Lecturas

Retrato de George Cruikshank publicado en la revista The Omnibus *en 1841*

Biografía de un dibujante: George Cruikshank *

Cuando el gran novelista W. M. Thackeray escribió su *Essay on the Genius of George Cruikshank* (1840), no hacía más que dejar escrita para la posteridad una genialidad de la que hoy hablan los propios dibujos y grabados de Cruikshank. El *Catalogue Raisone' of the Works of George Cruiks* (Catálogo razonado de las obras...) de A. M. Cohn nos ofrece más de 5.265 dibujos y grabados de este fecundo artista, tan relacionado con la política y la literatura victoriana. En esta biografía que reseñamos se ofrece la cifra de 15.000. Nacido en 1792, hijo del caricaturista político Isaac Cruikshank, antes de cumplir los 12 años ya trabaja con su padre en el arte del grabado, junto con su hermano Robert. Parece ser que su colaboración es muy grande en el *Sketch of Nelson Funeral* y en el dibujo *Facing the enemy* 1803 (Frente al enemigo).

En una época en que la noticia se difunde por medio del periodismo naciente, la labor del ilustrador gráfico es de enorme importancia, y la sátira gráfica tiene un sentido mucho mayor de lo que pueda suponerse. De ahí que Cruikshank, totalmente inserto dentro de la vida inglesa, y sobre todo de la vida londinense, sea un testimonio más interesante y válido que muchos documentos históricos. La caricatura política refleja el triunfo británico sobre Napoleón, y cuando dibuja «The Rogue March from Madrid to Paris» *(La marcha del bribón de Madrid a París)*, con su parodia del invasor, nos ilustra mucho más que cualquier comunicación escrita. El «cartoonist» (caricatura) afila su pluma y prepara el panfleto que, muchas veces, se vuelve contra la propia política interior, cuando la exterior ya no tiene interés.

Al servicio de la causa británica, Cruikshank ridiculiza al emperador de los franceses, y se burla de la política gala. El tiempo no pasa en vano. Ahora Cruikshank va a criticar drásticamente a los propios británicos.

No cabe duda que los caricaturistas trataban de reformar la sociedad con sus facentas y que cada dibujo paródico era un acto de rebeldía. Una manera de rebelión se ha creado mediante las parodias impresas, caricaturas que dejan en el mayor ridículo el cinismo de los caricaturizados. Cuando Cruikshank dibuja *Free Born Englishman* (el inglés que ha nacido libre), encadenado, con las manos atadas, con los pies aherrojados, quiere significar el símbolo de la regresión. *The Queen's Matrimonial Ladder* (La escalera matrimonial de la reina) es una sátira feroz de los acontecimientos recientes, tanto que Palacio paga al dibujante para que no caricaturice a la reina. Ya Sayers, Gillray y Hogarth recibían una pensión, medio de evitar la crítica gráfica de sus plumas.

De 1821-1830 Cruikshank mira en torno y ve, sin demasiada sorpresa, que prescindiendo de la política y de la Corte, la vida de Londres le ofrece temas variados para sus caricaturas y dibujos. Las costumbres, las maneras, las modas de Londres bajo la Regencia son un muestrario extraordinario, una cantera diversísima para su arte. Londres es una ciudad estimulante, turbulenta, viciosa y peligrosa en algunos lugares y sus miserias y crueldades, así como sus incongruencias y excentricidades, dan pábulo

* *Michael Wynn Jones:* «George Cruikshank. His Life and London». *Macmillan London Limited, 1978.* (Con cien ilustraciones).

a la imaginación del artista. Un dibujo gesticulante se corresponde con esta vida de tanta excitación. The West End donde reside la *high life,* tan bien descrita por Thackeray en *Vanity Fair (La feria de las vanidades),* donde destaca el bello Brummel, está cerca del Strand, con sus tabernas, cocheros, dandys y cortesanas y petimetres.

El resultado es *Life in London* (La vida en Londres), serie de dibujos inmensamente populares que son como un diorama de la vida diaria, tanto que hoy al recorrer ciudad y asistir al Covent Garden, a Vauxhall Gardens y a la Opera House, el espíritu de Cruikshank está presente, del mismo modo que *The Art of Walking the Streets of London (Arte de pasear por las calles de Londres)·* resulta enormemente evocador para quienes acabamos de recorrer New Bond Street, Regent Street y el Mall, obra del estupendo arquitcto Nash, contemporáneo de Cruikshank, y al que caricaturizó en *Naschional Taste!* clavado en la aguja de la conocida iglesia londinense de *All Souls,* en Langham Place.

En 1823 Cruikshank comienza a ilustrar libros de autores literarios. El primero es el de Lockhart, y se titula *Points of Humour (Puntos de humor).* La comicidad de los dibujos de Cruikshank es de obra maestra. El abigarramiento de sus composiciones, donde tantas figuras se contorsionan humorísticamente, es sorprendente. El editor es Charles Baldwyn, con el cual se va a asociar, y desde entonces su colaboración ilustrativa de libros será permanente.

Por esta época, James Grant, en uno de sus retratos de *Public Characters,* incluye a Cruikshank. Dice: «Es un ser singular y, en algunos aspectos, hombre excéntrico como ser social. Las burlescas y extraordinarias fantasías que su mente constantemente está imaginando, dan a su mirada un aire salvaje, que basta para espantar con su presencia a los que no le conocen. A veces es tan descortés y abrupto en sus maneras que parece rudo». Esta descripción también parece una caricatura.

En este mismo año de 1823 Cruikshank ilustra la traducción inglesa de los cuentos de Grimm *German Popular Stories,* que le da un puesto de honor en la historia de los ilustradores de la literatura infantil. Para Ruskin, Cruikshank fue el gran intérprete de los Grimm. En todas las antologías aparece la ilustración famosa de *Pulgarcito* en toda su originalidad, aquel extraño árbol en cuyas ramas se cobijan los niños, los padres, y sobre las que acecha el ogro de la narración. Estos cuentos populares le llevan a ilustrar los *Eccentric Tales* (1827) de Kosewitz. Al mismo tiempo sigue pintando escenas londinenses, *Scraps and Sketches* (1828), que son escenas de Kensigton Garden.

En un círculo literario con el que mantiene activa tertulia y al que pertenecen el novelista Frederick Marryát, Edward Bulwer—Lytton y el joven Thackeray, Cruikshank traba conocimiento con Dickens, con el cual va a colaborar. Dickens recuerda una de las reuniones con el dibujante: «George Cruikshank estaba como loco en aquella reunión: después de haber cantado toda clase de canciones maniáticas, su diversión llegó al colmo conduciendo hasta su casa (seis millas) mi faetón descubierto, con la indignación unida a la risa de la policía metropolitana».

Hacia 1835, Dickens, todavía un conocido que firma con el seudónimo de Boz, escribe unos divertidos *sketches* (cuadros) en varios periódicos, que van a ser recogidos en libro. El editor sugiere que estos cuadros sean ilustrados por Cruikshank. El libro se publica con un prólogo del propio Dickens, en el que señala su satisfacción por ir

en tan buena compañía como la del conocido y famoso George Cruikshank. Cuando el libro se publica, el crítico de *The Spectator* en su elogio dice: «Boz es el Cruikshank de los escritores».

A continuación, en 1836, Dickens publica *The Pickwick Papers* y prepara *Oliver Twist,* para lo que se pone en relación con Cruikshank. El libro se publicará en 1870, después de muerto Dickens. Es entonces cuando surge la polémica acerca de la autoría del libro. Cruikshank manifiesta publicamente que *Oliver Twist:* «Era por completo idea mía y los caracteres eran míos», es decir, que fue el dibujante quien sugirió a Dickens la idea de escribir un libro sobre la vida de un chico londinense, que va elevándose desde la más modesta situación a la más alta.

Esta controversia acerca de la creación literaria se repetirá en más ocasiones, pues Cruikshank manifestó posteriormente ser el autor, poco más o menos, de los libros que ilustraba. La controversia Cruikshank-Dickens es uno de los asuntos más curiosos de la historia de la literatura y del arte de la ilustración. A partir de esta obra, Dickens empezó a colaborar con otros dibujantes. Ya *Barnaby Rugde* (1841) fue ilustrado por Phiz.

Como ya dijimos, el caso vuelve a repetirse con el autor Ainsworth. Llamado Cruikshank a colaborar con sus ilustraciones para el libro *The Lions of London (Los leones* —elegantes— *de Londres)* y para la obra *Jack Sheppard,* «el dibujante asegura que las obras fueron imaginadas y proyectadas por él. Según Thackeray, Ainsworth sólo puso las palabras. Este es un caso de la colaboración de ambos, que resulta más evidente por lo que respecta a la obra *The Tower of London.* Buena prueba de ello son las cartas que Cruikshank escribe a Ainsworth detallándole las ilustraciones de los episodios, que son aprovechadas casi exactamente por el propio Ainsworth en su libro. Cruikshank afirma en otra ocasión que sus dibujos precedieron al texto y que Ainsworth escribió instigado por sus sugerencias y por sus dibujos, de tal modo que podría decirse que escribió para ellos. O sea, en una palabra, que las ilustraciones precedieron al texto.

A partir de 1835 Cruikshank empieza a colaborar en el *Comic Almanack.* La moda de los almanaques invade Inglaterra. Durante más de veinte años el caricaturista llena las páginas con sus dibujos satíricos y con la muchedumbre de sus personajes. En 1841 empieza su colaboración con el famoso periódico *Punch.*

Por esta época se produce un cambio en la manera de ser de Cruikshank. Gran bebedor se vuelve abstemio y en sus dibujos decide mostrar los estragos de la bebida. En 1847 dibuja la serie *The Bottle (La botella),* que va a vender a precio muy reducido para ponerlo al alcance de las clases trabajadoras. Lo radical de su cambio se refleja en sus dibujos y en su propia vida. En 1848 dibuja *The Drunkard's Children (Los hijos del borracho),* que tiene un éxito rotundo. A partir de entonces, Cruikshank, elegido vicepresidente de la Liga londinense de Templanza, da conferencias sobre la acción antialcohólica. Su estilo oratorio, según testigos visuales, era un cañamazo de gestos histriónicos, en una mímica peculiar y una imponente gravedad que revelaba su capacidad de actor, es decir, algo muy parecido a su propio arte de ilustrador.

En 1853, Cruikshank publica el primer volumen de la serie *Fairy Library (La biblioteca de las hadas),* que dio lugar a una fuerte polémica con Dickens, que le acusaba de moralizar en exceso estos cuentos.

No obstante la continua obra de este trabajador infatigable que es Cruikshank, el dibujante tiene dificultades monetarias, lo que le hará decir en una ocasión que «el ilustrador es el esclavo de los editores».

La obra de Cruikshank en sus últimos años es de tal volumen que en 1871 George Reed (conservador de los dibujos y grabados del British Museum) publica el *Descriptive Catalogue of George Cruikshank.* No cabe duda que una línea de continuidad de los dibujantes ingleses da lugar a la figura de Cruikshank. Los antecedentes están en el genial y desvergonzado Thomas Rowlandson (1752-1827), en James Gillray (1757-1815), con su crítica acerba de los políticos en los tiempos de la Revolución Francesa y en James Sayers (1748-1828), desenvuelto y cáustico. Desde los tiempos del gran Hogarth (1697-1764) con sus *Characters and caricatures,* todo conduce a George Cruikshank.

