

# CORPUS BARGA: "EL ARTE ES LA REVOLUCION PERMANENTE"

**T** IENE ochenta y seis años y vive en Lima, Corpus Barga —civilmente: Andrés García de la Barga y Gómez de la Serna—, tras una agitada vida literaria y periodística que lo llevó por todas partes del mundo, decidió, ya en el crepúsculo de sus años, escribir unas casi infinitas memorias personales —Los pasos contados, que ya alcanza cuatro tomos— con las cuales volvió a brillar su nombre de escritor a comienzos de la década pasada. Aparte de esas memorias, Corpus Barga ha publicado en Lima, y luego en Barcelona, una curiosa novela titulada La baraja de los desatinos. Escribo la palabra "memorias", escribo "novela", y siento el absurdo de la distinción: en él, todo es novela-memoria, imaginación-recuerdo, pasado-vivencia. Los pasos contados tienen un subtítulo general muy significativo: "Una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957)". El autor entiende que no puede ser fiel a esa época y a su propio pasado en el marco histórico de tan dilatado lapso, si no es fiel primero al hombre, que es fruto de ese trajinar y ese vivir; y ese hombre sueña, agrega, inventa, recompone caprichosamente en el momento mismo de escribir su pasado. No se trata, de reconstruirlo: se trata de revivirlo.

Yo no sólo lo admiro por intentar ese imposible recuento proustiano, por la misma desmesura de su empeño literario y por el encanto con que me hace recorrer los lugares y hechos de su infancia y adolescencia, sino también porque tengo un recuerdo imborrable de sus crónicas periodísticas publicadas en el diario limeño Expreso, unos diez años atrás. Alguna vez afirmé que Corpus Barga era el más grande periodista que había escrito en el Perú, y lo sigo sosteniendo. En un medio donde la mediocridad abunda y la falta de imaginación suele faltar, él impuso un memorable estilo que combinaba la oportunidad con la rareza, la información con la quimera, la brevedad con la hondura y la gracia perdurables. Quizá por eso Corpus Barga escribió, al comienzo de sus Pasos contados: "Los mismos articulistas han hecho un melancólico lugar común de pensar que sus artículos pasan, como las hojas, mientras los libros permanecen, como los árboles (como los árboles que no se convierten en libros). Basta visitar una hemeroteca y una librería de viejo para comprobar lo falso de tal manera de ver. Un periódico (de alguna importancia) se conserva. La colección secular de un gran diario es un monumento. En cambio, la mayoría de los libros se pierden o van a parar a la fosa común de las librerías de lance".

Casi cincuenta años de edad me separan de Corpus Barga, y, sin embargo, me entiendo con él perfectamente; la virtud es suya, porque se trata de un joven hombre viejo. Lo ha visto asistiendo a funciones privadas de Morir en Madrid, leyendo novelas de Vargas Llosa; indagando con insistencia por las obras de Juan Goytisolo, sumergiéndose en Insaciabilidad, de Witkiewicz. Cuando lo llamé para arreglar esta entrevista le hice la más sencilla pregunta del mundo: "¿Cómo está usted?". Me respondió con un dulce sarcasmo: "Aquí, cada día más joven". Hace un par de años estuvo seriamente enfermo (aparte de haber sufrido duras pérdidas familiares), y hoy, sus salidas a la calle son escasas (para ir al cine, para tomar un té en algún lugar cercano). Pero, por lo mismo, su actividad literaria —leer y escribir, en ese orden— es más intensa, mejor: exclusiva. "¿A mis años, qué puedo hacer sino escribir?", me dice, en la tranquilidad de su escritorio, tapizado de libros muy viejos y muy nuevos. Sus quebrantos físicos le han dejado la voz muy debilitada, una risita medio asmática y, como recuerdo amable, una barbita blanca, que le da un aire inevitablemente patriarcal.

El presente diálogo es sólo parte de una charla grabada que no sé cuánto duró, y que nos llevó de Cervantes a Juan Benet, del anarquismo a Ehrenburg. El hilo de su charla es laberíntico y lleno de incisivos que no hacen muy fácil seguirlo: los recuerdos, las imágenes, se agolpan siempre en sus palabras. Lo que aquí se verá es un resumen, y todo resumen es una traición. Sepa el lector disculpar. ■ J. M. O.

