüedad de los términos «verdaderos fundamentos» y «lo que él descubre», que en ningún caso delatan una actitud a favor o en contra de la Revolución. Para Gálvez Estrada, los protagonistas de Castillo merecen el nombre unamuniano de «agonistas». Las palabras y actos que acaso nos parecen repugnantes son un «expediente provisional» del autor, cuya arte se evidencia en el empleo de técnicas sofisticadas como la dislocación temporal, monólogo interior y el realismo mágico de la nueva narrativa latinoamericana. El prologuista concluye que «Julián Pérez es una obra de arte, según la idea del arte que debe reinar en nuestro país: un arte que trasciende, que mueve al hombre y lo compromete en su más alta ocupación» (8). Es una advertencia que no suscita objeciones.

Hay una crítica favorable implícita en el hecho de que el cuento de Benjamín Castillo haya recibido el Premio Casa de las Américas. Opinión contraria es la de los dos cubanos del jurado que consideran el relato «denigrante para la Revolución y su máximo líder, Fidel Castro, y sin ningún mérito literario» (45). Lamentan que varios miembros del jurado no descubrieran la miserable actitud del autor y el ataque que realiza contra el gobierno. La carta de protesta hace constar que la muerte de Castro, así como la describe Castillo es «perfectamente incompatible con la realidad» (45). Registra también la falta de virtudes de estilo o técnicas narrativas, señalando la lentitud de la narración, la torpeza [183] en el diálogo, el fracaso de la falsificación del estilo de Martí, los episodios arbitrarios que nada reflejan ni en el plano real ni en el poético, la artificialidad de los personajes-muñecos, y en fin la «incapacidad del escritor y su falta de dominio en el género» (47). El lector queda perplejo ante la pregunta: ¿Merece el cuento haber recibido el premio? Y si se trata de una segunda lectura, sabiendo que es Ripoll quien ha elogiado y luego censurado su propio cuento, el lector asume el papel de crítico y se pregunta: --¿Merece el cuento un premio?

Se plantea aquí un problema serio para la crítica en general: la dificultad, por no decir imposibilidad, de juzgar una obra literaria. Se hace evidente que la disposición del crítico hacia el hecho central de la Revolución cubana y las consideraciones partidarias forman la base de los juicios emitidos, de modo que el problema se extiende fuera del ámbito ficticio de la novela, puesto que otros críticos, los de carne y hueso, son también movidos por prejuicios. Al fin y al cabo, la crítica procede de ideas ya formadas sobre lo que debe ser el arte: compromiso, arte puro, propaganda, liberación, etc.

Por eso es interesante examinar la crítica verdadera que ha surgido en torno al libro de Ripoll. Primero, conviene notar que todas las opiniones que hemos visto expresadas dentro de la novela son de cubanos, porque el prologuista lo es, el autor Ripoll, y los dos miembros del jurado también. El libro Julián Pérez ha atraído amplia atención crítica, un hecho particularmente notable en vista de la fragmentación del mundo intelectual cubano en el exilio y la ausencia de medios centrales de difusión. Los numerosos críticos que comentan la obra: Miguel F. Márquez y de la Cerra, C. Raggi, Matías Montes Huidobro, Pedro A. Yanes, Luis Ortega, Ana Rosa Núñez, Andrés Valdespino, Wilfredo S. Fernández, Emma Pérez, Agustín Tamargo, L. Fernández Marcané, José Antonio Arcocha, y otros, son cubanos que viven fuera de su patria. Algunos, como es de esperar, se refieren al [184] contenido ideológico y a su exposición de los atropellos del régimen castrista. Casi todos están impresionados por la insólita estructura de la obra y la habilidad técnica del autor. Matías Montes Huidobro encuentra algún defecto en lo que él llama el «núcleo», es decir, el cuento supuestamente escrito por Benjamín Castillo, encontrando que «la lucha ideológica bien planeada está sostenida por dos personajes que están muertos como material novelesco». Como se ve, su juicio coincide, como el crítico mismo advierte, con la opinión del jurado que protesta, que a su vez es de hecho una autocrítica de Ripoll en boca de sus personajes. Como el autor se adelanta a la crítica, es concebible que no sólo esté consciente del «defecto,» sino que su construcción de los personajes obedezca a ciertas intenciones premeditadas, como, por ejemplo, el proveer un contraste que hace ver aún más real la controversia que se monta alrededor del cuento. Además, como la confrontación entre Martí y Castro sucede en un sueño o alucinación, no sorprende que actúen de un modo exagerado o artificial.

Es difícil y a la vez sugestivo tratar de imaginarnos cuál habría sido la reacción de la crítica en el exilio si el cuento hubiera retratado a Fidel Castro favorablemente. ¿El truco de la «ficción total» y la maestría técnica de la narrativa bastarían para redimir el libro o surgirían protestas parecidas a la del jurado? Estamos ante el candente problema de juzgar la literatura de tema político. Es tan arduo dislindar el arte y la propaganda como es distinguir entre contenido y estilo. Sin embargo, nos incumbe someter tales obras a un juicio ecuánime, y a nuestro modo de ver, la literatura política o socio-política puede ser comfortable aún para los que no comparten la misma ideología en la medida en que no sea demasiado agresiva. Es cuestión de mantener un equilibrio para que la expresión de las ideas del autor no lleguen a herir la sensibilidad del lector en su legítima busca del arte en la literatura. Si el mensaje, o lo que comúnmente llamamos «tesis» no es excesivamente agresivo, el lector [185] debe poder tolerar literatura que presenta juicios aún cuando estén en pleno conflicto con los suyos, con tal que haya valores artísticos a la vez. Esto es, en nuestra opinión, lo que logra Carlos Ripoll en su Julián Pérez, y si esta obra que tan felices resultados ha conseguido con la crítica no ha tenido la difusión internacional que merece, por lo menos en el mundo hispánico, se debe sin duda a la ya mencionada fragmentación de los intelectuales y el público cubanos y al hecho de que el autor ensayista, crítico e historiador no fuera conocido como novelista.

La crítica en torno al libro presenta aún otro rasgo curioso: todos los artículos publicados que hemos podido ver pertenecen a los años de publicación de la primera y segunda ediciones, es decir, 1970 y 1971. Como ocurre frecuentemente con las bromas literarias, les amenaza el olvido una vez descubierta la treta, pero en este caso es

incomprensible en vista de los eventos del encarcelamiento y la confesión de Heberto Padilla en Cuba en abril de 1971. La historia de Heberto Padilla después de la publicación del libro de Ripoll cumple la profecía implícita en Julián Pérez, sin que los críticos hayan vuelto la atención nuevamente a la novela. Y en las críticas examinadas, no hay ninguna mención del caso Padilla, a pesar de una alusión bastante explícita que aparece en la carta de protesta del jurado, al referirse a un libro de poemas y un drama que habían causado un incidente internacional.

Debemos agregar que los críticos que comentaron la primera edición de Julián Pérez no quedaron con la última palabra. A través de una hoja suelta, se utilizan sus juicios para anunciar la segunda edición del libro de la misma manera que fue presentada la primera. Esta vez los juicios son auténticos en vez de inventados, y algunos de ellos se refieren específicamente al truco. Aún así, la naturaleza enigmática de la obra está subrayada por las palabras que encabezan el aviso: «El arte copia a la vida pero en Julián Pérez la realidad copió al arte: Una ficción que no parece [186] mentira anuncia una historia que no parece verdad.» Una sección de la hoja repite una y otra vez la siguiente descripción: «La HISTORIA más revolucionaria de la FICCION cubana La REVOLUCION más revolucionaria de la HISTORIA cubana La FICCION más revolucionaria de la REVOLUCION cubana...» Críticas que aclaran y críticas que mixtifican. Ambas forman una especie de epílogo a la primera edición que vuelve a servir a la ficción, haciendo las veces de prólogo para la segunda edición. Todo se encadena vertiginosamente para dejar al lector tan aturdido que pierde toda noción de realidad y ficción como conceptos firmes.

