

# LETRAS

## LETRILLAS

# L&TRONES



72

LETRAS LIBRES  
MARZO 2014

PERFIL

## MARGUERITE DURAS

ALOMA RODRÍGUEZ

Una joven con labios rojos y el rostro despejado. Una mujer casi anciana con el “rostro devastado” que recuerda a su amante de la China del Norte. La mujer que espera noticias de su marido capturado por los nazis y llevado al campo de concentración de Dachau. La escritora que afirma que “a los dieciocho años ya era demasiado tarde”. La joven temerosa de su hermano mayor y que busca el cariño de su madre. La blanca pobre en Indochina. La hija de la institutriz. La casera de un joven Enrique Vila-Matas. La escritora que se ha convertido en referente, expresa o no, de otros escritores. La mujer de las gafas de pasta, siempre con un cigarrillo en la mano, que aparece en las fotos en blanco y negro. La anciana que sonríe. La directora de cine. La escritora a la que Raymond Queneau aconseja que “escriba, no haga nada más”. A la que confunden por la calle con Marguerite Yourcenar. La ganadora del Goncourt con *El amante* (Tusquets), novela que escribe casi en un arrebato. Todas esas son Marguerite Duras (Gia Dinh,

1914-París, 1996), que habría cumplido cien años el 4 de abril.

Duras nació cerca de Saigón, en lo que era Indochina y ahora es Vietnam. Su padre murió en Francia cuando ella tenía cuatro años mientras el resto de la familia estaba en la colonia, donde su madre trabajó como institutriz. Tenía dos hermanos: Pierre, el mayor, adorado por su madre y temido por los pequeños (fumaba opio, robaba a su madre, acumulaba deudas, era violento y brutal, o al menos así lo recordó y describió siempre Duras), y Paul, el débil, el especial, el adorado por Marguerite y del que dirá que le hizo descubrir “el amor total”. Paul murió en 1942. Para Duras fue como si el mayor lo hubiera asesinado. Pero la obsesión por las relaciones familiares ya había empezado mucho antes de la muerte de Paul. Puede que empezara con la compra de terrenos que hizo la madre a orillas del Pacífico y la ruina posterior (las tierras estaban anegadas), la historia que relata en *Un dique contra el Pacífico* (Tusquets). Puede que empezara en el internado de niñas. O en alguno de los viajes a Francia. En *El amante* cuenta que supo pronto que quería escribir. Sin embargo, su madre prefería que estudiara matemáticas, como el padre. No sabemos cuándo empezó; el hecho es que, felizmente, empezó y Marguerite Donnadiu

se convirtió en Marguerite Duras: la escritora cuyo estilo no se parecía al de nadie, que desde su tercera novela se convertiría en una de las narradoras más importantes de su generación y acabaría conquistando un lugar entre los clásicos (sus obras completas están publicadas en la prestigiosa colección de La Pléiade).

Marguerite Donnadiu se había instalado en Francia definitivamente en 1933, se casó en 1939 con Robert Antelme, del que se divorció, y en 1947 con Dionys Mascolo, padre de su único hijo, Jean, que trabajó en las películas de Duras. En 1943 publicó su primera novela: *La impudicia* (Tusquets), cuyo manuscrito envió a Gallimard bajo el título de *La famille Taneran* y fue rechazado. En “Un lecteur de Marguerite Duras”, *Cahiers Reanaud-Barrault*, núm. 52, que se publicó en 1965 y recuperó *Le Monde* en el número especial dedicado a Duras en 2012, Raymond Queneau, que era lector en Gallimard, recordaba la llegada del manuscrito de *La vida tranquila* (Noguer Ediciones) y la certeza de estar ante una escritora, una “profesional”. Queneau rescata el informe que escribió después de leer *El Square* (Seix Barral): “En M. D. hay una preocupación por la renovación, por la profundización de su arte, que es poco común entre las escritoras.