El genio del artista se manifestó muy pronto en los inolvidables dibujos que han quedado de modo permanente en la historia de las costumbres: *The Picadilly Nuisance (Congestión and Chaos in the Streets of Regency London) (Las molestias de Picadilly. Congestión y caos en las calles del Londres de la Regencia), Inconveniences of a Crowded drawing-room High society at home (Inconvenientes de un salón muy lleno. La alta sociedad en casa)* y las *Monstrosities 1819/1820 (Monstruosidades de 1819/1820)* o desfile de dandis con sus gigantescas chisteras, de mujeres globo con sombreros enormes y plumas de avestruz, *The Ladie's accelerator,* sátira de las mujeres montadas en velocípedo, y *Beauties of Brighton,* 1826, *(Bellezas de Brighton).*

Ahora cabe preguntarse: ¿hasta qué punto Cruikshank pudo influir en la caricatura política anónima de los periódicos españoles y de algunas hojas volantes? Nada acerca de esto señala Valeriano Bozal en su interesante libro *La ilustración gráfica del siglo XIX en España* (1979). El nombre de Cruikshank no se menciona, aunque sí cita *The Ilustrated London News* (1842) y su influencia en *El Seminario Pintoresco Español* y el *Penny Magazine.* Más citados son los caricaturistas franceses, especialmente Gavarni.

La movilidad, el dinamismo, lo grotesco, lo patético expresionista, lo gesticulante, el abigarramiento de los dibujos de Cruikshank en su conjunto dan idea de un período de la vida londinense, de 1818 a 1873, por lo que es muy acertado el título de esta completa biografía: *George Cruikshank. Su vida y Londres.*—CARMEN BRAVO-VILLASANTE *(Arrieta, 14. MADRID).*

El Huxley menor *

Cuando en 1920 apareció el primer libro de Aldous Huxley (1894-1963), una colección de cuentos titulada *Limbo,* Virginia Woolf lo reseñó lamentando que su autor fuera, según ella, un hombre demasiado culto como para resultar atractivo. Con agudeza anticipatoria, la escritora del grupo de Bloomsbury estaba ya poniendo el

* ALDOUS HUXLEY: *El genio y la diosa,* EDHASA, Barcelona, 1984, 129 págs.

dedo en la llaga, apuntando a las coordenadas en las que se desenvolvería la obra global de Huxley, esa mezcla de amplísimos conocimientos e implacable intelectualismo que debemos aceptar como requisito previo a cualquier apreciación positiva de nuestro novelista. No es éste el lugar para reanudar la polémica sobre la verdadera estatura de Huxley como narrador y bastará que convengamos, al menos, que se trata de uno de los escritores ingleses más característicos de la primera mitad del siglo, responsable cuando menos de una novela excepcional, *Point Counter Point* (1928), que es capaz como pocas de reflejar el ambiente intelectual y elitista de la Inglaterra de entreguerras, así como de una serie memorable de piezas narrativas, entre las que, para mí, destacan *Brave New World* (1932) e *Island* (1962), a las que en ningún caso cabe negar dos rasgos fundamentales: su indiscutible amenidad y capacidad para atraer al lector y el humanismo generoso, noble y progesista en el que se asientan sus intenciones didácticas.

El genio y la diosa, que en traducción lograda de Miguel de Hernani es ahora novedad editorial en España, constituye, sin duda, una obra menor, tanto en extensión como en cuanto a sus pretensiones. No representa uno de los esfuerzos principales de Huxley por transmitirle al mundo los beneficios de su sabiduría y de sus inquietudes morales, ni supone tampoco un experimento literario altamente innovador. Pero una vez dicho esto, debo apresurarme a añadir que se trata de una deliciosa ejecución literaria, en la que el amante de la creación huxleyana volverá a encontrar los ingredientes familiares que han conferido al escritor su bien merecido prestigio. Tengo para mí que las obras menores equivalen muchas veces a una de las fuentes de placer más considerables que puede ofrecernos la literatura, y el lector que consagre dos o tres horas a recorrer esta preciosa narración podrá darse cuenta fácilmente de que no le engaño. Articulada en forma de una conversación entre el narrador y un personaje llamado John Rivers, que es en realidad quien nos refiere su historia, *El genio y la diosa* relata las peripecias de una pareja harto típica del universo de Huxley. El genio es Henry Maartens, un científico distraído que lo sabe todo en su campo, pero para quien no hay mucho más aparte del sexo en su vida práctica; y la diosa es su aún joven y deseable esposa, Katy, que a través de un iluminador episodio amoroso con Rivers despoja a éste no sólo de su ya tardía virginidad, sino también de un torpe puritanismo anglosajón, a la par que hace gala de esa gozosa amoralidad pagana tan exquisitamente esgrimida por la aristocracia intelectual y artística de los años veinte. Entre tan refinados y envidiables márgenes se mueven una vez más los personajes de Huxley en esta novela corta, y es en este espacio reducido al que por nacimiento y dotes pertenecía nuestro autor en el que podemos obtener los frutos de su planteamiento.

Aceptadas estas premisas, el lector que sepa apreciarlo podrá gozar al máximo de ese lenguaje de la inteligencia que con tanta naturalidad supo desarrollar el Huxley novelista y ensayista, con sus símiles exactos e ingeniosos, su dicción ligera e ilustrada a la vez. Porque será verdad que los hechos que se nos refieren no dejan de ser intrascendentes, pero no es menos cierto que es la personalidad del narrador la que mantiene en alerta la curiosidad y el interés, como nos sentimos prendados de la palabra de un conversador culto y atractivo, que no puede evitar brindarnos en todo momento el producto de su inteligencia chispeante. No es otra cosa la que torna

sugestiva la escritura de Huxley, en la que cada detalle es de inmediato susceptible de ser puesto en relación con otro que no intuíamos, o con un mecanismo general, o con las fuentes del saber humano que en ese instante resultan relevantes y de la que están permanentemente ausentes la pedantería, el engreimiento fatuo y la erudición fuera de lugar.

Si una literatura como ésta puede a la postre parecernos incompleta, la culpa no puede ser de Huxley, que cumplió con la triple exigencia de instruir, deleitar y ser insobornablemente fiel a sí mismo. El desfase finalmente existente entre sus novelas y la realidad que conocemos hay que atribuirlo, me temo, a la lamentable primacía de la mezquindad, la estulticia y la vulgaridad en nuestro mundo de todos los días. Sólo así puedo explicarme que una *rara avis* como Aldous Huxley se vea condenada a ocupar el sitial de un santo utópico y un punto risible, cuyas verdades prácticas seguirán cayendo en el saco roto de un limbo inexistente. El que la miel no fuera hecha para la boca del asno no nos libra, al fin y al cabo, de vernos rodeados de cuadrúpedos hasta donde alcanzan a mirar los siglos.—BERND DIETZ *(Jardín del Sol, 76. TACORONTE, Tenerife).*

Al impulso del Tarot *

Como muchas capitales de provincia españolas, Pamplona fue una de las ciudades que no despertaron con furor al llamado clamoroso de la revolución industrial y burguesa. Seguía siendo encantadoramente provinciana, conservando ese aire de decadencia exquisita, hacia el final del pasado siglo y en las primeras décadas del presente. Las fuerzas vivas de la ciudad eran todavía aquellos círculos de ilustrados y de familias que conservaban ranciamente apellidos y blasones. Tímidamente progresistas y criptomasónicos, algunos individuos jugaban a conspirar, a la erudición florida y hasta la drogradicción como exótico ejercicio.

Con éstos o similares términos podría definirse a la sociedad que abriga la existencia de Enrique Estébanez, protagonista central de *El Pasaje de la Luna.* La intención de su autor, Miguel Sánchez-Ostiz, no es la de pergeñar heroicamente una serie de hechos, a los que apriorísticamente podríamos catalogar de simples y sin demasiada connotación literaria. Pero esto a priori, como se ha dicho. Si se profundiza detenidamente en el contexto, se encontrará la finalidad que en la narración puso el autor, la cual no es otra que a base de pincelazos, en ocasiones fuertes, presentarnos cómo era la burguesía pamplonica de la época. Una clase social que aún lucha para mantener una serie de privilegios, encerrada en las murallas de la ciudad. Esto de las murallas aparece una y otra vez en el curso de la obra como descripción ambiental del

* MIGUEL SÁNCHEZ OSTIZ: *El pasaje de la Luna.* Editorial Trieste, Madrid.

escenario, pero puede muy bien atribuirse a lo hermético de la psicología que envuelve el accionar de los protagonistas y a los que el autor pretende dar vida, recorriendo con ellos sus lugares de ocio y reunión.

El hombre que ya en la frontera de la madurez decide encerrarse en una campana de cristal tiene dos opciones a elegir: convertirse en un huraño y con extraños vicios que muchas veces desembocan en catástrofes, o en un ser con alma despejada y abierta a todo tipo de sensaciones que le brinda el mundo exterior a través de lecturas y de inusuales contactos más allá de la ventana de su refugio. Diferentes los dos de aquel que ha escogido hacer de sí un calavera.

Enrique Estébanez se decide por el camino de la contemplación y la nostalgia. Para él, sumergirse en el mundo de las lecturas y la evocación de épocas es la vida misma; construir un presente falso a base de recuerdos y fantasmas que pululan en su espíritu y que conviven con él son ya parte integral de su persona. Una fotografía antigua es como una bocanada de aire fresco que le falta y que es incapaz de recoger o ir a por él más allá de las paredes de su vivienda. Practica el sacerdocio del estudio inútil, de la investigación estéril, el caprichoso vicio de hacer para deshacer. La poca importancia que le da a sus conocimientos le lleva a no concederle mayor trascendencia al hecho que los alumnos de un centro donde dicta clases se burlen de él y de la asignatura que imparte.

Sánchez-Ostiz plantea la existencia de un individuo cerrado en sí mismo, pero que es al tiempo veleta de las circunstancias y la fuerte personalidad de otros seres. A pesar de no sentirse atraído del todo por determinados ambientes, a la hora de entrar en contacto con ellos no posee la suficiente personalidad para rehusar el acercamiento. Se deja conducir como un jovencito inexperto y dócilemnte cae en situaciones embarazosas próximas al serio compromiso. Y es que, en ocasiones, Enrique Estébanez parece como estar buscando una identidad a sabiendas de que no la podrá encontrar por el camino que en ese momento recorre; al mismo tiempo sabe que no tiene otra salida, pues ya ha incursionado por esos senderos con iguales resultados, es decir, fallidos en cuanto al encuentro con la identificación plena.

En el momento en que transcurren los hechos, recibe la visita de un hermano materno —de leche, como escribe el autor—, individuo de mundo quien, proclive a la claustrofobia, no resiste la presión de las paredes del hogar y tiene que salir en busca de aventuras o situaciones que, de algún modo, se parezcan a ellas. Ama la vida de los cafés, tabernas y salas de juego. Algo tahur, confía su equilibrio económico a lo que le deparen las barajas y ruletas. Como es fácil imaginar, Enrique Estébanez no puede resistir a la influencia de este hermano y una noche sale con él. Las vicisitudes ocurridas a lo largo de esa jornada constituyen todo el tema de la obra.

Pero no sería oportuno hacer una reseña de todo lo ocurrido. Paso a paso y a través de siete lugares, que son siete situaciones, somos informados de la personalidad de Estébanez, de ese infantilismo endémico que lo acercarse a todo y a todos de forma casi obligada. Es alguien que debe huir de sí mismo y no encuentra la forma de hacerlo. Momentos hay en que toda su personalidad se ve analizada y pasada por el filtro de las comparaciones con otros individuos cuyo comportamiento no se puede

decir que sea ejemplar del todo y, mucho menos, propicio a servir de guía para el atribulado Estébanez.

Encarna Enrique Estébanez a esos seres que vagan por la existencia sin encontrar acomodo alguno; lo que no quiere decir que tal estado de cosas les atormente demasiado, de una forma constante. Sólo en ocasiones muy precisas se plantea el tema y cómo salir del atasco. Entonces recurren maquinalmente, casi actuando por mimetismo, hacia congéneres a quienes tampoco toman del todo en cuenta. Es así que Estébanez, en la misma noche de los acontecimientos, visita a una cartomántica, mujer que le conoce desde la infancia misma por ser amiga de la madre de Estébanez. Presume de saber su vida al derecho y al revés y todo gracias a las cartas del Tarot, por las que Estébanez no siente sino una lejana curiosidad. Pero, no obstante, esa noche está allí, sentado ante la mesa entapetada de la cartomántica y dispuesto a que la magia de las cartas aclare su presente y de alguna manera le prediga el porvenir.

