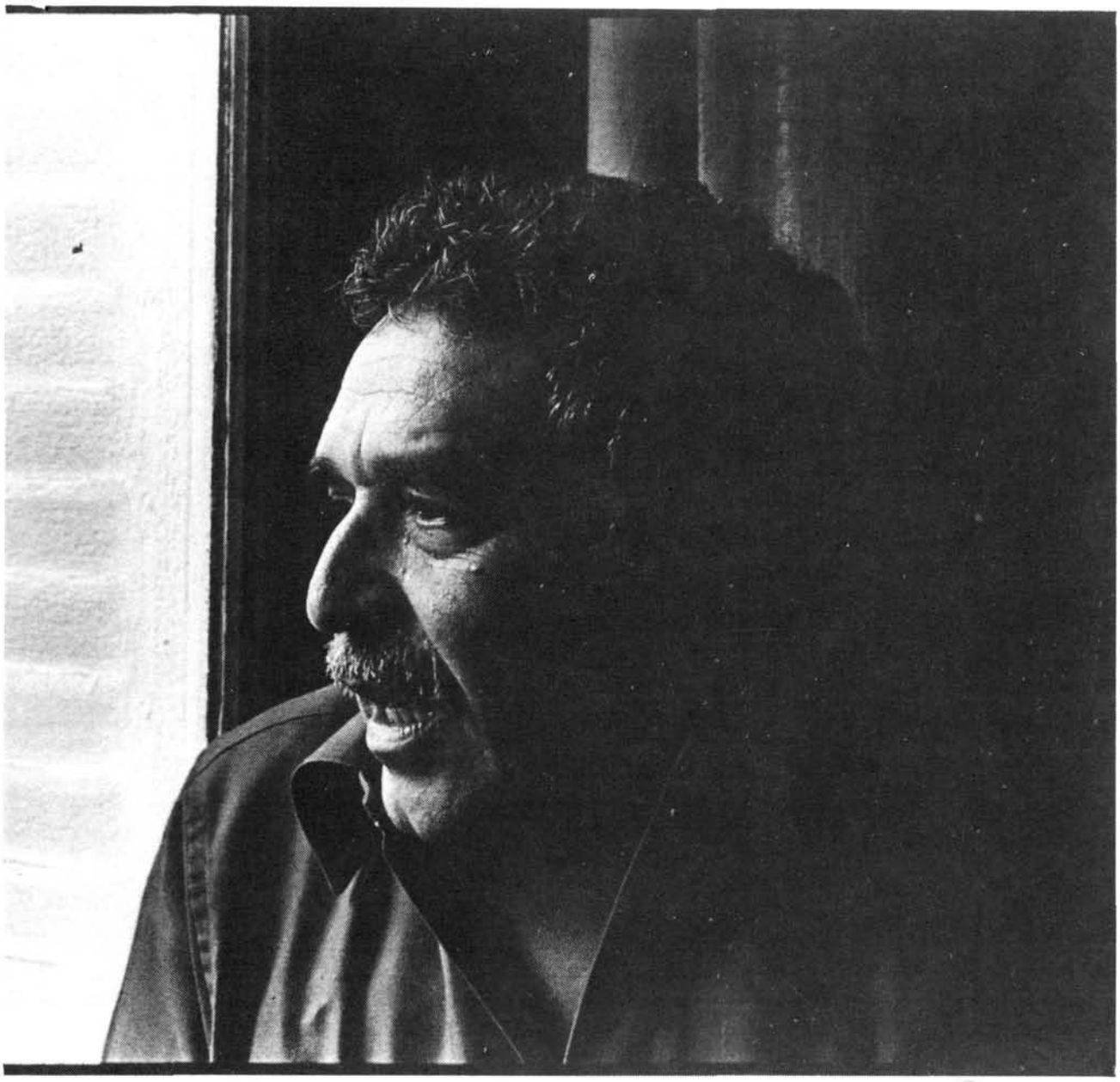
Lecturas



Gabriel García Márquez, en 1979 (Foto: Jesse A. Fernández)

El amor en los tiempos del cólera*

Más que una historia de amor, esta novela es la historia de un amor iniciado casi en la adolescencia de sus protagonistas, Florentino y Fermina, que dilata más de medio siglo su consumación, tras los largos años de vida matrimonial de la mujer con el doctor Juvenal y las incontables aventuras eróticas, más o menos estables, de un hombre cuya única pretensión firme, esperando sin desaliento, había sido hacerla suya.

Una innominada ciudad caribeña es el ámbito espacial colombiano en el que se suceden los hechos esenciales de la acción narrada, con algunas excursiones costeras y viajes a las tierras del interior a través del río Magdalena, con fugaces referencias a París, lugar de cultura y placer; aquella ciudad carece de nombre, pero su situación geográfica así como su carácter colonial que aún conserva y su topografía concreta evocan aspectos de la Barranquilla donde pasó años de infancia el autor y se casó en 1958, la «soñolienta capital de provincia» con su bahía portuaria, puerta de América en otros tiempos, que ahora vive una decadencia honorable entre ciénagas podridas sobrevoladas por alcaravanes, aguaceros invernales y el polvoriento viento del verano. Otras poblaciones de Colombia, patria de escombros deshecha por sucesivas epidemias de cólera y persistentes guerras civiles, tanto de las provincias del Caribe o de la cuenca del Magdalena como del estado andino de Cauca, se mencionan en relación con los antecedentes e itinerancias de los personajes.

El novelista organizó el discurso de su relato en seis núcleos o capítulos carentes de numeración y título, dándoles una extensión similar, oscilante entre las 71 páginas del primero y las 99 del último; eligió para contarla un narrador, testigo a veces, omnisciente las más, neutro y heterodiegético, impersonal y sin rostro, confundible a menudo con el autor implícito, que conduce con cierto capricho el relato, conciudadano de los personajes, de quienes ofrece una visión próxima progresivamente enriquecida a lo largo de la alternancia de perspectivas y de los frecuentes desplazamientos temporales con fugaces visiones retrospectivas o demoradas analepsis que se remontan no sólo a la infancia de los protagonistas sino a la vida de Bolívar y aún a la época colonial de la ciudad; en su discurso prefiere la modalidad del sumario a la de la escena y combina amplias descripciones de pertinente función dilatoria y simbólica con su narración de los hechos vividos y sucintas comunicaciones dialógicas entre los personajes.

El rasgo más llamativo de la novela en su aspecto constructivo es la frecuente alteración de la linealidad progresiva temporal de la historia narrada, es decir, las anacronías del discurso respecto de la historia, así como cierta indefinición de la cronología histórica, a pesar de las apariencias concretizadoras de muy vaga precisión en las refe-

* GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, Bruguera, 1985.

rencias a los años de la peste del cólera o a las encadenadas guerras civiles. Hay una amplia gama de combinaciones técnicas que configuran la duración temporal: sumarios, escenas, pausas descriptivas, pero sobre todo elipsis. Predomina la narración ulterior, hecha en pasado; las páginas iniciales no sitúan, al parecer en los años treinta de este siglo, en un día de Pentecostés en el que seguimos a los personajes desde el amanecer hasta la tarde, y se prolongan a la mañana del día siguiente; luego se nos hace volver a más de 50 años antes de ese día (pasado medio siglo de la independencia del país) y la línea temporal avanza progresivamente en curso lógico, centrada con cierta morosidad en el noviazgo de los protagonistas, en la boda de Fermina, en su vida matrimonial con Juvenal, y en los amoríos de Florentino, para alcanzar el año inaugural del siglo XX del que se avanza precipitadamente hasta el mencionado domingo, centrándose en el último tranco en el período de poco menos de dos años que transcurre entre el fallecimiento del doctor y la consumación de la relación de su viuda con el protagonista.

Se intercalan abundantes prolepsis o narraciones anteriores con función de presagios o profecías anticipadoras del futuro que ponen de manifiesto ya la omniscencia del narrador ya las premoniciones intuitivas de los personajes («nos volveremos viejos esperando»), como también numerosas analepsis, formuladas unas y otras en moldes estilísticos que llevan el sello inconfundible del autor. Las alusiones históricas retrospectivas llegan a la época del dominio español y a la independencia colonial, al comercio del siglo XVIII con la piratería inglesa de por medio, al momento en que el Libertador Bolívar camina hacia su muerte (1830), a los años en que todavía se ve por las calles de París al anciano Víctor Hugo (+1885) y a Oscar Wilde (+1900), a la Guerra de los Mil Días en el tránsito del XIX al XX, o al tiempo en que los europeos están empeñados en una guerra bárbara (la de 1914 a 1918), por los días en que Carlos Gardel empieza a estar de moda, hacia 1917.

Con todo, posee todavía mayor relevancia la conciencia de temporalidad que traslucen los protagonistas que el diseño temporal de lo narrado: desde el suicida Jeremiah que se mata para evitar los «estragos del tiempo», atormentado por su incapacidad de detener el «torrente irreparable de los días», hasta Juvenal que siente, cumplidos sus 50 años, el peso de su propio cuerpo como un lastre o su mujer que lamenta el peso del tiempo malversado; pero dicha conciencia se hace en Florentino más viva y atormentada que en ninguno, al ver cómo se suceden los avances técnicos o al encontrar a los hijos crecidos de las parejas que él ayudó a casar con sus cartas de amor por encargo; son muchas sus referencias al pasado, remontándose a sus amores efímeros con Fermina, mientras aguarda año tras año que muera su marido, temiendo que la muerte pueda ganarle en su espera. También el narrador tiene una particular percepción de esa limitación temporal vinculada a la existencia humana así como una aguda vivencia de lo que pesa el tiempo histórico; se revela en sus referencias a la llovizna de siglos que envuelve a Bogotá o al «óxido final» de la vejez con su olor a gallinazo, un estado indecente que habría que impedir a tiempo. Novela de amor, sí, pero no menos meditación novelada del autor implícito sobre la temporalidad como componente esencial e inesquivable de la existencia humana, y no sin causa las palabras *amor* y *tiempos* se hermanan en el título.

El sentido del humor del novelista apunta por doquier en estas páginas: empieza por apreciarse en la nominación y caracterización de muchos de sus personajes: en el doctor Juvenal Urbino con toques de afrancesado ilustrado, uno de cuyos hijos se llama Marco Aurelio como el abuelo, los tres médicos; en el santo ateo Jeremiah de Saint-Amour, muerto con su perro Míster Woodrow Wilson por razón de su «gerontofobia»; en Pío Quinto Loayza, el padre de Florentino, hijo natural como éste, o en su hermano, el lúcido demente y acaudalado naviero León XII; en el telegrafista y fornicador hiperbólico Lotario Thugut. Para una prima de Fermina elige el nombre de Hildebranda, hija de Lisímaco, a su sirvienta negra le atribuye el de Gala Placidia y a una cocinera el de Digna Pardo; Euclides se llama el niño buceador, Franca de la Luz la monja superiora de un convento-colegio, Tránsito la madre y Rosalba la mujer primera asaltante sexual del protagonista; al capitán que acoge hospitalario a los viejos amantes en su buque se le atribuye el nombre de Diego Samaritano.

El singular sello estilístico de García Márquez se revela en ciertas palabras clave, del tipo de cachacos, guayaba, alcaravanes, ciénagas e iguanas, así como en reiteraciones, unas anafóricas (se acordó..., págs. 392-394; contó..., pág. 142; vio..., pág. 367), otras epifóricas o de conversión (...dijo que sí, pág. 137-138), o en expresiones tales como «la mala hora», «se acordó», o en el sutil homenaje que rinde a sus clásicos preferidos, como a Antonio Machado al hablar de «el pasado efímero» o a Borges en la rememoración visionaria de la página 367. Otros eficaces logros estilísticos se consiguen por las similicadencias reforzantes («más ardor y más dolor y más amor») o por la marca obsesionante del dilatado plazo de espera (51 años, 9 meses y 4 días) o por la reiteración de adjetivos y del esquema sintáctico («había una sola luz en una sola ventana de una sola casa») que en esta ocasión contribuye a agudizar la conciencia de soledad. El novelista ya tienen habituados a sus lectores a la captación de integraciones temporales ampliamente dilatadas conseguidas en una sola frase que abarca desde el presente cognoscitivo al pasado vivido y anticipa el porvenir de la historia: «Entonces supo Florentino Ariza que en alguna noche incierta del futuro, en una cama feliz con Fermina Daza, iba a contarle que no había revelado el secreto de su amor...» (pág. 282), donde se incluyen sorprendentes catacresis y enálages metonímicas.

La exuberante imaginación del autor se luce en esos vientos locos que destechan casas y arrastran a los niños por los aires, en las fabulaciones de Euclides que se contagian a Florentino, en el pulpo viejo de tres siglos o en las creencias populares aquí incluidas, como la de los animes, en la misteriosa muñeca negra que crecía, en el robo total del ajuar doméstico de Ausencia mientras yace con su amante, en el músico cuyo aliento de sepulturero distorsiona los arpegios del arpa, en la mujer fantasmal del río Magdalena, en el mago de feria que extrae de la boca sus mandíbulas y las deja hablando sobre la mesa o en los efectos desastrosos, no necesariamente hiperbolizados, de la caldera que explosiona en la planta eléctrica.

Los componentes trágicos, que no faltan, y la angustiosa dilatada espera de los protagonistas se neutralizan con creces mediante los distensivos elementos humorísticos; aparte del efecto cómico y risible de la mayor parte de las mencionadas nominaciones, recordemos al loro del doctor Urbino visitado por el presidente de la República y sus ministros, el banquete preparado durante tres meses y deslucido en unos minutos por

el aguacero, los fallos de memoria del viejo doctor y su manejo ético del olvido que afecta hasta al significado de las notas recordatorias que guarda en su bolsillo, el agudizado olfato de su esposa que le permite descubrir su infidelidad, la identidad de los síntomas del amor y del cólera, la perturbación del enamorado que le lleva a comer flores y a beber agua de colonia, el proyecto de hacer un museo del amor con los objetos olvidados por los clientes en el burdel, enfermedades venéreas soportadas con «insolencia patriótica», la viuda feliz porque, muerto su marido, sabe a ciencia cierta dónde está, las anotaciones de los hiperbólicos 622 amoríos de Florentino o sus cartas de amor redactadas por encargo a las que él mismo se ve obligado a responder luego, los comentarios de Fermina en su hallazgo de la sexualidad, el inmigrante chino premiado en los Juegos Florales, o América preparando al protagonista para el amor como si se tratase de una pieza culinaria.

A tales recursos se suman los de la ironía no desprovista de carga satírica y crítica: el eximio doctor regentando por un día su hogar con suma de desaciertos, su opinión sobre la alteración del ciclo menstrual en la mujer tras diez años de matrimonio, el curioso cólera que deja como secuela señales de tiro en la nuca de los muertos, Dios adscrito con carnet al partido conservador, la pensión vitalicia distinguidos, o el contraste tan carpenteriano de las negras que usan para andar por casa los sofisticados zapatos que están de moda entre emperatrices y artistas europeos.

El novelista ha dado vida, encarnándose en sus personajes, a una serie de ideas y experiencias, algunas casi obsesivas en él, entre las que no faltan la del terror de no encontrar a Dios en la oscuridad de la muerte o la visión de las guerras como «pleitos de pobres arreados como bueyes por los señores de la tierra contra soldados descalzos arreados por el gobierno»; pero destacan sobre las demás las referidas a la vivencia de la temporalidad (el óxido de la rutina protege de la conciencia de la edad) y del amor, en su amplia variedad de circunstancias y manifestaciones, que llega a remontar prejuicios y convenciones sociales y, más aún, a erigirse como baluarte frente a los ataques despiadados de la temporalidad: Florentino y Fermina terminan por saber que «el amor era el amor en cualquier tiempo y en cualquier parte, pero tanto más denso cuanto más cerca de la muerte». El viejo tópico consagrado en tres palabras clásicas cobra aquí vida una vez más: *Amor omnia vincit.*

JOSE MARIA VIÑA LISTE

Yukio Mishima: clamor suicidal

Cuando yo compuse, por cierto, con harta fatiga, mi libro *El estupor del suicidio* (Editorial Latina, 1980) recuerdo que manejé aproximadamente y con gran dispendio —ahora se comprende— a unos doscientos escritores suicidas, de manera que por razones de espacio salieron a poco menos de una página por barba, los más privilegiados, y otros tuvieron que conformarse con varios precarios renglones.

Ahora, de súbito, en aluvión de lengua española me encuentro sobre la mesa de trabajo nada menos que cuatro libros de otros tantos autores, que suman cerca de mil páginas, consagrados en el mismo año de 1985 a glosar exclusivamente la figura de uno sólo de estos escritores suicidas.

No digo que sea demasiado (cada suicida merece investigación permanente y exhaustiva), pero se trata de un hecho notorio. Y casi tentado estoy de lanzar una carta abierta a los futuros escritores suicidas rogándoles con el escepticismo que estos asuntos requieren que si en efecto están decididos a nutrir la pródiga crónica negra autodestructiva y, al menos, pretenden que tan irremediable y definitivo gesto los rescate un poco —un poco nada más— del pozo de sombras y olvido en que nuestro tiempo sumerge las mayores atrocidades, lo hagan al gran estilo, al modo sumo, que no es otro que el procedimiento seguido por Yukio Mishima (seudónimo de Kimitake Hiraoka).

Después del complejo, minucioso y espectacular aparato escénico desplegado por Mishima, cualesquiera otros procedimientos e intención para borrarse de este valle de lágrimas resultan pálidos y humildes, es decir, ridículamente *suicidas* en su esencia última y fundamentadora, que es la de quitarse de en medio cuanto más en silencio mejor para no alterar las buenas conciencias, ya sean los somníferos de Pavese, el láudano de Artaud o el plomo de Larra. Emilio Salgari, por ejemplo, que aún siendo occidental se hizo el harakiri, y esto representó una indudable originalidad, no es comparable, porque el pobre hombre medio ciego, podrido de miseria económica y con su adorada mujer loca en el hospital se fue solitario y callado a un bosquecillo, nevado, en las afueras de Turín y allí se clavó el cuchillo sin ninguna clase de alharacas.

Repasando el régimen procidemental en el suicidio de los escritores en cuanto a la *gratuidad* y riqueza de la puesta en escena me parece que el caso de Yukio Mishima se lleva la palma en todo, en fría deliberación, valor, afán de notoriedad, violencia, ortodoxia según las tradiciones guerreras del Japón imperialista y hasta en lo grotesco, aunque haya personas que entiendan que eso tiene algo que ver con la belleza heroica, y de aquí seguramente proviene, incluida la calidad literaria de Mishima, indiscutible, el interés editorial hispánico por su figura, hasta inundar el mercado con cuatro libros a la vez en el transcurso de un solo año, pero si tenemos en cuenta que las ediciones originales corresponden a años anteriores es preciso entonces agregar un nuevo factor justificativo, y este no es otro que el viaje presidencial español al Japón con fines de intercambio comercial, cultural y tecnológico. Es evidente que el interés suscitado por

el Japón se ha concentrado en el plano editorial sobre la personalidad de Mishima, que era el bocado fácil con mayores posibilidades de comercialidad literaria (a estos efectos de sobreabundancia bibliográfica, no basta, pues, con suicidarse, sino que es recomendable promover un escándalo similar enjundia al de Mishima y, además, en España, hacerlo coincidir con la estela dejada en los medios informativos por el viaje de un presidente y su séquito, y el resto son ganas de dejar el suicidio en un mero trámite fastidioso y soslayado, que es lo que suele ocurrir cuando no se dan las circunstancias señaladas).

Los libros de referencia son (señalo fecha de la edición original) *Mishima (bibliografía)* de John Nathan, 1974, Seix Barral; *Vida y muerte de Yukio Mishima* de Henry Scott Stokes, 1974, Muchnik; *Mishima o el placer de morir* de Juan Antonio Vallejo-Nágera, 1978, Planeta, y *Mishima o la visión del vacío* de Marguerite Yourcenar, 1981, Seix Barral, todos, repito, vertidos al español en 1985, a excepción, obviamente, del de Vallejo-Nágera, que ha sido reeditado.

Y hay que decir en seguida que Nathan y Scott fueron amigos personales de Mishima y han escrito las obras más extensas y documentadas y, por tanto, se pueden considerar las pioneras (el prólogo a la de Nathan, suscrito por el autor, lleva fecha de 14 de enero de 1974), al menos dentro de estas manifestaciones occidentales que nos llegan, pues en japonés ya estaban precedidas por treinta y tres estudios sobre Mishima.

Tras los trabajos de Nathan y Scott caben, como es lógico, centenares de otras interpretaciones, pero los datos básicos y las principales hipótesis deductivas están ya ahí contenidas y rigiendo el camino de los restantes tratadistas, uno como traductor y profesor de literatura nipona, Nathan, y otro como periodista y testigo presencial de los hechos, Scott, cuyo libro, por cierto, exigió la redacción de siete borradores.

Menos el de Marguerite Yourcenar, tales libros aparecen profusamente ilustrados con fotografías de Mishima, culturista, actor, ya que la educación física, el músculo, el sentido plástico y la pasión del exhibicionismo fueron ejes sustentadores en la personalidad del escritor japonés, absolutamente controvertida, compendiosa, y se relacionaron también por vía romántica y heroica con el deseo de la muerte.

El mérito principal del doctor Vallejo-Nágera, aparte de su dominio profesional en el ámbito de la psiquiatría, consiste en haber introducido relativamente temprano, al menos con anterioridad a la traducción de las obras arriba citadas, todo este caudal informativo en el área de la lengua española, tan remisa a la cuestión del suicidio como tema de análisis, junto a un esfuerzo por divulgar los complicados rituales japoneses y facilitar nociones históricas de sus jerarquías morales, místicas y guerreras, algunas de ellas confirmadas entre naturales del Japón residentes en Madrid, no exentas de sabor periodístico, e interesa anotar las características referidas a la ejecución correcta de la liturgia dramática denominada *seppuku,* en la que el suicida se abre el vientre —*harakiri*— mientras otra persona vela para cortarle la cabeza de un sablazo.

Nathan y Scott figuran con frecuencia en la bibliografía de Vallejo-Nágera y, a partir de esta constatación, no se asimila bien, o se entiende como una breve inconsecuencia, que dé en calidad de hipótesis anticipadoras de interpretación personal lo que ya está sancionado y debatido en los términos de la propuesta por los dos biógrafos mencionados, por ejemplo, que entre las causas de la decisión suicida no se contaba ni era determinante el hecho de que el premio Nóbel fuese concedido, en contra de todas las presun-

ciones, a otro escritor japonés. Es sólo un botón de muestra, pero la consecuencia a la que se llega alude a la dificultad de hacer aportaciones interpretativas originales después de la tarea desarrollada por Nathan y Scott, salvo que se les desconociera, y este no es el caso de Vallejo-Nágera, como tampoco es el de Marguerite Yourcenar, la cual dedica tres cuartas partes de su ensayo a viviseccionar la obra de Mishima y se fija el propósito de establecer por qué caminos el Mishima brillante, adulado y envidiado se convierte progresivamente en el hombre decidido a morir. Yourcenar, fiel a su enunciado, asiste al ascenso del vacío. Pero Scott Stokes para ella, que escribe seis o siete años más tarde, es «uno de los biógrafos de Mishima», es decir, que ni se digna citarlo, aunque sí aprovecha su información. La actitud, algo desdeñosa, estaría justificada si Marguerite Yourcenar poseyera fuentes de mayor enjundia, que no podrían ser otras puestos en este grado de exigencia que las propias japonesas, las fuentes originales, mas no va por ahí la autosuficiencia de la autora belga porque declara (p. 46) que sólo puede manejar de Mishima las piezas traducidas.

