

Gente del siglo de Felipe Benítez Reyes: El crítico como *homo ludens*

Laura Scarano

Universidad Nacional de Mar del Plata- Conicet, Argentina

“Mi representación del Horror Cósmico es una voz telefónica que me pide un artículo ‘para mañana’.”

El conocido concepto de “proyecto creador” de Pierre Bourdieu, como lugar de cruce entre la obra literaria y sus determinaciones sociales externas, es uno de los más aptos para pensar el modo en que un escritor construye su figura a partir de todas las piezas que componen su obra, pero especialmente aquellas ensayísticas que por su carácter argumentativo y crítico consolidan un andamiaje conceptual sobre los pilares fundamentales de su tarea artística. Felipe Benítez Reyes ha ido elaborando a lo largo de su trayectoria una imagen de sí como escritor, que exhibe de manera explícita su posición frente al campo estético de su época. Especial interés cobrará en este proceso su particular mirada sobre los autores que pueblan la tradición occidental, y a partir de pequeñas pinceladas irá desarrollando un autorretrato peculiar y contundente sobre sí mismo.

De su vasta obra, hemos querido elegir un título menos visitado por sus estudiosos, un volumen que él denominó *Gente del siglo* y que recopila artículos escritos entre 1982 y 1996.¹ Para nuestro propósito será más interesante focalizar al sujeto crítico que a los escritores criticados, definir las particularidades de su mirada más que las semblanzas elaboradas. Porque de esta lectura se desprenden no sólo declaraciones programáticas de carácter general, sino elecciones y tomas de posición frente a su época, rechazos y alineamientos en el interior del campo literario (de cara a la historia, la sociedad y la tradición), constituyendo una articulada “poética de autor”, como varios teóricos la vienen proponiendo. Superando la mera acepción de “clase textual”, nos interesa utilizar esta categoría como un tipo de práctica discursiva, asociada a las “escrituras del yo” y emergente de la suma de diversas especies genéricas, que permite reconstruir las figuraciones (directas e indirectas) del escritor, expresadas mediante un amplio abanico de representaciones propias y de proyecciones sobre sus pares. Dichas autopoéticas ponen de manifiesto el rol activo del autor como crítico, que se manifiesta no sólo como analista de otros sino de sí mismo, se sitúa en un marco institucional preciso e instituye con el lector un pacto de lectura integral.

En el volumen elegido, un abanico de estrategias y modos compositivos construyen un escenario variopinto, una constelación discursiva constituida por autoimágenes y contrafiguras, metáforas argumentativas y metalenguajes específicos, declaraciones programáticas, parodias y retratos satíricos, etc. Unos ochenta artículos recopilados de variadas fuentes componen el material de este libro de difícil clasificación, donde el lector se ve cautivado por una prosa ágil, entretenida, inteligente y predominantemente humorística. Su estudio, desde el ángulo señalado, nos permitirá profundizar en sus formas de autoconstrucción, elección o refutación de modelos y rechazo o alineamiento respecto de poéticas contemporáneas, con un andamiaje razonadamente argumental que exhibe las relaciones, contradicciones e interferencias entre los autores examinados, al tiempo que se muestra él mismo en su rol de lector-escritor en su campo histórico-literario más próximo.

La imagen más acabada que elaboramos al concluir la lectura de este libro es la del crítico como *homo ludens*, que nunca abandona una prosa cuidada y exquisita, pero construye una voz aguda, irónica y provocativa. Si cabe citar una de las definiciones más rotundas sobre el objeto de este libro de ensayos es aquella en que Benítez Reyes expresa lúdicamente su extrañamiento frente a un siglo tan prolífico como desconcertante: “Verdaderamente no conozco una cosa más extraña que la historia de la literatura de este siglo” (130). Y se podrían retomar sus propias palabras sobre la prosa periodística de

¹ Todas las citas se harán de la siguiente edición: *Gente del siglo* (1982-1996). Oviedo: Ediciones Nobel, 1996.

Juan Bonilla, para valorar este volumen: “arbitrario, penetrante, divertido siempre, resultaría extraño que este libro dejase indiferente a cualquier lector”, porque “revela a un escritor brillante no sé si por destino, pero sí desde luego por voluntad” (261).

Los dos paratextos que abren y cierran el libro son fundamentales para calibrar la estatura del personaje creado, que nos invita a seguirlo en su recorrido por la tradición del siglo XX. Se abre con una “Nota que más bien parece prólogo”, donde desnuda sus intenciones y reconoce sus límites: “Al reunir los trabajos que componen este libro, he sentido un curioso estupor de índole típicamente tristramshandiana”, afirma (7). La tarea de recopilación de “mis comentarios sobre artistas contemporáneos de toda clase y condición” produce dos efectos: una declaración de impotencia por los muchísimos “que me faltaban por comentar” y la conciencia de la relatividad de sus juicios, que le produce “la nostalgia quimérica de otras muchas opiniones que hubiera podido sostener” (7). Esta confesión de los límites de la crítica, sujeta a los vaivenes del tiempo, la historia y la propia edad y experiencia del autor resulta fundamental a la hora de analizar los fundamentos de su propia poética, lejos de todo fundamentalismo y con una curiosidad abierta a todos los horizontes posibles.

De las varias decenas de nombre elegidos, enumera otras tantas de autores sobre los que hubiera querido escribir, porque resultan fundamentales para comprender el siglo XX; sin embargo se busca “un consuelo a mi medida en forma de apotegma” para justificar la falta: el reconocimiento de “tener tarea pendiente y cosas a medio hacer”. Reconoce así el carácter azaroso y caótico del material recogido, escrito para “causas variadas y ocasionales”, “sin programa, método ni intención”. Los define como “ensayos de dos o tres folios”, que no aspiran a mucho y “se conforman con existir” casi milagrosamente, porque “estuvieron a un paso de la nada” (8), destinados a periódicos y revistas, sin regularidad ni mandatos urgentes.

Un par de pinceladas autorreferenciales construyen el primer autorretrato de este crítico: ni es “un autor de imparable éxito” ni “uno de esos modernos genios de temporada”. Por el contrario, admite que posee una “máquina literaria de condición frágil y algo anticuada” (9). La modestia como gesto y la ironía como base sustentan un prólogo donde Benítez Reyes se proyecta al futuro -que es hoy-: “No estoy dispuesto a jubilarme como escritor hasta cumplir los cincuenta años, que es una edad bastante adecuada [...] para recibir honores institucionales y para redactar discursos de mucha emotividad” (8). Tal proyección justifica la validez del libro que nos presenta en 1996: la necesidad de escribir sobre el presente, sobre esa “gente del siglo sin la cual este siglo sería para mí como cualquier otro” (8). Y nos invita a sus lectores a un pacto de complicidad: compartir esta galería de “celebridades” que comenta, porque le “han proporcionado en ocasiones algo muy parecido a la felicidad” (9).