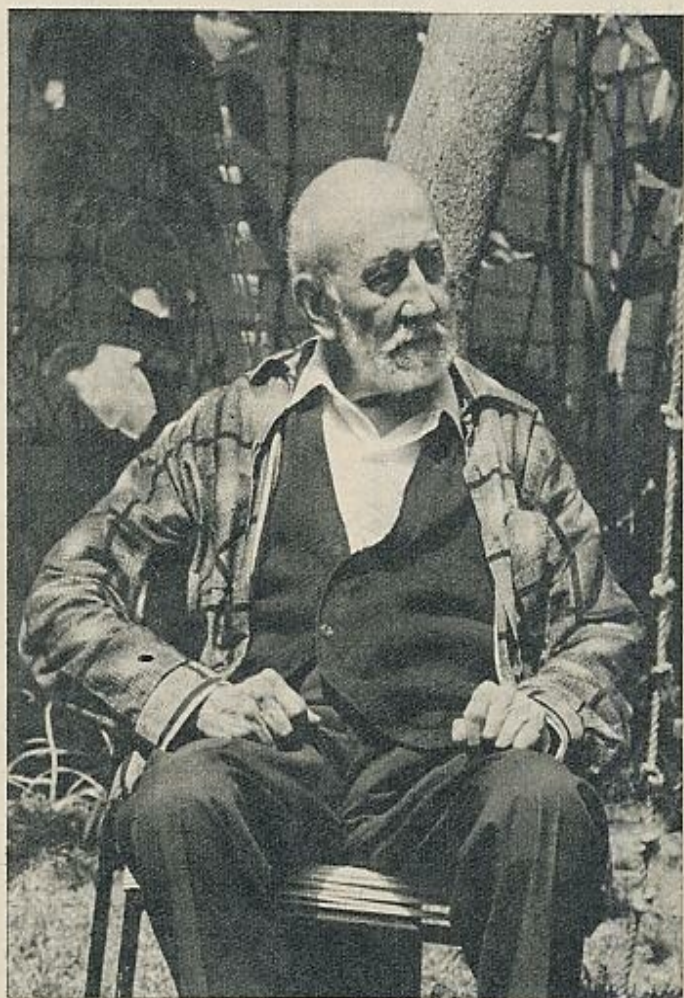
co cómo se puede creer en ella. En todo caso, se aprendería a hacer historia literaria, pero a escribir, a escribir una novela, no se aprende así, y menos a escribir memorias. Las memorias y las novelas son lo mismo, tienen las mismas fuentes de información. Un novelista y un memorialista sólo se diferencian en que el memorialista es el protagonista de su obra, mientras que el novelista es, a veces, uno de los personajes de la novela. El novelista no necesita tener protagonista, puede hacer lo que quiera, puede incluso crear un autor, ponerlo en su lugar y así surge un segundo autor que es la máscara del mismo autor. Todas las novelas y memorias tienen dos autores, uno cuando escribe y otro cuando el autor se lee a sí mismo; entonces es el autor-lector y, como todos los lectores, al leer va escribiendo otra novela, contesta a la anterior, hace el coloquio consigo mismo.

J. M. O.—O sea, que la memoria sería un diálogo en el cual el autor se desdobla en autor y protagonista.

C. B.—Exacto, exacto, así es. El

J. M. O.—Usted ha desarrollado toda una teoría sobre las relaciones entre novela, memoria y autobiografía, y en sus libros recientes (pienso en «Los pasos contados», en «Los galgos verdugos») la ha puesto brillantemente en práctica. ¿Puede explicar su poética de modo preciso?

C. B.—En primer lugar, la verdad es que yo no tengo poética, no creo en la poética docente, ni me expli-







«No creo que haya decadencia en la novela, ni en la española ni en la hispanoamericana...».

## JOSE MIGUEL OVIEDO

hombre siempre habla consigo mismo.

**J. M. O.**—Eso ocurriría en las memorias. ¿Y en la novela?

**C. B.**—Ese «doble fondo» se da en todas las memorias y novelas. Toda literatura es coloquio. El coloquio con los lectores y con un lector. El autor tiene lector y lectores como hay página y páginas. Cada lector tiene su página como si hubiese sido escrita para él, nada más. La lectura también es un coloquio.