Citemos el párrafo completo: «Uno de los biógrafos de Mishima —escribe Yourcenar— se ha tomado el trabajo de publicar los nombres de diez escritores japoneses bien conocidos que acabaron suicidándose en el transcurso de los primeros sesenta años de este siglo. Ese número no nos sorprende, en un país que siempre ha hecho honor a las muertes voluntarias. *Pero ninguno de ellos murió en el gran estilo*» (subrayado nuestro). Marguerite Yourcenar, con su gran talento, ilustra sin embargo la *novelería* algo boba de atenerse a la espectacularidad de la autodestrucción, como si la muerte voluntaria, el resultado esencial del hecho, la dimisión radicalizada y absoluta, admitieran grados de interés e importancia según los procedimientos puestos en práctica.

El escritor japonés que recibió el Nóbel en vez de Mishima fue Kawabata, maestro o redescubridor del primero, generoso, melancóico, quien también, ya viejo, cometió suicidio, sólo que lo hizo en el silencio del retiro y empleando el gas, vaya por Dios, no lo hizo en el gran estilo, y por eso ni la modestia ni el intimismo ni el premio ni siquiera la íntegra voluntad de muerte —el contenido— cuentan tanto como la forma, que en definitiva y a estos efectos es algo secundaria, salvo que un desastroso «mal gusto» deteriore la dignidad con que parece que ha de presentarse la muerte, y más si es muerte elegida. Vallejo-Nágera vio una posibilidad de gran biografía por hacer en Kawabata, en su refinada pobreza y huida del gran mundo. Lo que ocurre es que por este camino inmediatamente surgiría la emoción trágica de Osamu Dazai, que se tiró a un río de Tokio con su amante, y después aparecerían los demás suicidas «fluviales», como Virginia Woolf y Angel Ganivet y Celam, o Hart Crane, que se entregó a las aguas del Golfo de México, o Carolina de Günderode, con una daga clavada en el corazón antes de arrojarse al Rhin, o Alfonsina Storni, perdida en la playa inverniza de Mar de Plata, y el panorama de repente se envenenaría con la dispersión y la prodigalidad de muerte violenta, con la cohorte fantasmagórica de tantos escritores suicidas que no se acaba de entender bien la destacada congregación en torno a Mishima, ese sentido de exclusividad que nace al socaire de instancias algo oportunistas. Todo ello, por supuesto, sin perjuicio de seguir considerándolo uno de los personajes más interesantes en el plano de la muerte voluntaria.

En general, ninguno de los cuatro libros en cuestión renuncia a lo que se puede entender como verdadero festín descriptivo, los detalles ceremoniales, del drama saturado de vientres abiertos, raudal de sangre y cabezas decapitadas, la del escritor y la de su ayudante, el joven Masakarsu Morita, discípulo, jefe del ejército privado y amante, pues se trató de un suicidio de pareja con inequívocos lazos homosexuales, especie esta del emparejamiento que se da con abundancia en la historia de la autodestrucción, ya homosexual o heterosexual, desde Marco Antonio y Cleopatra, Kleist y Henriette, Stefan Zweig y secretaria, Lafargue y Laura (hija de Marx) a Koestler y su mujer, pasando por Jacques Vaché y el citado Dazai, entre otros.

De modo que cuando Mishima se decidió a poner en práctica su larga y deliberada idea suicidal desencadenó un pandemónium de secuestro militar, espadas, periodistas, reunión de tropa, arengas, helicópteros, patrioterías exacerbadas y derroche de gestos que hubieran sido sólo grandielocuentes y hasta grotescos, con su agudo sabor militarista y tradicionalista, si detrás la firme y altanera voluntad de muerte, la muerte «valedera» y confirmatoria, no hubiera hecho asimismo su aparición. Lo «grotesco», si no fuera por este hecho valedero de la extinción irreversible, pudo provenir en esquema de dos motivos: uno, que la oficialidad y tropa reunidas bajo el balcón de la arenga con la que Mishima en plena fiebre ideológica invocó el retorno de las virtudes imperialistas del Japón no se lo tomaron en serio y hubo gritos chuscos, risas, y otro motivo se refiere a que Morita, el encargado de decapitar a Mishima, marró el golpe varias veces e incrementó la carnicería en un Mishima ya de vientre abierto antes de que fuera sustituido por otro de los acólitos, que completó la función haciendo rodar las dos cabezas por el pavimento del despacho del general en el cuartel de la Fuerza de Defensa Propia. Mishima quiso morir, se dice, no como un literato, suponiendo que los literatos tengan formas especiales de morir, sino como un militar, como un guerrero, adoptando el emblema de la espada antes que el de la pluma, observaciones un tanto triviales si tenemos en cuenta que antes de llevar a cabo la acción se había preocupado de concluir y echar al correo, como si dijéramos, el último volumen de su gran obra *El Mar de la Fertilidad*: un escritor tan insoportablemente escritor que quiso trasmutarse en la sustancia profunda y heroica de determinadas tradiciones filosóficas orientales, las suyas y propias, constituyentes de su medio cultural histórico independizadas de la occidentalización invasora.

Los suicidios admiten infinidad de clasificaciones, más para entendernos rápidamente ahora los podemos clasificar sólo en dos vertientes, el suicidio que equivale a evadirse de un sufrimiento mayor (enfermedad incurable, locura, incluso catástrofe económica, también miedo a cualquier castigo) y el suicidio que no se compone esencialmente de estos elementos y, por tanto, su raíz carece de explicaciones fáciles y adopta velos de misterio. A medida que existe menos explicación para un suicidio tendemos a considerarlo más «puro», o sea, más de carácter filosófico, o metafísico. No es lo mismo suicidarse (advertimos la redundancia un tanto inevitable o admitida de la construcción gramatical en las partículas reflexivas) por padecer de cáncer y estar ciego y paralítico (caso de Torres Bodet), por esquizofrenia enajenante de la voluntad (Nerval, Witkiewicz, Jozsef, Ganivet), que matarse voluntariamente por problemas de matiz ontológico. El suicidio de Mishima es de los más puros que conoce la historia, al margen

de reclamos publicitarios, porque si descartamos la enfermedad incurable, la vejez exasperada, la locura evidente y la catástrofe social sólo nos quedan causalidades de hipotético aprehendimiento. Entre los escritores abunda el suicidio por fracaso artístico, por impotencia creadora (algo de esto hubo en Crane (Hart), en Pavese). Pero Mishima estaba en plena fase ebullidora de creatividad y escribió hasta el último momento, cargado ya con la idea de la muerte, y su biografía literaria, sus éxitos, el volumen de su obra, la difusión internacional y el sello de brillantez era muy considerables. Si descartamos la razón evidente para morir y conocemos las razones positivas que inducen a la supervivencia, ¿qué nos queda? A estos cuatro libros no se les puede regatear el mérito de la dilucidación, fundamentalmente a los de Nathan y Scott, plagados de las primeras sugerencias en cuanto a observaciones occidentales traducidas al español.

Los hechos, ocurridos el 24 de noviembre de 1970, llamaron la atención del mundo y aparecieron con relieve tipográfico en las páginas de los periódicos. Mishima tenía cuarenta y cinco años. Las primeras reacciones ante el intento de golpe de Estado y posterior suicidio doble en la tradición samurai hablaron de «fascismo» y «locura», dos juicios que en el transcurso del tiempo se han relativizado por impropios e inaplicables, ya que la causalidad de un suicidio no suele remitirse a razones concretas determinables a primera vista, sino más bien a una suma de caracteres, incidencias y escala de valores que pueden afectar a la vida entera.

En el caso de Mishima, aunque algunos tratadistas prefieran recargar la motivación clave en determinadas facetas, incide un conjunto de circunstancias asimilables a narcisismo, masoquismo, homosexualidad, sentido del vacío, compromiso político con los ideales antiguos del Japón (uno de ellos la divinidad perdida del emperador), el problema de la reencarnación y fanatismo filosófico hay que añadir notas de histrionismo, culto a la belleza y repugnancia por la degradación de la vejez. Henry Scott Stokes cita esta frase: «Entre mis incurables manías está la de que los viejos son siempre feos y los jóvenes siempre hermosos. La sabiduría de los viejos es siempre amarga, la de los jóvenes siempre transparente. Cuanto más vive la gente, peor se vuelve. La vida humana es, en otras palabras, un caótico proceso de decadencia y ruina». No se puede no estar de acuerdo y, si en la naturaleza humana falla la miserable y bienvenida mecánica del pragmatismo, de la contemporización, de la inconsecuencia, del cinismo y de unas gotas de cobardía, ya tenemos ahí razones suicidas, que son razones de excesivo amor por la vida. El suicida del tipo Mishima afirma la emoción de la vida al quitarse la vida. «¿Por qué —se pregunta Mishima— tiene el hombre que estar unido a la belleza sólo a costa de una muerte heroica y violenta?» Está claro: Mishima era tributario del absoluto, es decir, quería destruir la dualidad, organizar las células divididas del arte, la vida y la acción. Es una moral de *kamikaze* (en la llamada a filas de 1945 fue considerado «no apto», con principio de tisis, diagnóstico médico equivocado al que contribuyó Mishima, y esto le quedó como remordimiento) trasmutada filosóficamente, igual que el culto al cuerpo.

Pese a ser muy consciente de la complejidad de esta decisión y exponerla por extenso en su *Vida y muerte de Yukio Mishima*, haciéndose eco también de las resoluciones brotadas en las propias fuentes, Scott Stokes, amigo personal de Mishima, ya se dijo, y único periodista extranjero, que asistió a la rueda de prensa convocada por las Jiei-

tai (fuerzas del centro militar donde se desarrollaron los hechos) a los quince minutos del escándalo catastrófico, se atreve a sintetizar (p. 301) que «la homosexualidad fue la clave del suicidio», la relación pasional con Morita, si bien —afirma más tarde— la explicación hay que buscarla en lo que fue toda su vida: «mi explicación personal es todo este libro».

John Nathan se orienta por el masoquismo, la explicación de sentir placer en el dolor: «Sólo puedo decir que la historia de su vida, tal como la veo, *parece* ser principalmente la de su erótica fascinación por la muerte. Quiero decir que *parece* que Mishima, durante toda su vida, deseaba *apasionadamente* morir, y que de forma absolutamente consciente eligió el 'patriotismo' como un medio para alcanzar la dolorosa muerte 'heroica' que su fantasía había prescrito siempre» (p. 10).

Merguerite Yourcenar, que se muestra reticente con los biógrafos de Mishima, sin citarlos y a veces trivializándolos al combatir o matizar afirmaciones aisladas, recoge esta frase de Mishima escrita un año antes del sacrificio: «Cuando reviso con el pensamiento mis últimos veinticinco años, su vacío me llena de asombro». Y hace hincapié en la similitud que el sentimiento, este drama en general, puede tener con nociones occidentales, en la fácil sustitución para mejor identidad de la palabra emperador por Dios u otra alternancia trascendente y en que la inclinación hacia la muerte se da con frecuencia en los individuos ávidos de vida, según la caracterología manifiesta de Mishima, corroborada por la última frase que dejó escrita: «La vida es breve, pero yo deseo vivir para siempre».

Un elemento algo desorientador en el digno y apasionado estudio de Yourcenar —respetuoso con la muerte elegida y sus símbolos— es que funde a efectos de exégesis hechos, actos y declaraciones de Mishima con el significado, los hechos y los actos de sus personajes literarios. Si bien el procedimiento es legítimo porque en Mishima, aparte de *Confesiones de una máscara* y *Sol y acero*, declaradamente autobiografismo, todo el resto de la obra es de marcado sello introspectivo y de simbología personal, y Yourcenar opta por la fusión indiscriminada de ambos elementos, otorgándoles igual potencia de luz, creemos que debería haber introducido algunas reservas y matizaciones, aunque el resultado siguiera siendo el mismo. No obstante, es un libro el de Marguerite Yourcenar que se distingue por su contenida pasión admirativa, consignada tan ritualmente como fue la vida y la obra de Mishima.

Dice John Nathan, abundando en la idea vía-autobiografía-novela, que «el peligro de utilizar *Confesiones de una máscara* como documento biográfico es que impuso a su experiencia un esquema interpretativo que elimina todo lo que tiene que haber sido los matices dominantes de confusión y ambivalencia, y hace de cada momento una sorprendente revelación». Es razonable. Pero de todas formas, Mishima, mezcla impresionante de introyección-proyección, no presenta graves problemas en cuanto a material interpretativo, que es verdaderamente generoso y sobreabundante, no es un suicida-tabú por falta de huellas y testimonios, como le ocurrió a otros tantos, Raimund, T.L.Beddoes, Sánchez Camargo, Gómez Arboleya, Yonnapoulos, Celam, Trakl, perdidos en la trama de países católicos y con censura o en las grandes conmociones bélicas y de exilio, sino que Mishima, tan lejano geográficamente, gozó, entre comillas, de todas las prerrogativas proporcionadas por los medios de comunicación y la curiosidad investigadora

y todavía hoy no se comprende bien, dada la vigorosa puesta en escena, que no hubiera sido televisada. Se ha dicho que el suicidio de Mishima fue su mejor obra.

La recapitulación nos proporciona el cuadro último de un vacío nihilista y de un ideal narcisista, junto a la erótica de la belleza cósmica, que precisaba de la muerte para su «realización». De la muerte o de un gesto de igual compromiso radical, caso de que se hubiera inventado.

EDUARDO TIJERAS

Notas para un diálogo de antologías

Las antologías poéticas han provocado siempre las más encontradas y diversas reacciones. Unas veces, la aceptación incondicional; otras, la más absoluta indiferencia; ha habido antologías indiscutibles y las ha habido también —las más— que despertaban suspicacias y polémicas sin cuento. En los últimos tiempos, sin embargo, se percibe un sintomático cambio de actitud en este sentido. Las antologías no se reciben ya con aquella expectante curiosidad; han *normalizado*, al parecer, su vida pública y no merecen un trato diferente al de cualquier otra novedad editorial. Podríamos pensar, habida cuenta la inflación padecida tiempo atrás, en un cierto escepticismo de críticos y lectores; se podría argumentar que las antologías han preferido el terreno más templado, y menos turbulento, de la investigación académica y erudita, antes que el nerviosismo de la más viva actualidad... Se podrían aducir muchas razones para justificar esa aparente indiferencia; pero yo quisiera pensar —como crítico, pero también como antólogo que he sido— que la verdadera explicación a tan escandalosa prudencia hay que encontrarla en el hecho de que las antologías se leen ya como lo que por sí mismas son, o quieren ser, al margen de toda coyuntura más o menos interesada, más o menos extraliteraria, que tanto les ha perjudicado hasta ahora.

Es más, parece haber llegado el momento de que aquella malsana indagación en torno a las ausencias y presencias que en una antología pudieran descubrirse ya no resulta un elemento de valoración crítica ni suficiente ni aceptable. Parece haber quedado definitivamente al descubierto de la falacia de la antología como lanzamiento generacional que un editor, e incluso muchas veces el mismo antólogo, capitalizaban en su exclusivo beneficio. Se entiende, cada vez más, una antología como una propuesta de

lectura, a partir del conocimiento y del entusiasmo que el antólogo tiene con respecto a determinados autores; como la particular visión de aquél, sin importarnos lo que se haya establecido antes como indiscutible. Cada antólogo hará *su* antología; y no puedo imaginarme ninguna (por mucho que se haya discutido este extremo) que no responda a un criterio de gusto personal, afinidades generacionales o, simplemente, simpatía por una obra determinada; esto, incluso, en aquellos casos en los que el propio antólogo se apresura a declarar lo contrario. Antologías, pues, como espacios de discusión y diálogo; como intentos de renovar opiniones establecidas, antes que antologías confirmadoras de lo sabido, o de lo que muchos creen saber sobre ese tema.

En el corto trecho de un año se han publicado dos antologías que se proponen ordenar los extremos recientes de la poesía hispanoamericana. Dos antologías, además, preparadas por escritores de una misma generación, pero pertenecientes a las dos laderas de nuestra lengua. A fines de 1984, la editorial Espasa-Calpe publicó mi *Antología de poesía hispanoamericana, 1915-1980,* y a lo largo de 1985 veía la luz, en el Fondo de Cultura Económica, la *Antología de la poesía hispanoamericana* que preparó, prologó y anotó el escritor colombiano Juan Gustavo Cobo Borda. Ambos libros han sido elaborados sin la presión que supone la servidumbre de la actualidad; ambos han surgido después de un trabajo de meditación y lectura en torno a una poesía compleja por su extensión y por su notable calidad, por los conflictos y contradicciones que han marcado sus últimas etapas. Los dos antólogos nos hemos resistido al envejecido criterio antológico que nos obligaba, por un lado, a repetir disciplinadamente una estricta ordenación histórica y generacional (tampoco hemos querido atenazar la vitalidad de una obra y de unos autores con la responsabilidad que supone el haberlos convertido en modelo establecido) y, por otro, tampoco hemos asumido la frivolidad que supone antologar con el propósito de un éxito editorial deslumbrante. De la lectura de la antología de Cobo Borda deduzco —y ello, he de confesarlo, me satisface— que los dos hemos preferido hacer una antología abierta; pendiente más de la poesía como fenómeno vivo y en marcha que como bien mostrenco a inventariar y conservar.

Y si cometo la imprudencia de la autocita, no lo hago con atrevida vanidad, sino porque me parece muy significativo el hecho de que tanto Cobo Borda como ya hayamos tenido —de forma paralela y simultánea— la misma idea. Y porque el sentido con que afrontamos la composición del libro, el período histórico que abarca y la selección de nombres son, en muchos aspectos, coincidentes. Ello concede a ambas antologías un carácter dialogístico que, por primera vez que yo sepa, se produce en una obra de este tipo. Dos miradas complementarias que se proyectan sobre un mismo tema, proponiéndonos una imagen que dialoga consigo misma al ofrecerse —simultáneamente— tal y como desde ella misma se entiende y con los perfiles que proyecta en la otra orilla de la lengua.

Mi conocimiento de Cobo Borda se remonta a algunos años atrás. En diversas ocasiones me he ocupado, con el interés que merecen, de sus sucesivas entregas poéticas; he mantenido con él una intermitente correspondencia, desde la dirección de la revista colombiana *Eco* que, con animosa entrega, llevó durante varios años, y desde su no menos entusiasta actividad de ahora, en la embajada de su país en Buenos Aires. Pero Cobo Borda es también un crítico notable, y aunque contestado desde diversos sectores

que lo tachan de oficialista en exceso, ha contribuido mucho al estudio, difusión y defensa de los más jóvenes escritores colombianos, ha indagado en los movimientos poéticos más significativos de su país y se ha preocupado por mantener cotacto con, y conocimiento de, la literatura toda de Hispanoamérica. No llega, pues, Cobo Borda a esta antología sin el debido respaldo de abundantes y minuciosas lecturas, sin una reflexión detenida en torno a las propuestas más recientes de la poesía hispanoamericana, sin el imprescindible entusiasmo —nunca disimulado— por asomarse a tan complejo como sugestivo panorama. Nuestro primer encuentro personal se produjo, hace sólo unos meses, en el último Congreso Internacional de Escritores en Lengua Española, celebrado en las islas Canarias. Intentamos entonces incorporar a las sesiones del Congreso un diálogo abierto en torno a nuestras antologías, aprovechando la feliz coincidencia de contar entre los invitados, con varios de los poetas antologados por nosotros. Por dificultades de programación ese diálogo no llegó a producirse, y estas notas quieren resumir por escrito algo de lo que pudo perfectamente decirse en aquel diálogo que no fue.

*

Mi comentario sobre los diversos aspectos puntuales de la antología de Cobo Borda no tendrá otro objetivo que el de aportar una voz y una opinión más al diálogo implícito que el lector interesado establezca con este libro. Un diálogo de antólogos que es un diálogo de antologías, que comienza, digamos, en el espíritu que anima a unas y a otros. En mi caso, la antología resume un deseo de aproximación de la poesía hispanoamericana al lector español; pero no en tanto que objeto exótico y novedoso, sino como manifestación de una lengua literaria que tiene, en su realización americana, la semilla de su vitalidad y de su futuro: una imagen del otro que somos nosotros mismos, pero desde la distancia necesaria para reflexionar y dialogar sobre ella. Cobo Borda, por su parte, plantea su trabajo como estudio de la poesía hispanoamericana en tanto que discurso literario integrado en la corriente histórica de la poesía española, a partir de esa generación del primer tercio del siglo que —como explica— «había de aportar 'un nuevo siglo de oro' a la poesía española y que a partir del 18 de julio de 1936, con el inicio de la guerra civil y luego, en el exilio interno, o en el destierro, habría de continuar elaborando su obra y dilatando su influjo por toda Hispanoamérica» (pág. 10). Nótese (y no creo necesarias más amplias divagaciones) que ambos caminos se encuentran, como se encuentran las voces de los poetas de un lado y otro del Atlántico, en una necesidad común: el reconocimiento, y por intermedio de éste la explicación, de un sentido y una personalidad para la poesía toda en lengua española.

Pero hay algo más que este diálogo —apenas iniciado— ya nos propone, y que quizá pueda pasar desapercibido para el lector menos antento. Ambas antologías pueden facilitar ese encuentro y esa explicación, porque se originan y se plantean en el contexto real que les corresponde; en un contexto, en principio, histórico; pero también geográfico, que se abre a la modernidad y establece las líneas de fuerza de ésta última: el Atlántico como mar de la aventura y del descubrimiento; el Atlántico como espacio ofrecido a la exploración de lo nuevo; el Atlántico como espacio ofrecido a la exploración de lo

nuevo, y como camino hacia un horizonte donde el viajero (el escritor, en este caso) descubre su imagen justificada en su aventura; el Atlántico, en fin, como itinerario de ida y vuelta que, sin esa circulación en ambas direcciones, no completa el sentido y el destino de quienes lo han abordado como experiencia. Apostando por esto, las dos antologías nos confirman cómo sólo en ese intercambio, en esa indagación constante en el otro que nos habla en la misma lengua, nuestra poesía logrará ser comprendida a plenitud. Un diálogo imprescindible, pero reiteradamente abordado por la incomprensión o por la deformación históricas («ese vasto tejido poético hispanoamericano —escribe Cobo Borda— se perfila, sí, en dinámico contrapunto con otras voces pero también, y ante todo, en diálogo consigo mismo (...) la poesía latinoamericana ya habla con ella misma y reanuda su diálogo con España», (pág. 31). Cobo Borda, en su estudio preliminar, nos conduce por la historia de la moderna poesía hispanoamericana siguiendo no los hitos habituales que las historias literarias y otras antologías habían puesto en circulación, sino ofreciéndonos ese constante deseo de diálogo, esa urgencia por resolver interrogantes y contradicciones, que llevó a los escritores hispanoamericanos a pasearse por Europa «para sumergirse mejor en la realidad latinoamericana»; y que lleva ahora al crítico a afirmar, sin tibiezas, cómo «el descubrimiento de América concluía, de forma natural, con el redescubrimiento de España», porque «ella, por fin, podía ser vista con ojos a la vez propios y ajenos. Los ojos que ella misma había engendrado pero en cuyo interior, insondable y malicioso, el pasado indígena seguía alimentado una chispa no reductible fácilmente a categorías occidentales» (págs. 16-17).