ENTRE PASTERNAK Y PADILLA

Con respecto a las peripecias de Benjamín Castillo y su cuento, dice Matías Montes Huidobro que «no dudamos de su realidad en ningún momento.» La sensación de realidad que se experimenta al leer la carta de protesta, el artículo de Mauricio Segovia y la confesión de Castillo es tan fuerte que aún después de saber que se trata de una superchería, resulta difícil aceptarlos como elementos inventados.

Ripoll explica que lo primero que se le ocurrió fue la confrontación entre Martí y Castro, y que dos años más tarde, en 1968, lo de Benjamín Castillo. Unos hechos concretos inspiraron la confesión de éste y el artículo de Mauricio Segovia: la publicación en Cuba del libro de poemas Fuera de juego de Heberto Padilla y el drama Siete contra Tebas de Antón Arrufat con las protestas de algunos miembros del jurado internacional que votaron en contra de los premios adjudicados a estas obras por la Casa de las Américas.

Julián Pérez fue publicado en 1970, y un año después, Heberto Padilla hizo una confesión parecida a la del ficticio Benjamín Castillo, hecho que parece confirmar el carácter [187] visionario del arte, tan reconocido por los surrealistas. Al mismo tiempo hace recordar una observación que ofrece Jorge Luis Borges en su cuento «Tema del traidor y del héroe»: «Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible.» El Julián Pérez de Ripoll participa en ambos fenómenos: la historia inventada copia en parte a la historia, a la vez que

acontecimientos posteriores se encuentran anticipados en la ficción. Si Ripoll pudo prever en la experiencia de su Benjamín Castillo lo que iba a pasar al infortunado autor cubano Heberto Padilla, quizá se deba al recuerdo de otro mártir literario, el ruso Boris Pasternak, cuyo caso sacudió el mundo entero diez años antes de que Padilla se encontrara envuelto en problemas con las autoridades comunistas.

El 23 de octubre de 1958 el Comité Nobel anunció que el Premio de Literatura había sido adjudicado a Boris Pasternak, autor de la novela *Doctor Zhivago*. Es curioso notar que la novela de Pasternak, tal como la de Ripoll, coloca una obra dentro de otra y tiene como personaje principal un escritor. El héroe de Pasternak, Yury Zhivago, muere en 1929, dejando notas y papeles con versos escritos en su juventud, y la novela se construye con estos elementos. Al recibir la noticia de su selección, Pasternak comunica su gratitud y placer al Comité Nobel, pero como su obra parece ser un ataque a la Revolución de octubre y la fundación del estado soviético, es expulsado de la Unión de Escritores. El 29 de octubre, Pasternak renunció al premio. Atacado por Pravda como traidor y denunciado por el comité central de la Unión de Escritores por «actividades incompatibles con las de un escritor soviético,» teme ser expulsado del país y dirige una carta a Khrushchev, informándole que había renunciado al premio. Alude en términos muy generales a sus posibles equivocaciones y aberraciones y le ruega que no lo arroje del país. Parece que sus vagas alusiones a sus errores no bastaban para que se los perdonaran, porque el 5 [188] de noviembre Pravda publicó la declaración de mea culpa, en que el escritor reconoce su falta al expresar placer ante el Comité Nobel, insiste en el carácter voluntario de su renuncia del premio, afirma no haber sufrido persecuciones por las autoridades y confiesa sus errores con la esperanza de redimirse ante sus compatriotas. Reconoce que las ambigüedades que contiene su novela podían conducir a lamentables interpretaciones y que su insistencia en publicarla en el extranjero cuando los editores de *Novy Mir* le avisaron que el libro era un acto subversivo, fue una equivocación grave. Para completar el cuadro, incluimos un comentario del crítico que nos ha servido de autoridad en el asunto, Robert Payne, porque coincide con las ideas que animan el libro de Ripoll: dice Payne que «una y otra vez en sus poemas y en la novela, Pasternak declara la supremacía del hombre y de los afectos del corazón por encima de toda la regimentación de la dictadura.»

El caso Pasternak suscitó interés mundial, dado el prestigio del premio renunciado, y hubo indignación por el destino del infeliz escritor, quien se ocupó en hacer traducciones, aislado de todos, hasta su muerte, ocurrida dos años más tarde, en 1960. En muchos aspectos el caso Padilla sigue la trayectoria del escritor ruso. Diez años después que éste fue seleccionado por el Comité Nobel, y en el mismo mes de octubre, un jurado internacional que representaba la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) otorgó el premio anual de poesía a Heberto Padilla y el de drama a Antón Arrufat. Algunos de los títulos de los poemas revelan en sí la presencia de una bomba potencial: «Los poetas cubanos ya no sueñan», «Para el álbum de un tirano», «Dicen los viejos bardos» (que «siempre estará acechándote algún poema peligroso»). Se puede examinar todos los documentos emitidos en torno al caso en un libro preparado por Lourdes Casal, *El caso Padilla: Literatura y revolución en Cuba*, que contiene diecinueve documentos, incluyendo una selección de poemas de Padilla, el acta del Jurado de Poesía y [189] declaraciones de la UNEAC, correspondencia publicada entre Padilla y Guillermo Cabrera Infante --autor cubano exiliado--, dos cartas de intelectuales extranjeros dirigidas a Fidel Castro, una carta

del PEN Club de México, un discurso de Fidel Castro ante el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, y la confesión de Padilla en la UNEAC.

El acta del jurado afirma que el libro de Padilla, *Fuera del juego*, «habría ganado un premio en cualquier país del mundo occidental» y que «se destaca por su calidad formal y revela la presencia de un poeta en posesión plena de sus recursos expresivo». Se refiere a la visión del hombre dentro de la historia como «agónica», y es particularmente llamativo el parecido entre estos juicios y los que ofrece el prologuista ficticio en el libro de Ripoll. El jurado de la UNEAC evidentemente percibe el peligro implícito en su selección y trata de explicar sus motivos al anotar que «en *Fuera del juego* se sitúa del lado de la Revolución, se compromete con la revolución, y adopta la actitud que es esencial al poeta y al revolucionario: la del inconforme, la del artista que aspira a más porque su deseo lo lanza más allá de la realidad urgente.» Hace constar que cuatro o cinco poemas posiblemente problemáticos han sido publicados ya en revistas revolucionarias sin consecuencias desfavorables. El jurado M. M. Cohen elogia la obra de Padilla porque no es apologética sino crítica y polémica, actitud que corresponde a la que el prologuista inventado por Ripoll atribuye a Benjamín Castillo cuando reconoce que «a veces parece irreverente» (7) y que hace el mejor homenaje a la Revolución al someterla sin compasión a la más dura prueba con el expediente provisional de palabras y escenas repugnantes.

El 15 de noviembre de 1968 la UNEAC emite una declaración que autoriza la publicación de *Fuera de juego* y *Siete contra Tebas* de acuerdo con las reglas del concurso, pero con una nota aclaratoria de las discrepancias de algunos [190] del jurado, por entender que ambos libros premiados «son ideológicamente contrarios a nuestra Revolución.» Se decide que en el futuro el jurado será todo cubano. El hecho tiene repercusiones internacionales y Padilla queda casi un año sin trabajo. Como antes Pasternak se había dirigido a Khrushchev en busca de amparo, Padilla escribe una carta a Fidel Castro, quien le consigue un puesto en la Universidad de La Habana.