**J. M. O.**—Más aún: es una forma de escritura.

**C. B.**—En efecto, el novelista «soliloquea» con el lector, el memorialista «soliloquea» con el lector y con los personajes de las memorias, hace su obra leyendo lo escrito por él mismo, de modo que hace simultáneamente una novela con el mismo texto, interpretándolo de otro modo... Hace tiempo, me hicieron una entrevista sobre la novela, la biografía y la autobiografía. Dije que la novela tiene que dar cuenta de un medio, de un ambiente, de una sociedad, de su mundo. En la autobiografía tiene que ser uno quien la cuenta de sí mismo, pero, ¿hay quien se cree lo suficientemente seguro, cree que se conoce a sí mismo? Todos los conocimientos que pudieran reunirse sobre uno mismo no bastan para conocerle. Se le puede conocer materialmente, así le conocen a uno los demás, pero uno mismo es su propio desconocido. No tiene papeles de identidad, uno no sabe nunca quién es. Somos reflejos, puntos de referencia, apenas.

**J. M. O.**—¿Y por eso decidió escribir memorias?

**C. B.**—Uno de los motivos sería ése.

**J. M. O.**—¿Y tiene esa sensación de la que hablaba cuando se lee a sí mismo como memorialista? Me refiero a la intención de ser su propio personaje.

**C. B.**—Intención, la tengo; no sé si se ve.

**J. M. O.**—Sin embargo, sus memorias suponen una invasión del género novela en la memoria, porque sus memorias tienen mucho de invención. Con la memoria se pretende recobrar el pasado sin faltar a la fidelidad a ese pasado, pero usted, deliberada, conscientemente, inventa un pasado; o sea, que procede como un novelista. ¿Por qué?

**C. B.**—Las memorias se parecen a la novela, constituyen el mismo coloquio. El novelista a quien le basta la novela es porque no cree posible escribir una de sí mismo. Pero si le gusta participar directamente en una acción, escribe memorias. El memorialista es un solitario, quiere ser un solitario.

**J. M. O.**—Aparte de esta virtud, la de ser un solitario, ¿qué otras virtudes cree usted que debe tener un memorialista?

**C. B.**—Las del novelista, el memorialista no es más que un caso de la novela; su virtud, por eso, es la del novelista. No solamente la de observar, sino las virtudes y las condiciones propias del novelista, y, sobre todo, una cosa muy importante: el sentido social.

**J. M. O.**—¿En qué momento decidió volver sobre sus pasos y cor-

tarlos, o sea, convertir su vida y convertirse en literatura?

**C. B.**—Eso es muy difícil de saber, porque tiene que ver con la creación como fenómeno. A uno lo impulsan cosas distintas: una frase que se me ocurrió un día yendo por la calle, una serie de elementos que uno ha visto, ha oído o ha leído y que luego quiere ver reaparecer en la obra.

**J. M. O.**—¿Pero en qué momento comenzó la tarea física de recobrar literariamente su vida?

**C. B.**—No se me había ocurrido desprender, hacer la literatura de mi vida, escribir mis memorias. Pero, desde hace mucho tiempo, muchos años, me venían incitando a hacerlo. A mí no me era grato porque tenía otras cosas que hacer. Cuando me vi libre sentí ganas físicas de hacerlo. Me parece que fue en el sesenta y tres.

**J. M. O.**—Usted empezó sus memorias el mismo año en que apareció el primer tomo.

**C. B.**—Sí, casi en ese mismo año.

**J. M. O.**—O sea, que fue un proyecto rápidamente terminado...

**C. B.**—En realidad, lo empecé a escribir, pero antes, el año anterior.

**J. M. O.**—Usted expuso en un reportaje algo que me llamó mucho la atención: «que el escritor no crea nada, que el Quijote es "la más pura y llana realidad"». Yo le pregunto: ¿Y Kafka también?

**C. B.**—Kafka, no; no quiere decir eso que sus obras no sean buenas, ni que él no sea un auténtico escritor.

**J. M. O.**—Ya, pero me gustaría que explicase esta afirmación sobre el novelista como no-creador,

que usted aplicó al caso de Cervantes.

**C. B.**—Siempre se me ha reprochado el que yo diga que el escritor no crea, salvo como crea el carpintero. La creación, para mí, es material. El Quijote de Cervantes es un invento, porque toca todo y se ocupa de todo lo ya existente, empleando todos los recursos...

**J. M. O.**—¿Qué recursos?

**C. B.**—Todos sus recursos revolucionarios.

**J. M. O.**—¿Usted cree que todo gran arte es revolucionario?

**C. B.**—Sí.

**J. M. O.**—¿Sea «Guernica» o el arte egipcio?

**C. B.**—Todo arte, grande o pequeño.

**J. M. O.**—¿Tiene para usted algún significado el llamado arte militar, como la España en el Corazón, de Neruda, o el teatro de Brecht?

**C. B.**—El arte es el fenómeno fundamental de la sociedad. Sin arte no habría sociedad. ¿Usted concibe una sociedad sin arte?