Otra coincidencia en el diálogo. La concepción de Hispanoamérica como unidad, desde el punto de vista literario. Es éste un tema polémico; y yo creo que todavía conflictivo, a pesar de las constantes y autorizadas voces que han tratado de solucionar la cuestión. Ese criterio unificador no es una idea uniformadora; no desdeña; al contrario, asume con respeto y cuidado esa singular variedad que es Iberoamérica. Pero también explica cómo, desde el punto de vista literario, las fronteras políticas, las particularidades culturales e históricas, no tienen más valor que el de una pura convención. Es más, la literatura (y en especial la poesía) asume esa pluralidad, precisamente cuando ella alimenta la vitalidad de una lengua común; un todo unificador que, sin embargo, se muestra como pluralidad de identidades dialogantes entre sí. Una diversidad de voces, sí; pero una indiscutible concurrencia y una verdadera comunión poética. O dicho en menos palabras: un destino común que congrega a los creadores en una actividad que —explica certeramente Cobo Borda— desemboca en la «perplejidad de la conciencia reflexionando consigo misma y asistiendo a la disolución de un yo ahora fantasmal y evasivo; [en la] meditación, en imágenes, acerca de lo que significa una cultura parcial e insegura —una cultura de mestizos—. En ciertos momentos (...) cada poema es único; cada poeta es diferente, incluso de sí mismo» (págs. 36-37). Y ello puede repercutir, de forma inmediata, en la situación de la poesía española, en el uso de su lengua poética tan proclive a la anquilosis y a la repetición; pero también despertando la conciencia de un diálogo entre las diversas tradiciones poéticas que confluyen en la península y que, torpemente, se han desarrollado en un estricto aislamiento, cuando no en un abierto rechazo, de las unas con respeto a las otras; ajenas por completo al sentido de voz unánime que debe tener toda poesía que desee estar viva.

La antología de Cobo Borda nos previene contra eso; pero también apunta, en su carácter dialogante, a la tentación del mimetismo pasivo que debe desterrarse, para descubrir en la lectura y conocimiento del otro, no aquellas fórmulas que, por su brillantez, su extrañeza o su novedad, sean fácilmente reproducibles, sino aquellas posibilidades que, puestas en circulación en una de las dos laderas de la lengua, sirvan para transmitir vitalidad y fuerza creadora a las propuestas de continuidad que —a partir de entonces— cada poeta esté en condiciones de hacer. Por eso, Cobo Borda (y en esto coincidimos también) censura toda aquella poesía de circunstancias, manipulada por intereses políticos y obligada a doblegarse a las exigencias de la historia: «una poesía indecente en su exaltación del martirologio heroico y falaz en su propósito de cambiar el orden social no innovando ni en quien escribe ni en el poema que redacta. Panfleto o pancarta, la poesía militante de los años 60 en América Latina dejó, por desdicha, muy pocas obras válidas» (pág. 49).

La crítica de nuestra poesía contemporánea (al menos, el fenómeno es muy común en España) se ha enzarzado en bizantinas polémicas formalistas. A fuerza de proponer caminos nuevos para el lenguaje, ha confundido tanto a los poetas que, recelosos también de no estar a la altura de las circunstancias, siguen —con servil reverencia— tales orientaciones, ora hacia lo discursivo o testimonial ora hacía lo hermético y textual, desembocado, en uno y otro caso, en una gélida despersonalización del lenguaje, o en una superficial frivolidad que enajena por completo a la poesía, no ya del público lector en general (de suyo reacio), sino de aquel otro incondicional e interesado. Pero se enajena también a los más jóvenes escritores: la situación de la más reciente poesía española se halla delimitada por la confusión, por la superficialidad y por el escepticismo. Cuando nos acercamos a la poesía hispanoamericana aquí inventariada descubrimos precisamente lo contrario: una poesía que, ajena a todo canto de sirena coyuntural (llámese formalismo estructural, llámese servidumbre histórica), se introduce en su pasado, en su tradición, pero no para reverenciarla vanamente, ni para repetir con añoranza su mayor o menor gloria histórica, sino para incorporarla al uso del presente (tanto Cobo Borda como yo consideramos decisiva la afirmación del crítico chileno Pedro Lastra, cuando llama a estos poetas «usuarios de la tradición»), para dejar bien claro que la poesía no puede ser otra cosa que el testimonio de una existencia que, arrancada del tiempo y el espacio concretos, se establece como territorio donde el poeta y su realidad comulgan con el deseo, en el éxtasis de un conocimiento que lo devuelve al origen y que lo enfrenta a la perplejidad donde culmina toda experiencia de sabiduría poética. Una actividad mística, porque existencialmente se conecta con lo religioso y con el misterio, antes que con la vana presunción de la escritura.

Son poetas, todos ellos, que «luego de una duda radical sobre su instrumento expresivo —escribe Cobo Borda—, tienden a recuperar una cierta confianza en el uso de la palabra, por más chirriante que sea, enfatizando, eso sí, el carácter crítico de su ejercicio, la postura marginal, y disidente, que debe regirlo (...) lo que en definitiva recalcan no es la crisis de la poesía o las desdichas del poeta sino la defensa de una impersonalidad mayor que las engloba a las dos dentro del compartido anonimato del texto; de la impersonalidad, por más subjetiva que haya sido en su origen, que éste dispensa. El rostro que allí aparece no es el de quien lo escribió sino el de quien lo lee» (pág. 50-51).

Y llegamos así a lo que es la elaboración de la antología propiamente dicha. Se descubren entonces las mayores diferencias en este diálogo entre ambas; si bien ello no es motivo para que el mismo se interrumpa. Tal vez deba decir que esa circunstancia refuerza e intesifica el carácter de contrarios complementarios que tienen nuestros libros. Al principio decía yo que ambos nos mostrábamos resistentes a la disciplina de toda ordenación histórica y generacional, y que optábamos por elaborar una antología abierta. Añado ahora que con algunas salvedades. No sé si el lector perspicaz lo habrá advertido, pero en los títulos de nuestros libros existe una diferencia de forma, decisiva sin embargo a la hora de definir las intenciones de uno y de otro. Una diferencia tal vez inconsciente, o a lo mejor no tanto: me refiero al artículo que determina, en la antología de Cobo Borda, una totalidad que, en mi selección, se quiere conscientemente evitar. Es más, el título original de mi libro era *Puerta lateral*, pues eso quiere ser: antes que una antología en el sentido tradicional, una salida que sitúe a los poetas posteriores en una posición de igualdad y alternativa con respecto a los que, con feliz expresión, Saúl Yurkievich llamó *fundadores*. Este dato, en apariencia nimio, es más que suficiente (unido a la explítica referencia cronológica que yo hago, y que Cobo Borda evita) para explicar esa suerte de concesión que hace el crítico colombiano al ampliar su selección, partiendo de la generación poética de Lezama Lima (con él comienza la antología), Octavio Paz y Nicanor Parra.

La proximidad desde la cual elabora su obra supone también un compromiso mayor con escritores de indudable importancia e influencia, cuya obra, por otra parte, se encuentra aún en pleno desarrollo. Proximidad y compromiso que lo obligan a calcular riesgos, que le exigen una particular fidelidad a los antecedentes de su antología; y, por lo tanto, a respetar cierta parcelación cronológica y generacional ya establecida. Proximidad y compromiso que si, en algún caso, como es el de apostar sin temor alguno por esa corriente de ida y vuelta que identifique a la poesía en lengua española de los dos lados del Atlántico, no es obstáculo para establecer criterios personales de discusión (es más, dentro de las propuestas habituales de la crítica hispanoamericana, habrá de tomarse como un verdadero pecado de esa crítica); en otros —los más— reducen la libertad del antólogo a los límites que ya señalara algún comentarista de esta obra: que la «meditación sobre las grandes etapas de la poesía hispanoamericana reciente» que hace Cobo Borda en el prólogo a su antología se halla mediatizada, tal vez en extremo, por un «temor reverencial» hacia la autoridad establecida[1]. Un respeto que conduce a una más o menos consciente inseguridad: se prodigan citas, se hacen juicios muy breves y generalizadores sobre los poetas incluidos, sin salir del espacio cronológico que a cada uno le corresponde. Juicios que, por demás, no superan, ni contradicen, ni discuten los criterios ya conocidos sobre los mismos autores. Un respeto que le impide —en la medida en que ello es siempre necesario y deseable— señalar síntomas y posibilidades que pudieran establecer una continuidad a partir de los poetas antologados. Sobre todo, cuando llega el límite del año 1940. Más allá prefiere no pronunciarse. Tal vez por la inseguridad en una justa valoración; tal vez porque aquí aquella proximidad y aquel compromiso, se hacen más acuciantes puesto que Cobo Borda ha acompañado como

[1] Vid. RAFAEL-HUMBERTO MORENO DURÁN. *Poética de varia lección*. El País-Libros. Madrid, 14 noviembre 1985.

tal a los poetas de ese tiempo... Y sin embargo existen escritores de esa promoción con obra suficiente, y de contrastada importancia, como para establecer ya un puente necesario con los más jóvenes poetas de Hispanoamérica que no dudan en plantear frontalmente su resistencia ante la frontera insalvable que la crítica y la presión editorial han establecido entre ellos y sus más o menos próximos antecesores.

Una intención tendente al eclecticismo parece privar en la selección de los autores que Cobo Borda incorpora a su antología. Prefiere reunir más nombres, aunque la muestra de cada uno haya de ser forzosamente reducida, que hacer una revisión de la totalidad de la poesía escrita por ciertos autores significativos. Al anotar esto no quiero discutir sobre la oportunidad o impertinencia de la selección. Ya he dicho más arriba que no debe ser eso un criterio válido, ni justo, para juzgar una antología. Los nombres, en una muestra dilatada como la que ofrece Cobo Borda, suelen ser equivalentes, y las ausencias que puedan notarse están cubiertas por presencias que llenan ese hueco representativo. No es ésa, pues, mi intención. Al aludir al eclecticismo que entiendo hay en un libro como éste quiero significar que se trata de un forzado equilibrio que resta vigor a la propuesta del antólogo, que la sitúa en un terreno más conservador que el trazado en el estudio preliminar. Por eso decía también que —llegado a este punto— el diálogo de antólogos y antologías hasta ahora descrito pasa del intercambio de esas inquietudes comunes que pueden detectarse en nuestra poesía, a ambos lados del Atlántico, al contraste —no menos valioso— en las propuestas de indagación individual que sobre la poesía hispanoamericana hemos establecido Cobo Borda y yo. Lo que no admite duda —y quiero significarlo aquí— es que ambos hemos actuado animados por el entusiasmo común que nos aproxima al tema, y sobre todo, por la necesidad de normalizar el intercambio entre ambos discursos poéticos y críticos, tan difícil siempre y desarrollado —cuando ocasionalmente se ha intentado— con tantos recelos y con tan escasa generosidad.

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN

Las obras completas de Mayans

Ha sido en verdad espectacular, desde hace algo más de tres lustros, la renovación que en los estudios sobre la Ilustración española han propiciado las publicaciones mayansianas del profesor Antonio Mestre, con el patrocinio del Ayuntamiento de Oliva.

Puesto que ya en una ocasión, y en las páginas de esta misma revista, he referido los principales jalones de dicha recuperación [1], no insistiré ahora en ello, limitándome a dar cuenta en esta reseña del nuevo hito que supone la aparición de los dos primeros tomos de las *Obras completas* del ilustrado valenciano.

Resulta curioso que en el caso de Mayans hayamos redescubierto primero su inmenso *Epistolario* que la mayor parte de su obra impresa, al contrario de lo que suele acontecer con otros autores: la publicación del riquísimo corpus epistolar conservado era en verdad necesaria, y los seis tomos hasta hoy aparecidos han confirmado el súbito interés que para el investigador tenía adentrarse en la compleja red de relaciones que en esas cartas se establecen entre Mayans y los más destacados protagonistas de la primera Ilustración española, en especial los componentes del grupo valenciano afines a él. Confieso mi predilección por el Mayans del *Epistolario*, por ese hombre insobornable que oscila en sus cartas entre la generosidad y el engreimiento, que instruye a sus corresponsales o se desahoga con ellos, que alienta unas veces con optimismo nuevas empresas intelectuales y otras se derrumba deprimido ante la barbarie de sus compatriotas, que mueve silenciosamente, en fin, desde Madrid como bibliotecario o desde su retiro de Oliva, los peones que le interesan para el logro de la tarea intelectual que tenazmente se había fijado: la de «ilustrar las cosas de España».

Pero, obviamente, nuestro conocimiento de la personalidad de D. Gregorio Mayans debía completarse con la lectura de sus obras impresas, por lo general nunca reeditadas y, a causa de ello, difícil o incómodamente accesibles para el estudioso. De esta necesidad ha surgido el nuevo y ambicioso proyecto de Antonio Mestre, amparado por el Ayuntamiento de Oliva y la Diputación de Valencia: la publicación en varios tomos de las obras castellanas completas de Mayans. Comento aquí los dos primeros tomos aparecidos (I: Historia, II: Literatura), cuando ya está próxima la publicación del tercero, que recogerá la importante y demasiado olvidada *Rhetórica* (1757) del valenciano.

Una «Introducción general» y otra sobre «Mayans historiador», ambas a cargo de Mestre, abren el primer tomo. Son útiles panoramas de conjunto en los que ha de admirarse la capacidad de síntesis de quien ha dedicado ya muchas páginas al ilustrado de Oliva. La segunda de ellas nos permite calibrar el papel verdaderamente crucial y de conexión que tiene Mayans dentro de la historiografía española durante un largo período que puede dividirse en tres etapas: la primera (fines del XVII: Nicolás Antonio, Mondéjar, Sáenz de Aguirre...) es la iniciadora de la lucha contra los falsos cronicones: la segunda (mediados del XVIII: Mayans, Burriel, Flórez, etc.) asiste al afianzamiento del criticismo y de la necesidad de manejar fuentes documentales fiables; la tercera, en fin, correspondería al período «estrictamente ilustrado en que se plantea la necesidad de una *historia civil* que coincidiría con las ideas de una concepción burguesa» (pág. 21): los Mohedano, Masdeu, Muñoz, Villanueva, Forner, Jovellanos... «En este cuadro general —precisa Mestre— Mayans sería el heredero directo de Nicolás Antonio y Mondéjar, de quienes aceptaría el espíritu crítico y el rigor metodológico en su lucha contra los falsos cronicones. Es necesario encuadrar su actividad en la defensa de la críti-

[1] «El centenario de Mayans y la Ilustración española», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 396, junio 1983, págs. 675-87.

ca frente a los obstáculos que representaba una «piedra» mal entendida y los intereses de la ignorancia y la superstición apoyados por la política. Su influjo fue decisivo en la actividad de Burriel y Flórez. Y, finalmente, constituye el puente necesario para la comprensión de esa «historia civil» cuyos representantes ocuparon las últimas décadas del siglo» (págs. 21-22). Es, en efecto y en primer lugar, obsesión por el *método crítico* lo que rezuman los escritores históricos de Mayans, que llegó a proclamar orgullosamente haber sido «el primero que abrió en España escuela de crítica» (t.II, pág. 163).

De los textos mayansianos recogidos en este primer volumen —cada uno de los cuales, al igual que los del segundo, va precedido de unas líneas de presentación de Antonio Mestre—, no son precisamente los más importantes los derivados de la propia actividad de Mayans como historiador; aun así, resulta sumamente revelador comprobar la evolución de método y de planteamiento que media entre los dos escritos que abren el tomo —las juveniles *Vida de San Gil Abad* (1724) y *Vida de San Ildefonso* (1727)— y los dos que lo cierran: la *Disertación de la legua española* (1757) y la *Defensa del Rei Witiza* (1759), aunque no publicada hasta 1772. Pero fue mucho más significativa la labor de D. Gregorio como editor de obras manuscritas inéditas de los dos grandes críticos de fines del XVII citados arriba: Nicolás Antonio y el marqués de Mondéjar. Del primero publicó Mayans las *Cartas de Don Nicolás Antonio i de Don Antonio de Solís* (1733) y la *Censura de historias fabulosas* (1742), que tantos sinsabores le trajo; de Mondéjar, las *Obras chronológicas* y las *Advertencias a la Historia del P. Mariana,* ambas en 1744. Naturalmente, lo que Mestre edita aquí de todas estas obras son los preliminares, entre los que se encuentran algunos de los más sustantivos escritos mayansianos (tal la *Vida de Nicolás Antonio* o la *Prefación* a las *Obras* de Mondéjar). En el mismo grupo puede incluirse la *Vida de Antonio Agustín (1734), así como la más implacable denuncia de los falsos cronicones escrita por Mayans, la Censura* a la *España primitiva* de Huerta y Vega, que por primera vez se publica de acuerdo con los dos manuscritos conservados.

Pero en mi opinión los dos textos más sugestivos del primer volumen, por lo que tienen de manifiesto programático y metodológico, son los *Pensamientos literarios* dirigidos a Patiño en 1734 y las *Constituciones de la Academia Valenciana* (1742). Ambos marcan las dos crestas más elevadas de la trayectoria de Mayans como ilustrado *en acción*, trayectoria que tantas inflexiones hubo de experimentar a causa del desaliento; corresponden, en efecto, ambos escritos, a dos momentos de esperanza y de cierta euforia, el primero cuando el flamante bibliotecario real aún confía en encontrar poderosos apoyos oficiales para el proyecto de reforma intelectual que ha concebido y que expone a Patiño, el segundo cuando, tras su fracaso en la corte, impulsa la fundación de la Academia Valenciana. Tan sólo nueve años de vida llegaría a alcanzar esta entidad, huérfana de toda protección real y en medio de grandes dificultades, por lo que solo una mínima parte del programa que entusiastamente trazan sus *Constituciones* pudo llevarse a término. El lector no puede por menos que preguntarse qué hubiera ocurrido si las cosas le hubieran salido a Mayans como anhelaba —y no puede negarse que su carácter difícil y su sinceridad a ultranza *también* conspiraron al fracaso—, como tampoco puede dejar de comprender, al leer textos, la amargura con que debió asistir a la frustración de tantas esperanzas.

Por lo que se refiere al segundo volumen, y dejando aparte varios escritos menores (fundamentalmente piezas oratorias de tema religioso), se contienen en él algunas de las más importantes y conocidas obras mayansianas: de los *Orígenes de la lengua española* (1737), reeditados ya alguna otra vez —incluso facsimilarmente—, poco podríamos decir en esta reseña que no fuera insistir en el destacado lugar que ocupan dentro de la sistematización y replanteamiento de los saberes filosóficos del XVIII, y remitir a la valoración y apretada síntesis que de esta obra hace Jaime Siles en el prólogo del tomo («Los orígenes de la lengua española *de* y *en* Gregorio Mayans»). La *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (1737) también es obra relativamente conocida —había sido ya editada y anotada por el propio Mestre— por su condición de primera biografía del autor del *Quijote*. Pero dejando a un lado ese valor que tal escrito tiene para los cervantistas, pongámosla junto al hecho de haber sido Mayans el primer editor del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (precisamente en los *Orígenes*) y de haber escrito también la mucho menos conocida *Vida del maestro fray Luis de León* (1761), que asimismo se incluye en el volumen que reseñamos, y empezaremos a comprender el decisivo papel que desempeñó nuestro erudito en la orientación del gusto literario hacia los grandes autores del Quinientos español.

En la misma línea se inscriben dos obra de juventud, la *Oración en alabanza de las eloqüentíssimas obras de Don Diego Saavedra Fajardo* (1725) y la *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la eloqüencia española* (1727). De la edición que de ambos textos nos ofrece Antonio Mestre quiero subrayar la utilidad e interés de haber consignado a pie de página las variantes que ofrecen las distintas versiones que fue puliendo Mayans al reeditar varias veces ambas *Oraciones*. Gracias a esas variantes podemos comprobar, por ejemplo, su creciente admiración por la obra de fray Luis (véanse págs. 574-5) o, paralelamente, el progresivo desapego hacia un autor tan alejado de él —y no en el tiempo— como D. Gabriel Álvarez de Toledo (véase en págs. 558-9 cómo un caluroso elogio de dicho autor en la primera edición de la *Oración* sobre Saavedra se atenúa notablemente en las de 1735 y 1739).

Son también de gran interés otros dos raros escritos mayansianos que se rescatan del olvido en el presente volumen: la *Conversación sobre el Diario de los Literatos de España* (1737), publicada con el seudónimo de Plácido Veranio y escrita para replicar a los ataques que los diaristas habían dirigido contra los *Orígenes*[2], y la *Acción de gracias a la Divina Sabiduría* (1743), discurso pronunciado por Mayans en la primera sesión solemne de la Academia Valenciana. Anotemos que el primero de ellos puede apreciarse ya la sensación de aislamiento y retiro —como condena, y como tentación también— que iba apoderándose del ánimo del autor por aquellas fechas: «Cuenta tendrá a los diaristas, o hablar de mis escritos según ellos merecen, o no hablar palabra de ellos, que será lo mejor, puesto que yo no necessito de tales pregoneros; porque aunque después de aver publicado más de treinta obras, soi leído de pocos en España, no echo menos los aplausos del vulgo, que son los únicos que tales escritores me pueden gran-

[2] Véase a este respecto el trabajo de J. M. Ruiz Veintemilla «La polémica entre Don Gregorio Mayans y el *Diario de los Literatos de España*», *Revista de Literatura* XLI n.º 82 (1979), págs. 69-130.

gear. Degen que yo descanse en paz en el sepulcro de mi olvido, tan glorioso para mí como infame para algunos» (pág. 482).

Sin embargo, para mí el gran descubrimiento de estos dos tomos iniciales de las obras mayansianas ha sido la lectura de *El orador christiano, ideado en tres diálogos* (1733). Veinticinco años antes que el P. Isla en el *Fray Gerundio*, lleva ahí a cabo Gregorio Mayans una crítica sistemática, y en realidad más rigurosa que la del jesuita —precisamente porque sigue distinto procedimiento [3]— de los excesos de la oratoria sagrada barroca, y lo hace retomando con brillantez un molde genérico de tanto abolengo humanista como es el diálogo. *El orador christiano* no solo es, a mi juicio, obra esencial para conocer las personales ideas de Mayans acerca del estilo y la retórica: está reclamando, además, por parte de los historiadores de la literatura, una atención que hasta hoy escasamente le han prestado, y de la que habrá de derivarse el reconocimiento del importante lugar que ocupa dentro de la evolución estético-literaria del siglo XVIII español.