Puede que aquí haya influencias de Compton-Burnett, se puede pensar también en ciertas tendencias del arte contemporáneo (Beckett, Ionesco e incluso Tardieu); pero eso son menos influencias propiamente dichas que pretextos en la búsqueda de su propia originalidad.” Y esa búsqueda siguió y se percibe en sus libros: de un estilo más anglosajón en las primeras novelas (algunos críticos señalaron la influencia de Hemingway) pasa a una investigación de otra cosa, hasta encontrar su propia voz para luego someter el “estilo Duras” a una depuración. Partiendo de una tradición más clásica, sus novelas llegan al *nouveau roman* (pienso en *La siesta de M. Andesmas*, Demipage). Su prosa tiene música y conseguirla fue una de sus preocupaciones: en la entrevista con Bernard Pivot en *Apostrophes*, Duras afirma: “He logrado la escritura fluida que buscaba. Ahora estoy segura. Y con escritura fluida quiero decir escritura casi distraída, que corre, que pretende atrapar las cosas más que decirlas.” Un poco antes confiesa: “Empecé con *Hiroshima mon amour* a ser incorrecta [con el lenguaje].” Hay, además, una constante en la obra de Duras: la obsesión por la verdad, por saber, por contar y por contar de una manera determinada, por entender, una obsesión que desborda y se derrama en el papel. Duras se convirtió en un personaje apasionante: la sospecha del incesto, la relación con la madre, la vuelta de la colonia a la metrópoli, la Resistencia, el niño que nace muerto en 1942, la espera y la vuelta del marido del campo de concentración (que cuenta en *La douleur*, incluido en *Cuadernos de la guerra*, Siruela), la amistad con Mitterrand, la expulsión del Partido Comunista, el alcoholismo, la desintoxicación, el impacto del Holocausto, el amor de Yann Andréa, al que dobla (casi triplica) en edad, y el treintañero chino con el que descubrió el sexo y el placer cuando era adolescente, como cuenta *El amante*.

Su biografía Laura Adler escribe en el mismo especial de *Le Monde*: “Correr riesgos constantemente, hasta el riesgo de morir. El cuerpo como instrumento. La perdición como principio de aproximación. Ir lo más lejos posible. Con los demás, pero primero

con ella misma. No protegerse nunca. Todavía menos de ella misma.” En *Escribir* (Tusquets), un libro reflexión que parte de una conversación de 1993 filmada por Benoît Jacquot, Duras afirma: “Escribir: es lo único que llenaba mi vida y la hechizaba.” O: “nunca descubriré por qué se escribe ni cómo no se escribe”. Más adelante: “La duda, la duda es escribir.” Y también: “Esa ilusión que tenemos —y que es justa— de ser la única persona que ha escrito lo que hemos escrito, sea nulo o maravilloso.” Y, contundente: “Y para escribir libros que me han permitido saber, a mí y a los demás, que era la escritora que soy.” —

### LITERATURA POLICIACA EL PRECIO DE LA MALDAD

*Me sentía aterrado, porque, en realidad, los buenos eran los malos.*

— James Ellroy, *La Dalia Negra*

✎ JORGE FLORES-OLIVER, “BLUMPI”

Una mujer enfundada en un vestido rojo escotado mira desafiante al lector, los ojos marcados con delineador y los labios carmín. Con una mano ataviada de joyas sostiene un cigarrillo que humea. Es una de las mujeres diabólicas que viven en *True Crime. Detective Magazines 1924-1969* (Taschen, 2013), un recorrido histórico —dividido en cinco periodos distintos— por las revistas de detectives de Estados Unidos. En cuatrocientas cincuenta portadas, este compendio de *pulps* cuenta la vida de distintas mujeres: *True Stories of Women in Crime*, *True Gang Life* y muchas otras que en su mayoría portaban las palabras “true” y “detective” en sus títulos, haciendo redundante la contundencia y la (p/d)ureza de sus contenidos: historias reales de casos policíacos.

Lo que se alcanza a ver en las páginas de esta antología es sexo, crimen, mujeres malas. Como un *peeping tom*, uno puede atisbar la vida de aquellas a quienes los editores, Eric Godtland y Dian Hanson, llaman “las hijas salvajes de Satán”: mujeres que empuñan armas, son retratadas en *mugshots*, perseguidas por la ley y le hacen ver su suerte a los hombres.

¿Qué más se alcanza a ver? Además de ligeros y armas, una evolución de la sociedad estadounidense, el papel de la mujer en esa sociedad y el estado de la fantasía sexual del hombre moderno. A principios del siglo xx esas mujeres aparecen en las cubiertas fumando cigarrillos, un acto interpretado como un desafío a la autoridad, al hombre, al mundo. Una muestra de coquetería, atrevimiento, peligro y de un quién-sabe-qué más.