Siguiendo el orden cronológico de los hechos, hay que dirigir la atención a Benjamín Castillo, el personaje creado por Ripoll. El año es 1970 y Castillo contesta las acusaciones del jurado, publicadas junto a su cuento por autorización de Casa de las Américas con una recantación. El libro incluye un artículo escrito por Mauricio Segovia en que se reitera que algunos intelectuales han traicionado la libertad que el gobierno les dio: «Ya tuvimos que padecer un lamentable incidente con un librito de poesía y una obra de teatro que sirvieron a la reacción internacional y a los gusanos para escandalizar y calumniar a nuestro gobierno» (51) Concluye denigrando a Castillo por su amistad con checos emigrados en Londres, su «dudosa conducta personal y sus relaciones con homosexuales ingleses» (51). Lamenta que se vieran obligados a publicar el cuento «que por la misma condición del concurso se ha leído en el extranjero» (51). Las opiniones de este Mauricio Segovia corresponden a las que expresa Leopoldo Avila con respecto al caso Padilla en un artículo publicado el 24 de noviembre de 1968 en *Verde Olivo*, en el que dice: «Nos asombramos de lo poco que ese tremendo espectáculo, dramático y conmovedor que es la Revolución, mueve a nuestros escritores». El artículo se titula «Sobre algunas corrientes de la crítica y la literatura»; el del Mauricio Segovia de Ripoll lleva el título «Consideraciones sobre la literatura y la crítica.»

Benjamín Castillo confiesa sus pecados en una carta al Secretario General de la Unión de Jóvenes Comunistas el 22 de febrero de 1970, aseverando que «sólo me ha confortado [191] pensar que mi error y mi castigo pueden servir de ejemplo a los que se dejan llevar por la ambición y anteponen sus intereses a los de la Revolución.» Sus declaraciones de culpabilidad empiezan siempre con la palabra «yo»: «Yo no quiero pensar en lo que pudiera disminuir mi culpa... Yo creo que mi deber hoy es encontrar en el castigo que se me imponga, sea el que sea... una prueba de la justicia sólida y necesaria de la Revolución. Yo no tendría piedad con el acusado... Yo no me di cuenta a tiempo de la trama que se me preparaba...» (52-53) Termina su palinodia con el consabido lema «Revolución o muerte.» La nota que aparece en la página siguiente revela la alternativa que escogió Benjamín Castillo con su suicidio, al dibujar en la pared de la cárcel las palabras «VIVA JULIAN PEREZ.»

Reanudemos ahora la historia de Heberto Padilla después de la publicación del libro de Ripoll. El 9 de abril de 1971 fue publicada en francés en el periódico *Le Monde* una carta de más de treinta intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro, expresando su «inquietud debida al encarcelamiento del poeta y escritor Heberto Padilla», ocurrido el 20 de marzo del mismo año. Algunos de los firmantes son Carlos Barral, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Julio Cortázar, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Alberto Moravia, Octavio Paz, Jean-Paul Sartre, y Mario Vargas Llosa. La carta, que fue objeto de amplia difusión en la prensa internacional, apareció sólo cuatro días después de que Padilla había escrito una larga confesión de sus «pecados», la cual fue presentada en persona ante la UNEAC el 27 de abril. El texto de esta mea culpa ocupa unas veintisiete páginas en el libro de Lourdes Casal. El escritor cubano menciona la influencia nociva de conversaciones sostenidas con extranjeros contrarrevolucionarios que deformaron su perspectiva e insta sus amigos y escritores a que aprendan de su ejemplo, insistiendo, como antes había hecho Paternak, en la naturaleza voluntaria de su confesión. [192] Para asombro nuestro, el estilo parece sacado del antecedente literario de Benjamín Castillo, con una serie de declaraciones de culpabilidad iniciadas siempre con el consabido «yo»:

Yo he cometido muchísimos errores, errores realmente imperdonables, realmente censurables, realmente incalificables. Y yo me siento verdaderamente ligero, verdaderamente feliz después de toda esta experiencia que he tenido, de poder reiniciar mi vida con el espíritu con que quiero reiniciarla. Yo, bajo el disfraz del escritor rebelde, lo único que hacía era ocultar mi desafecto a la Revolución...

Yo me sentí muy avergonzado...

Yo me beneficiaba con la situación internacional.

Yo me consideraba un intocable típico.

Yo nunca me cansaré de agradecer a la Revolución Cubana la oportunidad que me ha brindado de dividir mi vida en dos: el que fui y el que seré.

Están presentes aquí los mismos temas que figuran en la confesión de Benjamín Castillo: la ejemplaridad de su confesión, la culpa de su vanidad de artista, la voluntad propia como motivo de la confesión, la regeneración por el encarcelamiento, y la justicia de la revolución.

Una segunda carta firmada por aún más intelectuales europeos y latinoamericanos publicada en el diario Madrid el 21 de mayo de 1971 comunica a Fidel Castro su vergüenza y cólera ante el «lastimoso texto de la confesión que ha firmado Heberto Padilla» que «sólo puede haberse obtenido por medio de métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias». Fidel Castro emite varios pronunciamientos que hacen eco de algunas de las ideas expresadas en el artículo de Mauricio Segovia inventado por Ripoll, tales como sus denuncias a los «seudointelectuales» [193] refugiados en otras capitales.

Vemos, pues, que Benjamín Castillo, personaje ficticio, se sitúa entre Pasternak y Padilla, repitiendo en parte el destino del primero y anticipando el desenlace de la historia del segundo. El suicidio de Castillo, sin embargo, evita que se cumpla un futuro también previsible: el de dedicarse a traducciones, como hizo Pasternak y como hace Padilla diecisiete años después. Curiosísimo de veras resulta notar que el libro de Lourdes Casal sobre el caso Padilla está estructurado como la novela de Carlos Ripoll. En ambos se presentan documentos, cartas, artículos y recortes para que el lector mismo vaya sacando una visión total de las materias primas. Lo más sorprendente de todo esto es que se lee la historia ficticia del caso Benjamín Castillo, como notó Montes Huidobro, como si fuera la realidad histórica, y se lee el libro de documentos auténticos en torno al caso Padilla como si fuese ficción, porque efectivamente, parece ser una novela epistolaria (o de estructura collage) de la más fantástica invención.

No sólo presenta un cariz irónico la impresión trastocada de realidad e invención al leer los dos libros. Tal vez la ironía más profunda reside en la importancia que tiene la figura de José Martí en ambos casos. Hay que recordar que el eje del cuento supuestamente premiado es la pugna entre la ideología martiana y la castrista. Los dos cubanos del jurado que protestan el premio censuran la falsificación del personaje que representa a Martí y la del estilo martiano, a la vez que defienden la esencia martiana de la Revolución llevada a cabo por Castro. La «realidad» comprobable del caso Padilla también contiene numerosas alusiones al apóstol cubano. Padilla se refiere a Martí en su confesión: «Pero, como decía Martí, la inteligencia no es lo mejor del hombre,» y luego termina su retractación con las palabras finales de Benjamín Castillo: «¡Patria o muerte!» y agrega-- «¡Venceremos!» El libro de Lourdes Casal contiene una declaración del Congreso Nacional de Educación y Cultura [194] fechada en abril 1971, en la cual se invoca al héroe: «José Martí, en su vida y obra, es el más alto exponente de esa cultura cubana y de la identificación del intelectual hasta la muerte misma con la cause de su patria y de su pueblo» ¡Podría servir de comentario a la muerte de Benjamín Castillo! Sigue la declaración: «La Revolución patriótica, antimperialista y popular preconizada y dirigida por Martí, quedó trunca por la intervención yanqui en 1898». El documento termina con una extensa cita de José Martí.