Sólo me resta señalar un último acierto, de orden material, en los dos volúmenes que he comentado: la reproducción en limpios facsímiles de las portadas de todas las obras que se editan. Y, naturalmente, expresar mi ferviente deseo de que esta edición de las obras completas castellanas de D. Gregorio Mayans llegue pronta y felizmente a término.

PEDRO ÁLVAREZ DE MIRANDA

---

[3] «De suerte que, al passo que el lector vaya leyendo estas reglas, vaya mejorando su juicio con un género de observaciones que le hagan no tanto precetista como prudente; lo qual he intentado facilitar, procurando que la misma conexión que tienen entre sí los preceptos de la oratoria se manifieste en las reglas de la prudencia natural, de la qual tuvo origen el decir bien. Por esso siempre señalo lo bueno que se ha de seguir, i los vicios de decir que se deven huir. Aunque en esto último he tirado a hablar sin reprehender a otros en particular, para que la nota de algunos predicadores no hiciesse digna de reprehensión mi censura. Conténtome con aver indicado levemente que pudiera hacerla de los oradores de España con mucha más razón que Cicerón de los oradores de Roma; porque aquellos solo dañavan a la parte que defendían, i muchos de estos perjudican a la causa de Dios. Sin embargo, no quiero que una censura, aunque justa, haga odiosa tan buena causa. No estamos todavía en el caso de habar tan claro» (pág. 23).

Bibliografía de artes visuales

1.— *El mundo mítico y mágico de Picasso,* (Planeta, Barcelona, 1984) y *La miel es más dulce que la sangre,* (Seix Barral, Barcelona, 1984).

El primero de dichos libros tiene por autor a Carlos Rojas, polifacético escritor que ha tocado temas muy diversos con gallardía y amenidad. El segundo, dedicado a Dalí, es obra de Rafael Santos Torroella, profesional de la Historia y la Crítica del Arte y poeta de cristalina pureza en lengua castellana. Ambos autores coinciden en sus libros en un hecho fundamental: hacer psicoanálisis y concederle especial atención en el enfoque de la obra a lo que ésta tiene de documento para investigar las frustraciones infantiles de los dos más conocidos artistas españoles del siglo XX.

Rojas espiga sus materiales en la totalidad de la obra de Picasso y en cuanto se sabe sobre su vida íntima. Santos Torroella se limita a dos de las más conocidas etapas surrealistas de Dalí: la lorquiana, que cabe situar entre 1926 y 1929, y la freudiana, que ocupa hasta 1939 todo un decenio de aparentes contradicciones autopsicoanalíticas. ¿Pero puede ser satisfactorio el autoanálisis, incluso cuando lo hace un artista tan sensible y tan inteligente como Dalí?

Santos Torroella alude muy a menudo a una etapa anterior durante la que Ana María, la hermana de Dalí, fue su modelo más habitual. Duró tan solo dos años, desde 1924 a 1926, y aunque no fuese todavía surrealista, era tan autoanalítica como la lorquiana y la freudiana, pero no todavía surrealista a la manera ortodoxa, sino de otra más sutil y críptica. En el caso de Picasso —o al menos en el libro de Rojas— el problema de acudir al autoanálisis del propio pintor no se presenta, cosa comprensible ya que los símbolos del malagueño parecen aflorar desde lo más profundo de varios inconscientes —el colectivo, el de su etnia ibérica, el suyo individual—, sin que el pintor los haya reelaborado luego racionalmente como camino de autoconocimiento.

Breton decía de Picasso (quien jamás quisó declararse surrealista) que era el más grande de todos los surrealistas, el más arquetípico y representativo. Se trata de una más entre las muchas paradojas del surrealismo, pero no debe extrañarnos, porque un ser humano puede estar convencido de que es algo que no es y viceversa. Si el pintor surrealista es —como definió Breton—, el que copia al pie de la letra su modelo interior, no cabe duda de que Picasso lo fue en gran medida. Lo fue, si se quiere, sin habérselo propuesto, en tanto Dalí lo fue con plena conciencia de ello y utilizó además el surrealismo como camino de superación.

De los libros de Rojas y Santos Torroella se deduce con la coherencia de una prueba matemática que tanto Picasso como Dalí tenían un complejo de Edipo que no llegaron jamás a resolver, pero que era atípico en ambos casos. La actitud ambivalente ante el padre y la madre está bien documentada en los escritos del propio Dalí, pero no de manera clara en los de Picasso. Eso hace que Santos Torroella pueda atenerse mucho más al documento pintado o escrito y que Rojas tenga que esforzarse por desentrañar

las cosas más allá de lo que parecen decir a primera vista los materiales utilizados. El complejo de Edipo atípico no se limita a los progenitores, sino que en ambos grandes maestros se extiende también a la tierra, la región, el país (que todo ello es, en ambos, más matria que patria) y provoca reacciones contradictorias que tan sólo pueden extrañar a quien no quiera tener en cuenta que el principio de contradicción carece de validez en las entrañas del inconsciente.

Dalí dijo en su juventud que si pintaba de gran tamaño a su padre, era porque le parecía lo más «grande» que había en el mundo y necesitaba hacerlo tan «gigante» como lo veía. Picasso, sin haber hecho una tan inequívoca declaración al respecto, agigantó también a su padre en los lienzos de juventud. Todo ello forma parte de una de las mitades del complejo de Edipo y sus resultados más aparentes —pero tal vez menos profundos— suelen ser el acatar toda autoridad, símbolo de Dios o del Padre, o rebelarse contra ella furiosa y sarcásticamente. La otra mitad del complejo puede producir miedo a toda mujer por ver en ella a la madre o a conducir a la búsqueda inconsciente de situaciones o de elementos sustitutivos en los que el temor al incesto pueda ser engañado. En todos los análisis que hace Santos Torroella sobre la «etapa Ana María» el elemento sustitutivo es la hermana, sensualmente pintada, pero no como hermana, sino como modelo de una escena ideal. El equivalente picassiano puede hallarse en el análisis largo que hace Rojas de las relaciones entre Picasso y su segunda mujer. Como Picasso no cayó jamás en una demencia senil, la única explicación de su actitud ante Jacqueline es que quería refugiarse en la infancia y recuperar a través de su mujer la protección de la madre y la autoridad de un padre disfrazado de mujer. Padre y madre en una misma persona es algo que Rojas insinua entre líneas, pero que resulta evidente si se leen con detención las págs. 81 y siguientes del libro de su autoría en las que se habla también de otras muchas de las mujeres de Picasso, mujeres, por cierto, que reaccionaron, como era de esperar, de maneras muy diferentes: Jacqueline entró de lleno en la situación y se hizo millonaria, Dora Mar fue internada en un manicomio, María Teresa Walter se suicidó y Françoise Gillot escribió un libro de cotilleo sobre la intimidad del hombre con el que había tenido dos hijos.

Es una pena que Santos Torroella, debido a que su libro se limita a dos etapas juveniles de Dalí, no haya podido hacer un análisis similar respecto a las relaciones sustitutorias que unían a Gala con el autoanalizado inconsciente de Dalí. Son sin duda muy diferentes de las que unían a Jacqueline y Picasso, pero sin dejar de coincidir por ello en algunos elementos esenciales. Por eso lamento que la fecha límite de su libro le haya impedido a Santos Torroella estudiarlas con una sagacidad similar a la que demuestra en su análisis de las relaciones de Dalí con García Lorca y de la obsesión del catalán por el «tema» del placer solitario. «El gran masturbador», de Dalí, es más significativo en su título que en la realidad del cuadro, pero las confesiones que hace en «Oui» son, en cambio, inequívocas. La podredumbre de la carne está relacionada en Dalí con todas esas obsesiones y también los insectos, los relojes blandos y la búsqueda de un asidero ideal que se creyó encontrar (o realmente encontró) primero en Gala y después en su renuncia al ateísmo militante de su juventud («Les crétins chrètiens», de su descripción del escándalo de «L'âge d'or») y en su conversión al catolicismo más tradicional.

Todo ello permite diagnosticar sin demasiado temor a equivocarse un complejo o un sentimiento de culpabilidad en Dalí, pero Rojas lo ve también en Picasso y lo analiza a través de las muchas obras en las que aparecen su padre, su madre o su hermana. Es verdad que un complejo —si es que existió en ambos— es inconsciente siempre, pero tanto Dalí, como Picasso parecen haber tenido conciencia de que eran víctimas del de culpabilidad, lo que le quita hierro al asunto y lo convierte en un sentimiento semiconsciente y no en una úlcera escondida en los estratos profundos de la personalidad. El que Picasso fuese supersticioso, tal como constata Rojas, puede deberse a la búsqueda de una salida mágica para algunos de sus problemas pero es posible también que no pasase de ser un juego y que su creencia no fuese muy firme.

Los símbolos son en Picasso mucho más legibles que en Dalí. Rojas le concede una especial atención al del Minotauro, pero no pertenece en realidad al inconsciente personal, sino al colectivo o al cultural de algunas civilizaciones, tales como la minoica y parte de la helénica y la occidental. En ese aspecto Picasso resulta menos hermético que Dalí, en quien incluso los símbolos eternos del inconsciente colectivo se tiñen de extrañas y poco asequibles connotaciones al ser filtrados a través del suyo individual. Muchos de estos símbolos dalinianos giran en torno al problema de la masturbación o al de otros posibles anhelos que su superego (terriblemente cruel, sin duda posible) consideraba «culpables». Es de admirar, por tanto, la lucha de Picasso para vencer los terrores de su infancia y realizar una gran obra de arte, pero más todavía lo es la de Dalí, quien aunque sus contradicciones internas fuesen, en principio, mucho más esterilizantes, consiguió gracias a su férreo tesón, a su «teatralidad» protectora y a un terrible desgaste psíquico, convertirse en la máxima figura del surrealismo universal. Tanto el libro de Santos Torroella como el de Rojas son sagaces en sus análisis de algunas pinturas y etapas de los autores estudiados, pero su objetivo primordial no es, en principio, estudiar una vez más la obra plástica de ambos artistas de excepción, sino introducirnos en un conocimiento serio de sus problemas, sus complejos y su mundo de símbolos.

2.— *Arquitectura industrial en Cataluña.* Texto de José Corredor-Matheos y Josep Maria Montaner. Fotografías de Jordi Isern. (Caixa de Barcelona, 1984).

El primero de los dos autores del libro es abogado, escritor, crítico de arte y poeta. El segundo, arquitecto, urbanista y escritor. La obra que entre ambos han escrito es clara, erudita y concisa y llena un hueco importante en nuestra bibliografía artística. Las numerosas fotografías en color, realizadas por Jordi Isern, son en sí mismas verdaderas obras de arte y contribuyen, en íntima correlación con el texto, a la recuperación de algunos de los más hermosos edificios realizados en el Principado durante los últimos dos siglos y medio. El que el estudio se limite a Cataluña no le resta importancia significticia, ya que fue allí en donde, desde el punto de vista artístico y funcional, se concentró nuestra más importante arquitectura fabril, en especial la de la época «modernista». El enfoque histórico y sociológico que realizan los autores se halla íntimamente unido al análisis artístico del conjunto de los edificios y —de más pormenorizada manera— al de cada uno de los que, en su justificada opinión, poseen una importancia especial. Investigaciones del tipo de la que ahora nos ocupa, se incluyen en el ámbito de una nueva ciencia, nacida en 1958, y denominada «Arqueología industrial».

La industrialización de Cataluña, adelantada de España en dicha imprescindible actividad, se inició a comienzos del siglo XVIII a través de los ejes fluviales, cosa comprensible si se tiene en cuenta que entre las primeras industrias figuraban los «molinos» como elemento indispensable y que dichas corrientes de agua facilitaban la necesaria para la producción industrial. Los autores estudian muy detenidamente este proceso de industrialización y ofrecen en la parte gráfica las recoletas imágenes del «Moli d'en Farreras», en Capellades, fundado en 1735, y del «de la Vila», también de Capellades, de 1754. El agua corría a través de tres acequias que alimentaban la totalidad de los molinos de Capellades, una de las cuales, la llamada el «Canal de la Costa», tenía 16 en sus orillas. Se dedicaban todos ellos a la fabricación de papel. El agua movía las máquinas mediante ruedas de madera y se mezclaba con los trapos de lino triturado para formar la pulpa.

La etapa urbana se inició hacia 1765, pero alcanzó su primer gran ímpetu en el siglo XIX. Barcelona fue la ciudad más beneficiada por ese proceso, pero ello no evitó que los ciudadanos protestasen contra esas nuevas instalaciones que ensuciaban el aire y resultaban en exceso ruidosas. El problema de la polución, tanto la atmosférica como la acústica, no es por tanto de hoy, sino de ayer y de antes de ayer. La industria algodonera sobrepasó pronto a la papelera y tras una grave crisis de crecimiento, de la que se recuperó en 1796, había ya 92 fábricas de «pintados de lienzo y algodón» y 35 de «estampación sobre tejidos de algodón». En 1820 la industria textil se apoderó de Barcelona, instalándose principalmente en la Calle del Conde del Asalto y Sant Pau, y en 1828 se inició la política arancelaria de carácter proteccionista.

La última de las etapas que podríamos llamar fundacionales es la que se inicia en 1850. Las grandes fábricas suplantan o alternan con las de pequeñas dimensiones, casi únicas hasta entonces, y se instalan preferentemente en el llano de Barcelona. La calidad arquitectónica se sigue teniendo en cuenta y alcanzará algunas de sus cimas en el paso entre el siglo XIX y el XX. La concentración industrial disminuye en Barcelona en ese fin de siglo y aumenta en la costa, en los ejes fluviales y en algunas ciudades vecinas, unidas cada vez más a la órbita de Barcelona. Carreteras y ferrocarriles constituyeron en esa época unos «ejes de industrialización» tan importantes como seguían siéndolo los fluviales. Vic, Olot, el Ampurdán, Gerona, Lérida, etc., se convirtieron a su vez en nuevos centros de expansión hasta que la densidad industrial de Cataluña pudo competir sin desdoro con la media del resto de Europa.

Merece una especial atención el estudio de las «Colonias industriales catalanas», al que le dedican los autores un interesante capítulo. Edificadas las más antiguas en el eje industrial de Llobregat y en la costa contigua a su desembocadura, alcanzaron su máximo auge a partir de 1850. Estas casas para obreros, funcionales, soleadas y agrupadas en barrios acogedores, unían a su importancia social un notable interés artístico y urbanístico.

La documentación histórica de los autores se combina excelentemente con la parte gráfica, que permite hacerse una idea visual de los interiores y los exteriores de una cincuentena de fábricas a través de las más de 300 fotografías en color de Rigol i Roig. Ante la imposibilidad de dedicarle unas líneas a todos los edificios estudiados por separado, me limitaré a los seis siguientes:

Colonia Borgonyà o des Anglesos, en San Vicen de Torrelló. Construida por el arquitecto Gustà i Bondia data del último decenio del siglo XIX y comienzos del XX. Las calles de casas unipersonales de ladrillo visto y puertas y ventanas con un sobrio encuadre ornamental, evita la monotonía mediante la variedad de modelos repetidos sin insistencia. Hay árboles en abundancia y también mucha luz y silencio. En cuanto casas para obreros son muy superiores en calidad y confort a la media habitual en ese tipo de edificaciones.

La fábrica de Cementos Asland, en la Pobla de Llovet. Rafael Guastavino padre (Valencia 1842-1908) fue uno de los más importantes arquitectos españoles del siglo XIX. Su escalera elíptica del National Bank, en Paterson, Estados Unidos, y el más antiguo rascacielos de Nueva York, desgraciadamente desaparecido este último, así como la Catedral de St. John the Divine, en esa misma ciudad, demuestran la calidad y originalidad de su obra, en la que utilizó con profusión las que el llamaba «bóvedas de panderete», evolución decimonónica de las centenarias bóvedas tabicadas de la tradición arquitectónica catalana, y la invención de nuevos sistemas de construcción anticombustible y cohesiva hacen que su figura crezca en importancia a cada nuevo estudio que se hace sobre la originalidad y funcionalidad de su obra. La mayor parte de sus edificios —más de 500— los realizó en Estados Unidos, pero los que construyó en España se acercan al centenar. La vieja Fábrica Asland, hoy abandonada la empezó a construir en 1890, cuando hacía ocho años que vivía y triunfaba en los Estados Unidos, en donde había estado ya anteriormente y en donde había nacido su hijo sin que esa actividad le impidiese visitar con relativa frecuencia Cataluña y Valencia. Las obras se continuaron hasta 1930 y fueron acabadas por la firma Guastavino, cuyo arquitecto director era Rafael Guastavino hijo (Nueva York, 1872-1950), autor asimismo de muy importantes obras. Asland es un conjunto simultáneamente recio y airoso, lleno de ritmos ponderados y perfectamente adaptado a los desniveles del terreno. Como nota curiosa cabe destacar el pequeño chalet del propietario de la fábrica, en el que el sistema cohesivo de Guastavino padre ha sido combinado por su hijo con algunos elementos ornamentales inspirados en las innovaciones de su amigo Gaudí.

Colonia el Guixaró, en Casserres. El edificio de la fábrica, con su color bien entonado y su sencillez ornamental se adapta perfectamente al paisaje de lomas y al correr del río sobre el que se refleja. La colonia, iniciada en 1890, es tan recoleta como la «de los Anglesos». Soportales sobre las aceras y amplias terrazas en la total superficie de las fachadas de los dos pisos, crean en uno de los modelos unas secuencias de arcos de discreta y acogedora sencillez. En otros modelos se mantienen los arcos, pero no en todos los niveles de las edificaciones armoniosas y rectilíneas, igualmente adaptadas al paisaje con encomiable naturalidad.

Cavas Codorniu, en Sant Sadurní d'Anoia. Es una de las obras maestras de Josep Puig i Cadafalch, uno de los grandes arquitectos del «modernismo». La obra es inequívocamente modernista en sus torretas, en su sistema de arcos, en sus coronamientos y en la sabia ornamentación, pero recupera además el mejor espíritu del gótico, tal como sucedía a menudo en Gaudí. La utilización de vidrieras, en las que el simbolismo del color es comparable al de las grandes catedrales, y la esbeltez de los arcos elípticos peraltados atípicos, cuya función espacial puede ser similar a la de los ojivales, contribuye

funcionalmente a producir esta impresión de goticismo que, unida al muy variado tratamiento de la luz, constituye uno de los aciertos más envolventes de tan armoniosa obra.

Similares efectos goticistas con algunos fragmentos casi nazaríes en algunos ventanales, se consiguen en el *Sindicato Agrícola* de César Martinell, en Pinell de Brai, en tanto en la fachada de la *Central de Catalana de Electricidad*, recupera Pere Falqués i Urpí sin pretender hacer un «revival», el espíritu del más primoroso mudéjar con su flexible utilización del ladrillo visto. El diseño de los interiores de debe en esta última obra a Pere Fochs, quién ha logrado sorprendentes efectos ornamentales en sus escaleras helicoidales y en el juego modernista de sus curvas y contracurvas.

Otros muchos edificios bien estudiados y fotografiados en el libro, merecerían una similar atención, pero el espacio nos lo impide. Creo que la obra es de lectura imprescindible para todos cuantos se interesen por los momentos cruciales de la historia de la Arquitectura catalana, quienes lograrán con ello no tan sólo el placer y la información que proporciona todo estudio bien hecho, sino también un gran deleite artístico con sus excelentes y bien seleccionadas fotografías.

3.— *Rescate del arte. (Ultimos cien años de Pintura y Escultura en Occidente)*, por Jorge Romero Brest. (Arte Gaglianone, Buenos Aires).

El cuarto de los libros recordados en estas tres notas nos llega de la Argentina. Su autor —Romero Brest— es justamente considerado como el más importante crítico de arte de ambas Américas y como uno de los primeros del mundo. La obra consta de dos partes: una teórica, sin ilustraciones, y didáctica, en la que analiza con una abundante documentación fotográfica en negro y color las obras y artistas más representativos de todos los movimientos pictóricos y escultóricos posteriores a 1974.

La parte teórica es, como suele suceder en Romero Brest, no solo teoría del arte, sino más aún metafísica, filosofía del arte y búsqueda de su esencia. Romero Brest quiere «rescatar» para el arte verdadero todo cuanto lo es por su absoluta necesidad artística y separarlo de la ganga que tan a menudo lo acompaña, pero que el paso de los siglos se encarga infaliblemente de eliminar. Ello supone la creencia en una jerarquía de los valores artísticos, tan legítima como la referente a los éticos, aunque más escurridiza. Cabe, como justificación, la reducción al absurdo. Si se acepta que «En gustos no hay nada escrito», sobra toda historia y toda crítica de arte. Los conceptos de «calidad», «comunicabilidad», «adaptación al espíritu de la época», «autenticidad», etc., son fácilmente definibles dentro de las limitaciones de nuestro mundo fenoménico, pero, incluso en esa limitación, el arte que lo es verdaderamente —Santa Sofía, Rávena, Chartres, etc., sigue siendo el camino hacia un encuentro inefable con lo absoluto, con el ser en sí, con ese noúmeno que Kant consideraba inasequible a la razón humana.

Es verdad que Kant daba luego un rodeo y llegaba al núcleo a través de una concepción moral, pero hay personas como Schopenhauer o como Romero Brest que creen que ese encuentro inefable se puede lograr a través de algunas —nunca muchas— obras de arte. Yo lo creo también, pero eso nos obliga a plantearnos el problema de que hay dos clases de obras de arte y de que es preciso rescatar aquellas que lo son verdaderamente y devolver a su misión simplemente documental, revulsiva o decorativa, aquellas que no lo son. Creo que Romero Brest era la única persona capacitada para realizar ese

«rescate» en lo que al arte de los últimos cien años respecta y es un bien para todos que se haya decidido a hacerlo.

Es un bien para todos cuantos amamos el arte, es cierto, pero antes de adentrarse en su tarea Romero Brest se pregunta: «¿En qué consistirá el rescate del arte?»

«En presentar las obras que son mensajes, —responde— interpretándolos desde el punto de vista operativo; cuando convenga, aquellas en las que el mensaje ha sido velado y corresponde develarlo, o destruirlo exprofeso preparando el tránsito a una nueva conciencia artística. La cuestión consiste en interpretar los mensajes sin diluirlos en minuciosas descripciones formales o en formulaciones lingüísticas, psicoanalíticas, sociológicas, antropológicas... Tampoco desdeñables, pues si bien los factores que con esas descripciones y formulaciones se perfilan *no son determinantes* del arte, conforman en sentido global la situación que permite provocarlo. Interpretar el mensaje artísticovisual es comprender el símbolo, revelar qué recortes son accionados por él.

Por ello me atengo a los símbolos. Aunque los artistas de este siglo no se hayan propuesto crearlos, temerosos de recaer en el alegorismo académico, es el refugio seguro para interpretar sus mensajes, que son simbólicos sin saberlo ellos.