¿Qué impulsó el nacimiento de las revistas *pulp* detectivescas —derivadas del periodismo sensacionalista— a mediados del siglo xix? ¿Qué hizo que pasaran del grabado como carta de presentación en sus portadas a las impactantes ilustraciones del siguiente siglo? La existencia de una clase trabajadora en aumento, la migración que llevaba a cada vez más gente a Estados Unidos, un boom de publicaciones impresas (en aquel país se editaban 2.526 periódicos en 1850), una población cada vez más alfabetizada y que ahora podía leer esos periódicos y revistas y, como ingrediente final, una ola criminal que atravesó el país. La fascinación por el chismorreó, el tabú, la sordidez del crimen y la vida disipada estaba en el arte *lowbrow* de estas revistas: la sed informativa —morbo vil, dirían otros— quedaba saciada.

Godtland explica la sobrevivencia de este género a través de las dé-



+Sexo, crimen y mujeres malas.

cadadas: “Al comprar una revista de detectives, adquirirías una licencia para investigar asuntos que de otra manera resultaría vergonzoso explorar a profundidad.” Es decir, estas revistas existen en un limbo moral por presentar en sus portadas a mujeres sensuales, incitantes, en ropa entallada, sin ser explícitamente eróticas ni pornográficas. Son una muestra de crímenes, delitos, fechorías y excentricidades, pero no glorifican ninguno de estos aspectos, más bien los censuran. El lector de revistas de detectives también es en sí mismo una especie de detective, un *amateur*, y su genuino interés por saber cómo fue asesinada tal o cual persona significa que desea que el crimen sea resuelto. Y eso es lo que hacen los buenos ciudadanos: desear el bien común, el mejoramiento de su sociedad, el destierro del mal que se consigna en publicaciones debido a una genuina búsqueda de conocimiento e información. “¡Crímenes sexuales! ¡Actos de hombres que son más bajos que bestias! Un público impaciente exige conocer la causa y la cura”, declaraba *Real Detective* en 1934.

La era de oro de este tipo de publicaciones habría de gestarse en los años treinta gracias a la combinación de dos ingredientes: la Gran Depresión y la Prohibición. El escapismo necesario era dado, en parte por las historias que contenían en sus páginas. Sobre todo, historias de robos de bancos, porque así el realismo lindaba cada vez más con las fantasías de un país en crisis que veía cómo sus aspiraciones económicas se desmoronaban gradualmente. Consecuentemente, para los editores—Macfadden, *Real Detective Tales Inc.*, Fawcett—resultó un negocio altamente lucrativo. Esto permeó en las publicaciones mismas, que dejaron de ser *pulps* para imprimirse en papel de mejor calidad. A la postre, el arte de las portadas mejoró considerablemente.

El auge duró hasta que llegó la Segunda Guerra Mundial. En ese momento, las publicaciones cayeron en un campo minado debido a la proliferación de revistas que trataban el nuevo tema morboso de moda: la propia conflagración. Los crímenes

y delitos simples—el robo de bancos, el asesinato, la drogadicción, el secuestro—ya no fueron suficientes. La pureza del género de pronto se encontró con que el campo de batalla, las conspiraciones internacionales y el mercado negro resultaban más interesantes para un público cada vez más aventurero. Eso y el racionamiento del papel derrumbaron una industria que hasta ese entonces había maquilado gran cantidad de títulos, pues en un intento por sobrevivir las editoriales regresaron al papel corriente, comenzaron a publicar fotografías en lugar de pinturas e ilustraciones en las portadas y le restaron interés a la investigación de los casos que publicaban: el acabose. Solo uno de los crímenes más siniestros que registra la historia norteamericana pudo impulsar el débil mercado: el asesinato de Elizabeth Short, la Dalia Negra. Porque un potente estallido individual en ocasiones puede más que bayonetas, tanques y granadas. Porque un drama personalizado puede provocar más arrebatos que el conflicto masivo.