El tono del prólogo que nos emplaza en esta aventura crítica repleta de ironías y de ingeniosidades se completa con un texto a modo de epílogo que denomina “Procedencia de los trabajos y otras improcedencias” (262). La justificación del libro vuelve a ser su preocupación central y desarrolla una serie de argumentos que insisten en su condición paradójica y azarosa: “*Gente del siglo* es un libro involuntario”, uno de esos libros “que se hacen solos”, aunque reconoce procedencias específicas que no está dispuesto a rastrear con detalle, un poco por pereza y otro poco por reconocer su inutilidad para el lector. Esta excusa lo lleva a definir su tarea como la del débil memorioso que teme caer en la melancolía, poco propicia para “la redacción de estas notas finales” (263). Su genealogía reconoce un libro anterior, *Bazar de ingenios* de 1991, donde ya aparecían algunos de los trabajos de este nuevo volumen, pero que la suerte o desgracia confinó a los sótanos de la editorial, a la espera de un “reciclaje de papel”, un “libro fantasmal” que no llegaría casi nunca a las estanterías de las librerías. Otra procedencia de rigor de sus artículos son las revistas y periódicos mayormente provinciales, en general “de poca monta”, que consolidan ese autorretrato paródico de sí mismo que se complace en presentarnos: “No quisiera engañar a nadie, de modo que renunciando por una vez a mis habituales delirios de grandeza, diré que la mayoría de estos trabajos han ido apareciendo en revistas de poca nombradía” (264). No obstante hace un recuento de las procedencias que recuerda: el suplemento “Citas” del *Diario de Jerez*, el *Diario de Cádiz*, el malagueño *Sur* y el sevillano *Correo de Andalucía*; más adelante los diarios madrileños *El País*, *El mundo* y *Diario 16* –“cuando yo iba camino al estrellato” (265)- o bien revistas literarias reconocidas como *Fin de siglo*, *Renacimiento*, *Contemporáneos*, *Olvidos de Granada*, *Claves de razón práctica*, *Litoral*, *Reloj de arena*, *El siglo que viene*, *Revista Atlántica*, *La fábrica del sur*,

Clarín... Otros artículos provienen de comentarios radiales, conferencias o prólogos a ediciones críticas; muchos otros, por último, “gozaban de la tristeza metafísica de flotar en el limbo de lo inédito” (266).

La “improcedencia” de estas deshilvanadas “procedencias” -como titula lúdicamente su epílogo- yace en el tono satírico e hiperbólico que le imprime su autor: “Resumiendo: los artículos contenidos en este libro no los ha leído nadie, excepción hecha del autor, y del encargado de poner las erratas”. Y agrega a algún “delirante jerezano” que lo increpó por su artículo sobre Dalí... Este aparente menosprecio por su libro no hace más que reforzar una actitud coherente con su programa estético total: la desmitificación del objeto literario, la conciencia de su humilde condición, la naturaleza trivial de unas páginas que no aspiran a ser más que testimonio relativo y efímero de un escritor que rehúye toda magnificación. Y remata este epílogo con una máxima ironía: lo mejor del libro es que se termina; y si en el futuro vuelve a escribir otro semejante será sin duda para deleitarse con “otras páginas finales” y “poner los puntos sobre las íes cuando ya las íes no pueden ni con su alma” (267).

Escribir es para Benítez Reyes ante todo un juego de la inteligencia y del lenguaje que involucra al lector. Su afán, antes que dejar sentado juicios inamovibles o propiciar conocimientos eruditos, es obtener una complicidad afectiva, mediante un diálogo lúdico y desprejuiciado, que emule una conversación entre amigos. Más que dogma es *doxa*; el argumento se transforma en opinión y el juicio en descripción juguetona, bordeando siempre el chiste, el sarcasmo, la caricatura. Tal es la primera impresión que se lleva el lector al recorrer el Índice y calibrar la temperatura de los títulos elegidos: “gordo de genio y gordo de novela” (16), “entre el estribo y el tiko taka” (31), “poeta que al parecer parecía un caballo” (34), “un señor con cara de pájaro” (47), “bicicletas y choferes” (90), “las vidas del gato” (228), “una leyenda con DNI” (258). Otros títulos conllevan metáforas argumentativas que buscan ofrecer palabras claves para definir las poéticas de sus autores: “el melancólico” (66), “el tiempo embalsamado” (101), “la visión transparente” (122), “poeta del crimen” (140), “la muerte como argumento fracasado” (158), “la pintura del tiempo fugitivo” (167), “vidas cruzadas” (180), “los juegos con la muerte” (184), “los cristales rotos de la infancia” (206), “reloj de melancólicos” (223), “poeta con brújula” (243), etc.

Si quisiéramos encontrar denominadores comunes en los artistas elegidos (no solo escritores sino pintores, músicos, guitarristas, actores, filósofos), aparte de su obligada pertenencia al siglo XX, podríamos aventurar dos grupos: los consagrados y prestigiosos (no necesariamente objeto de críticas elogiosas en todos los casos) y los raros, menores u olvidados. Entre los primeros, hay figuras que forman parte de una tradición europea incuestionable como Oscar Wilde, Chesterton, T. S. Eliot, Navokok, Auden, Stephen Spender, Italo Calvino o Raymond Carver. Se abre al mundo moderno y del espectáculo con la figura de Marilyn Monroe, Leo Fender o Jimi Hendrix. Latinoamericanos no faltan como Cortázar o Mujica Láinez. Nombres obligados del canon español figuran en su galería, como Azorín, Gómez de la Serna, Cela y poetas consagrados como Cernuda, Guillén, García Baena, Valente, Gil de Biedma o Caballero Bonald. Pero una importante proporción de artículos está dedicada a poetas cercanos y coetáneos, incluso amigos cercanos: desfilan retratos de Juan Luis Panero, Víctor Botas, Francisco Bejarano, Ma. Victoria Atencia, Luis Alberto de Cuenca, Jon Juaristi, Vicente Gallego, Abelardo Linares, Luis García Montero o Carlos Marzal, entre otros.

Veamos primero una serie de afirmaciones que dedica a algunos de los autores analizados, pero que bien pueden ser trasladadas a sí mismo. Cuando opina sobre la edición de las cartas reunidas de Italo Calvino, tituladas *Los libros de los otros*, nos sugiere a modo de espejo cómo conducirnos como lectores ante su propio libro. Reconoce allí que el hecho de incluir Calvino a muchos autores (italianos) poco conocidos por el lector (español) se puede volver una ventaja, que nos ayuda a dejar a un lado la “chismonería literaria” y “centrar nuestra atención en el fascinante discurrir de la conciencia crítica de Calvino” (143). En suma del “discurrir de la conciencia crítica” de Benítez Reyes vamos aquí pues a discurrir nosotros, destacando algunos núcleos decisivos.

Unos de ellos es su indagación sobre la categoría de la crítica y sus alcances, tanto para el escritor devenido “crítico de otros” como para el lector curioso, que ansía orientaciones en sus travesías por el vasto e inabarcable mundo de la literatura. Al valorar las opiniones (a menudo injustas y exageradas) de un poeta fundamental como Juan Ramón Jiménez, Benítez Reyes reconoce su intrínseca relatividad: “Lo que un poeta opine o deje de opinar sobre otro poeta no sólo no constituye dogma de

fe, sino que además puede acabar resultando una verdadera bobada, por muy JRJ que sea”. Pero esta irrefutable convicción no le impide reconocer la validez de dicha crítica como objeto de valoración literaria: “nos interesa la obra crítica de Jiménez no tanto por lo que en ella dijo como por la forma en que lo dijo y por cómo pensó lo que dijo, porque parece claro que un poeta no escribe manuales de literatura sino obras literarias sobre literatura” (57). Este es un primer guiño que indirectamente califica el propio volumen que tiene el lector en sus manos: estamos frente a un libro de carácter literario.