**J. M. O.**—Sin duda, no. Inclusive se puede decir que lo único que queda de una sociedad es el arte. Los egipcios, los griegos, son su arte. Lo demás, murió.

**C. B.**—El arte es la revolución permanente.

**J. M. O.**—Cuando empezó usted a escribir ¿la literatura española estaba todavía dominada por el espíritu del noventa y ocho o por el influjo modernista? ¿Qué cree que ha cambiado sustancialmente en la literatura hispánica, tal como se la puede apreciar en la década del setenta? ¿Suscribe la teoría de que hay una decadencia en la literatura española, particularmente de la novela, a partir del medio siglo?

**C. B.**—No creo que haya decadencia en la novela, ni en la española ni en la hispanoamericana. En la literatura hispanoamericana siempre ha habido poesía, y llegó a dominar con el romanticismo. También ha habido siempre prosa y la novela está dominando ahora. Con eso que se llamó el boom, cambió el tipo de novela en español.

**J. M. O.**—Ah, ¿usted diría entonces que hay un solo tronco común, la novela en español?

**C. B.**—Sí, un solo tronco.

**J. M. O.**—Ahora bien, para volver a la primera parte de la pregunta, ¿qué es lo que ha cambiado en la literatura peninsular en el correr de este siglo?

**C. B.**—A la literatura española le faltaba imaginación.

**J. M. O.**—¿A cuáles, por ejemplo; a qué autores?

**C. B.**—Galdós es un gran novelista del siglo de las grandes novelas, y ha escrito algunas, por ejemplo, *Nazarín*, que se puede poner en la misma línea que las mejores novelas que se han escrito en el siglo diecinueve. Sin embargo, le falta imaginación.

**J. M. O.**—¿Cuáles son los nove-



# DOS IMPACTOS NOVELISTICOS

GANADOR Y FINALISTA DEL PREMIO PLANETA



**"AZAÑA"**  
GANADOR

UN RELATO APASIONANTE  
SOBRE AZAÑA, EL QUE FUE  
ULTIMO PRESIDENTE  
DE LA REPUBLICA ESPAÑOLA,  
Y SU AGITADA EPOCA.



CARLOS ROJAS



**ADAGIO  
CONFIDENCIAL**  
FINALISTA

"INTENTO PONER  
DE RELIEVE  
LOS VALORES QUE HOY  
SE OCULTAN"

RESERVE SUS EJEMPLARES EN SU LIBRERIA HABITUAL





# CORPUS BARGA: "EL ARTE ES LA REVOLUCION PERMANENTE"

listas españoles contemporáneos que más le interesan?

C. B.—Aquí no llegan libros españoles. He leído muy poco de la novela moderna española.

J. M. O.—¿Ha leído a los Goytisolo, por ejemplo; a Luis Martín Santos...?

C. B.—Los Goytisolo son dos buenos novelistas. Juan se ha creído en sus últimas novelas. He leído El conde don Julián y Señas de identidad, dos obras magníficas.

J. M. O.—Aparte de Juan Goytisolo, ¿qué otros novelistas españoles contemporáneos le gustan?

C. B.—Juan Benet.

J. M. O.—En este momento hay un gran interés por él en España. ¿Qué ha leído de Benet?

C. B.—La novela que he leído tiene un mal título, me parece que es Una meditación. Pero, ¡qué manera de ambientar, qué riqueza de léxico, qué laberintos y complicaciones! Me empeñé en leerlos y lo conseguí gracias a Mozart, a uno de sus conciertos para piano y orquesta, tan llanos para correr y saltar, tan muchachas, el niño, lo frágil. Sé que ha escrito algo sobre Baroja. Me gustaría leerlo.

J. M. O.—Los tres Pablos de este siglo —Picasso, Neruda, Casals— han muerto. Creo que usted conoció personalmente a los tres. ¿De cuál conserva un recuerdo más vivo?

C. B.—De Picasso, en París, sin duda.

J. M. O.—Cuénteme algo de Picasso, de su relación personal con él.

C. B.—Picasso era un hombre de una sencillez que la gente no creía. No le daba importancia a lo que le hacían decir, no se molestaba en negarlo. ¡Y cuántas cosas se han dicho de él! No podía estar ni un momento sin pintar; cuando se iba a comer con él, al salir del restaurante había dejado, como una propina, alguno o algunos dibujos en el mantel.