Añado por mi propia cuenta, pero muy en consonancia con un sentimiento muy arraigado en Romero Brest, que los símbolos son aquello que nos trasporta hasta más allá de nosotos mismos o hasta las más escondidas claridades de nuestro inconsciente personal y del colectivo. El símbolo al que tanta importancia le concede Romero Brest es, en efecto, algo que nos transporta, pero el verdadero arte, el de Santa Sofía, los mosaicos de Rávena o la Catedral de Chartres, nos transporta también. Nos transporta porque él se halla a su vez preñado de símbolos y ello me obliga a relatar aquí que en 1978, las dos semanas inmediatamente anteriores a la de Navidad, las pasamos Romero Brest y yo en un hotel de Quito con motivo de un jurado del que formábamos parte y de unas conferencias que teníamos que pronunciar en la hermosa ciudad barroca. Durante nuestras comidas solíamos hablar de problemas artísticos y de la manera de diferenciar en nuestro siglo el gran arte del simplemente documental, revulsivo u ornamental, Romero Brest me contó entonces que, antes de empezar a razonar, lo que lo ponía sobre la pista era un sentimiento íntimo. «Para mí —me dijo textualmente— el verdadero arte es el arte que me transporta». Luego, claro está, cuando una obra lo tansportaba, realizaba el análisis de la misma y acababa por encontrar en ella un mundo de símbolos, alegorías o mitos, servidos por una factura idónea.

Ese temblor de eternidad que Romero Brest sentía ante algunas obras de Chillida, de Matisse, de Kandinsky o de Picasso, era del mismo orden que el que sentía ante el Partenón o ante «Las Meninas». Luego venían el enfoque histórico, el erudito y todos los posibles, incluido el de la necesidad insustituible de cada forma, pero la espoleta que había puesto en juego su voluntad de conocimiento y clarificación era siempre la misma. El libro que ahora nos ocupa está escrito desde esta perspectiva. Es un libro netamente científico, pero por debajo de la ciencia yace un primer encuentro sin intermediarios, que lo ha puesto en contacto directo con lo que pueda haber de eterno en el hombre. Si la obra preñada de símbolos une a su penetración en lo esencial humano una calidad de ejecución y un relativo desvelamiento de su mensaje último, más captable con la intuición que con la razón, habremos penetrado en ese mundo inefable del

arte verdadero, que no es tan solo arte, sino también vida, descubrimiento parcial de «lo real velado» de la investigación d'Espagnat, religación con los demás hombres y armonía de fondo, aunque no siempre esta última legible en una visión inicial.

Sigue Romero Brest un método de inspiración fenomenológica, tanto en su aproximación a la metafísica, como en su aproximación al arte verdadero. No es mucho, no obstante, lo que pone entre paréntesis, porque su fenomenología es más heideggeriana que husserliana. No olvidemos, por otra parte, que son de Heidegger, con cuyos puntos de vista se identifica en algunos aspectos esenciales el pensador argentino, las siguientes esclarecedoras palabras que no sólo explican su manera de acercarse a los problemas fundamentales del ente, sino también como se acerca Romero Brest a los del arte, desvelamiento parcial del ente asimismo:

«Sólo porque la nada es patente en el fondo de la existencia, puede sobrecogernos la completa ***extrañeza*** del ente. Sólo cuando nos desazona la extrañeza del ente, puede provocarnos ***admiración***. De la admiración —esto es, de la patencia de la nada— surge el *¿por qué?* Solo porque es posible el ¿por qué? en cuanto tal, podemos ***preguntarnos por los fundamentos y fundamentar*** de una determinada manera. Sólo porque podemos preguntar y fundamentar, se nos viene a la mano en nuestro existir el destino de ***investigadores***». [1]

Ese fue el camino para Heidegger y ese fue el camino para Romero Brest.

Llegados aquí, hemos recordado ya lo esencial de la obra que estamos comentando, pero tal vez convenga añadir algunos de los juicios que emite el autor en la parte analítica. Nos limitaremos, no obstante, a solo sies ejemplos:

De «El lujo I» (1907), de Matisse, dice: «El espacio topológico suplanta tímidamente al visual, ordenándose las formas en función de los cuerpos, tras los cuales el paisaje, aunque contrastado, no es fondo sino integrador del cuadro casi en el límite de la abstracción. Matisse está listo para ser Matisse».

De «El cuadro negro n.º 259» (1923), de Kandinsky, dice: «Ya no se trata del impulso contra el orden lógico, sino de un modo operativo, en que los impulsos y el orden, convertidos en tensiones, alcanzan otra forma de unidad».

De «El violinista verde» (1924-25), de Chagall, dice: «Los planos construyen la figura y la figura da sentido al espacio, con hondura existencial que revela cómo vive su pueblo y cómo trasciende, hacia dónde».

De «El ángel» (1934), de Julio González, dice: «Inicia la transformación radical de la escultura, empleando el hierro reducido a filamentos o hilos para vencer el volumen y ***dibujar en el espacio***, como decía. Son formas que fijan puntos en el infinito y tienen la estabilidad de lo finito, ejes que recorren el espacio a partir de núcleos».

De «Mujer que llora» (1937), de Picasso, dice: «Si la modernidad estaba en puntualizar el desfasaje entre lo empírico y lo ontológico, como pienso, he aquí el paradigma de la pintura moderna».

De «Ocre con trazos rojos» (1960), de Tapies, dice: «Pero no son signos siquiera las formas; con ellas quiere presencializar lo que es origen y de ahí procede la dimen-

---

[1] M. HEIDEGGER: «¿Qué es Metafísica». Alpe, Buenos Aires, 1955. Traducción de Xavier Zubiri. Pág. 66.

sión temporal. Hay mucha literatura elogiosa sobre él, pero de ninguna manera hallo justificada la importancia que se le otorga».

Podrían multiplicarse los ejemplos, pero bastan los seis elegidos para captar la concisión de Romero Brest y la manera como en sus visiones de cada artista y de cada obra llega siempre a lo esencial, a lo que no es pura apariencia ornamental o hermosa, sino un camino hacia ese algo que en el arte está más allá del arte y que es lo único que a muchos seres humanos puede «transportarlos» y provocar su encuentro consigo mismos.

CARLOS AREÁN

De un año a una crónica (o de una tradición a una reseña)

El año del wolfram, última novela de Raul Guerra Garrido [1], última lectura complaciente; al fin. Y algo que se deduce al momento: el placer del autor por haber encontrado un camino. Consecuencia inmediata: el placer del lector al recorrer el camino hallado. Descubro enseguida la clave de *El año del wolfram:* es la recuperación voluntaria de la novela moderna (en sí), y Guerra Garrido: un orfebre de hoy con el ojo puesto en el pasado. Un anecdótico inconveniente, sin embargo: ser finalista del Premio Planeta 1984.

Primer planteamiento de Guerra Garrido: el hecho histórico, documentado por un informe del Departamento de Estado, Washington, D.C. 1951. El factor social que implica: la importancia del wolfram en la Guerra Mundial. Y, además, toda una serie de motivaciones / acciones humanas, con un final de intriga.

Ya en la primera página se mezclan dos planos: el científico (el wolframio, su economía, su descubierto valor) y la deseada relación amorosa (el deseo en un medio natural). Antecedentes claros de todo el edificio que el autor construye a base de elementos característicos de la novela neoclásica, y, sobretodo, de la novela romántica.

Me satisface, por su utilidad, recorrer la novela en busca de esos elementos prometidos:

---

[1] GUERRA GARRIDO, RAUL: *El año del wolfram.* Barcelona, Planeta, 1984.

del Siglo XVIII

* afán científico: en la valoración científica del wolframio, en lo que este mineral supone de felicidad social, de utilidad (pág. 102)

* didactismo: la información (el descubrimiento del wolframio por un español, a través del real Seminario Patriótico de Vergara). Otros datos: la búsqueda del oro que cuenta Plinio el Viejo, notas sobre el Despotismo ilustrado (págs. 100-102)

* implicaciones políticas de la economía, el entorno social de progreso.

Estos elementos no constituyen, pero sí delimitan un trazado, que va a perfeccionarse en la tradición narrativa de la época siguiente. Es acopiar elementos que permitan la progresión, la continuidad, que reparen ese vacío de la narrativa hasta el Romanticismo (como mínimo). Continuemos la ennumeración:

elementos comunes a los siglos XVIII y XIX:

* historicismo: en la descripción evolutiva del Bierzo (local de desarrollo de la acción); pág. 55.

* patriotismo: desde la cita de las Cortes de Cádiz hasta la afirmación de lo español por oposición a lo alemán (págs. 80-81).

Guerra Garrido es consciente de la recuperación de la novela en el XIX; en España más alejada del establecimiento de la burguesía por nuestra consabida-fatal realidad (¿o irrealidad?) histórica. Acentúa en *El año del wolfram* sus características propias.

Siglo XX

* acción: acción sobre todas las cosas; acción romántica con rapto amoroso por medio (pág. 112), y acción con

* intriga: propia de la novela del último tercio del siglo (por ej., la negación de la paternidad; el misterio en la descripción de la bruja de Quilós -pág. 17); el misterio, las fuerzas sobrenaturales sobrevuelan a lo largo de la obra.

* naturaleza: que impone leyes, que parece burlarse al fin en el fracaso del wolfram extraído sin venta posible por el fin de la guerra; burla del vientre de la tierra paseándose sin utilidad y arruinando esperanzas (pág. 105).

* deseo de libertad: contra una cierta imposibilidad de ser libre del hombre se levanta la posibilidad de ser héroe a la fuerza, de justificar la existencia en otra dimensión no prevista (pág. 93).

* afirmación del individuo: en la constitución del héroe, en las relaciones amorosas liberadoras (aún sabiendo que difíciles pág. 117).

Estas categorizaciones, de manual literario, se amplían aún en la técnica que Guerra Garrido emplea en la presentación, súbita a veces, de los personajes, en la anunciada complicación del enredo (pág. 120) hasta alcanzar el «suspense» final. E incluso en un cierto «elitismo» en el punto de vista del narrador (apoyo también en *La rebelión de las masas*, de Ortega, -pág. 99-).

Voluntariedad de recuperación de la novela; lo hemos aplicado a la temática. En la recreación de un estilo personal —que Raul Guerra no necesita ya justificar— procede por idéntica intención: arrancar desde los finales de la novela española del XVIII hasta la ampliación del lenguaje literario de los latino(ibero)americanos. Es decir, desde *La Gitanilla* cervantina a *La Regenta* de Clarín (implicando, lógicamente, a Galdós (pág. 127), al Cela de la *Mazurca* (páginas iniciales), o al García Márquez del Siglo de soledad (pág. 166), pasando, también, por Concha Espina *(El metal de los muertos,* por ejemplo).

El emigrado de lujo Blanco White acusaba al *Quijote* de la pérdida de nuestra imaginación narradora. Por qué no levantar un puente sobre este vacío?. No es, a mi juicio, demérito, sino honradez; la imitación, que aquí no lo es, se comporta siempre como lujo innecesario. Constituirse medio de una tradición no es traicionar; es cumplir el reglamento en literatura. La imitación vulgar se vende hoy, además, con el aparato de lo decadente: la moda es un modo; de qué sirve?

Desde lo «escrito en un dólar» hasta lo escrito por los siglos

En su anterior novela, *Escrito en un dólar*, [2] Raul Guerra se mostraba más cauto en la historia y más contundente en la crítica. Cauto al no sobrepasar los límites de una historia próxima, tangible, fácilmente moldeable; era el franquismo, era un intento recuperador de los hechos históricos posibles. Y contundente en una crítica contra-norteamericana sin paliativos. Los dos hechos se funden, causa y consecuencia el uno del otro.

En *El año de wolfram* amplía la historia, busca más allá en conductas literarias (sin perder la dimensión humana), con ciertas coincidencias: el sistema de economía universal organizado en base al wolfram lo era en *Escrito...* en torno a los grandes almacenes de venta. Lo español se afirma aquí por oposición a lo norteamericano, cuando en *El año del wolfram* es lo alemán la materia base.

La ambición es mayor en esta última novela, mejor la estrutura, una hallazgo la disposición (voluntaria) de elementos propios de la novela española, la recuperación de la narrativa, la mejor y más abundante descripción de ambientes y situaciones. También, el desarrollo de la intriga, más desafiante en *Escrito en un dólar,* más pegada a la novela negra, más convencional.

Lo de los premios

Después de leer *El año del wolfram* (novela finalista del Planeta) debe pensar un lector que el premio, *Crónica sentimental en rojo,* [3] tiene la obligación de ser una gran novela; o que hay gato encerrado.

---

[2] GUERRA GARRIDO. RAUL: *Escrito en un dólar.* Barcelona, Planeta, 1982.

[3] GONZALEZ LEDESMA. FRANCISCO: *Crónica sentimental en rojo.* Barcelona, Planeta, 1984.

Pero no; *Crónica sentimental...* es novela de una sola línea, de tema estrictamente policial, con un argumento que hace aguas, no convence demasiado. Y, en todo caso, se ofrece con la sagaz mirada del novelista —constructor de paredes lisas—, vistosa en el lenguaje del viejo policía Méndez. No sé si la intención de González Ledesma es seguir de cerca la novela negra de corte norteamericano. No es mala la intención, porque supone cubrir un hueco, iniciar un género literario que fracasó en España en sus orígenes románticos.

No acierta González Ledesma, creo. En todo caso: Agatha Christie; de ella es esa clara ocupación en complicar la trama hasta un final en el que el culpable es la persona menos aparentemente culpable. Méndez —el policía—, Amores —el periodista—, por ejemplo, parecen más personajes de sainete policial.

¿Qué ocurre, sin embargo, que los hechos y los personajes funcionan?: Lenguaje, palabra bien articulada para lo que es contar de impresión, o por impresiones. De ahí que base González Ledesma mucho del desenvolver la trama en ese Méndez inusual, habilitado en un mundo de miseria humana, criminal, pero de una criminalidad al fin más honrada (si es posible) que la de los notables burgueses catalanes, que resultan ser los culpables al término de la obra. Y, ¿qué nos espera? Un final moralista, de justificación: el cáncer, que ya se ocupa de la protagonista principal y que la iguala a la primera víctima de la novela.

En resumen: todos los vicios, todas las virtudes de la novela emocional de hoy; mezcla de sexo e intriga, contraste de clase con hincapié en la ralea humana, que termina redimiendo a los «nobles» de toda la vida.

Comparando las dos novelas: ¿por qué un premio y un vice-premio? Acaso define algo que un «alto» tribunal literario determine que una obra es más vendible que la otra? *Crónica sentimental...* es menos novela, de ficción menos arraigada en nuestra tradición literaria; novela para consumo inmediato, fugaz, ¿y luego...? Si se ha definido como novela de un periodista, hay equívoco; quizás periodismo de una novela: la que el autor sustrae de unos ciertos hechos, reflejados, no elaborados para/en la novela.

La diferencia con *El año del wolfram:* aquí sí que los elementos de novela se constituyen desde dentro de ella, elaborados en y para la novela. No se reflejan hechos; los crea Guerra Garrido: virtud esencial de un ficcionista.

Todo ello demuestra: la manipulación de un gusto lector, en el que se premia no lo mejor, sí lo de consumo más efímero. Se facilita lo que se cobija en la simulación, no lo que despierta en la creación verdadera...

Conclusión: la madurez (el saber hacer) de un novelista —Raul Guerra Garrido— un premio feliz. *El año del wolfram,* una novela para leer.

PABLO DEL BARCO

El exterminio de los cátaros*

Siguen siendo hoy un misterio las causas que llevaron al aniquilamiento de la cultura más floreciente de la Edad Media. En el siglo XIV Francia ha sometido totalmente a sus vecinos del sur. Los condados de Tolosa, Poitiers, Provenza, el ducado de Aquitania y un largo etcétera, antes vinculados con la corona de Aragón, pasan al rey de Francia, que se encargará de liquidar las lenguas y la cultura más floreciente del occidente medieval. Sólo nos quedará de esos trescientos poetas trovadores su testimonio en un centenar largo de códices hoy repartidos por los archivos y bibliotecas del mundo.

En este proceso de transculturización, de sometimiento y de aniquilación, el papel principal, sin ningún lugar a dudas, lo desempeña la Iglesia de Roma.

Paradójicamente, la fuente esencial para conocer uno de los capítulos más vergonzosos del exterminio físico de un pueblo, lo constituye la exposición sobre el *Registro de Inquisición, de Jacobo Fournier, Obispo de Pamiers (1318-1328),* Manuscrito latino n.º 4030, de la Biblioteca Vaticana, editado por Jean Divernoy, en Tolosa en 1965, en tres volúmenes. Este manuscrito le sirve a Le Roy Ladurie para resucitar, en una pequeña aldea, Montaillou, en el Alto Ariège, a 1.300 metros de altitud, la realidad cátara y la vida de un pequeño núcleo social occitano de 250 habitantes. Nada escapa a Jacobo Fournier, ni la vida íntima y ambulante del pastor Maury, ni los muchos romances amorosos del truculento párroco espía y libertino, ni los apasionados amores de la castellana Beatriz de Planissoles, tampoco los dramas y la vida cotidiana de Montaillou, oprimida por el clero y por el clan tiránico de los Clerge, que forman la trama del estudio que hace Le Roy Ladurie, con métodos históricos y etnográficos más actuales. A pesar de ser un estudio reciente, y desde luego, no el primero, es único en su enfoque metodológico y en un minucioso desglose del Registro de Inquisición de Jacobo Fournier, más tarde Benedicto XII.

Occitania, en el siglo XIV, ocupa el territorio que se extiende entre el Macizo Central y los Pirineos y desde el Mediterráneo al Atlántico. Es el territorio más poblado de Francia y también el más floreciente; cátaros, y cristianos fieles a Roma, conviven sin problemas bajo la mirada complaciente de sus príncipes.

Ateniéndonos, en principio, a su étimo, el término herejía no es peyorativo. Derivado del griego *airesis,* significa filosofía u opción doctrinal libremente elegida, y en este sentido lo emplea San Pablo cuando aconseja a los cristianos de Corinto: «Oportet ut haereses esse...»: «Conviene que entre vosotros haya *quien opine libremente,* para que a través de ellos se pueda descubrir quiénes son de probada virtud».

Una de las herejías medievales que mayor controversia ha levantado es el catarismo, tendencia religiosa de signo dualista. En 1849 C. Schmidt publica su *Historia de los cátaros albigenses,* y desde entonces la bibliografía sobre el tema es realmente des-

---

* EMMANUEL LE ROY LADURIE: *Montaillou, aldea occitana,* Editorial Taurus, Madrid.

bordante. No obstante, en el siglo XIV y siguiente la confusión es grande, pocos conocen a ciencia cierta en qué consiste esta concepción religiosa de signo dualista que rápidamente se extiende por Occitania. En los tratados de la época encontramos pruebas de esta confusión de ideas en los muchos sinónimos que los tratadistas, inquisidores o pueblo llano emplean para referirse a los cátaros. En alemán *Ketzer,* palabra que claramente proviene de *cátaro* significa *hereje.* Se les conoce como *albigenses* por el número elevado de creyentes cátaros que residían en Albi; el navarro Guillermo de Tudela los llama *Búlgaros* por referencia a los dualistas occidentales. En Inglaterra, Guillermo de Newburgh se refiere a ellos como *publicanos,* posible corrupción de *paulicianos.* También se les llama en Italia *patarinos,* sinónimo de hereje, lo que parece una confusión entre *patarini/cátarini. Tisserands* es otro de los nombres con que se designa a los cátaros por la gran fuerza y predicamento que tenía este movimiento entre los tejedores. En Italia también se les designa como *albanenses* y *concorenses* por el nombre de las dos ciudades italianas donde se había extendido esta herejía.

Ya en el siglo XII, época de la expansión de la doctrina cátara por Europa, se confunden las herejías y se mide groseramente a todos los disidentes por el mismo rasero. Los términos citados se emplean indiscriminadamente para referirse a los cátaros.

Conocemos dos libros importantes de la doctrina cátara: *Liber de dua bus principiss,* que se completa con *El ritual cátaro.* El conocimiento de estos dos textos es indispensable para el estudio del catarismo. Otra fuente indispensable es la consultada por Le Roy Ladurie: los capítulos conciliares y los registros de la Inquisición. La tercera fuente es la consulta de las crónicas de la época. El cronista Vaux-de-Cernay, gran conocedor y acérrimo enemigo del catarismo, facilita a los inquisidores las siguientes características de la doctrina cátara:

1ª.— Existencia de dos principios creadores.
2ª.— Rechazo del Antiguo Testamento.
3ª.— Diferencias entre un Cristo malo y otro bueno que espiritualmente se manifiesta en San Pablo.
4ª.— Rechazo de la Iglesia Romana (cueva de ladrones).
5ª.— Rechazo de los Sacramentos.
6ª.— Identificación del matrimonio con la prostitución.
7ª.— Negación de la resurrección de la carne.
8ª.— División de la secta en dos categorías: «perfectos» y creyentes.
9ª.— Sustitución de la penitencia por el «consolamentum».
10ª.— Niegan el dogma de la Trinidad: Cristo y el Espíritu Santo son simples emanaciones de Dios, no miembros de una Trinidad.

A diferencia de otras herejías medievales, la cátara no puede ser explicada ni es una resultante de enfrentamientos sociales, o de un antagonismo de clases, ni tan siquiera es una pugna entre laicos y heréticos de un lado y la Iglesia Romana de otro. Aunque no sin dificultades, el catarismo se extiende rápidamente entre todas las clases sociales occitanas: legistas, mercaderes, nobleza urbana y gente humilde, lo adoptan por distintas razones, prescindiendo de las compensaciones espirituales. La liberación de los impuestos, diezmos y carnerías a los burgueses, que aconseja la doctrina cátara, será el pretexto que esgrimirá la monarquía francesa para anexionar los estados occitanos.

Podemos asegurar sin temor a errar que la injusticia histórica cometida con Occitania aún no ha sido reparada. Sólo ahora, en Francia, y tímidamente, se empieza a contar su historia, una historia que cuenta la aniquilación de la cultura más refinada del Medievo europeo.

Utilizando ese extraordinario documento que es el *Registro de la Inquisición de Jacques Fournier, Obispo de Pamiers (1318-1325),* Emmanuel Le Roy Ladurie escribe este excelente libro: *Montaillou, aldea occitana, de 1294 a 1324,* obra que narra la investigaciones en 1320 de Jacques Fournier, Obispo de Pamiers y más tarde Papa de Aviñón, Benedicto XII, sobre una aldea de alto Aliège a 1.300 metros de altitud, Montaillou.

La acción del Obispo Fournier en su diócesis no se limita a las persecuciones contra las tendencias heterodoxas. También ha sabido agravar el peso de los impuestos y de los diezmos agrícolas: sobre la producción de quesos, rábanos y nabos de los que hasta entonces los habitantes de esta diócesis estaban dispensados.

Jacques Fournier, según lo estipulado en una decisión del Concilio de Viena (1312), constituye su propio «oficio» de Inquisición en 1318. Lo dirigirá él mismo en estrecha unión con el hermano Gallard de Pomiès, O.P., que desempeña el papel ayudante, vicario y lugarteniente. Jacques Fournier es, naturalmente, la cabeza del «oficio». Inaccesible tanto a las súplicas como a los sobornos. Hábil en hacer aflorar la verdad: «en hacer saltar a las corderas», como dicen sus víctimas.