En más de una ocasión Benítez Reyes ratifica su convencimiento de que leer la obra crítica de un escritor, nos permite entender mejor su proceso como creador, así como al poeta internarse en los laberintos estéticos de otro le ayuda para entenderse a sí mismo. La historia de las lecturas de un autor suele servir -como citará a Gil de Biedma- para rastrear “la formación definitiva de [su] conciencia de escritor”, que le ayudará a “definirse a sí mismo como poeta” (70). Y utiliza una elocuente metáfora para ilustrar este proceso: “Téngase en cuenta que un joven poeta es algo así como un aventurero que se lanza a explorar selvas con el tácito objetivo de encontrar su propia casa en medio de la espesura” (71). Obligado a definir este quehacer, se muestra reticente, y una y otra vez pone límites al supuesto valor de autoridad incuestionable de “esa afanosa entelequia a la que llamamos -no sin cierta pomposidad platónica- ‘la crítica’” (171). Especialmente al referirse al género de “la literatura periodística -que en nuestros días es más una desventura que una literatura” (95), le reconoce un pasado ilustre y una utilidad práctica. Pero constantemente minimiza su impacto, desacraliza sus pretensiones de objetividad, admite su factura relativa y perfectible.

Uno de los mejores ejemplos de las debilidades e imposturas de la crítica está en el artículo donde analiza sus “desencuentros” con la poesía de Jorge Guillén. Originalmente ideado como conferencia para unas jornadas sobre el autor de *Cántico*, Benítez Reyes confiesa de entrada su ambigua posición como lector:

En la obra poética de JG, el carácter de eso que ahora se llama el personaje poemático (algo así como el robot teledirigido por el hijo de vecino que escribe los versos) me resulta un tanto cargante y la visión del mundo de ese personaje me resulta indiferentemente inaccesible -todo ello al margen de que Guillén me parezca no sólo un excelente poeta, sino también un poeta con una singularísima y muy respetable concepción de la poesía (69).

Si bien reconoce el peso que el canon consolidado tiene en la valoración del madrileño - “unánimemente considerado como grande”-, sienta su postura a contracorriente, desestimando el rol de “la estadística” y disculpándose a medias por su presunta “arrogancia”, síntoma de una posible “carencia particular” como lector. Y para justificar -o autorizar- su postura acude a la crítica que hace un Gil de Biedma treintañero sobre Guillén, pieza paradigmática ante la cual el lector se pregunta si “no nos está gastando una broma y ofreciéndonos la sutil parodia de un ensayo crítico”, ya que a medida que avanza en su análisis, al catalán parece que la poesía de Guillén “le va aburriendo más y gustando mucho menos” (69). La agudeza con la cual Benítez Reyes va deshilvanando los hilos, que Biedma laboriosamente teje en su aparente elogio guilleniano, no sólo demuestran la destreza intelectual de nuestro autor, sino la firme convicción de las dobleces de la crítica. En conclusión, Benítez Reyes define aquí lo que verdaderamente importa de la experiencia literaria: “la valoración de una obra no responde a la estadística ni esa estadística convierte esa obra en indiscutible. [...] Es una de las grandezas y complicaciones de la literatura: *suceder* de distinto modo en todos y cada uno de nosotros” (74).

Sus reflexiones generales sobre la crítica, académica y periodística, operan como una especie de radiografía, en la que Benítez Reyes se reconoce y distancia al mismo tiempo. Sumamente ilustrativo es su artículo sobre los treinta años de la novela *Rayuela* de Cortázar, donde declara su rechazo visceral a los homenajes y excesos laudatorios, como síntoma de un fanatismo que encubre muchas veces ignorancia y estupidez: “me caen bastante mal los entusiastas de *Rayuela*, lo que no quiere decir que me desagrade especialmente ese afanoso libro, pues también me caen mal los aficionados al *jazz* y el *jazz* sin embargo me gusta bastante” (128). De modo despiadado advierte que el caso de Cortázar es común al destino de muchos escritores: estimados por el público y florecientes en los escaparates de todas las librerías, años después su atención se reduce a “los departamentos universitarios, esos lugares con tubos

fluorescentes donde se rellenan fichas”, y ése termina siendo “el sino de todos los escritores de fortuna: acabar sufriendo esa especie de varicela textual que son las notas a pie de página” (129). Tampoco los lectores se salvan de su ácida crítica: la pasión que despierta esta novela en el público por “esa triquiñuela de poder ser leída de manera distinta” no es raro que “entusiasme a mucha gente, ya que los lectores suelen conformar un núcleo humano especialmente ansioso por colaborar en el funcionamiento de cualquier charada” (129).

Sobre el periodismo y sus urgencias, Benítez Reyes sienta posición desde el mismo prólogo: “Mi representación del Horror Cósmico es una voz telefónica que me pide un artículo ‘para mañana’” (9). No es su objetivo presentarnos estos textos urgidos por las demandas cortoplacistas de la prensa, sino nacidos de la reflexión detenida y el gusto por la escritura. En su artículo sobre “Juan Bonilla y sus prosas de francotirador” confiesa su visión efímera de los textos periodísticos: “las hojas de la prensa viven un otoño continuo: duran veinticuatro horas –como las mariposas *masalis*, que en un solo día experimentan el estupor de volar, la alegría de la juventud y el sueño repentino de la muerte”. Pues para Benítez Reyes “el periodismo literario es una circunstancia pamplina en manos de media docena de esforzados famosos (de fama a veces inconcreta e indefinible)” (260). Y a propósito de Juan Bonilla alaba su producción porque se ubica en una tradición española de periodismo de voluntad literaria, “en la que los textos de dos o tres folios aspiran a ser a un mismo tiempo un excelente complemento del desayuno y una página más o menos perdurable de la literatura” (261).

Puesto a definir categorías tan amplias e inabarcables como “la literatura” y el rol del escritor, Benítez Reyes deja aquí y allá párrafos memorables, que verdaderamente sintetizan una poética meditada, sentida, integral. A propósito de Eduardo Mendicutti, “uno de los narradores españoles contemporáneos más inconfundibles y singulares”, enuncia un programa completo sobre estas cuestiones:

Todo escritor persigue –más o menos inconfesadamente- una suerte de singularización dentro de esa compleja y minuciosa vastedad que es la literatura. Todo escritor pretende hacer literatura desde unos ejemplos magistrales y desde una tradición, pero todo escritor pretende también –el escritor es la persona que más utiliza el verbo pretender- que su propia literatura tenga una modulación inconfundible: esa modulación a través de la cual se siente expresado y que constituye –se supone al menos- su aportación a la literatura universal de todos los tiempos y países. (206)

Precisamente, frente a los forzados cánones academicistas, los membretes, rótulos y etiquetas impuestas por capillas de carismáticos, caprichosas antologías, círculos editoriales interesados o esquemas generacionales de manual, Benítez Reyes se muestra rotundamente en contra. A propósito de estos últimos cuestiona esos “esquemas literarios” y “esquemas metodológicos”, que gustan al “gremio de investigadores universitarios”, para los cuales “un poeta no es exactamente su obra, sino un nombre en una época; o más tajantemente, no es tal poeta en virtud de su obra, sino en función de algún cómodo esquema generacional”, postura que remata con un giro irónico: “Porque parece, en fin, que en la historia de la literatura ya no tienen cabida los viajeros literarios, sino los paquetes de turistas” (191). Bejarano, Juan Luis Panero o Javier Salvago son algunos de los poetas que a su juicio quedan desclasados en dichos esquemas historiográficos al uso, demostrando su reduccionismo e ineficacia.