J. M. O.—Y en su taller, ¿cómo era Picasso?

C. B.—No se puede decir que trabajaba en público porque trabajase delante de los tres o cuatro amigos que pudiera haber en el taller. Había cosas que pintaba solo.

J. M. O.—En el primer tomo de sus memorias, Ilya Ehrenburg recuerda sus años en París, hacia mil novecientos veinticuatro, y menciona el nombre de usted entre los amigos españoles, junto con Juan Gris y otros. ¿Qué hacía usted entonces por París? ¿Cómo se conocieron?

C. B.—Los dos hacíamos lo mismo: escribir artículos para los periódicos de nuestros países, pero no fue por este motivo por el que conocí a Ehrenburg. Lo había conocido antes, en Montparnasse, lo conocí por San Juan de la Cruz.

J. M. O.—¿Cómo es eso?

C. B.—Un día me dijo que estaba traduciendo a San Juan de la Cruz y me consultó varias cosas.

J. M. O.—¿Y lo estaba leyendo en español?

C. B.—Sí. Y para traducirlo al ruso, cogía el diccionario y deletreaba palabra a palabra. Así conocí yo a Ehrenburg. Luego he tenido con él otras relaciones en París. Ehrenburg era un hombre raro, no era lo que parecía.

J. M. O.—¿Por qué?

C. B.—Tenía sus misterios. Ehrenburg era rico en Rusia. Pero por entonces no se podían sacar los rublos de Rusia, y sus haberes se iban acumulando sin que él pudiese cobrarlos. Sus libros se vendían mucho. Cuando yo fui a Moscú por la muerte de Gorki, una mañana me llamó por teléfono una señorita: «Soy la secretaria de Ehrenburg —me dijo—. Me ha telefonado desde París para que ponga a disposición de usted su fortuna. Ha leído en un periódico de París que está usted en Moscú». Ehrenburg resultaba un multimillonario soviético.

J. M. O.—¿Y políticamente era escéptico, ferviente o un poco cínico...?

C. B.—No era cínico, tenía que creer en la revolución soviética. Era una realidad de su país.

J. M. O.—¿Cuál es el memoria lista que más admira usted?

C. B.—Saint-Simon. Ahí lo tengo, mírelo usted, en ese estante.

J. M. O.—¿Por qué?

C. B.—Es el autor de la novela europea de su tiempo, la primera novela moderna europea, me parece. Toda novela es política. El novelista español más político es el mejor novelista del siglo diecinueve, el siglo de las buenas novelas. Me refiero, naturalmente, a Galdós, y no por la intriga política e histórica que tratan, sino por lo que hablan los personajes, que repiten lo que Galdós ha oído, visto y leído. Y como la política se hacía en las ciudades europeas, no solamente en París, las novelas eran ciudadanas, pasaban en las ciudades, no en el campo. Las novelas de la revolución eran invenciones de las ciudades. Las numerosas revoluciones españolas del siglo diecinueve surgieron en Madrid; fueron luchas no de compatriotas, de conciudadanos, fueron guerras civiles. El siglo diecinueve, en toda España, fue una sola guerra civil. El siglo veinte está siendo el siglo de las dictaduras. Con las dictaduras y con las revoluciones las ciudades y los pueblos prosperan y se enriquecen, el progreso es real, la civilización es real. En las ciudades también surge el anarquismo, el gran producto de la civilización europea. Aparece cuando uno está solo, pero en medio de los otros, para hacer posible la vida en común. El anarquismo es el refinamiento del hom-

bre civilizado, el anarquismo es la civilización del individuo. Nació en una ciudad y morirá en una ciudad, a manos de los terroristas. ¿En qué capital la asesinarán? Tiene que ser en una capital de muchas esquinas, pocos jardines y descuidada... El viejo Madrid ha desaparecido, se ha convertido en una gran ciudad rica, cómoda. Antes tenía un sé que, creo que era la despreocupación sobre todas las cosas, la libertad de la despreocupación, el atrevimiento. Pero Madrid es la capital en que se puede asesinar al planeta.