Marc Gerald, editor de una de las revistas más prominentes, *True Detective*, racionaliza así la labor que estas publicaciones cumplieron por décadas: “retratar aspectos de la vida y la muerte que jamás se habían visto en medios legítimos”. Eso y un servicio social invaluable: “Muchos policías y asesinos me han confesado que tuvieron sus primeras emociones sexuales masturbándose con la revista.” Bueno, así se construyó, por lo menos parcialmente, Estados Unidos. —

#### CIENCIA

## MARVIN MINSKY Y EL CEREBRO DE LA MÁQUINA

de M<sup>rs</sup> TERESA GIMÉNEZ BARBAT

**N**uestro cerebro es muy limitado, pero pronto habrá una máquina que analice nuestra inteligencia y nos proponga el producto adecuado. En el futuro usted irá a una tienda y le ampliarán la memoria como quien lleva su PC al técnico. ¿Qué le parece? ¿Es ciencia ficción? Aparentemente, está a la

vuelta de la esquina. Y la persona que lo cree firmemente y hace estos vaticinios es Marvin Minsky, premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento de este año en la categoría de Tecnologías de la Información y la Comunicación.

Marvin Minsky aparece en el directorio de Google como uno de los seis científicos más relevantes en el campo de la inteligencia artificial de todos los tiempos. El gran Issac Asimov lo describió una vez como una de las dos personas (la otra era Carl Sagan) que podría admitir que eran más inteligentes que él. Y eso era muchísimo para el gran escritor y científico.

Nacido en Nueva York en 1927, Minsky se licenció en Matemáticas en la Universidad de Harvard en 1946 y se doctoró en la Universidad de Princeton en 1954. Es cofundador del Laboratorio de Inteligencia Artificial del MIT (Massachusetts Institute of Technology), donde es catedrático de Ingeniería Eléctrica y Ciencias de la Computación. También es titular de la Cátedra Toshiba de Arte y Ciencias de la Comunicación y ha recibido numerosos premios y distinciones. Entre sus libros más notables están *La sociedad de la mente*, *Perceptrons* o *La máquina con emociones*.

Marvin Minsky encajaría perfectamente en el ilustre tópico del “hombre renacentista”. Sus intereses abarcan desde la inteligencia artificial, la robótica, la óptica, las matemáticas y la tecnología espacial a la psicología. En el campo de la inteligencia robótica es uno de los investigadores más punteros. Diseñador y constructor de los primeros brazos mecánicos con sensores táctiles, también ha desarrollado escáneres visuales o simuladores de redes neuronales.

Es algo más que un ingeniero excepcional. Se le considera un filósofo y un artista (es un solvente músico), además de científico. Se define como una especie de “psicólogo teórico” que trata a las máquinas casi como si fueran seres humanos y trabaja para conseguir que discurren por sí mismas. Piensa que las máquinas podrán realizar cualquier cosa que hagan las personas, porque estas no son, en su opinión, otra cosa que máquinas. El





✦Tratar a las máquinas como si fueran humanos.

razonamiento es el siguiente. Si logramos comprender el engranaje de un sistema nervioso, podremos construir ingenios de inteligencia artificial que simulen sus patrones emocionales y de razonamiento. El cerebro solo es un trozo de materia con propiedades de la materia y, por tanto, todo proceso mental se puede dividir en sus pasos elementales. Así sería posible, por ejemplo, recrear la mente humana con componentes derivados del silicio. Y a quien le acusa de ser un “reduccionista”, cosa que sucede a menudo, le replica que lo adecuado es, precisamente, serlo.

Inveterado polemista, es crítico al evaluar el estado actual de la inteligencia artificial: cree que, si no se ha logrado un ordenador que piense como un humano, es por la falta de recursos económicos e intereses personales dedicados a la inteligencia artificial. No considera imposible que el artilugio pudiera ser autoconsciente. Esta cuestión le enfrenta seriamente con otros científicos e intelectuales como el matemático Roger Penrose, a quien acusa de no tener “ni idea” de lo que es la consciencia.

A Marvin Minsky le gustaría ser inmortal. Con humor asegura que tiene “mucho trabajo que hacer” y que está “demasiado ocupado para morir”. En su opinión, “solo los que no tienen nada que hacer en la vida quieren morir”. Así que no es extraño que Ray Kurzweil, eminente futurista y especialista en Inteligencia Artificial, se haya referido a él como “su mentor”. Esta inquietud por las posibilidades humanas le llevó a interesarse por la ciencia ficción, en la que asegura que

están los mejores pensadores sobre el futuro. Fue asesor de *2001: una odisea del espacio*, la película que Stanley Kubrick realizó en 1968, y del libro de Arthur C. Clark que se editó posteriormente con el mismo título.