En ocasiones, el uso del impersonal le permite trazar proyecciones propias sin recaer en el egotismo de la primera persona. Por ejemplo, al reflexionar sobre la vocación artística y los afanes del escritor novel soñando con su futuro, expresa que “los destinos literarios ya se sabe que son cosa compleja y caprichosa. Uno comienza a escribir con el propósito de revolucionar la conciencia literaria de una época y se encuentra el día menos pensado con una edición crítica de su obra en la editorial Castalia” (129). Es frecuente también que aborde cuestiones literarias de índole convencional, mostrando cierta reticencia a suscribir sin más muchos de los lugares comunes de las teorías artísticas. Un inventario de los asuntos abordados refleja el amplio espectro de sus intereses: arte, música y pintura, periodismo literario, autobiografía, diarios y memorias, formas de periodización literaria, el rol de las editoriales, el psicoanálisis y sus abusos, los best-sellers y el mercado, el nacionalismo, etc.

Sobre este último controvertido tópico, sienta una posición radicalmente progresista y es una de las pocas ocasiones en que se pronuncia sobre política en términos globales, y sobre los alineamientos de los escritores durante la guerra civil. A propósito de las biografías de Moreno Villa y González Ruano, ambos libros de “valor testimonial” (“un caballero y un señorito”), describe dos posturas. En el primer caso, “Moreno Villa cogió puerta. [...] Comprendió que la barbarie se manifiesta donde hay más de treinta o cuarenta individuos a la sombra de una bandera” e “hizo lo que pudo, que es lo único que casi siempre se puede hacer”. Mientras que a González Ruano “la guerra le sorprendió en Italia, y desde allí se dedicó a mirar los toros desde la barrera, vociferando patrioteradas, bebiendo whisky en bares elegantes...”. Mientras el primero “formó fila entre los auténticos perdedores”, el otro “se adscribió a la gloria vana de los vencedores” (99), aunque ninguno de los dos conserva un lugar destacado y leerlos hoy sea como “pasar un fin de semana en el limbo de la literatura” (100).

Uno de los géneros que aborda con más interés es el referido a las “escrituras del yo”. Respecto de la autobiografía, es respetuoso de su ejercicio y afanoso lector, pero se muestra escéptico respecto de su pretensión de veracidad. Por ejemplo, a propósito de las memorias de Stephen Spender, sentencia: “El género autobiográfico requiere para ser abordado una buena dosis de sentido común, de sentido del ridículo y de sentido de la oportunidad. Muchas autobiografías naufragan en el narcisismo, en la trivialidad anecdótica o en la pesadez de los datos históricos” (114). Y en cuanto al género de las memorias, a propósito de las escritas por su admirado maestro Pepe Caballero Bonald, ratifica su condición ficcional, el prisma de una “mirada deformante”, la inevitable visión del pasado como “una complicada nebulosa”, donde el autor elabora “la trama de una fantasmagoría”: “Escribir unas memorias no es redactar el acta notarial de una vida, sino plantearse un proyecto de ficción en el que hay que contar ineludiblemente con un personaje: el fantasma en que la vida nos convierte” (150). Para Benítez Reyes como para Caballero Bonald, “la esencia de la memoria nos convierte en extraños” y a nuestra vida “en una novela ajena, escrita y vivida por otro” (151). Dicho extrañamiento potencia el carácter de por sí ficcional de toda la literatura, que no obstante nos permite, al autor tanto como al lector, “saber un poco más de la rareza de la vida, esa materia fugitiva y desconcertante” (152).

En esta senda, Benítez Reyes aborda en varias ocasiones el diario como género que ejerce especial atracción, a pesar de ser “impreciso y menospreciado por las editoriales comerciales” (215). Le adjudica el valor de obra literaria y enumera exitosos diaristas que han entendido su naturaleza estética. La experiencia de Andrés Trapiello le resulta en este sentido paradigmática y retoma una de sus ingeniosas definiciones de *El gato encerrado* (1987): “Para algunos los diarios son las comisarías donde van a delatar o la checa donde presiden sus ejecuciones particulares. Algunos son más vanidosos y van más lejos: prohíben su publicación en tanto no pasen cierto número de años, como si guardaran los secretos de Fátima” (228). Precisamente la lectura de muchos diarios le ha enseñado que “no tienen importancia las anécdotas”, sino lo que pasa “más allá del cuento que nos cuentan”: “una complicidad de mundos, una afinidad de caracteres”, en suma “un artefacto literario de iguales consecuencias que una novela” (229). En otro artículo dedicado a Trapiello, ensaya distintas metáforas para capturar la esencia del género: “el diario es un poco la botella de oxígeno del escritor: allí donde el estilo respira con más pureza y libertad”, “es un lugar de paso en el que nos gusta demorarnos”, “el cajón de recortes del sastre”, “no son trajes de gala, sino vestimenta de paisano”, en suma “son una casa vulnerable [...] abierta al público”, con “aspecto mañanero de tienda de campaña, con olor a sueño y a café” (231-232). Por eso admira el “arte del diario” de Trapiello: “uno de los más certeros ejemplos contemporáneos del género” y “una fascinante novela de lo cotidiano en la que parece no ocurrir nada y en la que ocurre curiosamente todo: el pulso emocional de la vida de un hombre” (233).

Como gran parte de los autores abordados son poetas, resulta frecuente encontrarse con reflexiones de índole general sobre el género, que echan luz sobre su propia concepción poética. Por ejemplo, destaca la experiencia que suscita el poema en el lector sobre toda otra consideración: “el hecho de que unos versos puedan emocionar tal vez sea la mejor sorpresa que puede esperar un lector de poesía contemporánea” (174). El recuerdo de Ángel Crespo, quien fuera su primer “mentor y maestro”, lo retrotrae a un momento inaugural de la vida, cuando nace “el sentimiento de la poesía como misterio, como belleza escondida”; esa amistad ejemplar le permitió “sentirme escritor cuando la literatura era para mí una perfecta fantasmagoría” (176). A la hora de calibrar la estatura de los poetas

no duda en valorar tanto la actitud moral del hombre como la altura de su obra, y reconoce un escalonamiento infinito: “la poesía no siempre tiene la altura de los grandes rascacielos, ya que a veces puede tener las dimensiones de una pequeña cabaña” (41).