Las estadísticas relativas a la actividad del «oficio» son elocuentes. He aquí algunos elementos: el tribunal inquisitorial apameo trabaja durante 370 días, entre 1318 y 1325 En estas 370 jornadas se hacen 578 interrogatorios. Estos se distribuyen en 418 comparecencias de reos, y 160 de testigos. Estas sesiones conciernen en total a 98 causas o expedientes. Los 98 expedientes inquietaron o encausaron a 114 personas, entre las que predominan los heréticos con tendencia albigense. Entre estas 114 personas, 94 comparecieron efectivamente. En el conjunto del grupo inquietado se cuentan algunos nobles, curas, notarios, y sobre todo, una masa abrumadora de gente humilde: campesinos, artesanos y comerciantes. Entre los 114 individuos procesados o inquietados se encuentran 48 mujeres. Nuestra aldea de Montaillou proporciona, por sí sola, 25 acusados.

El proceso inquisitorial de Pamiers, aunque significativo, es una pieza más de ese engranaje que en manos de la Iglesia de Roma servirá a la monarquía francesa para anexionarse los territorios occitanos: el ducado de Aquitania y los condados de Poitiers, de Tolosa y de Provenza, es decir: la zona más rica de Francia y que cuenta con una cultura sin parangón en Europa, cultura que después de tres siglos de esplendor la monarquía absoluta de Felipe IV de Valois hará desaparecer hasta nuestros días de la faz de la tierra.

Es una historia que comienza con Blanca de Castilla, esposa de Luis VIII y madre de Luis IX el Santo. Blanca de Castilla encuentra el modo de terminar con esa rebeldía de sus súbditos occitanos, que consiste en no pagar los diezmos a la Iglesia y los impuestos a la Casa Real, y el pretexto se lo ofrece en bandeja el asesinato del legado pontificio, Pedro de Castelnau en 1209 por un paje del conde Raimundo IV de Tolosa. Raimundo será inmediatamente excomulgado por el Papa Inocencio III, quien convoca la cruzada contra los albigenses. Los cruzados, mandados por Simón de Monfort, conquistan Provenza y Tolosa después de derrotar a Raimundo VI de Tolosa y a su cuñado Pedro

II de Aragón en Muret (1213). Inmediatamente, en 1215, Inocencio III convoca el IV Concilio Ecuménico Lateranense, que instituye el tribunal episcopal para la persecución de las herejías: la Santa Inquisición. Queda prohibida, entre otras cosas, la fundación de nuevas órdenes religiosas y delegado en los Obispos el poder de inquirir cualquier causa que atente contra la fe. Esta tarea será continuada con esmerado celo por sus sucesores Gregorio IX e Inocencio IV. La idea de una Iglesia Romana de carácter universal se estructura jurídicamente mediante el *Decretum Gratiniani,* primera recopilación de normas del derecho eclesiástico, que con posteriores adiciones configurarán el *Corpus Iuris Canonici.* De este modo quedarán claramente definidas las competencias del Tribunal de la Santa Inquisición.

Hasta el siglo XII la Iglesia había castigado la herejía con el destierro o el enclaustramiento. Tras la institución de la Inquisición Episcopal en 1215, Gregorio IX crea la Inquisición Papal en 1231, y simultáneamente, en Francia y en Germania, se establece la pena de muerte para los herejes. La acción del Tribunal Inquisitorial se extiende rápidamente por todos los reinos cristianos y no sólo contra los herejes: los judíos por un decreto de Felipe IV el Hermoso son expulsados de Francia en 1306 y definitivamente en 1394.

La obra de Emmanuel Le Roy Ladurie coincide, pues, con el momento histórico en el que Felipe IV instituye la monarquía absoluta, tarea que quedará plenamente concluída en el siglo XVII con Luis XIV.

Montaillou, aldea occitana es la historia social de un pueblo, y de un momento histórico. Esta obra, de capital importancia para el investigador histórico, para el sociólogo y para el antropólogo, a pesar de su rigor científico y de su escrupulosa obsesión por los datos y por las fechas, es de fácil acceso para el lector no iniciado. Su fácil lectura y comprensión hacen que un tema tan especializado se convierta en una lectura sugestiva y amena para el neófito.

PEDRO GARCÍA DOMÍNGUEZ

Los trabajos del actor

Los actores del olvido

Si un supuesto y esporádico observador del fenómeno teatral se acercase a la bibliografía más inmediata existente en nuestro país sobre el tema del actor, es muy probable

que desde su desconocimiento llegase a una conclusión que tendría mucho de sospecha: los actores no existen, o en caso de ser irrefutable su existencia poco inciden —deciden— en esa extraña ceremonia que llamamos teatro. Alguien, poseído de buena voluntad, tal vez intentase demostrar a nuestro hipotético e ignaro observador que aunque múltiples e inescrutables —tantas veces— son los caminos del teatro, sus corrientes y sus tendencias, sin actor no hay representación, por más que en ocasiones la representación no sea tal sino la vida desde otra apariencia y el actor, los actores, lo sean a su pesar o sin pretenderlo. Con todo, la actitud del observador que nos ocupa y preocupa vendría a poner de manifiesto que de olvidos están las memorias llenas y de carencias y dejaciones los escritos sobre teatro.

En un alarde de optimismo y buena voluntad podríamos afirmar que los textos sobre sociología, historia, análisis o teoría del teatro, por ejemplo, son relativamente abundantes entre nosotros. Del mismo modo contamos —aunque también su abundancia sea relativa— con publicaciones que recogen las obras originales de los dramaturgos. Sin embargo, tratándose del actor y los elementos que confluyen en el hecho actoral, la comparación cuantitativa llega a hacerse páramo o desierto. Cierto: hay oasis en los desiertos. En este caso —y tan escasos como los oasis— habría que recordar ciertas biografías, autobiografías, memorias y anecdotarios de actores célebres —generalmente de finales del XIX y principios de este siglo—, y una serie de textos —métodos y manifiestos— sobre el arte de la interpretación que siguen siendo puntos de referencia obligados al hablar de las grandes corrientes teóricas y movimientos renovadores de la escena. Poco más hay para el recuento. El resto —para seguir entre el desierto y los oasis— es algo muy parecido a un espejismo. Y eso que, según dijo Meyerhold hace ya bastantes años, el actor es el elemento principal en el teatro.

Quede para una otra oportunidad el intentar buscar las causas y explicaciones de ese olvido para con el actor y su función dentro de la ceremonia teatral, y valga lo hasta aquí expuesto a manera de preámbulo para ocuparnos de dos libros, dispares entre sí, pero que giran en torno al actor. Ya se sabe: la excepción confirma la regla. Esperemos que en el caso que comentamos —los textos sobre el actor— las excepciones proliferen hasta convertirse en norma y, así, el olvido deje de ser un reproche, el signo del vacío o la carencia.

La reconciliación de Stanislavski y Meyerhold: «Alegato en favor del actor»

Fueron unas doce horas las que estuvieron reunidos Stanislavski y Dánchenko en el Café de los Artistas, de Moscú. Aquella fue una entrevista ya legendaria, fundamental no sólo para la evolución del teatro ruso, sino originadora de la renovación de las técnicas de interpretación del teatro occidental. De aquel encuentro surgió la fundación, en el año 1897, del Teatro del Arte de Moscú y, con él, una nueva concepción de las formas de actuación que —aunque sea por omisión o por comparación con otras— están muy presentes en el actor contemporáneo. Todo esto es historia. Nadie ignora que Stanislavski es una de las cimas —un «clásico»— del teatro de nuestros días, y que su método de preparación psicotécnica del actor es el «Método» por excelencia.

También es historia que Meyerhold fue uno de los primeros discípulos de Stanislavski y que no tardó en discrepar, no sólo en lo referente al método seguido por su maestro para la formación de actores, sino también en cuanto a las técnicas a emplear en la representación. La discrepancia se convirtió en ruptura. Meyerhold se trasladó a Petesburgo donde formó su propio grupo teatral y dio forma a los principios de la «Biomecánica». Su ojetivo: «liberar al actor de la posición subordinada en que la escuela psicotécnica le había colocado».

Así pues, dos grandes creadores, dos genios del teatro rivalizaron, experimentaron y vivieron apasionadamente sus concepciones de lo que debía ser el arte escénico y la preparación y la misión de los actores. Frente al método psicotécnico de Stanislavski («vivir el papel no representarlo», «la soledad pública», «la ley de la justificación interior»...) se hallaba la «Biomecánica» («el cuerpo como único instrumento del arte del actor», «el teatro teatral», «el movimiento puro», «prohibidos los sentimientos y la psicología»...) que abanderaba Meyerhold. Dos métodos, dos teorías del teatro, dos escuelas contrapuestas, irreconciliables. Al menos en apariencia, porque precisamente una visión integradora que supere las diferencias es la propuesta que formula Jorge Eines en su libro *«Alegato en favor del actor»* (Editorial Fundamentos. Madrid, 1985).

Argentino de ancestros rusos, discípulo de Raúl Serrano en Buenos Aires, director escénico —entre otros realizó un montaje del relato «Casa tomada», de Cortázar, en 1980, en Nueva York— y desde hace algunos años afincado en España donde es profesor de la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, Jorge Eines ofrece en su libro una aportación a la teoría del actor que es la primera en lengua castellana desde casi principios de siglo. Ya en la introducción Eines manifiesta la intención fundamental de su texto que —como apuntábamos más arriba— no es otra que el encuentro, la reconciliación entre los postulados esenciales de las teorías que definen y oponen a Meyerhold y Stanislavski.

Para llegar a ese punto de confluencia, Eines tiene muy presente en su personal lectura de los dos maestros rusos la convicción de Stanislavski cuando afirmaba que sus teorías no eran reglas inalterables, aplicables a todas las situaciones y épocas; que en absoluto el método psicotécnico era «un traje de confección listo para ser utilizado o un libro de cocina con recetas para todos los platos», como afirmó en «La construcción del personaje». Suele ocurrir con más frecuencia de lo deseable que los «celosos seguidores» y los «más fieles discípulos» convierten en reglas y dogmas inalterables lo que debiera ser un proceso dialéctico y un fecundo desarrollo permanente. Stanislavski para su daño y el nuestro— no escapó a ese empeño momificador a que quisieron someterlo a él y al «Método» muchos de sus adeptos. Eines no cae en el dogmatismo pernicioso. Su visión —revisión— de los postulados teatrales de Stanislavski —al igual que con Meyerhold— está hecha desde la evolución del pensamiento humanístico, desde la contemporaneidad teatral. Ello le permite completar y complementar; enriquecer y no traicionar; esencializar. Así, Stanislavski y Meyerhold pueden aproximarse y confluir pese al enfrentamiento aparentemente radical de las corrientes técnicas que representan.

Y es que —como el propio Jorge Eines ha declarado— después de muertos Stanislavski y Meyerhold ya se habían encontrado en muchos escenarios del mundo induciendo a excelentes trabajos interpretativos. Y ello antes de que Eines realizara la formula-

ción teórica de esa reconciliación. Las diferencias antes insalvables de sus teorías habían sido superadas en la práctica teatral. El libro de Eines viene a ser, pues, la constatación, el testimonio personal y creador de una práctica ya existente: la realidad ya estaba dada, el enfrentamiento abolido. El encuentro antre los dos grandes rusos permite que Meyerhold aporte a Stanislavski lo que de signo externo carece, mientras que Stanislavski ofrece a Meyerhold la dosis de profundidad en el trabajo del actor que no tiene la «Biomecánica» como técnica de desarrollo personal. Este puede ser el resumen de la formulación de Jorge Eines. Pero hay algo más en su libro.

«Alegato en favor del actor» es una reflexión sobre los métodos de la interpretación que surge de la experiencia —no olvidemos que Eines es profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid—; con ella se pretende establecer un debate y propiciar una meditación entre quienes analizan la realidad teatral, y está básicamente orientado para actores o para quienes aspiran a serlo. Más allá de esas intenciones hay una otra clara reivindicación, explícita en el mismo título de la obra. Eines rechaza la utilización del actor como una seudomarioneta a disposición de cualquier estética de turno y propugna un actor capaz de verse a sí mismo como generador del hecho teatral, no como mero reproductor. «Alegato en favor de actor» es una defensa del actor plenamente consciente de lo que entraña su actividad. También es una incitación o un deseo: que el intérprete de teatro transforme sus recursos expresivos, su investigación, trabajo y esfuerzo, en apetencia creadora, en arte vivo y vivido.

Cartas cruzadas: «El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza»

Desde aquella Micaela de Luján, comedianta de oficio, a la que Lope de Vega amara turbulentamente y bautizara como «Camila Lucinda» hasta, por ejemplo, nuestra espléndida y contemporánea Nuria Espert, la historia del teatro español aparece jalonada de nombres de mujeres que, en mayor o menor intensidad, con más o menos fortuna, y desde actitudes y misiones diferentes, han influído en su desarrollo. Quizás fuera a partir de mediados del siglo XIX cuando más y mejor florecieron esas «divas» de la escena que habrían de crear escuela y provocar más de una encarnizada batalla entre espectadores rivales según se declarasen adeptos devotos de tal o cual primera actriz. Era el tiempo de las grandes compañías reunidas en torno a una figura y a un nombre propio; el tiempo de las obras de repertorio y de «las giras por provincias»; el tiempo también de arriesgarse y embarcar —generalmente efectuando una escala en Canarias— para «hacer las Américas» y representar en los grandes escenarios de las capitales hispanoamericanas.

María Guerrero fue uno de esos personajes que marcó toda un época de nuestro teatro. Se suele fijar el 13 de marzo de 1890 como la fecha en que María Guerrero comienza su brillante trayectoria de actriz. En aquella ocasión dejaba por primera vez el anonimato de papeles secundarios en el teatro de La Comedia y protagonizaba *«Mam'zelle-Nitouche»*, estrenada junto a *«Los hugonotes»*, de Miguel Echegaray. Sería el hermano de éste, José Echegaray, quien la tomaría en un primer momento bajo su protección. Fue así como María Guerrero inició una imparable carrera que la llevó —entre otras

cosas— a ser empresaria del teatro Español y a formar compañía propia con Fernando Díaz de Mendoza, su marido. Echegaray, Guimerá, «Clarín» y los dramaturgos más destacados entonces la tuvieron muy presente y para ella escribieron algunas de sus mejores piezas. También Pérez Galdós.

Carmen Menéndez Onrubia es una investigadora y estudiosa del teatro galdosiano. Esa dedicación la ha llevado a elaborar un volumen en el que aporta nuevos documentos para la bio-bibliografía de Galdós, al tiempo que nos acerca a la figura de María Guerrero, fundamentalmente, y a la de su esposo, así como al teatro de la época. El título del trabajo de Carmen Menéndez Onrubia no se presta a confusión: *«El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza»* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Anejos de la Revista «Segismundo». Madrid, 1984). Efectivamente, se trata de un epistolario, aunque no sólo de la edición y revisión de cartas se compone el libro. También lo forman varios apéndices que van desde una visión contextualizada del teatro de Galdós o los rasgos interpretativos del arte escénico de María Guerrero, pasando por el estudio de las compañías y los actores del momento, incluyendo un censo provisional de los mismos que abarca desde 1890 a 1920, hasta numerosas notas.

A lo largo de los más de cien documentos incluidos en el libro asistimos a la descripción de las largas y cambiantes relaciones entre María Guerrero y Pérez Galdós. Somos testigos de los inicios del escritor canario en el mundo del teatro, de sus firmes convicciones regeneracionistas y, sobre todo, de la presencia decisiva de María Guerrero en la gestación y elaboración de obras como *«La loca de la casa»*, *«La de San Quintín»*, *«Electra»*, *«Voluntad»*... y otras que constituyeron grandes éxitos en su mayoría.

Y si algo sorprende o llama la atención en esas cartas cruzadas entre Galdós y María Guerrero es, precisamente, esa capacidad exigente —habría que llamarla a veces «coacción»— que en muchos momentos la actriz quiere ejercer sobre el dramaturgo, condicionando su capacidad creadora. Actitud que provocaría en medio de una correspondencia amable, de tono cordial y en ocasiones cariñoso, más de una carta agria y tensa, más de un momento de relación crítica entre autor y actriz.

Cartas, pues, que nos iluminan sobre las relaciones personales, sobre los caracteres, sobre las vicisitudes humanas y profesionales —también económicas— de Galdós y María Guerrero. Documentos que vienen a completar biografías y delimitar semblanzas. También establecen diferencias. Si bien es cierto que el grueso del epistolario que ha recopilado Carmen Menéndez Onrubia lo protagonizan Galdós y María Guerrero, no podemos olvidarnos de Fernando Díaz de Mendoza. Una conclusión es inmediata al analizar esta otra correspondencia: el trato que Fernando dispensa a Galdós —como destaca Carmen Menéndez— es elegante, respetuoso y en absoluto interesado como lo fuera el de María. Y eso se trasparenta incluso en la misma redacción —«el estilo»— de las misivas. María: frases y textos cortos, preguntas concretas, informes sobre las giras y los estrenos, petición de obras... Fernando: mayor extensión de las cartas, períodos más amplios, reflexiones en voz alta que comparten con el destinatario de sus escritos, relato detallado de experiencias, adjetivación afectuosa... Frente a la urgencia y el sentido práctico de María Guerrero, la calidez entrañable de Fernando Díaz de Mendoza.

Y si esto que hemos señalado hasta ahora se desprende de una manera directa, inmediata, del epistolario que comentamos, hay que resaltar igualmente que merced a las cartas de forma indirecta, pero de manera rotunda a través de los apéndices y anotaciones, Carmen Menéndez Onrubia nos presenta un panorama pormenorizado y globalizador del ambiente teatral español de la última década del siglo pasado y las primeras del actual. Actores, directores artísticos, escuelas y modos de interpretación, las compañías y sus viajes y desplazamientos por España e Hispanoamérica son recuperados para mejor completar nuestra memoria histórica teatral. Y esto es otro mérito más que hay que añadir al libro.

SABAS MARTÍN

Historia y literatura. Una obra abierta*

«La novela, como género narrador de una realidad imperante, puede ser siempre fuente histórica». Con esta frase comienza Francisco Morales Padrón la introducción de su libro *América en sus novelas*, dejando en claro desde un primer momento cuál será el fin de sus análisis. En efecto, el propósito de este volumen no radica en el estudio de un conjunto de novelas desde un punto de vista estrictamente estético, sino en cuanto son reflejo de una determinada situación política, social, económica y geográfica. Así se establece un vaivén mutuamente enriquecedor entre historia y literatura: los hechos históricos informan la realidad literaria ayudando a comprender los profundos móviles que han llevado al novelista a plantear sus tesis, al mismo tiempo que lo literario dota a lo histórico de testimonio vividos que lo sitúan en coordenadas humanas específicas. La ficción narrativa que partiendo de lo particular de la anécdota logra convertirse en un parámetro universal, a la vez que en reflejo de un tiempo y un lugar, nos muestra la historia desde otra perspectiva, es decir desde sus protagonistas primigenios y colectivos, aquellos que anónimamente generan y sufren los procesos históricos.

Morales Padrón divide su obra en tres grandes partes: Las cuestiones sociales, los dilemas económicos y el tema político; multiplicadas en numerosos subtemas que amplían y desarrollan los diversos aspectos que convergen en cada problema a tratar.

---

* FRANCISCO MORALES PADRÓN. *América en sus novelas*, Ediciones Cultura Hispánica del I.C.I. Madrid.

Comienza planteando la situación de los seres marginados étnicamente como es el caso del indio, el mestizo, el negro y el mulato. Establece sus características propias y aquellas que los llevan a diferenciarse entre sí. Cada uno de estos grupos humanos han surgido en diversos medios que condicionan su evolución o decadencia y de los que se derivan los rasgos que los distancian. El racismo, la explotación, la insalubridad, el analfabetismo son males que hostigan a todos, pero no todos reaccionarán de la misma manera ante ellos. El autor indaga las causas tanto en las configuraciones étnicas como en el ambiente social donde se han instalado.

Morales Padrón dedica un punto aparte al tratamiento de las causas religiosas, que a la vez que diferencian a los negros de los indígenas, conforman en ambos una mentalidad muy particular, en la que el catolicismo se mezcla con sus creencias originales dando por resultado un sincretismo, que para el blanco será superstición. Esta amalgama de cultos dotará a algunas novelas de un ambiente de irrealidad, de una atmósfera mágica donde el mito será el verdadero protagonista.

Junto a esta gran característica surge otra igualmente importante que vertebra casi toda la narrativa hispanoamericana: el tema de la violencia. Esta estuvo presente desde el comienzo de la historia americana y a través de los años se ha enquistado en dos grandes vertientes: la violencia oficial y la contraviolencia, es decir la implantada por el Estado y la orquestada por la «subversión», una de cuyas manifestaciones será la «guerrilla».

Aún dentro de los problemas sociales, Morales Padrón hace referencia a los desplazamientos humanos y especialmente a la emigración mexicana hacia EE.UU., los llamados «espaldas mojadas», que tendrán que enfrentarse con la angustia de vivir ilegalmente, soportando bajos sueldos y sufriendo los prejuicios raciales.

Con respecto a los dilemas económicos la dependencia que deriva del intervencionismo es lo que más arduamente ha registrado la narrativa hispanoamericana. El autor dedica una parte del capítulo a exponer las cuestiones históricas de las que se derivarán los conflictos, para luego centrarse en los dos tipos principales de novelas que surgirán a partir de ellos: las novelas de las compañías fruteras y las novelas de las minas.

En el tercer y último apartado se aborda el tema político. Aquí Morales Padrón desarrolla uno de los motivos quizá más divulgados dentro de este tipo de literatura: el de la dictadura. Señala tres grandes grupos de poder totalitaro: los caciques, el militarismo y el dictador propiamente dicho. Sin embargo la figura del dictador es la que más resalta, no sólo por las posibilidades narrativas que de este personaje se desprenden, sino también por todos los fenómenos que genera. Así se van analizando sucesivamente la eliminación de la oposición, el fraude electoral, la corrupción, el soborno, el continuismo, el entreguismo, la adulación, el engaño, la mitificación, etcétera.

Por último Morales Padrón rastrea las expresiones literarias que han surgido de casos tan concretos como el del Canal de Panamá y el problema de Puerto Rico.

No es esta una obra objetiva en el sentido impersonal del término. Morales Padrón expone su propia postura y muchas veces las largas disquisiciones van más allá del simple planteamiento y análisis de los temas para convertirse en juicios personales sobre cada hecho histórico concreto.

Este libro es, como lo define el propio autor, un libro abierto en el aspecto más amplio. Debe tenerse en cuenta que el camino que Morales Padrón ha recorrido no

ha sido desde la literatura hacia la historia sino a la inversa. Es decir que no se analizai en las novelas hispanoamericanas los problemas históricos que éstas han desarrollado sino, por el contrario, partiendo de ciertos temas específicos que el autor ha preseleccio nado, se busca en las ficciones ejemplos de las diferentes reacciones que han suscitado Es por esto que falta la mención de muchas novelas importantes y abundan en vario casos novelas de poca trascendencia estética. Por otra parte no se intenta abarcar la his toria americana en su totalidad, de esta manera hay conflictos concretos y países entero: que no aparecen dentro de este estudio. Sin embargo los temas elegidos están desarro llados con eficacia y logran dar al lector no iniciado una idea general de cierta proble mática hispanoamericana, a la vez que lo incita a una mayor indagación, y es en este sentido en el que más positivamente puede ser considerada la obra de Morales Padrón como «abierta».