Porque es el porvenir lo que tanto le atormenta. Está en una edad frontera; plenamente instalado en la madurez, no está nada seguro de haber aprovechado la vida juvenil tal y como ésta brinda sus bienes a quienes saben disfrutarlos. Se siente de alguna forma estafado por él mismo y no quiere seguir estándolo todo lo que le resta de vitalidad.

Se deja desmenuzar por la cháchara de la cartomántica y poco a poco ésta lo pesa en la balanza del Tarot. Cree llegar hasta lo más profundo de Estébanez, quien asiente con la elocuente respuesta del silencio. Por fin, la mujer llega a un punto donde compara la existencia de su cliente con una figura gaseosa que traspasa espejos, concretamente la luz de las lunas de éstos y que esa noche, tan variopinta en sensaciones para él, es, tal vez, la meta de todo el camino hasta ahora recorrido y el umbral de una nueva existencia.

Enrique Estébanez le da una importancia superficial a lo que le ha dicho la cartomántica. No obstante, sus palabras le molestan como una piedrecita en el zapato. Decide dar rienda suelta a la juerga a la que ha sido arrastrado esa noche por su medio hermano. Y va como un autómata, visitando lugares porque sí, porque hay que hacerlo, ya que hay una ley no escrita que le obliga a ello.

Sin desearlo, por supuesto, va recorriendo la galería de espejos que prefiguran las cartas del Tarot. Estas hablan de la Rueda de la Fortuna, el Arcano sin Nombre, La Justicia, La Luna y El Loco... Locales y clubes llenos de humo y olor a alcohol se asemejan a las cartas que la pitonisa ha desplegado ante sus ojos y a las que iba dando una interpretación abstracta, ambigua, sólo real y sólida a quien esté dispuesto a creer en semejantes cosas. Al final, la pitonisa habla de un viaje que Estébanez tiene que hacer y que, indefectiblemente, hará al cabo de esa noche que es como el final de otra noche —su vida hasta el momento— y la mañana que tendrá que alumbrar un porvenir diferente. Nada ni nadie puede asegurar que lo que viene sea mejor a lo que se deja; sólo que es diferente y nada más. El cómo será es el riesgo y el precio que debe pagar todo aquel que desee un cambio de vida.

La noche declina y, con ella, el bullicio discreto pero febril en Pamplona. La capital navarra despertará y, con ella, toda esa quietud y pereza moral que se encierra tras sus viejas murallas. Enrique Estébanez contempla desde la Plaza del Castillo que

un intruso está posesionado de su casa. Alguien ha entrado subrepticiamente en su refugio, pero no está dispuesto a saber quién es el desconocido. ¿Quién puede ser? ¿Su otro yo, que nunca abandona esas paredes? ¿Aquel que tiene que desaparecer para dar lugar a un nuevo espíritu que mueva a un nuevo hombre? A lo mejor es. Pero Estébanez no tiene ánimos de averiguarlo cara a cara con el desconocido y emprende el fácil camino de la huida en un misterioso coche que le espera y le lleva a la estación del tren. Ni siquiera entra a investigar el porqué de este otro episodio misterioso y definitivamente le concede toda la insignificancia del mundo. Resueltamente, lo deja de un lado. No quiere saber ya nada más. Desea atravesar lo más pronto posible por la galería de los espejos y perderse en lo insondable de la luz que en lo profundo brilla.

Mansamente se sube en el tren, del que desconoce su destino, alejándose para siempre de la niebla y las murallas de Pamplona que le oprimen el alma.—MIGUEL MANRIQUE *(Palomares, 7, 3.º D. LEGANES, Madrid).*

Brahms. Su vida y su obra *

La «Colección Contrapunto» de Editorial Altalena, que dirige el musicólogo, psicoanalista y escritor argentino Arnoldo Liberman, viene ofreciendo al público de habla castellana una muy interesante y cuidada recopilación de textos biográficos y musicólogos, entre los que se cuentan: *La música y sus formas,* de Graham Wade; *Gustav Mahler/Richard Strauss, correspondencia 1888-1911; Wagner y Nietzsche, el mistagogo y el apóstata,* de Dietrich Fischer-Dieskau; *Beethoven y las nueve sinfonías,* de George Grove; *Johann Sebastian Bach,* de Karl Geiringer, y un estudio sobre Mahler, apasionado y riguroso, de una brillantez y, al mismo tiempo, de una seriedad poco comunes, del que es autor el propio director de la Colección, Arnoldo Liberman y que, de hecho, representa uno de los textos más ricos y enriquecedores que se han escrito nunca en torno a la figura del genial maestro vienés (perdónenme sus paisanos de Kalischt, Bohemia, su ciudad natal, pero parece claro que la conjunción en Mahler de dos fuegos o lumbres peculiares —emanantes del espíritu vienés y del espíritu judío— obligan a olvidar su oriundez puntual en favor de la capital austríaca).

Pues bien, a esta ya importante lista de obras sobre temas musicales se añade ahora una traducción (debida a Pablo Sela Hoffmann y Juan García Baquero) de la biografía de Brahms escrita por el eminente musicólogo vienés Karl Geiringer —quien, entre otras muchas actividades académicas, desempeñó el puesto de bibliotecario y encargado de la colección de instrumentos en la prestigiosa e histórica *Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedad de amigos de la música)* de Viena, desde el año 1923 hasta 1938, sociedad a la que precisamente Brahms legara testamentariamente sus propios manuscritos y gran parte de los que obraban en su biblioteca particular en el momento de su muerte.

Al igual que en su magnífica biografía de Bach, Karl Geiringer sigue en esta de

* KARL GEIRINGER: Editorial Altalena, Col. Contrapunto, Madrid, 1984.

Brahms el «doble método» consistente en dedicar una primera mitad de su trabajo a los aspectos preponderantemente biográficos o personales de la figura del compositor y, en la segunda, a concentrar su atención en la discusión analítica del conjunto de la obra brahmsiana.

Esta metodología enfrenta al lector con —por así decirlo— dos libros hasta cierto punto distintos, si bien paralelos. En el capítulo XIV del volumen y bajo el epígrafe de *La obra de una vida,* aborda Geiringer el estudio pormenorizado de cada una de las composiciones de Brahms. Nos encontramos ante una investigación de gran rigor técnico y considerable riqueza descriptiva, en el que se contemplan todas las facetas y factores —estilísticos, históricos, psicológicos, técnicos, literarios, religiosos, etc.— que concurren en la obra de Brahms. Esta investigación se desarrolla de forrma armónica y gradual hasta trazar un cuadro completo de dicha obra, el cual culmina en una tercera parte del estudio. *El hombre y el artista,* a modo de resumen, y que termina con una selección de las cartas que Brahms escribera a diversos amigos, con exclusión de su correspondencia con Clara Schumann, que Geiringer considera de especial importancia para los estudiosos del maestro hamburgués y cuya lectura recomienda no fragmentarla.

Considera Geiringer el *Réquiem* de Brahms como «la primera gran obra de su período de madurez», y alude a «la más poderosa síntesis musical del antiguo y del nuevo espíritu» que Brahms creara a partir de esa madurez. Esta visión de la obra brahmsiana —la de una *síntesis* entre «lo moderno» y «lo antiguo» o, dicho de otro modo, entre el romanticismo y el clasicismo— es, en efecto, la visión más generalmente aceptada como válida a la hora de enjuiciar las composiciones de Brahms a partir del momento que podríamos calificar como «postschumaniano». Es un enfoque, sin embargo, que aun conteniendo una innegable porción de verdad no agota, pienso, las posibilidades interpretativas de una obra tan densa y amplia como la del músico de Hamburgo (del que, una vez más, cabría olvidar su patria de origen para llamarlo vienés) y ello en razón de que esa síntesis de lo antiguo y lo moderno es ni más ni menos que una constante en todos los compositores, una empresa que, a distintos niveles de conciencia o inconsciencia, todos han perseguido y logrado realizar de una u otra manera. Sólo Wagner, en el siglo XIX, se acerca más a una voluntad de, por así decirlo, «ruptura permanente» con la tradición clásica, pero ni aun así resulta imposible descubrir en él determinaciones clasicistas.

El espíritu de la música de Brahms se define más bien que por una dialéctica *antiguo-moderno* por una lucha entre la ortodoxia y la heterodoxia, cosa, por otro lado, típica del temperamento y la mentalidad luteranos; mentalidad y temperamento que constituyen la única huella y la única fidelidad de Brahms a sus orígenes nordalemanes. He dicho «fidelidad» y, sin embargo, la palabra exacta es *lealtad,* pues precisamente la dinámica interna de su música tiene como «motor primero» la *infidelidad* a sus orígenes, o incluso la fidelidad sin más. Brahms siempre está siendo y, sobre todo, queriendo ser *leal* —a sus amigos, a sus amores, a su ciudad natal, a la música «clásica»—, pero, de hecho, cae permanentemente en la infidelidad. En él la lealtad es una pulsión cerebral, voluntarista: traiciona al norte con el sur, pero nunca llega a romper su lealtad hacia el norte; traiciona a su clase —la pequeña burguesía— con la fascinación

popular de lo *zigeunerisch,* de lo gitano, trashumante, impulsivo, rapsódico (su lealtad hacia la forma, hacia el culto a la forma, se halla constantemente traicionada por un irrefrenable descarrío hacia lo popular-rapsódico, hacia, en fin, lo indeterminado). Esta dialéctica —lealtad/infidelidad— se revela en Brahms de una fertilidad estética extraordinaria.

Karl Geiringer dibuja una figura humana de Johannes Brahms un tanto desvaída y éste es el punto más débil de su trabajo biográfico, compensado —eso sí— con creces por sus magníficos análisis de la música de Brahms. Hay en Geiringer una especie de obsesión por resaltar las cualidades morales de Brahms, su generosidad para con sus familiares y amigos, su bondad de corazón y su rectitud de conducta. El cuadro resulta amable, pero no muy convincente. Ciertamente, el lector de la biografía de un artista no tiene derecho a reclamar que se le sirvan «platos fuertes», condimentados con las especias del escándalo y la chismografía maliciosa, pero sí, en cambio, tiene derecho a conocer en toda su verdad la vida íntima de la persona. Si Stanley Sadie, biógrafo de Mozart, rechaza «por falta de pruebas» muchas de las cosas que se han dicho acerca de la vida amorosa del genio salzburguense, pienso que Geiringer debería haber aducido esa misma razón —si es que ha lugar— para omitir toda una serie de datos acerca de la vida amorosa de Brahms, cuya figura, en este terreno, queda reducida a términos escasamente creíbles. Se nos presenta a un Brahms asexuado, «romántico» en el más estrechamente pequeñoburgués sentido tradicional de la palabra: es un hombre soltero, solterón, que se enamora de muchas mujeres, que mantiene con ellas íntimas relaciones y que, sin embargo, no parece haberse acostado jamás con ninguna de ellas. Evidentemente, el biógrafo hace esfuerzos por «salvar» la reputación de su bienamado Brahms y, para ello, recurre al procedimiento de elidir y pasar por alto sus pasiones carnales, haciendo exclusiva referencia a los sentimientos amorosos del maestro. En mi opinión, lo único que con ello consigue Geiringer es «perder» a Brahms en el feo y tenebroso pecado de la inocentonería. Cabe albergar la sospecha —que para mí es viva esperanza— de que un hombre dotado de un espíritu artístico tan fuera de lo común como el de Johannes Brahms, no fuese un caballero tan anodinamente sublimador de la líbido sexual como nos lo presente Geiringer. En cualquier caso, si Brahms hubiera sido realmente un ser tan castamente sentimental como se desprende de la biografía que nos ocupa, no habría estado de más dejarlo así sentado y hacer algún esfuerzo por determinar las causas de tan absurda y anómala conducta. Es, precisamente, la naturalidad con que Geiringer dejar pasar semejante figura humana lo que induce a pensar que la verdadera vida amorosa de Brahms no se parece demasiado a la que su biógrafo nos pinta, muy probablemente obedeciendo al deseo de «correr un tupido velo» sobre cuestiones que, a su parecer, provocarían un desdoro de la imagen del artista o, acaso, porque las juzgue extrínsecas al interés que la vida de un artista puede o debe despertar en sus admiradores y devotos.