Palabras especiales merece su encendida defensa de la amistad literaria, una rara joya poco común en los círculos literarios y aún más entre poetas. Lo expresa de manera rotunda y no teme dar nombres en los artículos dedicados a ese puñado de amigos “insobornables”. Si resulta fácil en el medio literario “hacerse con un buen redil de enemigos”, “encontrar amigos es cosa no sólo infrecuente sino también complicada” (187). Descartando los “admiradores despistados”, los “aduladores universales” o los fugaces “compañeros de viajes y de copas”, sostiene que “el grado de insobornable complicidad y no menos insobornable indulgencia, que la amistad implica es cosa rara de hallar y, sobre todo, de mantener” (187). Entre sus poetas preferidos (además de destacar los que offician de maestros como Ángel Crespo o Pepe Caballero Bonald), figuran un puñado de pares cercanos, coetáneos, compañeros de copas y lecturas, viajes y convicciones. Del valenciano Carlos Marzal y *Los países nocturnos* llega a afirmar con indisimulada admiración: “He leído este libro una y otra vez. Creo que lo seguiré leyendo hasta el final de mis días con una insobornable complicidad y con un estupor renovado [...] pues ha escrito esa cosa fortuita e infrecuente que solemos llamar una obra maestra: algo que expresa su tiempo y que está por encima de su tiempo” (257). Sobre Abelardo Linares dirá: “no creo que en la literatura española exista un individuo que haya menospreciado tanto su propia poesía como lo ha hecho Abelardo Linares. Es una injusticia que le toleramos los amigos” (226). De Francisco Bejarano recupera más de veinte años de amistad, a prueba de todo, y exalta una pasión común por la aldea natal: “Bejarano ha hecho de su Jerez natal no sólo su lugar de residencia, sino también su bastión”, “porque verdaderamente las cosas de importancia no pueden estar ni suceder demasiado lejos del lugar en que uno ha levantado las murallas de su mundo...” (189).

Pero la emoción con que los evoca no desplaza la mayoría de las veces descripciones jocosas y caricaturescas. Exalta con ironía la “*seriedad* poética” de un compañero de ruta como Javier Salvago, cuyo propósito desmitificador apunta a un humor que respeta el equilibrio y rechaza lo fácilmente frívolo del chiste o la broma ocurrente. De “modulación coloquial” y dotado de un “oído excelente” es un modelo para quienes buscan “excelente poemas que, a veces, nos hacen sonreír”, como una “cuestión de *efecto* poético”. Y así lo retrata como remate final: “...vive en Sevilla, es bebedor imparable de té después de haber sido bebedor imparable de otras cosas y no logra encontrar trabajo fuera de la celestial empresa del verso” (222). Siempre dado a las largas enumeraciones, caóticas y disparatadas, a Abelardo Linares lo describe como “un bibliófilo, un poeta, un librero anticuario, un coleccionista de discos de blues, un viajero imparable, un experto en juegos informáticos de guerra, un editor filantrópico, un aficionado a las películas de karate y un coleccionista de chapas de botellas” (225). La ubicuidad y proliferación de rostros de Luis García Montero quedan estampadas en un retrato tan imaginativo como certero:

Si de una persona se pudieran sacar otras personas [...] de Luis podría sacarse un conductor de autobuses –eso por descontado–, un poeta de la experiencia, un poeta social, un poeta rockero, [...], un investigador, un bibliófilo, un profesor universitario con aspecto de alumno eternamente repetidor, un articulista político, un asaltante de confiterías, que no llevaría el dinero sino la bandeja de los piononos, un hincha futbolístico y un campeón mundial de maratones de comedores de huevos fritos con patatas. (244)

Compara su ubicuidad (siempre de viaje o pasajero en tránsito hacia alguna parte) con la metáfora que le da título al ensayo “poeta con brújula”. Más bien se trata de “un microchip que le insertaron en el cerebro en un hospital suizo” y que le permite “saber al menos en qué lugar del planeta se encuentra” (244). De su apariencia inmediata destaca “un aire de etérea somnolencia”; en esa época en que Rafael Alberti lo adjetivara como “desasido Luis” parecía “un poeta romántico venido de las brumas de Polonia (huesudo, algo etéreo y espectral, la mirada perdida en cualquier infinito) vestido de conspirador contemporáneo” (246). Sin duda, esta semblanza de su amigo granadino, escrita en 1996, es uno de los artículos más desopilantes de la colección, especialmente cuando se aboca a describir las peripecias gastronómicas de Luis en un restaurante demasiado exótico para sus gustos elementales,

donde vemos al esforzado poeta viviendo una de sus peores pesadillas. Invitado a comer a un restaurante chino, pidió “lo menos chino” que tuvieran (ya que su menú básico no pasaba nunca de los consabidos huevos fritos con patatas). Llegado el plato que contenía una “chuleta de animal exótico” con “una guarnición entre surrealista y barroca”, compuesta de “bambúes, papiros rehogados, lombrices aletargadas, margaritas maoístas”, en una “salsa con aspecto de plástico derretido al estilo Ho-Yung”, comenzó su martirio, que la despiadada comicidad de Benítez Reyes describe con inigualable maestría:

Luis con cara de náufrago obligado por las circunstancias a comerse su propio zapato, hundía el tenedor en aquel laberinto culinario, sacaba un trozo de algo indefinido, lo volvía a soltar y proseguía la búsqueda sin perder la esperanza de encontrar por allí abajo un huevo frito. Al rato el tenedor pinchaba otro tropezón inconcreto: un grumo verdoso bañado en una especie de caramelo líquido. Sin desesperar, Luis volvía a pinchar a ciegas y extraía, por ejemplo, la extraña chuleta entera, chorrante y viscosa como un alienígena cinematográfico. Aquello realmente era cosa de ver: el poeta granadino intentando comerse algo parecido a la carroza nupcial de la emperatriz Yang Kwei Fei. Luis se levantó de la mesa sin probar bocado, pero mareó tanto el contenido de su plato a causa de las labores de exploración, que el incógnito animal del que sacaron aquella chuleta ha debido de reencarnarse en ruleta de casino... (245-246).

Son estas amistades de décadas (¡qué diría nuestro autor hoy cuando debemos agregarle a esta sentida semblanza de García Montero dos décadas más de infatigable compañerismo!) las que el narrador resalta no sin cierto dejo de melancolía; porque nacieron en una época “cuando la vida –y la poesía del brazo de ella- era todavía una cosa que quedaba por allí delante: un ideal y una aventura” (246). Y destacará en el final con emoción esa larga historia de afecto y complicidad que los une: “Uno no sabe cómo agradecer a ciertos amigos el hecho de poder sentir nostalgia de ellos. Uno no sabe de qué manera agradecerles que no nos hayan dejado solos en esa casa helada y un poco ruinososa que comienza a ser el pasado” (247).

Con respecto al perfil de poeta que secretamente ansía Benítez Reyes para sí, resultan inspiradoras las páginas que le dedica a Luis Cernuda, en quien destaca esa capacidad “de llegar a establecer simpatías entre autor y lector” (106). De él exalta su imagen personalísima, que lo ha convertido en un poeta “mas ejemplar que magistral”, “un ejemplo más que un modelo”, “más una actitud frente a la poesía que propiamente un estilo” (106). Cernuda nos enseña sobre el oficio de la poesía “más que un modo de ejecutarla, un modo de entenderla”, el “testimonio moral de una vida” (106). Ese “tono” de “hablar en verso”, ese encuentro con un lector que se hace “cómplice de su desolación” (107) se sintetizan en unos de sus versos más elocuentes, que Benítez Reyes cita para rematar su artículo: “*Escúchame y comprende*: he aquí tal vez la razón y el sentido de toda poesía. Oír una voz y comprender su *sonido*: lo que alienta mas allá de las palabras” (109). Porque su obra “define en nuestra literatura, como muy pocos ejemplos más, y tan extremadamente, una creencia inquebrantable: la poesía como razón esencial de una vida” (109).