Considerar el cerebro una máquina cuyo funcionamiento podría ser estudiado y replicado en el ordenador abre el camino a conocer las funciones mentales superiores. Minsky ha trabajado sobre el aprendizaje de las máquinas, en sistemas que integran la robótica, el lenguaje, la percepción y la planificación, además de la representación del conocimiento basada en marcos (*frames*). Impulsa la idea de dotar a las máquinas de sentido común, es decir, del conocimiento que el ser humano adquiere mediante la experiencia. —

CHILE

## MARIANA CALLEJAS, LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA

✦PATRICIO PRON

**1** Sebastián Urrutia Lacroix (el desgraciado Sebastián Urrutia Lacroix, que pronostica una tormenta de mierda) nunca existió, pero su historia es verdadera. La cuenta Roberto Bolaño en *Nocturno de Chile*, una novela en la que todo es lo que parece y también su contrario; también la historia de María Canales (Mariana Callejas), la escritora que organizaba talleres literarios en su casa mientras su marido, un

estadounidense de nombre James Thompson (Michael Townley), torturaba y asesinaba a prisioneros políticos en los pisos inferiores de la vivienda. La historia (digámoslo una vez más) es verdadera, y había sido contada previamente por Pedro Lemebel en su crónica “Las orquídeas negras de Mariana Callejas”. Quizá Bolaño la conociese de allí (en su artículo “El pasillo sin salida aparente” admitió haber leído el libro de Lemebel en el que fue publicada la crónica y la glosó), pero aparece también en otro texto, ya prácticamente inhallable. En *Siembra vientos*, las “memorias” publicadas en 1995 (es decir, tres años antes que la crónica de Lemebel y cinco antes que la novela de Bolaño), Callejas ofrece su versión de las circunstancias que la llevaron a ser reclutada por la DINA, la policía secreta de la dictadura pinochetista, y cómo acabó viéndose involucrada en el asesinato del político chileno Orlando Letelier, pero su relato (inevitablemente exculpatorio) es parcial: cuando dice que se unió a Patria y Libertad, un grupo paramilitar de ideología fascista que cometió asesinatos y sabotajes durante el gobierno de Salvador Allende, y más tarde a la DINA por su interés por las “grandes Causas” [sic], Callejas omite mencionar, sin embargo, que su “gran causa” no fue “la patria” sino la literatura: es decir, el deseo de acceder a la influencia necesaria para ser reconocida como una escritora importante.

**2** *Sembrando vientos* fue publicado por unas “Ediciones ChileAmérica CESOC” que podrían creerse la fantasía de un autor que se publica a sí mismo de no ser porque una simple búsqueda permite acceder a una página web ([www.cesoc.cl/nuestra-historia](http://www.cesoc.cl/nuestra-historia)) en la que se informa que la editorial existe y que fue fundada por “un grupo de chilenos en el exilio” con la finalidad de ofrecer una resistencia cultural al régimen de Augusto Pinochet. Que las memorias de una colaboradora de la dictadura aparezcan en una editorial concebida para su denuncia y su superación parece una de las tantas contradicciones de la historia chilena reciente; que lo hagan en un sello

creado, entre otros, por Bernardo Leighton, al que Callejas contribuyó de manera directa o indirecta a eliminar, parece un chiste cruel, pero no lo es. Quizá Bolaño fuese consciente del humorismo oculto en esta tragedia: en su novela, las motivaciones de los personajes se mueven en la escasa distancia que separa el patriotismo y la pedantería de la pobreza intelectual. Antes de publicar sus memorias, Callejas había ganado en 1975 el concurso del diario *El Mercurio* con un cuento que Urrutia Lacroix califica de “indigno incluso de recibir un premio en Bolivia” (lo cual, por supuesto, es mucho decir). Aquel relato y otros fueron publicados en 1981 en un libro titulado *Larga noche* cuyo carácter autobiográfico solo resultó evidente cuando se supo lo que sucedía en los pisos inferiores las noches en que Enrique Lafourcade, Mariana Callejas y unos jóvenes Gonzalo Contreras y Carlos Franz celebraban sus tertulias en la casa. En uno de los cuentos de *Larga noche* un asesino es disculpado por la narradora cuando esta descubre que el asesino lee a Walt Whitman; en otro se describen las torturas a un detenido; en uno (finalmente) un personaje pone una bomba debajo de un coche.