Un examen de estos ejemplos hace patente la ironía de que sea el mismo Fidel Castro quien en la novela de Carlos Ripoll reconoce la importancia del héroe, refiriéndose a los hombres que le han seguido; le dice:

...tu doctrina les inspiró todos los argumentos para encubrir sus maldades, y tu nombre ha sido mencionado en este país más que el de todos los patriotas juntos en cualquier otro. Muchos han jurado por tu nombre y en tu confuso pensamiento siempre se encontró disculpa a sus desmanes... No te voy a negar que han abusado de ti, que tomaban de tus palabras lo que les convenía, que desfiguraban tu pensamiento para acomodarlo a sus intereses; pero tú tienes la culpa, por tu estúpida vocación por la ternura, por tu fe en el amor, por tu confianza en los hombres. (26-27).

Carlos Ripoll, historiador y novelista, nos muestra a través de su Julián Pérez que la historia tiene lecciones valiosas para el presente, pero, por otra parte, también la novela, por su cualidad extrañamente visionaria, a veces se adelanta a la historia y la cumple, con sorprendente exactitud. Si el comunismo cree que «el arte es un arma de la Revolución», la misma arma puede emplearse en su contra. Si el pensamiento de Martí puede ser prostituido por un bando, como a veces ocurre con el de Cristo, también puede servir al otro bando. La confluencia de dos disciplinas, la histórica y la literaria, en Carlos Ripoll ha hecho posible que [195] su novela refleje la experiencia del intelectual cubano, sea Heberto Padilla o Benjamín Castillo, en la época de la posrevolución.

EL CUENTO PREMIADO

Reconocemos que aislar el cuento supuestamente escrito por Benjamín Castillo y premiado por Casa de las Américas de la compleja red de circunstancias que lo sostienen en el libro de Ripoll es desnudarlo de parte de su significación esencial. Sin embargo, un examen del cuento en sí es preciso para poder determinar el valor del mismo, no como «pretexto» para el proceso de Castillo, sino como obra literaria. Visto así, el relato contiene muchos elementos narrativos dignos de comentar.

El argumento ya queda expuesto, igual que el truco de asignarle al lector la responsabilidad de leerlo con probidad para evitar una interpretación equivocada. Uno no sabe precisamente qué criterios aplicar para juzgar el cuento frente a la confusión de la crítica contradictoria que ya hemos visto, y frente a la dualidad de sus autores. Por un lado, se presenta como la obra de un joven cubano residente en Cuba, y por otro, hemos luego de considerarla como creación de un profesor universitario radicado en los Estados Unidos. Se hace difícil deslindar la identidad del autor de su alter ego, pero en todo caso, una crítica dirigida a éste no necesariamente es válida si se la aplicamos a aquél. Como hemos notado anteriormente, la exageración de los personajes puede constituir un defecto en la obra de Ripoll, pero dentro del contexto de una creación del joven Benjamín Castillo, puede adquirir más sentido y resultar eficaz.

Julián Pérez, con su estructura de una obra dentro de otra, utiliza procedimientos claramente cervantinos, como ha visto José Antonio Arcocha. Cervantes, con su narrador moro Cidi Hamete Benengeli, logra ahondar la ilusión de [196] realidad en el Quijote a la vez que consigue variedad en el punto de vista, pero no hay que apurar el parecido, puesto que son muchos los novelistas cuya pericia en el manejo del recurso se deriva de la

novelística cervantina. No obstante, hay en el libro de Ripoll otras alusiones cervantinas, quizá como homenaje tácito al autor cuya influencia en la novela hispánica es tan profunda como la de José Martí en el pensamiento cubano. Nos referimos especialmente al tema de la locura, que aparece primero cuando altos personajes del gobierno, observando a Julián Pérez, comentan: «--Ese hombre es un loco». «--Sí--» contesta otro, «--pero es un loco peligroso» (17). Pero aún hay una dimensión histórica, porque son palabras del Capitán General de Cuba, Ramón Blanco, en 1879, quien, al oír un discurso en el que Martí atacaba a España, comentó con un amigo: «Quiero no recordar lo que he oído y que no concebí nunca se dijera delante de mí, representante del gobierno español. Voy a pensar que Martí es un loco, pero un loco peligroso». En la realidad y en la ficción, este José Julián Martí Pérez es como un anacrónico Caballero de la Triste Figura en la Cuba de Fidel Castro, sosteniendo sus ideales de amor, paz y fraternidad. También se habla de locura con referencia a Castro, cuando la visión del conflicto resulta ser una alucinación del primer mandatario, obsesionado por la idea de que el otro amenaza destruir su obra revolucionaria. Su locura lo conduce al exceso risible (y esto, por cierto, es el único humor en el libro) de querer liquidar a «todos los que se apellidaban Pérez en las industrias del país» (39) porque Julián Pérez podía estar escondido entre ellos. El consenso de los oficiales es que «no tiene remedio, está loco, cada día está peor» (40). Castro grita: «--¡Estoy cansado de que me crean loco y no acaben con las ideas de ese hombre!» (41) Se ve que entre las muchas ambigüedades intencionadas en el libro de Ripoll figura el equívoco del término «loco» porque hay «locos» inspirados por el amor y otros movidos por el odio. «El apóstol», con su política de «sables y libros juntos [197] parece ser un hermano espiritual del don Quijote del discurso de las armas y las letras.

Otra influencia evidente en el cuento premiado es la de «El Gran Inquisidor» de Dostoyevski, de donde se saca la cita que aparece como epígrafe. La confrontación entre Casto y Martí refleja la que se lleva a cabo entre el Gran Inquisidor y Cristo, pero no es éste el único parecido. El relato de Dostoyevski, como el de Ripoll, está intercalado en una obra más grande: Los hermanos Karamasov, y aunque se relaciona con el resto de la novela, ha sido publicado como obra autónoma. Una referencia explícita a la fuente de inspiración de Ripoll aparece en la confesión de su Benjamín Castillo, quien cuenta allí la génesis de su cuento: «En la conversación con Milavski se me preguntó si había leído el cuento en que Marx llegaba a la República Federal Alemana y se sorprendía con los acontecimientos y la distorsión de sus postulados por un original gobierno que se llamaba marxista, algo como lo que habla hecho Dostoyevski en Los Hermanos Karamasov con Cristo y el Inquisidor de Sevilla» (53-54). De este modo, la alusión no sólo subraya la inspiración del cuento, sino que apunta a la universalidad de la fórmula dostoyevskiana, refiriéndose a Marx, para indicar que la tendencia de los hombres a torcer las ideas de los grandes cerebros para hacerlas servir sus propios designios no es el problema de un solo país. Dostoyevski intuyó una manera eficaz de poner en evidencia cómo el cristianismo pudo dar lugar a abusos tan notorios como la Inquisición. Es un recurso adaptable a otras situaciones y su uso en la novela de Ripoll le presta al nuevo contexto cubano un fondo universal.

Hay un placer estético que acompaña al descubrimiento semejanzas y diferencias entre la nueva obra y la que le sirve de inspiración. El préstamo consiste en la repetición de palabras, ideas y situación; por ejemplo, Fidel Castro increpa a Martí: «--¿A qué has venido? ¿Por qué te empeñas en destruir nuestra obra?» en la misma forma que lo hace el

Gran Inquisidor a Cristo. «-¿No sabes que nuestra revolución [198] ha logrado más, mucho más que la tuya?» --pregunta Castro (24). Como el Gran Inquisidor que desprecia los ideales del amor ante un Cristo silencioso, Fidel repudia la «ingenua» fe en el amor que sólo hace al hombre sufrir. Con satisfacción afirma que los hombres ahora son felices; «los he enseñado a odiar», y agrega sarcásticamente: «-Ahora haces el papel de Cristo frente al Gran Inquisidor» (30). Y como Cristo en la novela de Dostoyevski, Julián Pérez guarda silencio ante el monólogo extenso del acusador. La única respuesta que recoge el Inquisidor es un beso de su víctima; Julián Pérez sólo dirige a su contrincante una mirada fija que le contiene y desconcierta. Finalmente, Julián Pérez es condenado a morir al otro día, repitiendo el funesto destino de su predecesor literario.