Esta equivocada aproximación biográfica no empaña, sin embargo, el valor general y, sobre todo, musicológico del trabajo de Geiringer. Se trata de un texto que se lee con fruición y provecho; un texto, en suma, digno de la figura artística que con tanto amor describe; con un amor, eso sí, acaso demasiado respetuoso para ser amor.—PABLO SOROZÁBAL SERRANO *(Luchana, 29. MADRID).*

Un intento liberador *

René Nelli y Paul Labal, dos autores franceses estudiosos de la civilización occitana, nos ofrecen, traducidos al castellano por Carmen Alcalde y Octavi Pellisa, una visión científica de lo que supuso el fenómeno cátaro en la Europa de los siglos XIII y XIV. Al finalizar el siglo XII, Occidente se ve sumido en una visión pesimista debido a la miseria física, la miseria moral y la miseria espiritual. El siglo que vio nacer la primera vidriera, la primera ojiva, la primera canción de gesta y las primeras autonomías urbanas finaliza con color de cenizas y olor a muerte.

Los mercenarios, la usura, el odio social son males que van saliendo gradualmente a la luz. Corren los tiempos en que los reyes y los grandes señores feudales, mediante portazgos, derechos sobre los montes y protección acordada a los mercaderes, pudieron ejercer una exacción monetaria sobre los recursos del comercio renaciente y el dinero pasó a ocupar un primer plano en el juego político.

Los elementos naturales —como cuenta Paul Labal— también participan en la ofensiva: de 1194 a 1196, lluvias devastadoras provocan inundaciones catastróficas. El sol se enoja. No hay sal. Los ricos acaparan las escasas cosechas. Los precios del trigo aumentan enormemente. Como siempre ocurre en tales casos, a la epidemia sigue el hambre. Son años terribles y catastróficos. Fue en medio de esta marabunta cuando un fuerte movimiento consiguió sacudir el Occidente cristiano. Se trata de los cátaros, nuevos herejes que insisten en su misión profética y que para la ortodoxia van a significar el Anticristo que se acerca.

Labal insiste en que «cualquier intento de aproximación al catarismo como fenómeno social presupone forzosamente un esfuerzo para situarlo no como cuerpo extraño, sino como enfermedad de ese ente colectivo que es la Iglesia».

Al finalizar el siglo XII, también la Iglesia católica estaba, en diferentes lugares, en una posición de debilidad, pero hay que preguntarse qué tipo de debilidad: ¿doctrinal, moral, catequética, disciplinaria...?

Múltiples contradicciones

Labal se sirve de las historias de personas tales como Pierre Valdo y San Francisco de Asís para mostrar hasta qué punto la Iglesia de finales del siglo XII sufre de inadaptación. «Esta Iglesia —dice— está sumida en contradicciones aparentemente insuperables». Contradicción entre el sueño de una sociedad rural sosegada y constituida según sus funciones providenciales y la realidad de una sociedad en movimiento, ruidosa, inestable, febril, inquieta... Contradicción entre una naturaleza incognoscible en la que el hombre, subordinado a Dios, no se encuentra realmente insertado y una naturaleza modelada, transformada por el hombre... Contradicción entre la referencia a un Dios bueno y la inexorable amenaza de una precipitada caída a las tinieblas exteriores... Por su parte, René Nelli cuenta cómo los clérigos

---

* RENE NELLI: *La vida cotidiana entre los cátaros.* Argos Vergara, Barcelona, 1984.

* PAUL LABAL: *Los cátaros, herejía y crisis social.* Crítica, Grupo Editorial Grijalbo.

pretendían repartir a todos los miembros de la sociedad en tres órdenes: los oratores (los que rezan), los bellatores (los que luchan) y los labatores (los que trabajan). «Esta división tripartita —comenta Nelli— no es que sea absurda, pero sí demasiado general para que corresponda a la verdadera situación sociológica: bajo la presión de los hechos y de las circunstancias, estallaba por todos lados».

El catarismo y, en general, todo el pensamiento heterodoxo, contribuyeron a sacar a la luz la realidad de este estallido. La Iglesia siente temor hacia los nuevos herejes, que siembran el error diseminados por toda la tierra, y a sus hombres los llama «pestíferos», «reptiles», «escorpiones» siempre en pos de nuevas víctimas a las que intentan infectar con su veneno. Son los «hijos del Espíritu de las Tinieblas», que anuncian al que vendrá, su maestro, el Anticristo.

Cuna de cátaros

Cátaro significa puro. El nombre es de origen griego y su filiación es oriental. Según los historiadores, el lugar desde el cual la herejía se extendió sería el monte Aimé, en Champaña; los misioneros de Colonia descubiertos en 1163 procedían de Flandes y, en 1165, una treintena de alemanes de lengua y nacimiento desembarcaron en Inglaterra donde su predicación fue un fracaso. Occitania no es ni el lugar de origen del catarismo ni el centro más antiguo. Sin embargo, los cátaros de Occitania son los que tendrán mayor peso específico.

Labal es de la opinión que explicar la implantación del catarismo en las regiones albigenses, tolosana y carcasonense no es tarea fácil. La creencia cátara penetra en los más diversos medios: grandes señores que codician las tierras de la Iglesia; hidalgos de gotera irritados a causa de sus diezmos; mujeres que huyen de una Iglesia pensada por hombres y de una sociedad que quieren conquistar los hombres; gente del pueblo, sensible a la palabra de predicadores simples en su expresión y en su vida; capellanes en apuros. También hay que añadir gran número de mercaderes y burgueses, que se sienten felices de haber encontrado religiosos que no legislan sobre la usura. Nelli señala que «en Albi, así como en las demás ciudades del Languedoc, son los burgueses, los juristas, los banqueros, los mercaderes quienes se muestran más unidos à la herejía y con mayor fidelidad hacia los buenos hombres».

Los «buenos hombres», también conocidos con el nombre de «perfectos» eran los cátaros que daban al catarismo una dedicación completa. Los adictos y seguidores en general, que eran mucho más numerosos se llamaban «creyentes». «Nunca se atribuyeron —comenta Nelli— a sí mismos el soberbio apelativo de perfectos: los creyentes les llamaban simplemente buenos cristianos, buenos hombres, amigos de Dios. Las perfectas eran las buenas cristianas o las buenas mujeres».

Las mujeres perfectas

Labal insiste en que hay que conceder una importancia muy especial a las casas de las perfectas. «Si, de hecho, —dice—, los ministros cátaros solían ser hombres del pueblo, artesanos y campesinos, las perfectas, en cambio, solían ser aristócratas». Su

casa, que es a menudo la vieja mansión señorial de la aldea o una casa fortificada de la campiña circundante, tiene siempre abiertas sus puertas. La dueña, la mayoría de las veces, es una viuda. Junto a ella, una o varias de sus hijas o de sus sobrinas solteras o viudas a su vez.

Nelli afirma que muchas mujeres escogieron la Orden cátara porque aseguraba la igualdad de los sexos y atenuaba el carácter injusto de la supremacía patriarcal. Esto no quiere decir que la misoginia estuviera del todo ausente en el catarismo: algunos cátaros sostenían que, para la mujer, la última reencarnación del alma debía hacerse en cuerpo de hombre; otros, que el angel de Adán era de un cielo superior al del ángel de Eva. Sin embargo, el dogma enseñaba no sólo que las almas, asexuadas, eran iguales, sino incluso que las reencarnaciones cambiaban tanto a los hombres en mujeres como a las mujeres en hombres.

En cuanto al matrimonio, los cátaros y la mayoría de los heréticos meridionales, no lo concibieron como un sacramento, sino como un algo que sólo debía basarse en el amor, el consentimiento y la fidelidad recíproca: el matrimonio quedaba perfectamente cumplido desde el momento en que cada uno de los contrayentes ha prometido su fe al otro.

Para los cátaros era mejor el concubinato que el matrimonio, y el amor espiritual mejor que el amor físico.

El libertinaje constituyó para las mujeres del siglo XIII, a mismo título que el ascetismo, pero en sentido inverso, una protesta inconsciente contra el orden social, que las vejaba, y sobre todo contra el matrimonio desigual, a favor del hombre. No tenían dónde escoger, si querían afirmar su autonomía, más que entre el camino de la valorización total de la libertad amorosa, combinada con la idea de que el amor no es un pecado, y el camino aconsejado por los «buenos hombres»: ascetismo y perfección.

La doctrina cátara

Los cátaros fueron casi todos dualistas absolutos. La moral cátara se deduce de la naturaleza maligna de la Manifestación: el Bien, la Virtud, la Salvación consisten en desligarse absolutamente de la Materia creada por el Demonio. Por otra parte, estos heréticos del siglo XIII condenaban el juramento, el homicidio bajo todas sus formas, la guerra, la justicia humana (la de los reyes, de los señores, de los obispos) e incluso la muerte de los animales. «La doctrina enseñaba —dice René Nelli— que matar para defenderse era tan grave como matar por malicia. El homicidio estaba prohibido bajo todas sus formas y no había circunstancias atenuantes».

En cuanto a su jerarquía es de señalar que cada obispo tenía un «hijo mayor» y un «hijo menor» que le servían de coadjutores y un diácono. En Occitania hubo hasta cinco diócesis cátaras: Tolosa, Carcasona, Albi, Agen y el obispado de Razès. Hay que añadir que los cátaros no tuvieron nunca papa, sólo reconocieron en determinadas épocas a un obispo residente en Hungría como maestro espiritual.

La presencia de objetos piadosos no es exigida en absoluto por el catarismo, religión más bien abstracta y enemiga de la superstición. Pero el culto a los muertos

sobrevive a todas las prohibiciones. Es por esto que solían colocar una medalla o una cruz griega sobre los cadáveres.

Los cátaros defendieron la libertad de comercio frente a la postura de la Iglesia que prohibía y desaconsejaba los préstamos de comercio. No hay que olvidar que el catarismo interviene justamente en el momento en que aparecen las primeras manifestaciones del capitalismo: la primera letra de cambio (fue librada en Marsella el 15 de febrero de 1200), las primeras sociedades por acciones, los primeros intentos de transformación de los «beneficios» feudales en valores negociables...

La moral cátara apoya los intereses de la burguesía mercantil y la evolución de la economía en general. Se muestran partidarios del nuevo orden en el que la libertad comercial debía aparecer como el testimonio de todas las libertades. Muchos prestamistas eran cátaros o burgueses afiliados al catarismo. De ellos escribe Raimon de Cornet a finales del siglo XIII: «Son tan avispados para las ganancias que son capaces de falsificar sus obras; venden con destreza y elevan tan alto el precio que obtienen pingües beneficios».

Persecución y clandestinidad

Para restablecer el orden católico hubo que tomar medidas preventivas, exigiendo de toda la población que se mostrara, exteriormente, respetuosa hacia la Iglesia, forzando a los rebeldes a darse a conocer. La Inquisición no estuvo ausente, y las penas que imponía sobre los herejes eran proporcionales al delito cometido. Los culpables o sospechosos de herejía solían ser condenados a duras penitencias. Honorio IV ordenó incluso «perseguir a las personas cuya temerosa audacia intentara con todas sus fuerzas entorpecer el ejercicio de la Inquisición».