3 Callejas publicó una novela en 1983, pero (afirma) “extrañamente, con la llegada de la democracia, mi prometedora carrera literaria llegó a su fin”. No parece haber muchas razones para creer que hubiese podido ser una escritora, sin embargo: sus “memorias” se caracterizan por la incapacidad de su autora para comprender el uso consuetudinario de los signos de puntuación, que coloca generalmente allí donde no corresponde, y su estilo es una catástrofe: los ojos reflejan “la esperanza”, el general sonríe “dulcemente”, alguien posee un “rostro inocente y hermoso [que] se habría visto muy bien en una portada de revista de modas”, los niños son “preciosos”, un mantel es “lindo”, a alguien lo caracterizan “sus habanos y sus camisas de seda Pierre Cardin”, Michael Townley es “terriblemente apuesto, dulce y romántico”, “todos los acontecimientos” de la



+Mariana Callejas: así se hace la literatura.

vida pasan por la mente en una “larga noche”. “¿En qué momento subimos a la montaña rusa de la cual no hay escapatoria hasta el golpe final?”, se pregunta Callejas. En la “hora de desgracia” de su marido decide estar a su lado “contra viento y marea” y le pide: “Ven conmigo al último lugar donde te buscarían, tu propia casa.”

4 Después de la publicación de *Nocturno de Chile*, Mariana Callejas dio algunas entrevistas en las que sostuvo que no se arrepentía de nada. El escritor chileno Carlos Iturra le dedicó el cuento “Caída en desgracia” y Nona Fernández estrenó en 2012 una obra teatral acerca de sus veladas literarias que tituló *El taller*. Leyó la novela de Bolaño en la cárcel y se preguntó por qué su autor “me tenía tan mala a mí. Yo no he terminado triste ni pienso terminar triste. Así que no tenía ningún derecho a ponerme como a una pobre, triste y solitaria vieja”, dijo, y agregó: “Escribe bien Bolaño, escribía bien, pero nada que ver conmigo.”

5 Mariana Callejas no se arrepiente de los asesinatos y torturas a los que contribuyó sino del hecho de que el conocimiento de los mismos haya truncado su carrera como escritora, en la que sigue creyendo. “Es que es

tan triste escribir y que una encuentre que lo hizo bien y trate de publicarlo y no te lo publica nadie. Y por razones ajenas a la literatura”, lamenta. El desgraciado Sebastián Urrutia Lacroix (que conoce a Pablo Neruda, que conoce el miedo y el odio encarnados en dos sujetos que lo contratan para que recorra Europa, que conoce a Augusto Pinochet y le da clases de marxismo, que se convierte en crítico literario, que es sacerdote y escribe poemas que no publica) acaba comprendiendo en *Nocturno de Chile* que los grandes crímenes son cometidos por personas insignificantes y que a menudo sirven a la reivindicación de un talento inexistente. A diferencia de Ernst Jünger, de Louis-Ferdinand Céline, de Jorge Luis Borges (cuyas convicciones políticas son ajenas a su literatura y no la desvirtúan), Mariana Callejas intervino en política para ser una escritora: se quedó en la política, y en el crimen, sin embargo, y esta tragedia personal costó la vida a cientos de personas. “Así se hace la literatura”, dice Bolaño. “No solo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en Alemania y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura.” En su afirmación hay una constatación y algo parecido a una advertencia. —



POESÍA

## ESPACIO Y TIEMPO Y LUZ EN TODO YO

*¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad!*  
— Juan Ramón Jiménez, *Espacio*

HERNÁN BRAVO VARELA

Desde temprano, Picasso entendió que el arte moderno servía no para construir obras sino para quemar etapas. Juan Ramón Jiménez (1881-1958), en cambio, fue despojándose de su madurez con cada nuevo libro de poemas. De *Ninfeas y Almas de violeta* (1900) a *Lírica de una Atlántida* (1936-1954), pasando por *Diario de un poeta recién casado* (1916) y *Piedra y cielo* (1919), Jiménez supo asumir cada una de sus etapas con el fervor, pero también con la integridad, de un panteísta inconforme. *Leyenda*, título que recoge su producción a lo largo de sesenta años, puede leerse como las confesiones de tan singular panteísta: uno que, durante sus periodos “sensitivo” e “intelectual”, fue