El cuento de Ripoll utiliza frases, ideas y el patrón básico del original dostoyevskiano, pero con algunas alteraciones importantes. El escritor ruso no tuvo que detenerse en una exposición de las doctrinas de Cristo; bastan las alusiones incluidas en el discurso del Inquisidor para recordarlas. Ripoll, en cambio, no cuenta con la eficacia de que las ideas de Martí queden expuestas únicamente por boca de Castro, empeñado en refutarlas. Así que, después de cumplirse la sentencia a muerte, se hallan unos pliegos en los cuales Julián Pérez había expuesto sus conceptos de una revolución basada en el amor, la libertad y justicia, un recurso que provee al lector tal vez no versado en las obras de héroe un valioso compendio de su pensamiento. En letra cursiva, y conservando la ortografía original se encuentran pasajes enteros sacados de sus discursos y escritos, intercalados en el resto del texto, creado por Castillo (y Ripoll) como imitación y complementos para organizar la exposición del pensamiento martiano. El párrafo inicial de los pliegos de Julián Pérez es lo último que escribió Martí antes de su muerte, la carta a su amigo Manuel A. Mercado que dejó en la frase: «Hay afectos de tan delicada honestidad...» Además de informar al lector sobre el ideario martiano, la colocación del hallazgo después del discurso de Castro le da al apóstol la indiscutible [199] ventaja de tener la última palabra en el debate.

Otra fuente de satisfacción para el lector proviene de la incorporación de detalles históricos relacionados con la vida de José Martí, tales como la lesión del presidio, la acusación de infidencia en tiempos del «general septembrista», y la actuación de un «estudiante traidor» de apellido Castro. El «general septembrista» era el Capitán General Antonio Caballero de Rodas, gobernador de Cuba en 1879, a quien llamaban así por haber participado con Prim en la Revolución de Septiembre española de 1868, pero también se le llamaba así a Fulgencio Batista por su golpe de estado al presidente Carlos Manuel de Céspedes el 4 de septiembre de 1933. Batista gobernaba cuando se suponía que Julián Pérez vivía en la Habana, antes de Castro. Y finalmente, un estudiante del mismo colegio de Martí, llamado, irónicamente, Carlos Castro y de Castro, se había pasado al servicio de los enemigos de Cuba y denunció a Martí ante las autoridades españolas en 1869. Cuando, en el libro de Ripoll, los oficiales informan al arrepentido Fidel Castro que no hubo fusilamientos el día anterior por ser el 19 de mayo, se refieren a la fecha de la muerte de Martí en Dos Ríos.

La erudición de Ripoll en la historia del héroe es tan completa que hasta se atreve a cometer un error intencional en el relato de Benjamín Castillo. Un capitán informa a Castro: «Julián Pérez llegó a la Habana el día seis de enero y alquiló una habitación en la casa de huéspedes de Industria 115. Su procedencia no ha sido aclarada y no sabemos si ése

es su verdadero nombre; hay quien sospecha que vino de Oriente, pero...» (21). El autor nos aclara el asunto en una carta:

Eso no es exacto: cuando Martí fue a Cuba con su pasaporte a nombre de Julián Pérez, en 1877, vivió en casa de su amigo Fermín Valdés Domínguez, y fue dos años más tarde, cuando regresa a la Habana de Guatemala, la época en que vive en Industria 115. Por esa razón dijeron Luisa Martí Menéndez y Jaime Loriet, los jurados cubanos que denunciaron el premio [200] de Castillo: «La falsificación del estilo de Martí es el fracaso mayor y el más apropiado castigo para tal atrevimiento, así como los errores que comete al confundir hechos de la historia».

Es más que evidente que Ripoll, como estudioso de la obra martiana y recopilador de sus escritos, conoce bien su materia y por eso logra resumir y expresar el pensamiento de su héroe tan hábilmente. El contraste entre las ideas martianas y las castristas está realizado mediante el contrapunto, al escribir las palabras de Julián Pérez que son de Martí en letra cursiva, alternando con las de Castro mientras éste musita durante el discurso del otro en la universidad. El monólogo de Castro ante su prisionero incorpora el diálogo indirecto, ya que el primero va citando discursos y poemas de Martí y anticipando sus argumentos.

Si la figura de Julián Pérez no logra ausmir las dimensiones de una persona de carne y hueso, se encuentra disculpa en el hecho de que José Martí sobreviva en nuestro tiempo en el plano teórico e histórico; es una leyenda, y como tal, convence por sus ideas y no por su talla física. Además, como es una figuración de la locura de Castro en el cuento, no extraña que carezca de viabilidad en el plano real, ya que los fantasmas de los sueños no tienen por qué parecerse a los seres de todos los días.

La estructura del cuento refleja la del libro total, siendo a su vez un cuento (el sueño de Castro) dentro de otro (el relato de Benjamín Castillo). También hay sorpresas dentro de la sorpresa principal que es el descubrimiento de la paternidad del libro, y, como hemos visto, hay diálogos dentro de diálogos. Como don Quijote, seducido por el retablo de Maese Pedro dentro del manuscrito del moro Benengeli dentro de la novela de Cervantes, el lector de Julián Pérez se encuentra completamente absorbido en los distintos niveles barrocos del libro de Ripoll, eficazmente urdidos en la mejor tradición literaria. [201]

LECTURA INGENUA Y LECTURA INFORMADA

La broma literaria es una fuente de gran riqueza en su doble carácter de obra de arte y de obra de engaño, por cuya razón se presta a dos tipos de lectura distintos. La primera lectura --la ingenua-- nos sitúa en la posición de «víctima» de la broma, mientras la otra, informada, nos hace sentir cómplices del lector y nos permite descubrir nuevas perspectivas no entrevistas anteriormente.

Como una superchería bien hecha tiende a ser espectacular en el mundo de las letras, muchos lectores y críticos otorgan mayor valor a la lectura ingenua, porque provee una experiencia poco común. Los comentarios de Miguel F. Márquez y de la Cerra, por

ejemplo, indican su preferencia por este acercamiento a Julián Pérez, aún después de la publicación de la segunda edición. En su artículo «Julián Pérez y las últimas páginas de Martí» que apareció en El Mundo de Valparaíso el 23 de abril de 1971, en torno a la segunda edición dice: «Ahora un consejo a mis lectores: que no se les ocurra volver esa hoja [la que revela el nombre de Ripoll] antes de haber leído todo el cuento y el párrafo final de la página 57, porque, como se trata de una narración de 'suspense', si lo hicieran, el cuento perdería todo su interés». En la misma columna, el crítico reseña dos otros libros: Escritos desconocidos de José Martí y la recopilación Conciencia intelectual de América, ambos de Carlos Ripoll, y habla de la versatilidad de este autor, pero parece darse cuenta de que, sin querer, amenaza revelar el dato clave de Julián Pérez, porque decide no insistir en este punto «porque pondría en peligro de muerte el interés del lector en el primero de los libros citados».