Los delatores ocasionales, que recibían una recompensa importante, fueron numerosos: pronto se transformaban en profesionales. La más temible especie era la de los cátaros expoliados, o la de los herederos despojados de su herencia por herejía, que entraban al servicio de la Inquisición con la esperanza y también la seguridad que se les daba de recuperar sus bienes y ser al fin definitivamente absueltos.

Los métodos de investigación eran detallados: todos los hombres de más de catorce años y las mujeres de más de doce estaban obligados a jurar que denunciarían a los herejes. Pero la persecución es aún más sutil: podían ser objeto de persecución aquellos que mostraban «poco interés o poco ahínco» en la búsqueda del hereje.

Labal concluye su trabajo de investigación diciendo: «La herejía fue un desafío a la Iglesia católica. El descubrimiento de este desafío causó una intensa emoción a finales del siglo XII. A este desafío, la cruzada y la Inquisición dieron una respuesta violenta. Violencia porque probablemente se creyó que el tiempo apremiaba. La atmósfera de crisis que se cernía sobre el pontificado de Inocencio III influyó, sin duda, en la brutalidad de las decisiones».

A mediados del siglo XIV, el catarismo había desaparecido en Occitania.

Nelli, por su parte, afirma al final de sus páginas: «Si el catarismo medieval no es ahora sino una aventura histórica, sus constantes que, en tanto que esquemas místicos, condicionan más de lo que se cree el pensamiento humano, inspiran siempre morales

reformadoras y movimientos liberadores. Probablemente será así hasta el fin de los Tiempos».

«Todo lo que puede llegar a decirse —dice también—, es que si la historia nunca se repite, los fanáticos se repiten una y otra vez e incluso con una constancia que sorprende: son los mismos actos, las mismas palabras. Los verdaderos hombres de espíritu tampoco han variado mucho en su comportamiento: prefieren dejarse matar que matar».—ISABEL DE ARMAS *(Juan Bravo, 32. MADRID).*

Modismos y coplas de ida y vuelta *

Libro dedicado a explicar la etimología y la historia de algunos modismos y expresiones, generalmente andaluces, que traspasaron el Atlántico y se implantaron —algunos, no todos los reseñados— en la América hispanohablante. Son muchas, sin embargo —casi la mayoría— las expresiones sobre las que no se explica ni etimología ni historia, aunque sí su significado.

Obra, de todas formas, valiosa e interesante para todos los estudiosos de la lengua castellana en sus diferentes palabras, coplas, expresiones y modismos pintorescos, más o menos habituales del idioma hablado.

Aparte de la reseña etimológica, a veces se detiene el autor en el estudio de posibles errores en la transcripción de una expresión o copla. Es el caso, por ejemplo, de la famosa copla del Café de Chinitas, transcrita en su versión más conocida por Federico García Lorca, transcripción que el autor pone en entredicho («No para restar méritos al poeta», afirma). La copla, según nos ha llegado a nosotros, dice: «En el Café de Chinitas / dijo Paquiro a su hermano: / soy más valiente que tú, / más torero y más gitano./Sacó Paquiro el reló / y dijo de esta manera: / ese toro ha de morir / antes de las cuatro y media. / Al dar las cuatro en la calle / se salieron del Café, / y era Paquiro en la calle / un torero de cartel».

«La composición tiene gracia, musicalidad, color —dice Manuel Barrios—, pero no sentido.» Y se pregunta: ¿Por qué Paquiro, en la plenitud de su gloria, va a decirle a un hermano suyo, anónimo, que es más valiente, más torero y más gitano que él, siendo esto de sobra conocido? ¿Qué pinta aquí un toro que ha de morir antes de las cuatro y media? ¿Quién duda de que Paquiro sea en la calle, como en la plaza, un torero de cartel...? Nada de esto responde a la lógica y ésta nunca falta en las coplas populares. Tras un paciente y profundo estudio del caso descubrimos, al fin, un error: leve, insignificante, pero decisivo. Lorca había colocado mal la preposición «a»; sólo con situarla en el sitio exigido por la oración, la historia resultaría distinta y del todo coherente: «En el Café de Chinitas dijo a Paquiro su hermano»... No es Paquiro quien habla, sino el otro. El torero responde con un desafío: «Ese toro (es decir, quien acaba

* MANUEL BARRIOS: *Modismos y coplas de ida y vuelta.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1984.

de interrumpir la fiesta) ha de morir antes de las cuatro y media». Al llegar la hora, el otro no acude al reto y Paquiro se encuentra solo, como el torero de cartel que es. A pesar de ello, aún existía algo que debía de desfigurar el sentido de los versos. Así llegamos a la conclusión siguiente: el poeta (se refiere Barrios a García Lorca) creyó que la palabra «hermano» era pronunciada con la característica aspiración andaluza de la «h»; pero no se trata de esto, sino que quien se dirige a Paquiro es un «germano»; o sea, un chulo, un «guapo» valentón. La historia queda resuelta y, con ella, el pequeño enigma: «En el Café de Chinitas dijo a Paquiro un germano: soy más valiente que tú, más torero y más gitano»...

En otra circunstancia nos descubre Manuel Barrios cómo las expresiones populares son fuente algunas veces de equívocos. Es el caso de «Irse por los cerros de Ubeda», que se emplea, como es sabido, para motejar a quien desvía la charla hacia un tema o un juicio disparatado o absurdo. «Es curioso señalar —aclara el autor— que incluso escritores de muy reconocido prestigio literario han caído en la trampa que la frase lleva en sí. Canena —escribe el maestro Camilo José Cela—, antesala de los cerros de Ubeda... *(Primer viaje andaluz)*. La verdad es que los famosos cerros de Ubeda no existen más que en la irónica invención del pueblo».

Nos recuerda el autor en este libro la historia de algunas conocidas expresiones. Citemos diversos ejemplos: «A buena hora, mangas verdes»; su origen proviene de la poca diligencia o el retraso en cumplir sus obligaciones de los cuadrilleros de la Santa Hermandad, cuerpo encomendado para la vigilancia de los gitanos, y que vestían uniformes de vistosas mangas verdes.

«El chocolate, espeso». Rememora el autor a propósito de esta expresión las apasionadas controversias, incluso religiosas, que desató en España el nuevo producto venido de América, controversias que produjeron dos «escuelas» de aficionados al chocolate: unos, que lo recomendaban muy ligerito, completamente líquido, con una mínima cantidad de cacao (así se sigue tomando en muchos países hispanoamericanos); y otros, por el contrario, partidarios del chocolate espeso, al que llamaban «soconusco». Prevaleció este último, y gracias a ello se acuñó la frase: «Las cosas claras y el chocolate espeso».

«Las cuentas del Gran Capitán». Nació la expresión por las cuentas presentadas al Rey por don Gonzalo de Córdoba, y que eran, desde luego, morrocotudas: «2.736 ducados en frailes, monjas y pobres, para que rogasen a Dios por la prosperidad de las armas españolas... 100.000 ducados en guantes perfumados para preservar a las tropas del mal olor de los cadáveres de sus enemigos tendidos en el campo de batalla... 160.000 ducados en poner y renovar campanas destruidas por el uso continuo de repicar todos los días por nuevas victorias conseguidas sobre el enemigo... Y una burlona apostilla final: Cien millones por mi paciencia en escuchar ayer al Rey, que pedía cuentas al que le ha regalado un reino...»

«No es nada lo del ojo». Se refiere al torero Manuel Domínguez «Desperdicios», que en la tarde del 1.º de junio de 1857, cuando toreaba en la plaza del Puerto de Santa María, el toro «Barrabás» le tiró un terrible derrote, vaciándole el ojo derecho. Domínguez entró por su pie en la enfermería, tan animoso como para pronunciar la frase, que el pueblo amplió así: «No es nada lo del ojo y lo llevaba en la mano».

«A enemigo que huye, puente de plata». Expresión procedente de la frase que Melchor de Santa Cruz de Dueña atribuye, también, al Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba. Lope de Vega empleará la expresión en *La estrella de Sevilla:* «Que al enemigo / se ha de hacer puente de plata»...

«A la chita callando». Se remonta su origen al tiempo de los árabes, quienes introdujeron en España un animal, especie de gato montés, felino muy sanguinario, al que llamaban «saeta» (chita), utilizado para cazar. La «saeta» era mucho más rápida que los perros y tan sanguinaria que ya en tiempos de Alfonso X se prohibió la caza auxiliándose de este felino. Pero esta caza continuó realizándose clandestinamente con la «chita», pero en el mayor sigilo, «callando», de donde quedó el modismo que, a nuestro juicio —dice Barrios—, debe ser «a la chita y callando».

«A tontas y a locas». La frase la originó el fraile agustino Juan Farfán, convidado por unas monjas para darles un sermón, pero sin tiempo para estudiarlo. Llegado el momento, subió al púlpito y dijo: «Hoy predicaremos a tontas y a locas»... (No explica el autor del libro si el tal fraile pudo pensar que su auditorio estaba compuesto de tontas y locas). La expresión se popularizó en el siglo XVI, y Gaspar Lucas Hidalgo la registra en los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605).

Hay bellas coplas, origen luego de expresiones populares, como «¡Anda con él!» (o con ella), equivalente a las exclamaciones «¡Atrévete!» «¡Decídete!», que provienen de la coplilla que dice:

«Es tu cintura mimbre
que se mimbrea,
y tus labios, corales
que colorean.
¡Anda con ella!
¡Que te la vas llevando!
¡Que te la llevas!

«Andar a la caza de gangas». Frase que ha ido transformándose con el tiempo, y que todos conocemos lo que hoy significa. Pero en su origen quería decir «perder el tiempo pensando alcanzar una cosa y que, cuando parece tenerla ya en las manos, se escapa o se deshace». Como el cazador, que yendo tras la ganga (ave), ésta le espera y, antes de que dispare el arcabuz, se levanta y se aleja. La ganga tiene la carne dura y es difícil de pelar; de ahí la frase de Góngora en su *Epistolario:* «No debe conocer quién es Armuña, su deán, ganga tan dura de pelar como de comer»...

Otra curiosa coplilla fue el origen de la expresión «Andar (uno) que bebe los vientos», que significa estar desasosegado, obsesionado por algo, especialmente relacionado con amoríos:

«Por pillar a uno en tu puerta
ando que bebo los vientos;
como lo llegue a pillar
tienes en tu puerta un muerto».

MILLAN CLEMENTE DE DIEGO

El fin de la consecuencia

La consecuencia es el resultado y la prosecución coherente de unos hechos o comportamientos determinados. Ser consecuente consigo mismo, con los demás, con las decisiones tomadas, con los proyectos de vida y, en términos amplios, exigir o esperar una consecuencia —lógica y coherente— en la sucesión de los hechos, voluntarios o casuales, era, hasta Enzensberger, quien ha irrumpido corrosivamente en el delicado asunto, un sistema de referencias dentro de la complejidad de los acaecimientos y la pretensión de otorgarles una ley aproximada de causa y efecto.

El poeta y ensayista Hans Magnus Enzensberger ha titulado uno de sus siempre interesantes artículos *El fin de la consecuencia* (forma parte del libro *Migajas políticas,* editorial Anagrama, 1984). En *El fin de la consecuencia,* compuesto por unas veintidós páginas, Enzensberger, en ese estilo peculiar que funde la experiencia personal, los recursos de la narrativa y el pensamiento y que está tan cerca del llamado «nuevo periodismo» (sin perjuicio de que ya lo practicara Julio César en sus comentarios de la guerra de las Galias), combate, como se sobrentiende, lo que ha venido siendo el tradicional prestigio de la consecuencia, es decir, la actitud que indica «firmeza de principios, radicalismo, incorruptibilidad, claridad libre de todo compromiso» y, en suma, el mantenimiento de «una consecuencia inexorable consigo mismo».