LAURA KRAUZ

Un examen español de Montesquieu*

Hay muy pocos libros en España dedicados al estudio de pensadores foráneos aunque sean éstos de primer rango. Bien es verdad que tampoco hay muchos referidos a compatriotas. Por eso acogemos con honda satisfacción esta obra sobre el pensamiento de Montesquieu en la que el entusiasmo y la simpatía con que está hecha no menoscaba el rigor crítico en ningún momento.

En primer lugar merece destacarse el orden expositivo —sistemático y esclarecedor— de tan abundante y compleja materia y que fácilmente se echa de ver sólo con leer el *Indice* del libro. Comprende éste cinco capítulos y una Conclusión subdivididos en apartados que constituyen tanto un perfecto esquema develador de la progresiva y ordenada estructura de la obra como una guía orientadora del lector. El método utilizado viene dado por la imposibilidad de intelección e interpretación correctas de una obra —bien captada por la autora— si no se la sitúa previamente en el ambiente en que ha sido creada. Y por eso el primer capítulo del libro estudia el «Contexto intelectual de los años de formación de Montesquieu» lo que recibe de ese ambiente y cómo lo asimila, lo transforma o lo supera con su creación personal ya que las distintas corrientes

* MARÍA DEL CARMEN IGLESIAS: *El pensamiento de Montesquieu*. Alianza Universidad, 1984. 409 páginas.

científicas y filosóficas de la época son determinantes en la formación y evolución de su pensamiento. En el segundo capítulo se pasa revista a «Las corrientes post-cartesianas, al spinozismo y materialismo y al sistema de Leibnitz». El tercer capítulo se detiene en «Montesquieu y la filosofía experimental newtoniana» hasta llegar al capítulo cuarto sobre «La naturaleza y las ciencias de la vida». Solamente después de estos extensos y necesarios preliminares aborda la autora en el capítulo quinto y último «La cristalización naturalista en el *Espíritu de las leyes*» en el que nos habla con minuciosidad y pertinencia de «Naturaleza humana y naturaleza física», «Naturaleza, sociedad y política», «Los atentados contra la naturaleza humana: el despotismo», «La felicidad inscrita en la naturaleza humana» y «Las leyes» y la «naturaleza de las cosas». Finalmente en su «A modo de conclusión» resume las principales tesis políticas del pensamiento de Montesquieu.

Asimismo el *Prefacio* nos informa del propósito de la autora al realizar esta obra: estudiar en profundidad las líneas directrices que han orientado y modelado el pensamiento de Montesquieu, consiguiendo demostrar cómo el pensador francés ha aplicado con éxito a su «análisis de los hechos, instituciones y valores del entramado social y político» la metodología teórica de la ciencia física. De aquí el enorme interés, entre otras muchas cuestiones abordadas en este libro, del estudio acerca de la evolución constante del concepto de *Naturaleza* en el siglo XVIII —esa peligrosa rival del creador— como instrumento polémico y secularizador que se convierte en el medio privilegiado de «laicización de la sociedad».

Asimismo, como muy bien recalca María del Carmen Iglesias, Montesquieu logra una inteligibilidad de lo real en el campo humano que hubiese sido impensable sin su formación cartesiana y newtoniana y sin sus experimentos y reflexiones sobre las ciencias de la vida. Precisamente en esta búsqueda de los orígenes científicos y filosóficos del pensamiento de Montesquieu radica la gran originalidad de este libro frente a otros estudios que sólo dedican su atención a los contenidos históricos y políticos de las creaciones del pensador francés sin relacionarlos con su formación científica. En este aspecto el libro de M.ª del Carmen Iglesias constituye una importantísima novedad pues acaso sea el único trabajo existente hasta hoy que presente un cuadro tan completo de la formación, desarrollo y madurez del pensamiento de Montesquieu. Que por algo ha recibido la autora el premio «Montesquieu» correspondiente al año 1985, que anualmente otorga la Academia de Burdeos al mejor trabajo de investigación sobre este pensador.

Por otra parte no deja de tener gran atractivo el seguir el caminar del pensamiento de Montesquieu que en tantos casos retoma lo ya dicho y lo actualiza de nuevo. Particularmente muchas cuestiones ya planteadas en el Renacimiento y en especial claras reminiscencias de Montaigne surgen con nuevo brío en las meditaciones del barón de La Brède. Lo que nos trae a la memoria el acierto de Paul Hazard al decir que de vez en cuando hay que volver a empezar. «Claude Bernard —precisa— no hace sino volver a Bacon. Todo ocurre como si las mareas recubriesen de siglo en siglo, de generación en generación, las islas descubiertas y como si, cada vez, hubiese que descubrirlas de nuevo, con gran gasto de trabajo y de inteligencia».

Otro gran mérito de este libro reside en la actitud objetiva y equilibrada de la autora. No adopta esa postura tan al uso de querer no ya minimizar, sino pasar por alto todo lo polémico e inconformista de un autor, que es precisamente lo más importante de su obra y gracias a lo cual ha alcanzado interés imperecedero. María del Carmen Iglesias ha sabido poner de relieve las cuestiones esenciales: el antidogmatismo de Montesquieu en una línea de evolución continuada que rechaza las causas secretas, el misterio, el oscurantismo y su convicción de que la superioridad del hombre no se explica por motivo teológicos ni metafísicos sino por la organización de su naturaleza, tesis que coincidirá con la iniciación y desarrollo de la ciencia antropológica. También pueden seguirse paso a paso las frecuentes vacilaciones de un pensamiento en una época en que la inteligencia, en su lucha por emanciparse de las ideas consagradas, debe, simultáneamente, cuidarse de no apartarse deliberada y explícitamente de la ortodoxia. Ya es bien sabido que muchas contradicciones de pensadores de otros tiempos se deben al deseo de conciliar la ciencia y la creencia.

¡Cuántas veces, a despecho del sincero sentimiento religioso del propio pensador —sentimiento de carácter exclusivamente deísta, por supuesto— Montesquieu prepara futuras audacias, dominado por las inevitables tendencias materialistas del hombre de ciencia! Y todo ello presidido siempre por una de las características fundamentales de su pensamiento: la moderación.

María del Carmen Iglesias ha sabido igualmente valorar en Montesquieu las dificultades que tuvo que vencer para romper ese «encorsetamiento estático y la proeza que supone empezar a abrir caminos aún con todas esas contradicciones» que lograrán una nueva imagen de la naturaleza física, biológica y social.

Todos estos temas nos lo va presentando M.ª del Carmen Iglesias con amenidad y espíritu crítico, sin ambigua y simplificadora premura, prefiriendo no detenerse en las ironías irreverentes sino en los argumentos científicos.

Además la autora no ha caído en la trampa de dar por sentado que idénticas conclusiones de varios pensadores proceden de idéntica evolución mental y desde supuestos diferentes tienen idéntico significado ya que la misma frase puede interpretarse de modo opuesto según quién la exprese y los motivos que hayan dado lugar a ella.

Digamos, no obstante, que hemos observado algunas inexactitudes, por ejemplo, la aseveración de que el problema filosófico acerca de la inteligencia de los animales surge en el siglo XVII cuando en realidad es muy anterior, y algunas otras —muy escasas— que muy poco representan en un conjunto tan elaborado y valioso.

Finalmente la autora ha sabido terminar su investigación exponiendo el mensaje que nos ha legado Montesquieu: su advertencia del peligro que para la libertad supone la indiferencia y pasividad políticas de los ciudadanos, primer paso para el establecimiento de las tiranías, así como la necesidad de un sistema político en que «el poder frene al poder».

Estamos, pues, ante un libro denso, ponderado, inteligente, de cuya riqueza no hemos podido dar sino una muy condensada y pobre síntesis.

OTILIA LÓPEZ FANEGO

Poesía de Martínez Sarrión

Quien es alcanzado por el abrigo de esta rada que hoy nos dibuja la voz de Antonio Martínez Sarrión, siente, en primer lugar, que su palabra es de las que no defraudan, pues con este título confirma, y con creces, las incuestionables dotes líricas que su obra anterior, reunida bajo el nombre de *El centro inaccesible,* había ya adelantado. Cuando la mayoría de los poetas enrolados en las filas «novísimas» han callado o han visto considerablemente mermada la calidad de los primeros títulos que los catapultaron a la fama, la obra de Martínez Sarrión se ahonda y se demora en sus anteriores logros, trascendiéndolos con la calidez de un nuevo «gesto». Así, es la suya una de las pocas voces de la generación marginada que no sólo sigue viva, sino saludablemente enriquecida, madurada en jugosa plenitud. Con este último libro, el autor de *Teatro de operaciones* consolida un primerísimo lugar en el panorama actual de la producción poética de su grupo.

Pero a la par sentimos que podemos dejarnos ganar por la invitación de su palabra, y respondemos haciéndola nuestra: y entonces también echamos ancla, y reposamos, y, siempre compartiéndola, alcanzamos a guarecernos de algunas tempestades y tormentas. Porque esta propuesta parte de un «gesto» diferente:

No, el corazón es el mismo,
algo más averiado
mas no rescoldo aún.
Lo que cambió fue el gesto.
De aquella loca búsqueda no queda
sino un encuentro de lo más trivial:
los límites del tiempo,
la terrible barrera de argamasa
contra la que será del todo inevitable
—todo pateo es en vano— dejarse la sesera
sin ultimar el pacto.

El título del poema es altamente significativo a la hora de acoplar este *Horizonte desde la rada* a la obra anterior de Martínez Sarrión: «Velocidad controlada por radar». El «encuentro de lo más trivial» —enunciado con la parquedad necesaria para no esconder la trágica sorna pero a la vez evitar el patetismo— sigue siendo «la terrible barrera de argamasa» contra la que «todo pacto es en vano». Y la «velocidad», el frenesí, el grito, se contienen; lo «inevitable» se acepta «sin escándalo» («Pesadilla»). En la noche, y en la noche del corazón, «los consabidos desgarrones»: porque «el ojo indagador», en definitiva, no descansa («Cruel»), pero intenta poco a poco acostumbrarse a la luz, para no cegar. «Lo cierto es que una rabia confusa y un espasmo/de dolor agudísimo se fue haciendo sollozo/por nuestra vida mala, por nuestra suerte atroz», rezan tres versos del bellísimo «Saulo y los pájaros».

ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN, *Horizonte desde la rada,* Madrid, Trieste, 1983.

El horizonte entrevisto desde esta rada, por consiguiente, no puede ofrecer muchas variantes con respecto al ofrecido en su obra anterior, pero está considerablemente ampliado en intensidad afectiva. Dos presencias lo sellan claramente: mujer e hijo, y desde el descanso, desde el abrazo de estas dos figuras, pueden sentirse crecer las raíces y aquietarse con la caída del ancla. Desde este sitio, desde esta perspectiva, se asoma ahora el poeta a abarcar el horizonte: «el desplazamiento del centro de gravedad hacia lo decible» (J. Talens), que ya prefiguraba *El centro inaccesible,* constituye el punto de mira que configura la visión de este último libro.

Y el nuevo «gesto» se revelará en una palabra que huye del exabrupto, que evita lo altisonante, que se remansa, y que resulta sabiamente enriquecida, porque bebe ahora en los pozos más puros del idioma. Si algo había puesto ya en evidencia toda la obra anterior de Antonio Martínez Sarrión era la posesión de un vasto vocabulario, resultado de una infatigable e inteligente avidez lectora. Pues, en este aspecto, aún nos espera *Horizonte desde la rada* con una sorpresa, con un deleite —y esto importa destacarlo— en el que nos regalamos: algunos poemas exhuman palabras de la más pura cepa castiza, nombres manados de las fuentes más clásicas del idioma. La referencia introduce el libro: «Aquí alzó otra vez la voz Maese Pedro, y dijo: —Llaneza, muchacho: no te encumbres: que toda afectación es mala. (II, 16)». Y quizás valga detenernos en la cita y resaltar no precisamente el significado que encierra —lo que resultaría hasta peligroso, como rápidamente veremos—, sino su procedencia. Porque es en esa prosa del Siglo de Oro, en su novela, donde probablemente encuentra Martínez Sarrión el sabroso venero del que se nutre el léxico más exquisito de *Horizonte desde la rada*. No debe por tanto confundirnos esa declaración de «llaneza» que postula la cita inicial: aunque el culturalismo «anticulturalista» presente en su obra anterior ha desaparecido, la «afectación» —aunque siempre deliberada— que menciona Maese Pedro, no por ello llaneza es aquí sinónimo de fácil lectura. Por el contrario —y pese a que se combinan varias razones de contenido y forma—, son muchas las veces en que la lectura se demora, se hace hasta difícil, porque tropieza con este vocabulario de clásica raigambre. Y en esta sorpresa, hacemos nuestro el placer de pronunciar y regustar la vieja y fiel palabra, recuperada gracias a la infalible sensibilidad y al conocimiento de Antonio Martínez Sarrión.

Este es el aspecto lingüístico que hemos creído importante destacar. Lo que no impide que recordemos que el «terco mundo presente» («Carpe Diem») obliga al autor, algunas veces, a imponer un ritmo más acelerado, más «actualizado», con alguna de esas notas surrealistas y socarronas que ya le conocíamos: y entonces, aquellos sabrosos términos quedan rezagados.

La riqueza de imágenes y el hábil uso de diferentes metros completan el cuadro de los logros expresivos más notables de *Horizonte desde la rada.*

La Editorial Trieste, en primorosa edición, nos lo alcanza. Indispensable nos será asomarnos a su trazado a la hora de valorar la trayectoria poética de su autor y la del aporte del título en el actual panorama lírico de su generación.

IRMA EMILIOZZI

Asedio a «Primeras hojas» de Alonso Zamora Vicente

Primeras Hojas representa en la creación literaria de Alonso Zamora Vicente el primer volumen del autor desde el punto de vista de su aparición cronológica (1), aunque por su dominio del lenguaje y técnica narrativa es de suponer que el oficio y recursos de auténtico creador provenían ya de antaño.

Rafael Lapesa apunta que «no debió ser el primero por la plena posesión de un arte complicado y por la gran novedad de procedimientos estilísticos» [2]. La afirmación de R. Lapesa se ve confirmada, en parte, por las palabras del propio autor al precisar que lo hizo en Argentina: «¿Cómo empecé a escribir? Creo que, aparte de esos ensayitos deliciosamente inocentes de la adolescencia (a mí no me da reparo alguno hablar con lugares comunes), empecé realmente, en realidad de veras, el día que, siendo profesor extraordinario de la Universidad de Buenos Aires, recibí una amable invitación de Eduardo Mallea para colaborar en el suplemento literario de la Nación» [3].

La estrecha colaboración con Eduardo Mallea tiene lugar en la ciudad de Buenos Aires durante los años 1948-1952, mientras Alonso Zamora Vicente fue director del Instituto de Filología Española de la Facultad de Letras [4]. Por su parte, la positiva respuesta

---

[1] *Primeras Hojas,* Insula, Madrid, 1955.
Comprende dieciocho relatos: «Viejos retratos», «Mañana de domingo», «La primera muerte», «La vuelta de los toros», «Música en la calle», «Tarde en Rosales», «Aleluyas», «Pesadillas», «En el huerto», «La Casa de Campo», «Alucinación», «De visita», «Escapada», «Tarde de cine», «La verbena», «Veraneo», «Colegio» y «Polichinelas».
Primeras hojas, Espasa-Calpe, Madrid, 1985. Prólogo de José Manuel Caballero Bonald, ilustraciones de Julián Grau Santos.
Esta edición ve aumentado el número de relatos en cuatro y suma veintidós. Los relatos añadidos son: «Jueves Santo», «Pascua Florida», «Cabalgata» y «Revés de la tarde».

[2] RAFAEL LAPESA: «Discurso (de contestación a A.Z.V., en su recepción pública en la Real Academia Española, el 28 de mayo de 1967)»; Madrid, R.A.E., págs. 127-142.

[3] ALONSO ZAMORA VICENTE: «Yo escribo los domingos», en *Prosa novelesca actual.* Segunda reunión, agosto 1968. U.I. Menéndez Pelayo, Santander, 1969, pág. 279.

[4] El suplemento literario de la *Nación* de Buenos Aires y *Azul* de Montevideo publican por aquellas fechas algunos de los relatos que, con posterioridad, se incluirían en *Primeras Hojas.* Los relatos que habían sido publicados con anterioridad a su aparición en dicho volumen son los siguientes:
«Mañana de Domingo», en *BAL,* abril, 1953, n.º 7, págs. 39-41.
«La primera muerte», en *BAL,* diciembre, 1953, n.º 15, págs. 31-33.
(Este relato se halla traducido al alemán por Erna Branderberger, en Moderne Erzähler in Spanien. DTV Zweisprachig München, April, 1974. Con el título *Der erste todes fall,* págs. 30-37.
«La vuelta de los toros», en la *Nación,* Buenos Aires, 12 de julio de 1953.
«Música en la calle», en *Azul,* Montevideo, 1953, n.º 1.
«Tarde en Rosales», en la *Nación*, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1953.
«Aleluyas», en la *Nación,* Buenos Aires, 5 de abril de 1953.
«En el huerto», en la *Nación*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1954.
«De visita», incluido en *Antología de cuentistas españoles contemporáneos,* de Francisco García Pavón. Madrid, Gredos 1959, págs. 107-111; y en *Antología del cuento español.* Festival de la literatura española contemporánea. Edc. Tawantinsuyu, Lima, 1960, págs. 40-44.

a la invitación de Mallea indica, según Emilia de Zuleta, «que sus primeros ejercicios en el arte de narrar, aunque inéditos, datarían de fecha anterior» [5].

Primeras Hojas fue descrito, en su momento, por Alonso Zamora Vicente «como un conjunto de cuentos cortos, inconexos, de evocación de la infancia, dentro de las formas de llamado cuento lírico», según confesó el propio autor a Emilia de Zuleta [6].

Tal opinión sobre su obra, evidentemente significativa por motivos plurales, nos parece que puede ser reinterpretada en lo referente a relatos «inconexos», ya que consideramos que los cuentos incluidos en *Primeras Hojas* forman un todo compacto tanto desde el punto de vista de la estructura narrativa como del contenido que de ellos se infiere. Así lo interpretó Manuel Ariza: «...Casi todos los críticos han dicho de él que son una serie de cuentos poéticos. No vamos a entrar aquí en discusiones sobre lo que es un cuento y lo que no, sin embargo, de considerarlo como tal, existe un único cuento, que es el libro entero» [7].

El volumen está constituido por una serie de relatos [8], todos ellos circunscritos a la infancia, que encuentran en el «yo» del narrador su cauce de expresión y de participación poetizada de un todo perfectamente orgánico: la infancia.

El «yo» narrativo nos evoca un mundo infantil que pertenece por igual a los lectores y al narrador. La sensibilidad poética del narrador posibilita que todos «sus» recuerdos desfilen ante nosotros, se detengan, por momentos, entre nosotros sin la agobiante presencia del tiempo lineal, y vivan en nuestras diversas circunstancias.

Para ello es necesario que, como en el caso que nos ocupa, el arte narrativo, la fuerza creadora y el dominio del lenguaje caminen al unísono como acaece en *Primeras Hojas,* conjunto de relatos en prosa que merecieron las siguientes palabras de Dámaso Alonso: «...libro delicadísimo, de revueltas y emocionadas estampas, como imágenes de una infancia que se amontonara entrechocándose, para surgir como una realidad, con esa barahúnda que es la realidad, notamos que estamos ante un extraordinario prosista, un maestro de la prosa, renovador o domeñador de ella. Porque hace falta mucho dominio para ese agrupamiento casi sincrónico, de lo que viene de la mente del niño, de lo que dice o le dicen, de imágenes visuales o auditivas de toda suerte, que le llegan» [9].

«Para Alonso y Juan, devuelta memoria y reestrenándose», es el lema que introduce la dedicatoria y la clave literaria para que así interpretemos lo de evocación y asi-

---

«Tarde de cine», en *Cinema Universitario,* Salamanca, enero-marzo, 1955, n.º 1, pp. 65/85.

«Cabalgata», en la *Nación,* Buenos Aires, 31 de julio de 1955.

«Revés de la tarde», en la *Nación,* Buenos Aires, 11 de agosto de 1957.

[5] EMILIA DE ZULETA: «La narrativa de Alonso Zamora Vicente», en *PSA*. T. LXX, núms. CCIX-CCX, Madrid-Palma de Mallorca, agosto-septiembre, 1973, pág. 182.

[6] *Ibidem,* pág. 183.

[7] MANUEL ARIZA: «La prosa creativa de Zamora Vicente en Primeras Hojas», en *Miscellanea di studi ispanici,* Universitá di Pisa, 1969-70, pág. 288.

[8] Ya hemos apuntado que, en su primera edición (1955), contenía dieciocho relatos, en la segunda edición (1985), veintidós.

[9] DAMASO ALONSO: «Notas volanderas sobre el arte de Alonso Zamora Vicente», en *PSA,* T. LXX, núms. CCIX-CCX, Madrid, agosto-septiembre, 1973, pág. 131.

miento del pasado conllevan estas *Primeras Hojas*. Representa, además de una técnica o motivo literario, una necesidad vital, según palabras del propio autor: (...)«es la mejor terapéutica para olvidar el pasado». Sin embargo creemos que «el libro responde a una íntima necesidad de conservar el ayer» [10], como podemos deducir de «Viejos retratos», relato con el que se abre el volumen.

«Viejos retratos» nos es presentado indirectamente no por el autor —ni por su trasunto literario: el niño—, sino por un personaje, ya mayor, del que sólo conocemos su «voz tibia y cansada», y de quien se vale la narración para acercar el pasado al presente y viceversa, o para fundir ambos tiempos («No pases tan deprisa se arrugan las hojas...» «...y tú no habías nacido (enciende, no veo bien)»). Con lo que técnicamente queda poetizada la narración al introducirnos un elemento tradicional en el relato: el atardecer o primeras horas de la noche, que soportan el paso lineal de las hojas del álbum con recuerdos perfectamente atrapados y represados dentro de un espacio.

En «Mañana de Domingo», la voz del narrador se alza cálidamente para evocar aspectos de su propia niñez, ceñida y circunscrita a paisajes, calles y modas de una ciudad: Madrid; y a una persona: su padre. El estilo directo «(todos son parecidos, papá)», «(qué se dicen, nunca se baten)» aparecen pausadamente, y siempre para exponernos alguna observación del niño o explicación del padre.

El niño se ha ido apoderando poco a poco de la narración, se siente activo y domina la escena del relato; ya no es una persona desconocida para el lector «voz tibia y cansada» quien se encarga de ir desempolvando los recuerdos sino que éstos, en gran medida, se han ido activando y hecho presentes en la acción narrativa del niño, que es quien los organiza para ir descubriendo al lector pinceladas de su mundo.