Es evidente, pues, que esta lectura desprevénida puede encerrar gran deleite dentro de lo que podría llamarse la estética de la sorpresa. Jorge Luis Borges alude al fenómeno en su ficción «Examen de la obra de Herbert Quain» al notar que a éste «le parecía que el hecho estético no puede [202] prescindir de algún elemento de asombro.» La novela de Carlos Ripoll, efectivamente, nos depara una serie de elementos de asombro, pero son menos sorprendivos que los que integran la realidad misma, y precisamente la realidad de la revolución cubana, que sorprendió a muchos. Algunos fueron precipitados del entusiasmo a la triste desilusión, otros de la cima del júbilo al paredón o de los premios a los calabozos. Una revolución es siempre un hecho que trae consigo la incertidumbre, y al seguir su curso sorprende a menudo a los mismos que la han planeado, y claro está, a los que están arrastrados en su corriente, imposible de predecir. La falsedad, la mentira y la traición son el orden del día en los tiempos inciertos, así que es del todo apropiado reflejar esa realidad utilizando como recurso estético la sorpresa y el engaño.

El que lee la novela de Ripoll por primera vez sin saber la identidad del autor recibe su primera sorpresa al descubrir que Julián Pérez es José Martí, hecho que queda confirmado para la mayor parte de los lectores en la página 25 cuando Fidel Castro cita versos sumamente conocidos del poeta héroe: «Con los pobres de la tierra quiero yo mi suerte echar». La segunda sorpresa ocurre en la página 36, cuando se descubre que la entrevista entre Julián Pérez y Castro ha sido sueño, delirio o alucinación de éste. Pero nuestro asombro no termina aquí, y aunque el prologuista ha tomado a bien avisarnos de la posibilidad de ver actitudes contrarrevolucionarias en el cuento de Benjamín Castillo, acrecienta nuestra alarma ante los sucesos: la locura de Castro, la visión grotescamente patética del mandatario gimiendo y canturreando una canción de cuna, y finalmente, el asesinato llevado a cabo por sus propios hombres. Parece inconcebible que hayan podido publicarse en Cuba escenas tan escandalosas, pero después hay como un respiro durante el cual los hechos suceden más o menos según formas previsibles en vista de la enormidad de lo acontecido anteriormente. La protesta del jurado, la confesión de Benjamín Castillo, y aún su suicidio [203] son consecuencias que ya no nos sorprenden, pero luego, sin aviso alguno, nos espera una sacudida totalmente inesperada en el breve colofón que informa que el autor es Carlos Ripoll. No obstante el carácter traumático de la revolución--y la revelación, el lector todavía se siente reacio a aceptar la confesión de Ripoll. Es posible argüir, ¿cómo no?, que quizás el libro no sea obra de Ripoll en un sentido literal. ¿No cabe imaginar que éste hace un homenaje póstumo al pobre Benjamín Castillo al preparar la

publicación en los Estados Unidos del libro que en Cuba causó tanta disensión? Todo induce a creer en la verdad del libro y en el papel de Ripoll como mero transcriptor.

Después de ver resuelto definitivamente el asunto de la paternidad del libro a través de la lectura de artículos de los críticos y aseveraciones del autor, ¿qué sorpresas quedan para inspirar una segunda lectura informada? Como en toda obra de «suspense», siempre hay el aliciente de releer el cuento en busca de claves y pistas que delaten el desenlace. Ya no nos guía la estética del asombro, que es, al fin y al cabo, una reacción emotiva. El lector ahora puede tomar distancia, apreciar la obra como una invención artística y experimentar un placer intelectual. Consciente de que se trata de una ficción total, uno percibe elementos de ironía y humor sólo visibles para el lector informado.

Ahora es posible descubrir el secreto que contiene la portada misma de la novela. Pedro A. Yanes nota que «no por casualidad el verdadero autor, Carlos Ripoll, aparece sólo en el colofón: la obra lo desplaza, lo anula, lo hace innecesario» y Luis Ortega dice que «sólo al final, en un alarde de modestia, él, verdadero autor de los otros autores y personajes, desliza su nombre. Ha sacrificado la propiedad literaria en aras de la realidad e irrealidad de su creación.» Así parece, efectivamente, pero el lector informado puede darse cuenta de que el autor desliza su identidad en ambas tapas del libro, y también en una de las páginas titulares. Para hacerlo, tiene que examinar con cuidado el diseño que [204] adorna esas páginas. Lo que parece mera decoración gráfica de pronto adquiere gran significación. Debajo del título aparecen cuatro series de tres filas de teclas de una máquina de escribir en cada una. En cada serie, se disminuye el tamaño de las teclas. La fila de arriba repite la letra mayúscula «C», la del medio la «R» y la última, la letra minúscula a en su forma manuscrita, cuya cola se extiende hacia arriba dando una vuelta alrededor de la letra para dar la impresión de formar una tecla. Es evidente que de esta manera sutil e inadvertida, el autor apunta a su identidad: CR a - Carlos Ripoll, autor, pero todo está dispuesto hábilmente para que el lector no se fije en la pista. El que ha visto los libros premiados por la Casa de las Américas en 1968 y 1969 reconoce que la portada está en armonía con los motivos de adorno que entonces se usaban: teclas de linotipo y de máquina de escribir, y cajas de letras; en efecto, todo el libro reproduce perfectamente el formato conocido, en el tamaño, la tipografía y la disposición del material impreso.

Un segundo examen de la portada revela una sorprendente ironía: el nombre de la editorial Casa de las Américas, por una coincidencia extraña, resulta ser traducción del nombre de la editorial verdadera de la primera edición en Nueva York: Las Américas Publishing Co.

El texto del libro también nos rinde nuevas perspectivas antes encubiertas. El descubrimiento de que Julián Pérez representa a José Martí viene mucho más temprano, notablemente en la página 16, en la descripción del personaje y de su indumentaria: «Era un hombre de pequeña estatura y frente muy ancha. Unos ojos dulcísimos y profundos daban vida a su rostro de blanco excesivo. Las manos querían ser anónimas pero su forma las hacía adorno, como el bigote oscuro y el corbatín del cuello.» Lo que antes eran sospechas, ahora es certidumbre. Sin duda es Martí quien pronuncia el discurso de las páginas 16 y 17 porque, como apunta Ripoll en su presentación de los Escritos desconocidos de José Martí: [205] «Todo... denuncia sus escritos: el giro de la frase, la estructura del párrafo, la agilidad

sintáctica, el gusto siempre empinado y señorial.» El apóstol tenía un estilo personal muy propio, pero al mismo tiempo su pensamiento y su estilo han penetrado tan profundamente en los cubanos, que verlos repetidos en una obra literaria, sea la del ficticio Benjamín Castillo o del verdadero Carlos Ripoll, en sí no constituye motivo de sorpresa. El que lee el cuento por primera vez atribuye a Castillo la hábil imitación del estilo martiano, moldeado con la interpolación de fragmentos de sus discursos y escritos. Impresiona también la convincente imitación del habla de Fidel Castro, en la cual se acentúa su característica tan notoria del discurso prolijo que no admite réplica. Una segunda lectura acarrea la transferencia de nuestra admiración del autor inventado al autor inventor.

El lector informado advierte que la imitación de estilos no está limitada a la que se realiza dentro del cuento de Benjamín Castillo, sino que se extiende a otras partes del libro, como el prólogo, la reseña, informes biográficos, la carta de protesta --tan parecida a la que figura en el caso Padilla-- y la confesión. Sólo ahora es posible apreciar con plenitud cómo Carlos Ripoll domina el lenguaje oficial, político y editorial.

En una segunda lectura, detalles que anteriormente no nos impresionaron adquieren significación. Cuando un oficial de Castro dice de Julián Pérez: «No sabemos si ése es su verdadero nombre,» el comentario resulta irónico, puesto que ya sabemos que es un nombre que oculta la identidad de Martí, y que hay más de un nombre disfrazado en el libro, notablemente el del autor. Ahora la carta de protesta con su alusión a la «incapacidad del escritor y de su falta de dominio en el género» reviste humor en su calidad de autocrítica.