En general, *El fin de la consecuencia,* que sin duda es un artículo brillante, lucha contra el comportamiento inflexible y aquellos principios amenazados de desembocar en el fanatismo, en la incontradicción y en la por una gran mayoría repudiada inconsecuencia, cuyo polo opuesto también recibe el nombre de la «jerga de lo unívoco».

La jerga de lo unívoco —dice Enzensberger— «brama desde la tribuna de continentes enteros y apesta todos los canales del discurso público». Enzensberger satiriza al extenso núcleo social que sin reparar en sus propias incongruencias clama por la inflexibilidad de los principios y de la rigurosa consecuencia, sugiriendo una cierta identificación con la «tenacidad autoritaria» que se advierte en los escritos de Carl Schmitt, Ernst Jünger y Martin Heidegger, aunque a Enzensberger no le gustaría afirmar que los alemanes se hayan arrogado para su uso exclusivo «la apología de los principios y la retórica de la inflexibilidad», en la que, por cierto, también los utopistas italianos, los teólogos españoles y los jacobinos franceses se dejaron guiar por la «consecuencia cruenta».

En tono de humor serio, Enzensberger se dispone a darnos a conocer lo que él llama «las alegrías de la inconsecuencia». Debemos la vida a la inconsecuencia, al tira y afloja. Prueba de ello es que no estaríamos en condiciones de enfadarnos por las palabras de Enzensberger si, por ejemplo, Nikita Kruschev no se hubiese declarado en retirada con sus cohetes allá por 1962, cuando se produjo el amago caliente de confrontación entre Estados Unidos y la URSS, Cuba por medio.

Se sabe hasta dónde pueden llegar las cosas si se actúa sólo de manera consecuente. Enzensberger enumera algunos aspectos. Entre ellos destacamos que el capitalismo consecuente da lugar a dictaduras fascistas, que la lucha política consecuente conduce al terrorismo, así como la defensa consecuente de la seguridad estatal. En otro orden, la ecología pura desemboca en una agricultura paleolítica, y el comunismo entendido

a fondo lleva al campo de concentración, y el crecimiento económico sin claudicaciones tiene como consecuencia la destrucción de la biosfera, mientras que «la consecuencia de la carrera armamentista consecuente es la guerra atómica».

Son muestras. Enzensberger extrae una máxima de validez general: toda causa justa se convierte en injusta cuando se lleva a sus últimas consecuencias.

La retirada ordenada de una posición insostenible —sigue Enzensberger— es la quintaesencia del arte de la guerra. Si esto es oportunismo o acomodamiento, ¡benditos sean! Ideas de Feyerabend sobre la tendencia a objetivar nuestros sueños egoístas e imponérselos a otros hombres en forma de valores objetivos concuerdan con las estipulaciones de Enzensberger (Feyerabend, como sabemos, se ha hecho célebre por sus discusiones contra el racionalismo extremo y sus desconfianzas respecto al cientificismo).

Enzensberger invita a pensar en las «ventajas de la inconsecuencia», que depara riesgo, libertad, fantasía, y termina con un discurso de alabanza a la testarudez, teniendo especial cuidado en diferenciar la testarudez de la consecuencia, pues la testarudez «es una cuestión de actitud y no de principios», no necesita explicaciones ni excusa y no puede tampoco ser «deducida» de la teoría (Enzensberger ejemplifica un caso de testarudez en la figura de Georg Elser, quien en 1939 le puso una bomba a Hitler).

Hasta aquí la exposición resumida del artículo *El fin de la consecuencia,* que tiene mucho de verdad generalizada en todo lo que se refiere a la desmitificación de las actitudes dogmáticas y monolíticas y a la imposibilidad de remitirse a principios sólidos absolutamente válidos, pero que en lo esencial comporta nociones de alguna manera equivocadas o discutibles y éstas no tienen nada que ver, por supuesto, con la existencia real y la conveniencia del pragmatismo puesto de relieve como tampoco con la simpatía ácrata y demoledora que reflejan las palabras de Enzensberger.

Sin embargo, las dudas empiezan desde el principio. Porque hablar del «fin de la consecuencia» es dar por sentado que al fin la consecuencia se ha impuesto en el mundo, con efectos muy negativos, y que es preciso o legítimo combatirla hasta su erradicación, lo cual viene a querer decir ni más ni menos que la inmensa mayoría de los males obedecen al principio de la consecuencia y estamos comprendiendo a tiempo los desastres que encierra su desarrollo lógico, por lo que la comprensión equivale a otorgarle carta de naturaleza a su contrario, la inconsecuencia, y a desvirtuar la consecuencia.

Pues bien, no existe ninguna seguridad de que este establecimiento de la consecuencia se haya producido de manera rotunda, al extremo de requerir una defensa de la inconsecuencia, puesto que no está resuelto el problema de poder adjudicar los «signos buenos» y los «signos malos» del existir humano a una determinada «facción», consecuente o inconsecuente, y en realidad supone un grave compromiso achacar lo bueno que nos pasa a una consecuencia y lo malo a una inconsecuencia, y viceversa (el planteamiento de Enzensberger y su discusión pide este caos palabrero), habida cuenta de que por regla general la consecuencia detestable no se toma como resultado lógico y lineal de los supuestos dados, sino como una degradación y corrupción alejadas de lo que *tendría que haber ocurrido* y, por el

contrario, los resultados bonancibles de actuaciones inconsecuentes no abonan grados de coherencia ni deliberación y semejan el producto de la casualidad.

En resumen, para soslayar esta especie de aritmética de las palabras, lo mismo se puede hablar del «fin de la consecuencia» en oposición a su principio de inflexibilidad como hablar de que no hay más consecuencia que la *producida finalmente,* sea cual fuere su matiz y su grado de conveniencia. Dicho con otras palabras y asumiendo verdaderamente el relativismo de la cuestión, el resultado de un comportamiento inconsecuente no deja nunca de seguir siendo una consecuencia, otra, la consecuencia.

Y este podría ser el caso, por ejemplo, de Kruschev cuando en 1962 se declaró en retirada con sus cohetes, una «alegría de la inconsecuencia», pero no sabemos, de haber sido el dirigente soviético consecuente, qué habría pasado, si la actitud en apariencia consecuente —persistir en el empeño de los cohetes— hubiera provocado la consecuencia o inconsecuencia de Kennedy o si la aparente inconsecuencia de Kruschev fue en realidad su manera o su *tipo de ser consecuente.* Cuestiones de vaporosidad total que, desde la perspectiva adoptada por Enzensberger, no pueden dar pie a la formulación de una teoría, ni siquiera de una máxima, si bien al escritor alemán hay que agradecerle su tono desenfadado.

Igual ocurre en mayor o menor proporción con las restantes ejemplificaciones. El capitalismo consecuente da lugar a dictaduras fascistas. Entonces —se quiere decir— el capitalismo no consecuente, el capitalismo inconsecuente, da lugar a un sistema de gobierno distinto al de la dictadura fascista, que muy bien puede ser la democracia y una economía mixta, pero con igual propiedad se podría decir que el capitalismo en su fase más inteligente posible lleva a la *consecuencia* democrática y a la economía mixta. Sea cual fuere el resultado, ineludible, bueno, malo, conveniente o catastrófico, siempre resultado, siempre en curso dinámico de resultar luego otra cosa, no responde claramente a la coordenada del comportamiento consecuente/inconsecuente porque no es posible eliminar el diluido compuesto del azar, de las causas y efectos secretos, aventurero y de correspondencias asistemáticas o no bien controladas por las exégesis posteriores.

La lucha política consecuente conduce al terrorismo (hay que sobrentender que se trata de terrorismo de los grupos disidentes y no de otros supuestos terrorismos, por ejemplo, el terrorismo de Estado). Esta es una verdad terrible difícil de desmontar, a no ser que el terrorismo responda a razones menos puras que las de la lucha política nacionalista y sea estimulado por otras organizaciones que encuentren beneficio en la desestabilización.

La consecución coherente desemboca, como vemos, en terrorismo, agricultura paleolítica, campo de concentración, destrucción de la biosfera y guerra atómica (desembocaría, queremos decir). Como la mayoría de estos males, salvo la agricultura paleolítica y la guerra atómica, ya son reales y pocos países se han librado del terrorismo y de la degradación ecológica, querría esto otro decir que el desarrollo de la humanidad ha sido consecuente y que lo consecuente es involutivo.

Pero al mismo tiempo hay consecuencias bondadosas y progresistas, según ocurre en general con el desarrollo de la ciencia y de la técnica. La medicina consecuente desemboca, por ejemplo, en la penicilina, en la longevidad. La microelectrónica

consecuente perfecciona los métodos de trabajo y el dominio de la realidad. La obediencia consecuente de las leyes permitiría un mundo mejor donde la teoría se acercara a la práctica. El desarrollo consecuente de la tecnología origina sobra de mano de obra y afecta de mala manera al desarrollo consecuente de otras disciplinas.

De modo que igual se puede probar que hay consecuencias buenas y malas e inconsecuencias buenas y malas. No hay sistematismo y, si lo hubiera, nada sería más fácil y admitido que hacer pública fe de inconsecuencia y no pagar las pensiones de los trabajadores jubilados ni respetar nunca las leyes (¿para qué el esfuerzo inútil de legislar?) ni consentir en querer consecuentemente a los hijos, ni crecer consecuentemente para envejecer y morir, ni ser fieles a ningún sistema (por nada del mundo me apetecería dar la impresión de adoctrinamiento moralista).

El artículo de Enzensberger es inteligente y original, pero conduce a un caos mayor que el existente. Llevado el tema a la idea de progreso, el desarrollo de la humanidad desde la lamparilla de aceite a los cerebros electrónicos, desde la ameba al atleta con siete medallas de oro olímpicas, es consecuente con la necesidad de la condición referida al logro y la mejora, y las inconsecuencias no serían más que los accidentes eventuales que han retrasado tales logros, o sea, la guerra, las epidemias, el hambre, la discordia, aunque por otra parte —y este nuevo relativismo mostraría la debilidad del razonamiento de Enzensberger— se podría probar que, pese a su coste en dolor y vidas humanas, también la guerra —según el esquema más optimista, miserable y abstracto histórico— se presenta como un factor de progreso.

El problema de la consecuencia/inconsecuencia no admite atribuciones sistemáticas y unas veces ser consecuente es una barbaridad y otras veces ser consecuente es beneficioso para la dignidad humana, mientras que unas veces ser inconsecuente es beneficioso y otras veces ser inconsecuente es un pecado y una canallada.

El fin de la consecuencia, ¿pero es que la hubo alguna vez? El fin de la inconsecuencia, ¿pero es que la hubo alguna vez? Seamos una cosa y otra a la medida.—EDUARDO TIJERAS *(Maqueda, 19. 28024 MADRID).*

Los medios del traductor traicionado *

La aparición de *La casa del lago de la luna* ha provocado una cadena ininterrumpida y festiva de elogios aristocráticos. Numerosos y renombrados autores, ya procedentes de las filas del neorrealismo de posguerra o del área de la fábula política y mágica en la literatura italiana, se han significado favorablemente respecto a la novela de Francesca Duranti. El fenómeno merece ser considerado con precaución y cuidado. Es preciso recalcar, en principio, que a Duranti no se le han regateado

* *La casa del lago de la luna,* de FRANCESCA DURANTI. Traducción de Juan Moreno. Editorial Seix Barral. Barcelona, noviembre 1984, 204 páginas.

muestras de admiración y que tampoco se le regalaron calificativos exagerados ni eufóricos. No obstante, quizá fuera confundir los términos convertir esta coincidencia llamativa y gratificante, en el punto de arranque de una nueva época de esplendor para las letras italianas o en el germen de una generación novelística.