Uno de los componentes que a menudo destaca es el “tono” de la poesía, porque por lo general va encaminado a producir determinado “efecto” en el lector: “el propósito de buena parte de la más característica poesía moderna no consiste en reflejar los movimientos previsibles de pensamiento o la sensibilidad, sino en establecer un orden convincente para expresar la turbadora y desconcertada condición del pensamiento y la sensibilidad del hombre contemporáneo” (51). Sin duda, Benítez Reyes valora el componente afectivo tanto como el reflexivo en el oficio poético: “una obra poética viene a ser algo así como el reflejo intelectual y emocional de la manera que tiene un autor de entenderse a sí mismo y de entender el mundo de modo que parece lógico y natural que el lector busque algún tipo de complicidad intelectual y emocional” (68).

En cuanto al estilo de sus retratos y semblanzas, muchas veces son apenas frases las que pintan por entero al elegido. El nombre Oscar Wilde lo asocia al *champagne*, “porque algo tiene de burbuja, como ese algo espumoso que tienen sus comedias: una delicada seducción que se disuelve en el aire” (11), aunque no duda en rematar su pintura reconociendo que en Francia hubiera sido “un divertido heterodoxo”, pero “en Inglaterra no podía ser sino un insolente marica enjoyado” (13). Para

describirnos a Chesterton recurre a un cuadro donde destaca su “bigote de general iracundo”, “pasado de kilos”, “con mano de matarife o de clérigo glotón” (15) y para coronar el retrato acude a una anécdota sobre su talante de incansable “discutidor”: “la leyenda familiar incluía la historia de una discusión entre ambos hermanos que duró dieciocho horas y media” (17). Es común la elaboración de cuadros sintéticos para caracterizar a un personaje, generalmente como párrafos conclusivos ubicados al final, donde una vicisitudes biográficas con apreciaciones cualitativas sobre persona y obra. Por ejemplo, cierra la reseña sobre Philip Roth resumiendo: “Nació en Ucrania en 1894, fue oficial del Imperio Autrohúngaro durante la I guerra Mundial y salió por pies de Alemania, su país de residencia, nada más iniciarse la sórdida francachela nazi. Murió en París a los 44 años mal contados, empapado de alcohol y melancolía” (76-77). O cuando describe al enigmático Lampedusa:

Fue anglófilo y políglota, llegó a pesar más de 100 kilos, su bebida favorita era el agua, fumaba imparablemente, era poco hablador y tímido con los desconocidos, detestaba la ópera, del fascismo opinaba que los italianos no se merecían nada mejor y el comunismo le parecía cosa del mismísimo demonio, su único lujo fue comprar libros y practicó el más terrible de los escepticismos: desconfiar esencialmente de la condición humana. (83)

Una de las vetas más destacadas de su libro es la que explota el humor, el chiste ingenioso, el retrato delirante o la anécdota disparatada. Sus frecuentes caricaturas buscan reflejar el lado menos conocido de los autores que describe, con una prosa irreverente que bordea el sarcasmo, la broma, el grotesco o la hipérbole. A veces este diseño se da de la mano de su rechazo o de una valoración claramente negativa del artista en cuestión. Por ejemplo, al colombiano Porfirio Barba-Jacob lo asemeja a “un caballo” (basándose en el libro de un coetáneo que se inspiró en su rostro para escribir *El hombre que parecía un caballo*) y encuadra su obra “entre el vocerío y la sordina modernista”. Lo tacha de “desclasado”, “drogadicto” y “bebedor”, “homosexual lírico” y “malconcienciado” (36), un remedo de poeta *maudit* sin aureola de tal, autor de “una poesía que vocifera”, poesía con palabras pero “sin voz”, como “una sopa de letras, de palabras destempladas... y a ser posible esdrújulas” (37).

En el caso de “Los huesos de Bergamín” dedica dos folios enteros a una pintura desopilante, que salta del cuerpo del hombre al corpus de su obra “lúdica”, cáustica” y extravagante. Las metáforas esperpénticas se acumulan: parecía “un esqueleto vestido de paisano, un fantasma con aire de ingravidez cansada”. Hombre y obra se replican: “Parecía Bergamín una frase suya”, “una paradoja o un calambur físico, una sombra birlibirloquesca hecha con retazos humanos en el sótano de un científico chiflado”. “Alquimista”, “mago perseguido”, “arlequín jubilado”, su mayor fidelidad fue al círculo del café Pombo, “velando el cadáver de una greguería” (78). Los *ismos* vanguardistas, y ese malabarismo literario fundado por el infatigable Ramón, caen bajo la mirada crítica de Benítez Reyes, delatando sus reparos a “el juego por el juego”, el arte por el arte y los lúdicos experimentos de los “felices 20”. A pesar de esta distancia de gustos estéticos, le dedica no obstante un artículo de prosa brillante, tan juguetona como las frases del vanguardista que describe: “La obra de Bergamín parece un salto mortal sobre una estrella rota. Es una obra de cristales mágicos para jugar a las palabras” (79).

Pero sin duda las mejores páginas de humor se arremolinan en torno al retrato de T.S.Eliot, ya desde la analogía del título: “un señor con cara de pájaro” (48). Las fuentes que usualmente invoca para sus comentarios suelen ser retratos, pinturas, fotografías y sobre todo biografías editadas y comentarios escritos de amigos, conocidos y coetáneos. En este caso, de las fotografías extrae “un amable retrato psicológico del personaje: un señor atildado, con cara de pájaro”. Detrás de esa imagen tímida y apacible, se escondería sin embargo “un hombre aficionado al boxeo, a leer noticias de asesinatos, a jugar solitarios, a escribir poemas al parecer –siguen inéditos- pornográficos, a las historias de fantasmas –llegó a asistir a algunas sesiones de espiritismo-, a las novelas policíacas y al moderado exceso en la bebida” (47-48). Basado en biografías y comentarios de coetáneos, el retrato se vuelve cada vez más sombrío: por su frialdad recibió el apodo de “el agente funerario” y “su sensibilidad fue comparada con la de un congelador” (48). Coinciden sus amigos en “la tesis de que *dentro* de Eliot convivían personajes diferentes: un idealista y un estafador, un hombre serio y un villano”. Lo que prevalece en las impresiones que dejaron sus conocidos es “un sentimiento de antipatía”, a pesar de reconocer que tuvo una vida “desdichada” (una mujer adúltera que acabó en el manicomio, unos inicios literarios caóticos)

y fue un ser “atormentado”, que “se pasó media vida sufriendo y la otra media temiendo sufrir” (48-49). No obstante, su pintura no busca la compasión del lector ya que no ahorra sumar comentarios como el de Virginia Wolf, que cuenta que Eliot “se ponía polvos verdes en la cara para acentuar su aspecto de sufrimiento” (49) o ridiculizarlo como “un caballero que le tenía miedo a los ascensores y a los animales grandes” (52). Sin dejar de reconocer la calidad inconfundible de su obra, Benítez Reyes no teme romper ciertos cánones inamovibles de la crítica y resaltar el lado humano y por ende complejo de este hombre “contradictorio y coherente, perplejo y lúcido, inseguro y pedante”, “extraño, solitario y desconcertado”. Quizás porque la meta de su mirada crítica es descubrir la humanidad de todo artista, desmitificando su estatura sacralizada o mesiánica. Si algo convierte a Eliot en ícono central en su ensayo es porque en su obra “habla el hombre confuso, desorientado e incoherente de este siglo. [...] Habla con voz titubeante, oscura y extrañada de sí misma, nuestra propia conciencia de seres altivamente desvalidos” (52).