Apreciamos también el hecho de que no se entrevea la broma hasta la página final porque el autor ha evitado la exageración, elemento tradicionalmente vinculado al género satírico, optando, en cambio, por el arma más sutil del [206] lenguaje ambiguo. Recuérdese el equívoco planteado por el prologuista al emplear las palabras con suma arbitrariedad: «El lector inteligente sabe quién triunfa: los enemigos de la verdad se refugian en un empeño imposible mientras la mejor aspiración de los hombres se corona victoriosa» (7).

La destreza de Ripoll en el manejo del lenguaje ambiguo e irónico se manifiesta sobre todo en la confesión de su protagonista. Castillo, hablando del origen de su cuento, dice que «en Inglaterra le propusieron que lo publicara en el extranjero con seudónimo», una verdadera ironía, en vista de que lo publica Carlos Ripoll en el extranjero, utilizando de algún modo como seudónimo el nombre Benjamín Castillo. Y ahora que sabemos que la confesión fue inventada por nuestro novelista, advertimos la manera en que las aseveraciones de mea culpa están formuladas, es decir, en preguntas que, no sin cierta malicia, admiten otras contestaciones que las que sugiere su contexto confesional.

¿Por qué la Revolución ha de tener reserva en prohibir obras como ésta, en perseguir y castigar al escritor que sin el menor respeto juega con temas que desprestigian al gobierno? (55)

¿Puede haber disculpa para quien hace objeto de burla a la Revolución y a su máximo líder Fidel Castro, por complacer el mal gusto de la crítica extranjera hambrienta de sensacionalismo...? ¿Con qué derecho se me puede hacer aparecer ahora como víctima de la Revolución, yo que he sido sólo víctima de mí mismo? ¿No es ridículo ese escrito que han

presentado algunos escritores y poetas extranjeros ante organizaciones, dicen que de intelectuales, protestando al gobierno cubano por mi encarcelamiento? (56)

Claro está, es Carlos Ripoll quien dirige a los lectores estas preguntas palpitantes, y es fácil contestarlas de modo que constituyan una defensa del acusado: La Revolución ha de tener reserva en prohibir obras como ésta porque debe permitir la libertad de la prensa. Sí puede haber disculpa [207] para los que expresan su disensión mediante la literatura. Con sobrada razón hacen aparecer a Castillo como víctima de la Revolución. No es ridículo el escrito que presentaron los intelectuales extranjeros. Sólo al saber que esta confesión es obra de Carlos Ripoll podemos penetrar el motivo detrás de esta serie de preguntas ambiguas.

Hemos llamado Julián Pérez un enigma. Ha dicho Luis Ortega que muchos no han entendido el cuento. Aún después de encontrarse con la confesión de Carlos Ripoll al final del libro, el lector queda con la duda porque ha tenido que participar en la interpretación del cuento desde el principio, luchando con un sinnúmero de sorpresas y equívocos. Si la obra se presta a suscitar perplejidad y dudas, es porque Ripoll ha utilizado las artes del escritor de literatura, y no las del panfletista. El prólogo alude a la paradoja unamuniana de que el que cree de verdad (en Dios o en otras causas parecidas) es el que lucha por creer: es agonista. La oposición, entonces, puede ser una actitud positiva, pero es una postura peligrosa en un ambiente represivo. La carta de retractación también presenta problemas, ofreciendo las posibilidades de ser falsa --es decir, falsificada--, auténtica pero obligada, o verdadera y voluntaria, pero su valor queda desvirtuado por el acto de suicidio. Y finalmente, toda la broma queda en duda: Carlos Ripoll afirma haber escrito el cuento, pero lo hizo como mero historiador o novelista? La broma es tan convincente que aún frente a la confesión de Ripoll, la paternidad parece sospechosa, y aún más cuando Ana Rosa Núñez, en un artículo publicado en 1970, habla de un Benjamín Castillo que ella conoció en Cuba, «un niño viejo» que cumplía tres años de prisión. Max Aub nunca aclaró de un modo definitivo si su Jusep Torres Campalans fue toda una broma ficticia; Carlos Ripoll, en cambio, indica que su Julián Pérez es creación suya, pero como el mundo reproducido en su libro está lleno de sorpresas y engaños, a la vez que retrata situaciones desgraciadamente reales, el lector no se atreve a aceptar su [208] afirmación tan fácilmente, ¡no sea que se trate de una broma más! [210]

BIBLIOGRAFIA DE CARLOS RIPOLL

Libros y ediciones. Selección. (No se incluyen colaboraciones en revistas y periódicos, las cuales son numerosas.)

«Juan Criollo» de Carlos Loveira. Edición crítica con estudio preliminar. Nueva York: Las Americas Publishing Company, 1964.

Conciencia intelectual de América. Antología del ensayo hispanoamericano. (1836-1959). Nueva York: Las Americas Publishing Company, 1966; segunda edición revisada, 1970; tercera edición, Nueva York: Eliseo Torres and Sons, 1974. (Recopilación, con introducción, notas y bibliografía).

La Generación del 23 en Cuba y otros apuntes sobre el vanguardismo. Nueva York: Las Americas Publishing Company, 1968.

La «Celestina» a través del Decálogo y otras notas sobre la literatura de la Edad de Oro. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1969.

Índice de la revista de Avance (Cuba, 1927-1930). Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1969. [211]

«Julián Pérez» por Benjamín Castillo. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1970. Segunda edición: Río Piedras; Editorial San Juan, 1971.

Escritos desconocidos de José Martí. Nueva York: Eliseo Torres and Sons, 1971.

Archivo José Martí: Medio siglo de estudios martianos. Nueva York: Eliseo Torres and Sons, 1971.

«Patria», el periódico de José Martí; Registro general (1892-1895), 1971

José Morales Lemus y la Revolución de Cuba; Estudio histórico por Enrique Piñeyro. Edición, introducción y bibliografía crítica. Nueva York, 1971.

Teatro hispanoamericano: Antología crítica, Vols. I y II. (Colaboración con Andrés Valdespino). Nueva York: Anaya, 1972, 1973.

Naturaleza y alma de Cuba; Dos siglos de poesía cubana (1760-1960). Edición y prólogo. Nueva York: Anaya-Las Américas, 1974.

Seis trabajos desconocidos de Martí en «The Hour». Edición, introducción y traducción. Nueva York: Eliseo Torres and Sons, 1974.

José Martí: Letras y huellas desconocidas. Nueva York: Eliseo Torres and Sons, 1976.

Reseñas y artículos publicados sobre «Julián Pérez»

Arcocha, José Antonio. «Julián Pérez por Benjamín Castillo», Las Américas (Nueva York), Vol. 1, Núm. 5, abril 1970, 27.

Cruz Cobos, Armando. «Un cuento de política y ficción», El Tiempo (Nueva York), 22 marzo 1970, págs. 32-33.

Fernández, Wilfredo S. «Julián Pérez, un cuento de Carlos Ripoll», Diario Las Américas (Miami), 19 junio 1970, pág. 6B.

Fernández Marcané, Leonardo. «Clarínada literaria del doctor Carlos Ripoll», Diario Las Américas, 15 mayo 1970.

Hernández Miyares, Julio. «Caminos de papel», El Tiempo, 4 julio 1970.

Irizarry, Estelle. «Los hechos y la cultura en los EE.UU.», Nivel (México), Núm. 100, 25 abril 1971, pág. 10.

Márquez y de la Cerra, Miguel F. «Julián Pérez y la últimas páginas de Martí», El Mundo (Valparaíso), 13 abril 1971, pág. 5.

-. «Libros nuevos», Diario Las Américas, 15 febrero 1972.

Montes Huidobro, Matías. «Centro y periferia de 'Julián Pérez por Benjamín Castillo'», Resumen de los Profesionales (Long Island City), Vol. II, Núm. 18, noviembre 1970, 1-2.