Si algo debe resaltarse en el trabajo de Francesca Duranti se denomina rigor y sencillez. Ambas cualidades permiten que *La casa del lago de la luna* recupere de hecho la tradición del relato de breves dimensiones para desembocar en una obra narrativa más ambiciosa, que transforma su diseño originario con el curso de la acción y apoyándose en los matices. La hipotética amenaza de la densidad o incluso de la aridez queda, así, despejada mediante una clara conciencia del oficio del escritor, en ocasiones conciencia insultante por el modo en que se corresponde con una ejecución impecable y depurada que respeta los ritmos literarios y vertebra una estructura férrea de apariencia flexible que aporta relieve a los retratos psicológicos de los personajes. Francesca Duranti subraya una ruta literaria de equilibrio al considerar un episodio habitual en la existencia de un traductor cuyas tareas se hallan estrechamente ligadas a las publicaciones de una editorial. El germanista Fabrizio Garrone recibe una noticia alentadora cuando culminaba una traducción de Fontane: un amigo ha descubierto por casualidad un título inédito, firmado por un autor desconocido, un libro genial que merece toda la atención. La novela rescatada de las tinieblas del olvido constituye un prodigio que no puede ser desaprovechado. Fabrizio, traductor meticuloso, dotado de talento para la creación, aguarda una oportunidad semejante para revelar al público su verdadera valía y se deja seducir por el proyecto...

Su objetivo real no se ciñe, en exclusiva, a un logro profesional o material, sino a la búsqueda de una salida para su indefensión privada ante los conflictos personales que le plantea lo cotidiano. En otro sentido, su conquista le permitirá asentar una reputación que le concede, que le podría conceder, el derecho a internarse con luz propia en un mundo conocido y odiado: el universo de los fabuladores, de la élite intelectual con la que se ve forzado a convivir en el anonimato como un insecto atemorizado y silencioso, en segundo plano, sin aspiraciones ni esperanzas.

Planteados estos límites, Francesca Duranti teje de una forma paciente y sistemática una celada en torno a su protagonista. Fabrizio será atrapado por el enigma de una novela desconocida por los estudiosos, titulada *Das Haus am Mondsee (La casa del lago de la luna),* escrita por un literato vienés, Fritz Oberhofer, fallecido a principios de siglo; el libro inmortalizaba una relación sentimental que incurre en todos los tópicos del romanticismo, vivida por el autor en los últimos años de su vida, glorificando las figuras de una dama y de una casa levantada a orillas de un lago austriaco. Los dos símbolos se enriquecían a los ojos de Oberhofer merced a la influencia que, sobre ellos, parecía ejercer la luna.

En ningún momento los pensamientos de Fabrizio Garrone —y, tampoco, el testimonio que de su personaje efectúa la prosa penetrante y escueta de Duranti al detallar con paciencia los vínculos que unen al traductor con la obra que a un tiempo desvela y *traiciona*— se alejan de la ambición secreta en la que un hombre reprimido y tímido en relación a sus particulares represiones, fundamenta su ilusión de ocupar un puesto digno en una comunidad concreta como la intelectual. Fabrizio Garrone

busca con insistencia un hogar. Y confunde las estampas de sus sueños. Lucha por alcanzar una posición corporativa y su error determina que olvide la realidad.

Cree que tras su indudable consagración logrará, al fin, sentirse cómodo dentro de su piel, inamovible e indiscutible como uno de tantos intelectuales respetados y mimados en las presentaciones editoriales de libros o en el ambiente exquisito de las conferencias y las tesis doctorales.

La realidad, aspecto que a Francesca Duranti le inquieta, representa uno de los principales estímulos de *La casa del lago de la luna.* La realidad está encarnada por una mujer que en su comportamiento corriente aúna algunos de los rasgos más destacados de la vida contemporánea. Libertad de ideas, libertad sexual y una lucha permanente y discreta contra las imposiciones clásicas de la masculinidad conforman el carácter de Fulvia, la simpática llamada de atención a las abstracciones constantes del traductor de quien está enamorada. En Fulvia, por otro lado, descansa el punto de ruptura que señala la vida de Fabrizio *antes* de hallar la novela y *después* de traducirla para el público.

Entre ambos extremos, Mario, dueño y director de la editorial donde confluyen —casi por accidente— dos concepciones vitales encontradas.

Porque al penetrar en la traducción, Fabrizio nos participa una vivencia absoluta e irreflexiva de una atmósfera romántica y espectral, en tanto Fulvia recrea, soportando el miedo a la ausencia, la necesidad de afecto y el temor por su enamorado, una réplica a la invasión del mito que altera todos sus proyectos amorosos.

Manteniendo un desenfado que en ningún pasaje roza el descuido, Duranti significa a sus personajes respecto a una sociedad real. Es Francesca Duranti quien les ofrece la oportunidad de elegir. Y es, en esa circunstancia, donde Fulvia se rebela contra el afán de Fabrizio, contra el afán radical de un traductor que *emplea* interesadamente sus conocimientos para escamotear a los desafíos cotidianos su carencia de resolución individual e íntima. Fabrizio opta por el fantasma de la casa del lago. Quiere reinventarlo, y en la práctica consuma ese impulso en la creencia de que en una fantasía que a veces interpreta como reencarnación, hallará su redención de un mundo que le oprime en su insignificancia, en todo el tiempo entregado a una labor ingrata, donde no ha encontrado ninguna recompensa.

Será en el miedo —*El sentimiento más antiguo del hombre,* conforme a la exposición de H. P. Lovecraft—, donde Francesca Duranti haga enfrentarse a sus personajes y donde la novela alcanzará otro valor. Las consideraciones intelectuales han desaparecido por completo. Nos hallamos ante dos posturas que intentan defender, a toda costa, su razón de vida contra las acechanzas de lo desconocido. Es, en ese área, donde apreciamos también que radica en la ignorancia el profundo mal de Fabrizio Garrone. No ha querido *conocer* la vida, se ha dejado vencer por el desánimo y por la fatalidad, por sus dudas efervescentes e inútiles para rehuir los caminos más sencillos y directos que le hubieran afirmado en su condición. Ha omitido su humanidad y el paso hacia su fantasía le ha resultado, contrariamente a su propia previsión, simple en extremo. Ni siquiera advierte lo que ha condenado al realizar esa terrible elección. Fulvia queda marginada. Ella *conoce* su mal. Incluso se diría que lo entiende, que podría esclarecerlo mediante una frase o un gesto

despreciativo o de abandono. Fabrizio también es cobarde para afrontar ese cargo sobre su conciencia.

En lugar de planteárselo sin recurrir al cobijo confortable que le proporciona su miedo, su aislamiento emotivo de todo lo que le rodea, a excepción de las traducciones, procede con decisión, se afirma en su propio engaño. Quiere considerarse inocente a sí mismo, como si en su vida todo continuara igual. No desea sentirse perdedor.

Sin embargo, Duranti no se centra en un duelo sentimental. Casi podría recalcarse que lo rehúye. Pueden más los contenidos que transmiten sus símbolos, los espíritus de sus personajes, que la dimensión cultural —susceptible de traducción— del trasfondo de su novela. Fulvia no sigue una línea romántica de actitud, aunque en determinadas situaciones quiera sentirse arrastrada por la pasión. Fabrizio se cree víctima de una fuerza ciega que gobierna al hombre y se entrega a ella. Pero basta consultar con el escepticismo de Mario, cuyas intervenciones son breves, secas, en algunos pasajes falsas por una cuestión de utilitarismo literario, con el fin de situar con acierto el nudo de esa duda sobre la que resbalan las intenciones y los comportamientos. La realidad consiste, según nos participa de una forma implícita Francesca Duranti, en asumir los aspectos encontrados de nuestra existencia, a pesar del miedo, de lo grosero de la realidad y, *asimismo,* de lo seductor de una fantasía proteica.

En cuanto que Francesca Duranti ha sorteado con sutileza e ingenio las tentaciones de la literatura naturalista y el psicologismo de su concepción forma parte de sus protagonistas, *La casa del lago de la luna* recrea simultáneamente el gusto por la narración y el gusto por la escritura. Duranti no se detiene ante el debate angustioso que acabará por quebrar la unión de Fabrizio y Fulvia, sino que se desplaza a un territorio fantástico.

Acaso en este salto de un realismo suavizado por la tensión semipolicial que envuelve la búsqueda, el descubrimiento, la traducción y el triunfo de una novela a la vivencia de la fantasía enloquecedora del germanista, se halle lo más meritorio de la obra de Duranti, en cuanto que se presta al juego que ella misma ha desencadenado como creadora.

El fruto de los desvaríos de Fabrizio Garrone es una recreación de la amante del escritor desconocido Oberhofer. Se llama María, o quizá se llamó así en su tiempo. A Fabrizio Garrone eso no le importa demasiado.

Todo ello cambiará cuando una descendiente de esa María espectral que Garrone había creído inventar para sí mismo y para un estudio sobre una novela arrebatadora y sepultada por el olvido le invite a pasar unos días a una casa que se halla a orillas de un lago...

De nuevo Duranti crea, con el pretexto de argumentar un conflicto existencial como es la incomodidad ante la realidad y la posibilidad de rechazar por completo lo cotidiano merced a una ficción delirante, la confrontación de la que nacía el relato, la novela, lo ambiguo, lo corriente en el mundo y en la literatura. Realidad e irrealidad esbozados como experiencia a través de símbolos concretos. El ingenio de Francesca Duranti asimila ese cambio de la enunciación de las reflexiones y sentimientos de sus personajes a la descripción del universo dominado por la influencia de la luna llena,

subrayando una lección literaria. Puede achacarse a sus conclusiones sobre las letras alemanas que resulte reprochable su objetividad para reflejar el proceso que conduce al fracaso la vida de un hombre dominado por sus contradicciones y miedos con una objetividad feroz. Pero interesa más en *La casa del lago de la luna* ese continuo girar sobre una obsesión, convertida de razón vital en razón literaria, esa capacidad para trasladarnos de la inquietud por la vida de una mujer como Fulvia al pragmatismo de Mario o a la rendición viviente y entristecedora de Fabrizio, mundos que conviven contrapuestos y, quizá, ajenos a pesar de sus lazos amistosos aparentes, la naturalidad con que esa ecuanimidad para seguir el miedo de un ser humano nos comunica miedo. Eso es lo que en la novela de Francesca Duranti, el escritor Giorgio Bassani ha calificado como *verdadero,* la vida. En este caso, a través de un traductor, también la muerte, sin tonos peyorativos.—FRANCISCO J. SATUÉ *(Pañería, 38, 2.º D. 28037 Madrid).*

El pensamiento utópico en el mundo occidental *

El hombre, es bien sabido, es una criatura de sueños: hecho de sueños y hacedor de magníficos sueños, que tantas veces la historia ha convertido en espantosas pesadillas. Uno de nuestros pasatiempos favoritos es el de soñar sociedades ideales, formas perfectas de organización social en las que nuestros males desaparecerán y al fin, para decirlo con palabras de Joaquín de Fiore, «empezaremos a ser de otra manera». A estos sueños políticos se les suele llamar utopías, del nombre de una de las más famosas, la isla del noble y desdichado Tomás Moro. La obra de Frank E. Manuel que aquí comentamos es un dilatado catálogo de las principales obras «utópicas» occidentales, el más completo realizado hasta la fecha; sin perder de vista la visión de conjunto, el autor ha preferido centrarse en la consideración de las más importantes utopías escritas a partir del siglo XVI y sintetizar lo concerniente al mundo judeo-cristiano y al mundo clásico en los tres primeros capítulos del tomo primero, sin estudiar con detenimiento ninguna obra en particular (para una visión más completa de la utopía griega y romana puede consultarse la obra de John Ferguson, *Utopias of the Classical World).* Las primeras utopías estudiadas con atención son las del Renacimiento —que quizá sean las más famosas— y las de la pansofía cristiana en el siglo XVII. La suma de Manuel incluye autores como Andreae o Comenius e ilustrados menores como Mably, Morelly y el cura Meslier, tan

* FRANK E. MANUEL y FRITZIE P. MANUEL: *El pensamiento utópico en el mundo occidental.* Versión castellana de Bernardo Moreno Carrillo. Madrid, Taurus, 1984. Col. Ensayistas; tres volúmenes.

importantes para entender el clima intelectual de la época que precede a la Revolución francesa, como puedan serlo sus más ilustres compañeros de lucha. Otro de los aciertos de la obra lo constituyen los capítulos en que estudia la importancia de la propensión utópica en los orígenes de la teoría sociológica, tanto en la Ilustración (Turgot, Condorcet) cuanto en la primera mitad del siglo XIX (Saint-Simon, Comte). La actitud de Marx hacia la utopía es, como se sabe, doble: por una parte, el socialismo utópico queda como una fase embrionaria, superada por el socialismo científico, con lo que «la idea de utopía adquirió una connotación claramente peyorativa en el pensamiento comunista» (III, 225); pero, por otro lado, el aliento utópico del pensamiento de Marx es innegable, por más violento que resulte el contraste entre la precisión del análisis del mundo presente y la imprecisión de los escasos atisbos del mundo ideal que se encuentran en sus escritos.