devoto de las atmósferas y la lucidez para, en el periodo “suficiente” o “verdadero”, encontrar a su “dios deseado y deseante” a través de una belleza intuitiva y simultánea. Según Octavio Paz en las siguientes líneas de *El arco y la lira*: “Su evolución poética se parece a la de Yeats [...] Ambos parten de una poesía recargada que lentamente se aligera y torna transparente; ambos llegan a la vejez para escribir sus mejores poemas.” Juan Ramón, para quien las vanguardias fueron apenas un pensamiento “mágico” del siglo xx, llegó a su juventud por destilación, no por contagio.

Si bien su obra completa parece no tener fin, hermana con la de Pessoa en la incesante aparición de títulos que se creían perdidos o inexistentes, buena parte de los trabajos rescatados pertenecen a sus dos primeras fases creativas. La tercera y última, la más intensa y actual, es también la menos atendida de todas. Solo unos cuantos poetas y ensayistas españoles —Aurora de Albornoz, Alfonso Alegre Heitzmann, Francisco Brines, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente, Vicente Valero— superaron la fiebre por el primer y segundo Juan Ramón inédito, ocaso del modernismo y aurora de la “poesía pura”, y volvieron la mirada al tercer Jiménez, tan mal o escasamente editado hasta la fecha. En particular a ese que durante su exilio, sin agenda surrealista, acarició “la idea de un poema seguido (¿cuántos milímetros, metros, kilómetros?) sin asunto concreto, sostenido solo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesivas...”.

Redactado en 1941 y publicado trece años después, *Espacio* no solo es aquella idea concretada, sino el gran poema de Jiménez y el colmo de su mocedad estética: raptos de los sentidos que desconfían de la cavilación porque la desconocen. En una carta a Joaquín Díez-Canedo, el autor de *Platero y yo* sostiene que “una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso mayor”. Como suele ocurrirle al joven poeta frente a la crítica, que recibe a aquel con la unanimidad de su silencio, Gerardo Diego fue el único en celebrar la aparición del

primer fragmento de *Espacio* en 1943, cuando Jiménez tenía sesenta y un años. Ni siquiera el Premio Nobel de Literatura, concedido a Juan Ramón poco antes de su muerte, modificó las cosas. Una total incompreensión selló su última etapa poética. El provincianismo institucionalizado de la poesía franquista, la muerte y el exilio de algunos miembros destacados de las generaciones del 98 y del 27, así como el trato canalla que Juan Ramón dio a Luis Cernuda y Vicente Aleixandre —maestros de la generación inmediata, la del 50— agudizaron dicha negligencia. (Baste recordar que Jaime Gil de Biedma sentenció que Jiménez escribía “por recetas, por fórmulas; un poema es casi idéntico al otro”. Y en otro juicio venenoso el catalán vengó así a Cernuda y Aleixandre, sus educadores sentimentales: “JRJ unía una excepcional incapacidad para verse en relación con los demás y en relación consigo mismo [...] Nunca le embargó el pudor de disimular lo que en él había de pelendrin, de mezquino y malicioso señorito de casino de pueblo de Huelva.” Esa opinión tardaría casi medio siglo en cambiar, una vez cerradas las heridas de orgullos literarios propios y heredados.)

Compuesto por tres “estrofas” o fragmentos en prosa, *Espacio* enumera las creaciones de la conciencia, hechas a su imagen y semejanza eterna e instantánea: el cuerpo, el arte, la memoria, el amor, el sexo, la realidad misma. “Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo. Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo porvenir. No soy presente solo, sino fuga raudal de cabo a fin”, escribe Juan Ramón en sus primeras e inolvidables líneas. No más la fe en la inteligencia —a la que nuestro autor, treinta años antes, exigía que le diera “el nombre exacto de las cosas”—, sino en la conciencia, esa otra “partícula de Dios” que genera la masa de toda la materia del universo en la mente del hombre. De la lógica cartesiana, Jiménez pasó a la conquista del espacio interior. Esa, y no otra, fue su odisea: “¡Yo, universo inmenso, dentro, fuera de ti, segura inmensidad!” Así también lo supo Stanley Kubrick en su cinta 2001, cuyo viaje arranca en el cosmos y concluye en el útero. —



+”Fuga raudal de cabo a fin.”