En el siguiente artículo, también dedicado a Eliot, se apoya en los infortunados juicios de Juan Ramón Jiménez, que le dedicó una de sus más ácidas “caricaturas líricas”, donde lo pinta de manera “grotesca”, como “un ente monstruoso” con “esas orejas de elefante, esos ojos de óptica, ese mentón de cartón piedra”, “el más truquista de todos los poetas”, profetizando: “No será Ud. tenido en cuenta por el futuro” (para regocijo del articulista, por el fallido pronóstico del siempre arrogante “andaluz universal”). Con su habitual sarcasmo, Benítez Reyes le saca jugo a la anécdota y explica las razones del disgusto: “Lo que sin duda a Jiménez le llegaba a molestar no era que Eliot fuese famoso, sino que existiese alguien famoso aparte de él mismo” (57). Pero completará la semblanza eliotiana añadiendo la visión de Luis Cernuda, que se atrevió a decir “de Eliot cosas aún peores”, movido por el más puro resentimiento (Eliot había rechazado como director literario de Faber & Faber un original de Cernuda traducido por E. Wilson), aunque el “desaire de Eliot le sorprendió [a Cernuda] con su admiración ya públicamente declarada” (58). A pesar de que ambos artículos diseñan un Eliot completamente humano, no ahorran calificativos irreverentes y propician un efecto humorístico, el ojo del crítico que sabe valorar una obra prevalece en estas páginas de Benítez Reyes, desde la comprensión por el hombre que rehúye “la pose tumultuosa o excéntrica” y “la genialidad extravagante” a la confesión del poeta que reconoce que con Eliot “podemos aprender a *pensar* mejor, a entender más claramente, la literatura misma” (60).

Otra actitud sostenida de su discurso crítico es la controversia, buscando romper prejuicios o dogmas cristalizados por la mayoría. Como ya vimos, se goza en cierta actitud iconoclasta al desestimar *Rayuela* de Cortázar por su “confuso y desangelado piruetismo” y preferir abiertamente sus cuentos (128). O cuando rescata escritores poco reconocidos, como el gallego Wenceslao Fernández Flórez, precisamente por ser autor de “una gran literatura de tono *menor*”, que perdura literariamente “de una forma casi secreta, estando sin estar” (38-39). O recorre una galería de raros y desclasados, a quienes reivindica desafiando un canon academicista, que ignora a aquellos que rompen las convenciones y las normas estandarizadas y los condena al margen. Destaca la “trayectoria poética estrafalaria de Fernando Villalón”, con “un concepto desquiciado de la poesía”, pero “desquiciado *seriamente* y sobre todo *emocionadamente* desquiciado”, autor de “extravagantes artefactos como insólitas curiosidades”, “un sinsentido cuajado por casualidad en el molde de la poesía” (32). Sobre Rafael Lasso de la Vega afirma que “fue poeta que *arriesgó*”, sus poemas pueden apreciarse “no como curiosos cachivaches de época, sino como excelentes piezas literarias” y valora ese carácter de “poesía oculta, rara y desestimada” (64).

Pero donde esmera sus argumentos a favor de estas figuras raras, desclasadas o menores es en el artículo que dedica a un poeta escasamente conocido, José del Río, integrante de la famosa *Antología* de Gerardo Diego de 1934. Inicia su presentación con una frase lapidaria: “es uno de esos poetas de los que la literatura española puede prescindir perfectamente: no es *nadie*”. Poeta “de tercera fila”, “un modernista sombrío, sentimental y prosaico”, con “rima un punto chirriante”, dado al “énfasis”, “al ripio y a un oído un tanto basto” (42). ¿Cuál es su lugar en *Gente del siglo*, se pregunta el lector? La de “un retrato en miniatura expuesto en una galería que albergase retratos de cuerpo entero, suntuosamente enmarcados, de escritores ilustres” (43). Un contemporáneo más que precisamente por su insignificancia ayuda a comprender mejor el mosaico variopinto del siglo XX. Y aquí resume Benítez Reyes su tesis sobre el valor de “lo menor”, que tan acertada nos parece: “el verdadero interés por la

Literatura –que no sólo puede entenderse a través de sus nombres mayores- habría que demostrarlo en el hecho de saber apreciar lo menor, lo supuestamente intrascendente, aquello que es, más que otra cosa, un *matiz*” (44).

El contrapunto, la equilibrada armonía del juicio, el humor dosificado con una cuota de razonamiento fundado son características esenciales de su ejercicio crítico. Veamos algunos casos donde los retratos disparatados o grotescos se dan la mano con la argumentación literaria: “Ramón Gómez de la Serna se dedicó a escribir porque no servía para ser trapeceista, domador de elefantes, organillero de verbena o mago de circo”, aunque luego acota que tuvo “el talento de un malabarista”, “un oficio oscuro que él hizo radiante” (61). Al referirse a Azorín, reduce su retrato al efecto “tintineante de su pseudónimo”: “Azorín, tilín. Tilán”, que marcaría su prosa “cuidando la eufonía” y asumiendo fatalmente el destino del nombre: “no queda otro remedio que ser un escritor de acento agudo, de filo cortante y tersura de piel de tamboril” (27). En el caso del poeta Auden, afirmará que sus poemas “pueden ser artefactos fascinantes o cachivaches estrafalarios, según el día”, y explica que su complejidad nace “de su peculiar personalidad poética”, por la cual “en su obra hay una especie de exceso”, con “facilidad para la complicación” a menudo inútil y un “barullo de conceptos”. La metáfora dual que resume su “gran talento desordenado” es que “se dedicó toda su vida a destilar un licor que a veces no pasa de ser un bebedizo del demonio y otras veces sabe a gloria” (113).

Otras artes, además de la omnipresente literatura ocupan su atención. Pintores y músicos especialmente merecen un lugar en esta galería de “gente del siglo”, desde nombres incuestionables a los poco conocidos. Del pintor Romero de Torres dirá que “es un pintor de tercera y es un artista raro –de una rareza *ramplona* [...] que desplaza a ciertos artistas al sótano de la *anomalía*”, porque su pintura se halla “en la intersección del refinamiento y el mal gusto” (29). A Chagall le dedica unas páginas de encendido lirismo en ocasión de su muerte: “echó a volar sus figuras, ascendiéndolas a rango angélico”, y compara su técnica con la del poeta: “sus cuadros tienen el vigor y la delicadeza de un espléndido poema escénico” (45). De Dalí destaca su “genialidad” de “botarate”, “un retratista de muñecos”, “artista como chalado en pose de chalado”, con una estética “de la ganga y del cachivache” y dotado de un sentido del humor sin el cual hubiese sido “un simple fante” y no lo que fue, “un hombre de genio” (104-105).