Neuling, Augusto. «El 'Julián Pérez', fraude editorial», Patria (Miami), 12 marzo 1970. [212]

Núñez, Ana Rosa. «Julián Pérez, Benjamín Castillo y Carlos Ripoll: Historia, ficción y realidad», Antorcha (Universidad de Miami, Coral Gables), Vol. 3, Núm. 3, julio 1970.

Ortega, Luis. «'Julián Pérez', de Benjamín Castillo», Nundo Nuevo (París), 53, noviembre 1970, págs. 79-81.

-. «Vida, pasión y muerte de Benjamín Castillo», Réplica, 1970.

Raggi, C. «Tendencias epistemológicas en la nueva novelística cubana», Círculo. Revista de Cultura, Año VIII, Vol. II, otoño 1970, 180-182.

Tamargo, Agustín. «Un cuento que hace historia», El Tiempo (Nueva York), 21 junio 1970.

-. «La figura del día: Julián Pérez», El Tiempo, 18 marzo 1970.

Valdespino, Andrés. «'Julián Pérez'. Un cuento doblemente revolucionario», Exilio (Nueva York), Año 3, Núms. 3-4, Año 4, Núm. 1, verano-otoño 1970.

Yanes, Pedro A. «'Julián Pérez', de Benjamín Castillo», Papeles de Son Armadans, MCMLXX, 219-220. [213]

CONCLUSIONES

Las obras que hemos examinado pertenecen a distintos géneros tradicionales: poesía, novela, prólogo, crítica literaria; sin embargo, forman lo que puede, y debe, considerarse un género propio: la broma literaria. Insistimos en la importancia de la designación literaria porque todas estas bromas fueron concebidas y elaboradas con intenciones artísticas a la

vez que humorísticas. Sus valores literarios se hacen evidentes con más relieve cuando ya revelada la superchería, la obra no pierde ningún interés, sino al contrario, ofrece al lector la oportunidad de imaginarse una lectura ingenua y luego llevar a cabo una lectura prevenida, en busca de pistas cuyo descubrimiento es una fuente de placer estético.

A pesar de las tremendas diferencias entre las seis bromas tratadas aquí, algunas semejanzas y elementos comunes se desprenden de los estudios. Una de las conclusiones más extrañas tiene que ser el hecho de que todos los cinco autores escribieran sus bromas viviendo en un país que no es el de su nacimiento. Los españoles Francisco Ayala, Max Aub y Ricardo Gullón las hicieron en América; el cubano Carlos Ripoll en los Estados Unidos; y César Tiempo, nacido en Ucrania, en la Argentina, donde ha residido desde pequeño. No nos atrevemos a ofrecer una explicación por lo [214] que pudiera ser, quizá una casualidad.

Ciertas semejanzas se revelan también con respecto a las actividades profesionales y literarias de los autores. Ayala, Aub y Tiempo tienen fama como humoristas; Gullón, Ayala, Aub y Ripoll como críticos literarios y académicos. Hay algo de histrionismo en la invención de una broma literaria, puesto que la representación se extiende fuera del texto, como hemos visto en la exposición de cuadros de Max Aub, el supuesto domicilio que César Tiempo inventó para su Clara Beter, y la crítica apócrifa a la novela de Carlos Ripoll. A la profesión académica no le falta su aspecto teatral, puesto que el profesor se desempeña ante grupos de alumnos, cuya atención es esencial captar. Gullón, Ayala y Ripoll son, efectivamente, profesores universitarios. Aub dirigió la Radio-Televisión de la Universidad de México; Tiempo es periodista y guionista, muy activo en la radio, la televisión y el cine.

Las seis bromas debieron gran parte de su éxito al hecho de que sus autores emerjan con una imagen desconocida. César Tiempo se estrenó como poeta en la figura de Clara Beter. Max Aub, fecundo autor de ficciones, resultó ser poeta y pintor. El historiador e investigador literario Carlos Ripoll sorprendió a todos con una novela. El notable crítico Ricardo Gullón apareció de pronto como autor de ficciones, y Francisco Ayala, ya conocido como sociólogo, reinició su vocación de novelista después de más de una década de silencio narrativo, con una broma.

Debemos señalar también que todos los autores quieren que sus bromas eventualmente sean divulgadas, aún cuando no confiesen la superchería de manera explícita; por eso mismo han puesto pistas que el lector sagaz puede detectar tarde o temprano. Ningún lector debe sentirse defraudado ante las bromas que hemos presentado, porque básicamente se trata de un género en el que el autor tiene toda la ventaja, y sin embargo, la utiliza a menudo para desprestigiar sus propias dotes. Uno de los elementos más notables es [215] precisamente la autoironía que hemos visto en la fingida ingenuidad de Gullón, la incorporación de datos autobiográficos de Tiempo, y la autocritica en Ayala, Aub y Ripoll. Es significativo que estos escritores no nos engañen con un alarde de arrogancia, sino con evidencia de modestia y humildad. Como autores de invenciones, deben creer en ellas para poder convencer a otros. Si existe el engaño, es a la vez autoengaño, animado por un sentido de humor que debe compartir el lector también.

Finalmente se destaca la incertidumbre que acompaña la broma aún después de ser revelada. Se manifiesta una decidida resistencia a aceptar la verdad, tal vez porque la mentira es tan fascinante, y la mixtificación refleja la circunstancia humana en un mundo que nunca podemos comprender del todo. Estos autores no se han conformado con la convención de que la ficción se limite a la literatura; la intercalan en la vida misma, tan necesitada de ilusiones.

LA BROMA LITERARIA EN NUESTROS DIAS: MAX AUB, FRANCISCO AYALA, RICARDO GULLON, CARLOS RIPOLL, CESAR TIEMPO

Indice

Introducción.....	7
El argentino César Tiempo y sus Versos de una	15
Inspiración y curso de la broma.....	15
Clara Beter en el olvido	20
La poesia como ficción.....	22
La poesia de Clara Beter.....	26
Las pistas.....	31
Clara Beter y la poesia posterior de César Tiempo.....	35
César Tiempo, humorista.....	41
Postdata: La hija de Clara beter	42
Un prólogo apócrifo de Francisco Ayala.....	49
Historia de la broma.....	49
¿Por qué un prólogo?.....	54
Aspecto auténtico del prólogo.....	59
¿Por qué un prólogo apócrifo?.....	61
Las pistas.....	66
Una biografia cubista: Jusep Torres Campalans de Max Aub.....	79
Max Aub descubre a un artista.....	79
Nada menos que toda una broma.....	84
Un pintor elude a la critica.....	90
Pintura y literatura.....	93
La verdad sospechosa.....	96
«El arte: mentira o nada».....	101
Autorretratos de Max Aub.....	106
Falsos poemas traducidos de Max Aub.....	111
Antología traducida.....	111
Apoyo histórico y anacronismo.....	116
El tema de la mentira.....	120
Plagios y autoplagios intencionados.....	123

Humor y juego en la Antología traducida.....	127
Desterrados y perseguidos.....	132
Max Aub, poeta.....	135
Ricardo Gullón y un falso inédito unamuniano.....	143
Una trayectoria imprevista.....	143
El sub-género de los «inéditos».....	149
Las pistas.....	152
Los estudios unamunianos de Gullón.....	156
Gullón, narrador.....	160
Borges, Unamuno y Gullón.....	162
Un enigma cubano y Carlos Ripoll.....	175
Perfil de una broma.....	175
Crítica de burlas y de veras.....	180
Entre Pasternak y Padilla.....	186
El cuento premiado.....	195
Lectura ingenua y lectura informada.....	201
Conclusiones.....	213-215

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)** , para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



editorial del cardo