J. M. O.—¿Millió usted en el anarquismo?

C. B.—Le contaré una historia. Los escritores jóvenes que aparecieron cuando la generación del noventa y ocho estaba en su apogeo nos declaramos en contra de Galdós. Una noche, en la tertulia de Valle-Inclán, alguien contó que en la plaza de Santa Ana había una manifestación y que Galdós estaba hablando desde un balcón del teatro Español, después de haber asistido a la función dada en homenaje suyo. Ese alguien propuso que nos fuéramos a la plaza de Santa Ana y yo dijera en alta voz las cosas que siempre decía contra el homenajeado. Me levanté; en un rincón del café había un montón de gabanes, tiré del mío y no tuve tiempo de sacarlo, porque todos cogieron cada cual el suyo, y nos fuimos a la plaza de Santa Ana. Llegué y entonces, en medio de la gente, yo lancé, despacio y muy alto, tres vivas a la Anarquía: «¡Viva la Anarquía! ¡Viva la Anarquía! ¡Viva la Anarquía!». Cada vez el círculo se hacía más grande, se alejaba. Galdós había concluido su discurso y bajado a la plaza; se lo llevaron en un coche, y la manifestación se dispersó. Nosotros nos dirigimos a la Puerta del Sol para volver al café y a seguir oyendo la música de un pianista y un violín y discutiendo de pintura. No hicimos ningún comentario ni hablamos de lo que acababa de ocurrir. Ahora me extraña que los escritores y los artistas de España fuésemos así. Al llegar a la Puerta del Sol, donde está el Ministerio de la Gobernación, vi que la puerta estaba cerrada. Era raro, porque siempre estaba abierta. Noté a un señor que llevaba chistera y bastón al revés, el puño cogido dentro del bolsillo del gabán, el palo vertical, la contera arriba; me miraba fijamente, se había parado y un hombre envuelto en una capa, que a mí me pareció que había visto en la manifestación, se me acercó y me dijo: «¿Quiere usted venir conmigo?». Creí que era un desafío personal; no tuve, además, tiempo de nada, porque en seguida se abrió la puerta del Ministerio y me metieron en un cuarto pequeño, desnudo, con una mesa de pino y una silla. A este cuarto llegó el señor de chis-

tera y bastón al revés. Sin quitarse la chistera ni dejar el bastón se quedó otra vez mirándome fijamente. Ordenó que me registraran. Me registraron, mientras me iban preguntando mi nombre, mi domicilio, etcétera. De pronto, uno de los policías que me estaba registrando los bolsillos de atrás del pantalón, gritó: «Ya está», y sacó la mano empuñando algo que podía haber sido mi pistola, pero era una pipa... La cosa resultó cómica. Y me eché a reír. El señor de la chistera y el bastón miró a un policía: «Vaya a ver si tiene antecedentes». Mientras buscaron los antecedentes, otro policía entró en el cuarto y se puso a mirarme. «No tiene antecedentes», entró diciendo el policía que había ido a buscarlos. La reacción del señor de la chistera y el bastón no pudo ser más rápida: «Me impide meterle a usted en la cárcel el hecho de que no tenga antecedentes. Ya los tiene ahora. Si es detenido, por cualquier motivo, aunque no sea por su anarquismo, será usted encarcelado».

J. M. O.—Hay un momento en su novela Los galgos verdugos, que me impresiona mucho: aquel en el cual el narrador (usted) llega a su pueblo natal y recuerda la primera vez que estuvo en él, ya adulto, y entonces anuncia que se va a contar a sí mismo esa historia, que se va a incorporar al cuadro que quiere pintar. ¿Cómo surgió en usted esa posibilidad de utilizar un «doble fondo» narrativo? ¿Es la primera vez que lo usa?

C. B.—El contarse una cierta historia no es un monólogo interior, como se cree; el «doble fondo», como dice usted con feliz expresión, no es un acto reflexivo; es un movimiento espontáneo. ¿Qué quiere uno hacer con él? Regodearse, deleitarse, como cuando de niño le contaban a uno historias. Es la manera de inscribir en el cerebro lo que luego aparecerá escrito en las novelas, en las memorias. El trabajo literario es un trabajo perpetuo. Algunos se han extrañado de que mis memorias, empezadas a escribir en páginas repletas, en párrafos largos, hayan llegado a estar escritas en coloquio narrativo. Los galgos verdugos no tiene descripciones, no sé si se nota. Como es una novela que no cree en la novela —qué le vamos a hacer—, el tono es incrédulo. Tampoco cree en la realidad de los personajes: la hiperestésica. Filfa, el Porra, la mujer de barba, la gigante portuguesa, el lilliputiense que toca la campana de la iglesia, Leo, Sole, todos estos no creen en los demás. Dos hiperestésias, un mutuo respeto, doble-fondo de nada. ¿Hasta dónde puede llegar todo esto? ¡Adiós pájaros, árboles, montañas! ¡Adiós ciudades, civilizaciones! El cielo, hueco. El campo, raso, callado, solitario. La nada sin huellas. ■ J. M. O.