En las páginas dedicadas a otros artistas extranjeros, especialmente anglosajones, se destaca el mundo de la música y el espectáculo: Leo Fender y el prestigio de su apellido como marca de instrumentos musicales(125); Marilyn Monroe, “entre el ángel y la muñeca de tómbola”, esa “rubia alquímica que vive en los sueños” (153), Jimi Hendrix (“músico, negro, zurdo y drogadicto”) con una “concepción del arte dionisiaca” (197), el guitarrista Ray Vaughan y un homenaje en ocasión de su repentina muerte, “en las alas de un helicóptero” (236), o Gary Moore, músico y guitarrista *heavy* estrenando el *blues*, quien le inspira una ajustada estampa del recital *rockero*, en versión “dura”:

Heavy, ese tipo de música concebida para el disfrute de quienes la interpretan y para la molestia y perplejidad de quienes la oyen –a no ser que quien la oiga pueda: 1) mover sus melenas gracias a un ataque estético de puro misticismo, 2) levantar sus manos –llenas de anillos en forma de calaveras y serpientes- a las alturas cósmicas y 3) arrancarse la camisa de emoción, dejando al descubierto un pecho minuciosamente tatuado con símbolos satánicos (248).

Pero de todas sus semblanzas más despiadadas merece comentarse el artículo que más acidez rezuma, entre el sarcasmo y el rechazo visceral, dedicado a Camilo José Cela (131). Se abre con un enunciado a modo de sentencia: “La humana vanidad es pozo sin fondo”, y se enmarca en las repercusiones que tuvo en su momento la obtención del Premio Nobel por el escritor gallego: “ese premio que da un grupo de suecos, aunque mucha gente cree que lo otorga Dios en persona”. Bajo el título, “Los celos de Cela” (evidente juego de palabras con efecto cacofónico y sibilante) arremete contra “el mal humor y ácida melancolía” que le parece haber provocado a Cela, no ya el nórdico galardón, si no la injusticia de no haber recibido el hispánico Premio Cervantes. De la coyuntura (sin ahorrar adjetivos como “ogro chistoso”, “bestia”, “rudo inquisidor hispánico” y “delator vocacional de rojos y maricas”) pasa a describir las razones del poco entusiasmo que su estilo despierta en los jóvenes novelistas españoles, quienes “no parecen escandalizarse ni poner los ojos en blanco con la prosa de

Cela: esos morcillones sintácticos que parecen escritos con un diccionario de arcaísmos y con un manual de herbolario sobre la mesa” (132).

Se trata –y Benítez Reyes lo admite- de una “nota queridamente malintencionada”, que merece un lugar destacado a la hora de analizar su pluma satírica y su desenfadada ironía, poco temerosa del juicio de los “académicos” (y de recaer en expresiones que hoy llamaríamos “políticamente incorrectas”). Determina que si bien Cela posee “un estilo propio”, “no por propio [es] menos frecuentemente abominable: tan propio como la cara del Hombre Elefante o como la verruga de la bruja de los cuentos”. Y a quienes desde el podio lo ensalzan como “maestro del idioma”, contesta: “Uno se explica con todo que haya quien tenga a Cela por maestro de la prosa, del mismo modo que se explica uno que haya gente que considere cosa de mérito los concursos de eructos o el ponerle a una niña Vanesa o Jennifer” (132). A su prosa así rebajada se le suman sus declaraciones públicas, plagadas de prejuicios como “la poesía es cosa de maricones”, que evidencian una “indesmayable falta de humor” basada inoportunamente “en los chistes de muertos, de putas y de maricones” (133). Esta estampa confirma una posición generacional frente al Cela asociado al franquismo, pero también al hombre público, en pose de perpetuo transgresor e iconoclasta, que no engaña ya a nadie: “un macarra, un bribón o un chulo de faca y brillantina” (134). Si hubiere en su obra mérito literario, parece que poco puede ser finalmente valorado, ahogándose en un “desangelado vocerío de botarate con complejo de oráculo nacional”, a lo cual sólo cabe terminar diciendo “Oiga, usted, ya vale!” (134).

También Benítez Reyes enuncia aquí una posición clara y terminante respecto de la historia de la poesía española de las últimas décadas, con su indudable rechazo a ciertas figuras del culturalismo, ungido como única voz de los años 70. Define a “los novísimos” como “uno de los más perdurables espejismos colectivos que ha conocido la historia de la poesía española” y a su operador José María Castellet, como “un intelectual que tiene la habilidosa facultad de tirar piedras y esconder la mano” (199). Y en cuanto a “los arranques místicos de Valente” elige una pintura paródica para retratar los excesos de la llamada “poesía del silencio”: “Cuando los poetas comienzan a hablar como las monjas, la primera reacción de uno es echarse la mano a la cartera, porque nunca se sabe si el poeta va a pertenecer a una secta mendicante, de esas que hablan de catástrofes apocalípticas y que practican la colecta con huchas, regalando estampas y máximas filosóficas” (165). Sin dar nombres más que el de su mentor en el título, continúa parodiando lo que considera una impostura: “Lo raro de los místicos modernos es que son individuos bastante malhablados y cascarrabias que se pasan la vida padeciendo berrinches y soltando babas más propias de la gente endemoniada que de arcángeles de dulzura” (165), como si fueran “un invento del Maligno”, cuando en realidad “llevan debajo del disfraz la cáscara fanática y egolátrica de los impostores” (166).

En ocasiones recomienda analizar con cuidado la utilidad de ciertos prejuicios literarios, como cuando sentencia que hay que “desconfiar por sistema de los *best-sellers*”, lo cual es un “prejuicio bastante sensato que propicia además un excelente método de higiene literaria”, porque al no leerlos “nos resistimos a colaborar en esa complicada y moderna aberración según la cual la historia de la literatura la pueden escribir” editores, gacetilleros, entrevistadores de revistas y “la discretamente encantadora burguesía que compra libros en los grandes almacenes”. Por eso, refuerza su argumento con una conclusión irrefutable: “uno prefiere creer antes en el sentido común que en el sentir colectivo” (177).

En síntesis, si debiéramos juzgar con su propia vara esta prosa ensayística de Benítez Reyes (eslabón precoz de una escritura versátil, aguda, inquieta y arborescente), debemos refutar una de sus tantas autocríticas, que achacan a su inexistente apócrifo todas las debilidades y falencias de la pluma original. Cambiemos el sujeto de la oración (en un artículo sobre Roald Dahl) y allí tendremos cara a cara a los dos hermanos siameses, el creador de mundos literarios y el modesto acólito que se esconde entre bambalinas, el hombre y su máscara, el autor y su personaje ficcional, desplegando su envidiable polifonía y dramaturgia. Y así podemos concluir sin titubeos que Benítez Reyes consigue en su obra toda “eso que suele llamarse un mundo narrativo propio en tanto inconfundible –esa candorosa y legítima ilusión de todos los escritores del universo, excepción hecha de mi homónimo Felipe Benítez, que se dedica al alegre negocio del plagio” (136). Si lo es, todos caímos en su laboriosa trampa, y ya llegada su pronosticada (y temida) cincuentena, le rendimos aquí -a pesar suyo- justo homenaje.