Un ritmo trepidante, quizá como respuesta a la tragicidad del momento, a los recuerdos agolpados, acompaña el relato «La primera muerte». El mundo infantil, gran protagonista indirecto del suceso, se distancia, en la interpretación de la muerte, del mundo de los adultos. La muerte de la madre («...y no me atrevo a preguntar por ella») queda perfectamente dibujada por lo que le llega a él desde el mundo de los adultos, no por su posible interpretación: «...y a Elisa que llora a grandes gritos, que se cae, el sombrero se le vuelca... (mira, vamos allí, se le ha caído el sombrero a Elisa, se le va a mojar)... Dorotea es una llorica y las señoras no dejan de suspirar y de decir pobrecito, tan pequeño».

En «La vuelta de los toros», el mundo infantil, con su mirada no contaminada, es el eficaz contrapeso frente a las expresiones de Dorotea, la criada, que singulariza el mundo bullanguero y popular en el entorno del niño. Desde el observatorio de Cibeles, criada y niño nos ambientan en las costumbres de la época y nos presentan a los personajes más conocidos del pueblo, en un Madrid, años veinte, en el que no era muy difícil reconocer a determinadas personas.

«Música en la calle», «Aleluyas» y «Tarde en Rosales», con la incorporación de un nuevo personaje a los ojos del niño: «Oye, Dorotea, por qué me da perras ese que viene

[10] A. F. ZUBIZARRETA: «Lengua y evocación en Primeras Hojas de Alonso Zamora Vicente», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol. XXXI, n.º 90, junio 1957.

con Elisa ahí detrás, no miran por dónde van, tropezarán...», constituyen los vehículos apropiados para la evocación de los recuerdos de una época limitada a un espacio: Madrid, y a un tiempo: segundo decenio del presente siglo. La cosmovisión que se desprende de tales relatos en modo alguno responde a un costumbrismo estrecho, sino que la visión del entorno del niño nos llega limpia al contarnos éste lo que ve sin interpretar el mundo descrito.

«Pesadillas» es la narración, desde el subconsciente, de momentos febriles, llenos de angustia, de la no comprehensión de lo próximo a él. La alteración de la vida cotidiana se ve compensada por la placidez y felicidad que le proporciona el descanso en torno a «En el huerto».

Los juegos en casa —«Alucinación»— vienen siempre motivados por el frío, la lluvia y la marcha acompasada del tiempo: «...media tarde. Campanas de San Andrés y de San Francisco que llaman a algo».

La sociedad llama en «De visita», en donde por medio de una narración lineal y de la ingenua visión infantil nos adentramos en una sociedad con los ojos puestos más en el pasado que en el presente. La oposición entre las dos formas de vida queda perfectamente reflejada por lo que pregunta el niño.

«Casa de Campo», «Tarde de cine», «La Verbena», «Escapada», «Veraneo», «Jueves Santo», «Pascua Florida», «Cabalgata» y «Polichinelas», representan otros tantos jalones externos de la infancia narrada desde la primera persona: «(...) Aunque se trate de una serie de aislados registros en la laberíntica experiencia infantil (...), el conjunto de esos recuerdos restablece un recuerdo unitario: el del niño que medita, observa, asimila un inicial repertorio de asombros y hallazgos por los trayectos cotidianos de la vida» [11].

«El colegio». El agotamiento físico y la sensación de soledad en sus primeras armas como colegial, de ridículo y abandono están perfectamente reflejados, así como el porqué lo motiva: «Este niño, siempre aquí metido, nunca vas a ser hombre de provecho, te irás al colegio con tus hermanos».

«Revés de la tarde» cierra la estructura material del volumen, no así la evocación lírica de la infancia puesto que la narración queda abierta al eliminar las posibles autorreflexiones. Idea que se ve robustecida por el epígrafe final: «...también tú vas a ver/cuánto va a dolerme el haber sido así» (César Vallejo), y por el empleo del gerundio como colofón de muchos de los relatos en un intento de atrapar y represar la historia emocional del relato: «...noche arriba y ya oscureciendo» (Tarde en Rosales); «...junto al río ya, y siempre regresando» (La Casa de Campo).

«Revés de la tarde» desvela una situación de recuerdo desde un presente intemporal sobre el espacio físico de la casa paterna y sobre el entorno ciudadano de la niñez, por ser éstos el marco físico idóneo de las peripecias iniciales y finales del protagonista del relato. El paso del tiempo no ha podido desterrar los recuerdos agolpados en la memoria.

Primeras Hojas se estructura como un todo orgánico en el que se nos rememora un hecho total: la infancia del propio autor-narrador por medio del relato, en perfecta

[11] MANUEL CABALLERO BONALD: *Prólogo* a «Primeras Hojas», Selecciones Austral, Madrid, 1985, págs. 22-23.

sintonía con el poema en prosa ya que el lirismo acompaña siempre la expresión del niño. La prosa que así fluye está impregnada de ingredientes poéticos, patentes en la adjetivación, verbalización, además de la indudable originalidad sintáctica que supuso para la época la construcción lingüística desde el estilo directo.

«Sí, hay por delante, en el tiempo, de toda la obra de Zamora desde Joyce, con su monólogo interior, hasta Faulkner y sus consecuencias (y por otro lado, en estas *Primeras Hojas*, una sensibilidad no lejana de la generación del 98 o del Juan Ramón del burrito). Pero nada semejante a esos recuerdos de infancia, agolpados, sacudidos con cada golpe a luces nuevas, como un caleidoscopio, creadores, con el vaivén de una sintaxis en donde narración, estilo directo, avisos, anuncios, o reflexiones mentales del mismo niño, se entremezclan en un inordenable revoltijo, pero tan claro, que llega exactamente al corazón del lector. Cuánta poesía y cuánta fealdad huye en esas *Primeras Hojas:* una delicia» [12].

1.— El punto de vista del autor como elemento estructurante

Viene perfilado por el «yo» narrativo; lo narrado forma parte indisoluble con el narrador. El autor-creador, desde su posición de adulto, se recrea en su propio «yo» infantil y lo trasciende poéticamente.

No hay, pues, ni puede haber «ausencia» del autor-narrador, como tampoco existen las prerrogativas clásicas del narrador omnisciente al ser la materia narrada autobiográfica.

El niño, aunque la primera narración del volumen —«Viejos retratos»— comienza de forma impersonal, es el elemento aglutinante que posibilita no sólo la visión interpretativa sino el desplazamiento parcial o total de cualquier otro narrador que no tenga algo que ver con su «yo». Es un «yo» narrativo de estructura absoluta: todo lo vamos a ir reconociendo y captando —infancia trascendida— por medio del niño.

Todos los relatos que componen el volumen, a excepción de «Viejos retratos» por lo ya apuntado, presentan una unidad técnica; es el niño, bien en primera persona del singular, bien del plural, quien se encarga de transmitirnos esta narración espléndidamente poetizada. Para ello el autor se ha valido de recursos estilísticos de enorme sencillez: acumulación de elementos del recuerdo, diálogos, pensamientos agolpados, que llevan a sus últimas consecuencias la técnica del monólogo interior.

«Tarde de Rosales, luto cercano. Volvíamos despacito, a pie, ya el sol bajo. Delante los mayores, seriecitos, qué irán preparando, hay que ver, a Paco habrá que ponerle pantalón algo enseguida. Detrás Dorotea, conmigo a rastras, anda, hombre, no remolonees (oye, Dorotea, para qué vale patinar, qué es Parisiana, por qué me da perras ese que viene con Elisa ahí detrás, no miran por dónde van, tropezarán, por qué se marcha antes de llegar a casa, por qué no se puede hablar allí de él), te callarás, se va a hacer

[12] DAMASO ALONSO: «Notas volanderas sobre el arte de Alonso Zamora Vicente», en *PSA* (Papeles Son Armadans), agosto-septiembre, 1973, pág. 132.

de noche, hoy ya no se va a poder rezar el rosario, con el novio tenemos bastante, y andamos, calle Bailén adelante...».

«La cita es extensa, pero quería dar al lector una muestra de este estilo terso, en el que desaparecen los signos ortográficos de la interrogación y la admiración y en el que la acumulación hace acaso difícil la lectura en la primera página, pero que luego nos lleva y nos embarga, induciéndonos a una lectura activa al ir, insensiblemente, desmontando todos los elementos: relato, diálogo, monólogo interior» [13].

1.1.— Imágenes

En un proceso narrativo como el de Alonso Zamora Vicente, el concepto de imagen va íntimamente unido a su forma de escribir, ya que en multitud de ocasiones la imagen forma parte del monólogo, diálogo, etcétera.

No existe duda alguna de que Alonso Zamora Vicente es un gran domeñador del lenguaje y posee —como fino observador de lo que le rodea— una muy aguda sensibilidad ante la naturaleza, de aquí que las imágenes aparezcan como algo propio y esencial en su narrativa.

«Era el Viaducto viejo, el de hierro, con su aire de bidón oxidado y mugriento» (p. 36).

Toda imagen poética es, en síntesis, una comparación. La comparación es una interpretación y ésta supone el punto de vista personal del intérprete, aunque los lectores no lleguemos a alcanzarlo y sentirlo del mismo modo que el autor, ya que forzosamente nuestra sensibilidad nunca llegará a ser la del autor en el momento de la creación. Por ello, nos es fácil deducir que el uso de imágenes y comparaciones en la descripción narrativa es un modo de manifestarse el autor en su obra.

«...y Dorotea sigue discutiendo de toros, volapié va, volapié viene, con un soldado, uno distinto cada domingo, como los matadores» (pág. 53).

«...y se les oía pisar encima de los restos de leña, que crujían sedosos, con un olor bueno a montaña, a desordenada brisa de humo y hierbas transitorias, olor de paseo al sol» (pág. 60).

1.2.— Presentación de personajes

Los personajes —excepción hecha de «Viejos retratos», en donde son presentados a la vez al niño y a los lectores—, siempre aparecen con los datos ambientales y sociales más representativos, precedidos del nombre propio:

«La lección ante el álbum es siempre parecida, siempre hay una voz tibia, cansada, que va haciendo la presentación: «Esperancita, qué bonita era, se casó con un bala rasa, no supimos más de ella, se la llevó a América» (pág. 12).

---

[13] EMILIO SALCEDO: «Las narraciones de Zamora Vicente», en la *Gaceta Regional,* Salamanca, 2 de agosto 1957.

Los personajes de *Primeras Hojas* existen y se individualizan en el momento en que se refugian en la órbita del «yo» del niño. Se perfilan, dibujan o desdibujan según la perspectiva del narrador —el niño—, sujeta a variación ante circunstancias diversas. Los personajes —todos, sin excepción— responden al punto de vista del narrador y se nos muestran con el perfil que más le llamó la atención, y con el rasgo humano más próximo a su recuerdo.

El personaje no se impone al narrador sino que es el mundo infantil el encargado de presentárnoslo bien por lo que le decían o la forma de decírselo, o bien por algún detalle insignificante a los ojos de los mayores, pero importante en la conceptualización de la mente infantil:

«Entrada la mañana, sol de mediodía en el rinconcillo de la Plazuela de San Andrés, mi padre paseaba, vuelta va, vuelta viene, con don Juan el párroco» (pág. 39).

«Elisa y el novio se sientan, y él dice: los niños con la criada a pasear, Dorotea se enfada, nunca me han llamado criada a mí en vuestra casa...» (pág. 64).

«El luto más cercano y rígido por mi madre lo pasé en casa de mi tía Rosa, con su hermana mayor, que no se reía nunca...» (pág. 77).

Hemos de destacar que mientras que no aparece nunca la palabra «hermano», «hermana» como forma única de presentación del personaje sino el nombre propio, no ocurre lo mismo con el nombre de los padres que son presentados siempre con el término «padre, madre» y no con el nombre propio, aun cuando el narrador no sea el niño.

1.3.— Otras manifestaciones

Es indudable que presentimos la presencia del autor cuando por medio de la memoria, con el toque exacto, con la observación precisa, nos devuelve y aproxima el fragmento de vida ya lejano.

«El cochecito daba una vuelta al óvalo del jardín de acacias grandes, cercado de reyes (todos son parecidos, papá)...» (pág. 35).

«...Veía aquellas extrañas ceremonias, ir y venir de caballos, sables en alto (qué se dicen, nunca se tutean)...» (pág. 35).

Sin duda alguna esta actualización del pasado, y posterior recreación en él, va a ser conseguida en *Primera Hojas* casi en exclusiva mediante el empleo de los tiempos verbales:

«De ahí la función decisiva de las formas verbales en la trama del discurso. En primer término, aquella combinación de distintos presentes —histórico, habitual, lírico—, con su efecto de intenso relieve por aproximación o contraste. En segundo término el pretérito imperfecto descriptivo, durativo y los gerundios significantes de una acción continuada, que viene del pasado, se mantiene en un presente eterno y se prolonga hacia un futuro ilimitado»[14].

Es legítimo pensar, por tanto, que el estilo directo va en presente y la narración

[14] EMILIA DE ZULETA: «La narrativa de Alonso Zamora Vicente», en *PSA*, pág. 191.

en el pasado; no sucede así cuando el narrador es el niño que, en su momento, utiliza el presente mientras que cuando lo es el autor utiliza el imperfecto.

«Esto no quiere decir que a lo largo de la narración ambos mundos —el infantil y el literario— estén separados, sino que, por el contrario, están tan estrechamente unidos que a veces es imposible separarlos pese al empleo de diferentes tiempos verbales» [15].

En *Primeras Hojas* a la utilización del imperfecto como fórmula introductora del cuento: «Agosto arriba era la verbena», se une el empleo, en el inicio de los relatos, del presente bien evocador bien de estilo directo: «Cuando me asomo al balcón de la casa paterna», «Vuelvo a ver la mañana de sol».

Esta trabazón proustiana de los tiempos conseguida mediante la utilización conjunta del estilo directo (el presente desde el pasado), con la narración en pretérito (recuerdo mantenido en el pasado) y con la narración en presente (activación máxima del ayer «era —como muy bien dice Zubizarreta— la condición indispensable para reavivar el pasado») [16].

El espacio por el que discurre el deambular del niño es esencialmente Madrid. Puerta de Moros, lugar de la casa paterna, es el punto de partida y retorno; el niño nos va a ir narrando lo que encuentra en sus paseos: San Francisco, iglesia de San Andrés, el Palacio Real, Rosales, La Casa de Campo, Cibeles, Paseo del Prado... etc., tal como se le presentaban en el segundo decenio del siglo en curso.

La dimensión temporal es vaga y difusa como corresponde a la infancia. Es un tiempo detenido por el recuerdo:

«Primavera adentro llegaba el hombre del organillo» (pág. 56).

«Agosto arriba era la verbena» (pág. 125).

«Paseo de Rosales, largo sosiego de sol, mediada la tarde inverniza» (pág. 63).

La función del tiempo interno es presentarnos la totalidad de las acciones que marcan un ciclo en la infancia; la estaciones del año nos acompañan en todo momento así como los juegos cíclicos de los niños: pídola, canicas, trompo, etc., ceñidos al tiempo de su infancia. En la narración abundan las referencias implícitas temporales que aparecen siempre estrechamente unidas al recuerdo infantil:

«Regreso despacito, sol bueno del mediodía, esta tarde podré dejar sin miedo el abrigo...» (pág. 150).

«Algunos jueves por la tarde no hay colegio, vamos después de comer a tomar el sol a la explanada de Palacio. Sol tibio y ya bajo de las cuatro, claridad inverniza...» (pág. 155).

2.— *Lo lingüístico*

Primeras Hojas, por medio de los gestos, de las apreciaciones en la observación —en la mayoría de los casos enmarcadas gráficamente por el paréntesis—, nos trasmite

---

[15] MANUEL ARIZA: «La prosa creativa de Zamora Vicente en Primeras Hojas», Pisa, 1969-70, pág. 297.

[16] *Ibidem*, págs. 298-299, y A. Zubizarreta: «Lengua y evocación en Primeras Hojas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 90, junio 1957, págs. 364-377.

un lenguaje fresco, novedoso y sutilmente trascendido. Tanto desde la óptica personal como desde la óptica de los personajes que van apareciendo en su recuerdo:

«...Hasta que vino Quico y le arrancó la pata y luego me la quitó (estos chicos de Madrid son zorritontos, no saben ni coger un cangrejo)» (pág. 141).

«...Y dicen muy ñoñas pobrecito, tan rico, tan pequeño, y ¿no vas a la escuela? y ¿no vas a la escuela? y ¿qué sabes de geografía?, yo digo alguna palabra porque las señoras se ríen y Dorotea me riñe» (pág. 43).

Primeras Hojas es el primer testimonio del quehacer artístico de Alonso Zamora Vicente, pero ya en él están los gérmenes de su narrativa posterior con relación al empleo solapado del diálogo. El diálogo en *Primeras Hojas* es una especie de monólogo ampliado dentro de la estructura mental del niño. Este procedimiento quedará ampliado, y desbordado, en sucesivas publicaciones.

Hay que tener en cuenta que los procedimientos expresivos están en función de la narración, y lo narrado en *Primeras Hojas* pertenece al acervo cultural de un determinado niño —el narrador—, y su entorno social.

El toque de atención en el diálogo se consigue por medio de vocativos (hijo, chico, niño, bobo); de imperativos (mira, oye, oiga, diga).

«... Ya sabes, hijo, lo que son las cosas, la viuda, sí, se casó enseguida con el empleado que tenían, si el pobre levantara cabeza. Ah, mira, estos son tus padres...» (pág. 30).

El encadenamiento entre habla y réplica es lineal y, sin embargo, en *Primeras Hojas* se nos muestra con técnica novedosa para el tiempo de su composición, no responde al encadenamiento tradicional sino que se nos presenta estilísticamente multiforme:

«...El sombrero se le vuelca, rebotando en la barandilla, sobre el verde (mira, vamos allí, se le ha caído el sombrero a Elisa, se le va a mojar)» (pág. 43).

El léxico de *Primeras Hojas* refleja fielmente el mundo narrado. Hoy nos puede llamar la atención la diversidad de léxico empleado para denominar el mundo vegetal, el mundo social, el entorno fundamental del niño, desde sus gustos, aficiones, juegos... etcétera.

3.— Lo social

Primeras Hojas responde al testimonio de la niñez del autor. Es indudable que el mundo narrado, como corresponde, se desenvuelve dentro del marco de la familia y, que mediante él, vamos a ir recorriendo la vida social de una ciudad —Madrid— en una determinada época: el segundo decenio del presente siglo.

Alonso Zamora Vicente nos rememora su infancia por medio de los hitos más característicos de ella. «Especial encanto tienen los cuentos en que los niños ven y describen desde fuera el mundo de los mayores, que no comprenden y que interpretan a su modo, por ejemplo, *Cuentos de mamá,* de García Pavón, y *Primeras Hojas,* de Alonso Zamora Vicente» [17].

[17] ERNA BRANDENBERGER: *Estudios sobre el cuento español contemporáneo,* Ed. Nacional, Madrid, 1973, págs. 299.

No hay, por supuesto, ya que quien narra es el niño, problemas sociales; el niño vive y nos relata, unas veces, con asombro, y otras, complacido, el enigmático mundo de los mayores, sin entender pero aceptando el porqué de las declaraciones y decisiones que toman los mayores y su forma de ponerlas en práctica.

3.1.— Hastío y desesperanza. El tema de la muerte

Primeras Hojas, aunque es el resultado narrativo de la infancia del autor, no es, en absoluto, un canto al optimismo, como cabría esperar, al tratarse de un niño de infancia feliz. Existe un mucho de desencanto que se acerca, si bien tímidamente, al hastío y quizá a cierta desesperanza, infundada, de otra parte.

Las narraciones recogidas en este volumen, por lo general, presentan al final una especie de reflexión sobre lo narrado y es ahí, precisamente, donde más se vislumbra el matiz que antes señalábamos. Parece como si el autor de «Primeras Hojas» sintiera una terrible nostalgia del tiempo pasado, de su infancia, y al revivirla por medio del relato sienta una gran desazón al no poder abarcarla «in situ».

«Sí, ya no importa la cara, la pasajera identificación, sino la presencia de esa tarde alegre del retrato, vanamente eterna ya, y ajándose» (Viejos retratos).

Sin embargo, este hastío y desesperanza no desemboca en la muerte. La muerte en «Primeras Hojas», cuando aparece, es natural y no es producto del desencanto. Así, el niño nos cuenta la muerte de la madre tal y como a él se la presentaron:

«Me vuelvo hacia atrás y veo a mi padre que abraza a mi hermano mayor, y a Elisa que llora a grandes gritos, que se cae, el sombrero se le vuelca, rebotando en la barandilla, sobre el verde (mira, vamos allí, se le ha caído el sombrero a Elisa, se le va a mojar), y todos entran llorando» (La primera muerte).

4.— Los personajes y su entorno; su nivel cultural

Uno de los aspectos más interesantes de la narrativa de Alonso Zamora Vicente es el adscribir a los personajes una serie de connotaciones para que ellos nos refieran el entorno social al que pertenecen por medio de la cultura y de la educación. Por ello, este rasgo, que va a ser esencial en Alonzo Zamora Vicente, aparece perfectamente delimitado, aunque lleno de ternura, en *Primeras Hojas.*

«...Elisa y el novio se sientan, y él dice: los niños con la criada a pasear, Dorotea se enfada, nunca me han llamado criada a mí en vuestra casa, qué se habrá creído el mierda éste...» (pág. 42).

«Las señoritas de Orús, con sus caballos ingleses, son muy amigas, muy amigas de tu hermana, mira bobo, no llores, te han visto y se ríen de tí, también veranean en San Sebastián. (Cuando Dorotea dice también, mira muy disimuladamente a la gente que hay alrededor, la mar de ufana, qué se habrá creído, nosotros no vamos a San Sebastián...)» (pág. 32).

«La tía de buena posición en Madrid (los títulos del tío colgaban de la pared, Caballero Maestrante de no sé qué, y Gran Cruz de San Hermenegildo, y de la Reina Regente, una gratitud especialísima, y medalla de los Sitios de Cádiz y Zaragoza, mérito civil blanco...» (pág. 81).

La unidad global del volumen, efectivamente, viene conseguida por el «yo» lírico. «Y lo mismo que en la poesía lírica, el yo sensible juega también un importante papel en el cuento literario: el narrador en primera persona da también un talante personal a la narración objetiva; los sucesos externos le sirven para reflejar vivencias personales; a la inversa, el narrador en primera persona induce fácilmente al lector a identificarse con él y a reaccionar sensiblemente respecto a lo narrado» [18].

Así pues, el yo lírico de *Primeras Hojas*, reelaborando su experiencia pasada a través de un sujeto que ya es otro pero que sigue siendo el mismo, crea el proceso y elabora la poesía de una manera clara y transparente. Puesto que «en realidad, él no va directamente a las cosas, a las personas o a los sucesos en cuanto tales, sino que éstos le sirven de medio para describir ambientes y sentimientos y así dirigirse a la sensibilidad del lector» [19]. Una sensibilidad que intenta acercar a la suya y que con gran acierto Dámaso Alonso juzga «no lejana de la generación del 98 o del Juan Ramón del burrito» [20].

JESÚS SÁNCHEZ LOBATO

[18] *Ibidem*, pág. 191.

[19] *Ibidem*, pág. 190.

[20] DAMASO ALONSO: «Notas Volanderas sobre el arte de Alonso Zamora Vicente», en *PSA*, agosto-septiembre, 1973, pág. 132.