El lector no puede dejar de quedar un tanto sorprendido y confuso ante la propia actitud de Manuel con respecto a la utopía: junto a un innegable cariño por el tema —cómo si no habría podido dedicarle «más de una cuarto de siglo» de vida y trabajos— da la impresión de que para él estas amables quimeras tienen un carácter insuperablemente pueril y de que sus creadores son carne de psiquiatra (véase, por ejemplo, lo que dice en el tomo primero, págs. 48 y 95). Y, sin embargo, cómo vivir sin el horizonte de lo «completamente otro» que este mundo, y aunque éste —la dura ley del curso del mundo— sea invencible, como parece que lo es, qué sería de los hombres si se extinguiese por completo la propensión utópica en ellos —por más que pueda parecer infantil a la luz del desencantado conocimiento de la «regla del juego» de la sociedad humana.

Manuel señala desde el principio que no quiere ser exhaustivo, pero no entendemos bien cómo es que no ha hecho más que mencionar de pasada a Swift y a sus caballos virtuosos o por qué no se ha detenido en la sociedad ideal de la abadía de Theleme *(Gargantúa,* caps. LII a LVII), una de las más bellas expresiones del arte de vivir renacentista. Asimismo no acertamos a comprender por qué no incluyó en el capítulo de la utopía victoriana, junto a otros autores quizá menos interesantes como Hertzka o Bellamy, a Samuel Butler y a su *Erewhon —nowhere—*. Estas críticas de detalle no nos hacen olvidar el extraordinario interés de la obra, instrumento de trabajo de primer orden y libro de gran amenidad (parece increíble que una obra tan erudita se lea con tanta facilidad).—SANTIAGO GONZÁLEZ NORIEGA *(Ribadavia, 6. 10. D. 28029 MADRID).*

Los relatos de Antonio Ferres *

Una antología de cuentos, además de constituir una muestra de la narrativa de un autor, puede resultar una obra en sí misma, en tanto que esas punzantes y breves visiones del mundo que son los cuentos se engarcen con una organización que aporte un nuevo sentido a la totalidad. La recurrencia de temas, de climas, de obsesiones, alcanza de este modo una nueva intensidad significativa que va más allá del relato individual y cerrado en sí. Este es el caso de la antología de Antonio Ferres. A pesar de que el autor divide los cuentos en tres apartados, justificando desde el prólogo esta división con razones cronológicas, temáticas y autobiográficas, es necesario destacar la entrañable unidad que va más allá de estas diferencias y que descansa en una particular concepción del hombre y del mundo.

El primer apartado —*Cuentos de posguerra*— incluye relatos escritos por el autor antes de su voluntario exilio. Los *Cuentos de Norteamérica* corresponden a su prolongada estancia en los Estados Unidos. Finalmente, los *Cuentos del último exilio* fueron escritos después de su regreso a España en el año 1976. Los primeros cuentos narran la larga muerte que comienza una vez finalizada la guerra civil. Están los personajes que viven precariamente a salvo mientras saben que tarde o temprano los hallarán los guardias civiles («Esperando que nos maten»), o aquellos que se reúnen en torno a una radio deseando no oír la previsible ejecución de un compañero («La ejecución»). En la ciudad destruida por los bombardeos, los hombres huyen, se esconden y son acechados por sus propios temores. La tierra, en los cuentos de ambiente rural, no es menos hostil. La pobreza deshumaniza al campesino convirtiéndolo en un autómata que sólo piensa en sobrevivir, los niños maduran precozmente y tendrán para siempre los ojos envejecidos, las mujeres cuyos maridos están en las cárceles viven expuestas a una sórdida violencia. En todos los casos la amenaza de la muerte encierra a los hombres en sus propios temores. Se produce un extrañamiento de los personajes con respecto al exterior. En general, la narración fluye a través de monólogos interiores donde cada detalle del presente del personaje evoca el pasado de la guerra. Un ejemplo es aquel anciano («El exilio en el parque») que después de su exilio en México retorna al Parque del Oeste y no puede relacionarlo con el parque de su infancia, ya que se le interpone el recuerdo del parque destruido durante la guerra. Y he aquí lo terrible: en todos estos cuentos se muestra cómo la guerra robó para siempre, a los que sobrevivieron, la posibilidad de vivir el presente. Condenados a recordar, se aíslan del espacio y de las cosas, perdiendo el tiempo que les toca vivir. Más grave aún que el encierro físico, el encierro espiritual los encarcela en un monólogo interior donde el pasado es recurrente. La destrucción no terminó con el fin de la guerra sino que continúa como un corrosivo dentro de la conciencia de cada hombre.

El segundo grupo de cuentos, los de Norteamérica, si bien gira en torno al tema concreto del exilio español en los Estados Unidos, continúa la línea temática del encierro y el extrañamiento. A la pérdida del presente se suma la pérdida del suelo

* ANTONIO FERRES: *Cuentos*. Alianza Editorial (El libro de bolsillo), núm. 947. Madrid, 1983. 220 págs.

natal. De este modo, todo lo vivido se teñirá de pasado, de rabiosa añoranza y de intenso malestar en una tierra que se siente hostil. La protagonista de uno de los cuentos afirmará: «... nadie imagine el Infierno como un lugar feo o sórdido... El Infierno es un sitio muy bello (...) pero donde te ves paralizada, obligada a vivir una eternidad» («El colibrí con su larga lengua»). El Infierno es, en fin, tener que estar en donde uno no quiere: el exilio. Norteamérica es captada a través de la desadaptación de los personajes: las multitudes solitarias, el progreso, el consumismo, Vietnam, la incomunicación, las fábricas, las extensas llanuras del medio-oeste norteamericano y el enrarecido clima de rechazo hacia los «spanish speakers».

Lo vivido por los personajes parece desvanecerse, desrealizarse en su hondo ensimismamiento agudizado por el exilio. Siguiendo la técnica del monólogo interior, las voces de los distintos narradores se desdoblan muchas veces convirtiéndose en una polifonía de recuerdos. Perdido el eje de la identidad, los sentimientos parecen adherirse fuertemente a las cosas, por lo cual disminuye la precisión realista de las descripciones:

«... A veces la memoria revuelve algunas cosas —objetos, muebles, utensilios— que no sé dónde dejé olvidados, o situaciones que no sé distinguir y separar —ni merece la pena en esta eternidad— de las otras, de las que verdaderamente residen en el paisaje deshabitado y sin gente ya, al acercarse la puesta del sol.» («El colibrí con su larga lengua»).

Mientras los cuentos del primer apartado eran más breves y más ajustados a una anécdota, los «Cuentos de Norteamérica» rebajan la tensión narrativa. No se cuenta nada en concreto sino retazos de recuerdos, pequeñas anécdotas, asociaciones libres, incrustados en una atmósfera de soledad, pasividad, mansa amargura que asfixia a los personajes.

En los «Cuentos del último exilio», la idea del extrañamiento y la visión de la destrucción del hombre alcanzan mayor hondura. El exilio real tiene una última gradación en el exilio interior: el tema de la vejez aparece encarnado en ancianos y ancianas recluidos en asilos que ya no hacen otra cosa que recordar y soñar, como si estuvieran exiliados de la vida.

Muchos de estos cuentos pueden enmarcarse en la ciencia ficción, aunque sin embargo se retoma el tema de la guerra civil de los primeros cuentos. Por ejemplo, en la «Historia de la cabeza encantada», un cerebro abandonado en un laboratorio rememora esas épocas y sigue existiendo más allá de la muerte obligado a recordar. En otros cuentos se destaca el intento de fusión de distintos planos temporales para anular el tiempo. De este modo un hombre obsesionado en la persecución de una mujer con una cicatriz en la cara se confunde con el hombre primitivo que en las cavernas propiciaba la caza con ritos mágicos.

Por otra parte, el desdoblamiento de la conciencia constituye otra forma del extrañamiento, como se observa en la vacilación del personaje de «Espaciario». Vive simultáneamente en un plano donde es preso político y será ejecutado, y en otro en que tripula una nave espacial durante muchos años, pero comete un delito por el que también será ejecutado.

Pero aunque los relatos se ambienten en el futuro, la idea que persiste es la del

angustiante malestar del hombre en su aquí y ahora. Así como en los cuentos anteriores los personajes se abismaban en los recuerdos, en éstos la proyección a un futuro en donde perduran cíclicamente los mismos males anula de igual manera el presente. El narrador proyectará en el futuro el pasado traumático de la guerra. El cuento que cierra la antología —«El eclipse»— ofrece la visión apocalíptica de la destrucción de la tierra. Mientras un hombre se dirige en un autocar hacia los refugios descubre —a través de un recuerdo de la posguerra— la identidad de todas las destrucciones.

A lo largo de todos los cuentos, una galería de personajes silenciosos, solitarios, distantes de todo, emprenden un discurso interior que va exasperando su tono desesperanzado. El poder evocador de las palabras, las imágenes certeras, la recurrencia de ciertas situaciones, crean una atmósfera que trasciende las anécdotas en la cual se alcanza a entrever un trasfondo angustiante: la guerra es sólo un aspecto del profundo y universal exilio del hombre en el mundo y en sí mismo.—MARTA NÚÑEZ *(Espíritu Santo, 16, 4.º izda. MADRID-10).*

Un testimonio fallido *

Historia de una exhumación

En septiembre de 1981 Jeffrey Moussaieff Masson, psicoanalista (cuarenta años), profesor de sánscrito de la Universidad de Toronto, fue despedido de su cargo de director de Proyectos de los Archivos Sigmund Freud, entidad constituida en 1950 para la recolección y resguardo de los artículos, cartas, fotografías y toda clase de documentos pertenecientes a Freud (alrededor de 150.000). Actualmente, los documentos se hallan sellados en la Biblioteca del Congreso de Washington con la orden expresa de ser sólo abiertos iniciado ya el siglo XXI.

Masson fue llevado a los Archivos por K. R. Eissler, prestigioso psicoanalista americano (setenta y cinco años), amigo y hombre de confianza de Anna Freud, quien lo designó secretario y encargado general de los Archivos. Eissler convenció a Anna, que permitiera a Masson publicar la correspondencia completa mantenida por Freud con Fliess (que se había llevado a cabo con anterioridad, pero en forma fragmentada), y también se le encargó que revisara la totalidad del material existente en la biblioteca de la casa de Maresfield Gardens —última residencia de Freud en Londres— para transformar a ésta en un museo después de la muerte de Anna. Eissler preparaba a Masson para sucederle y para convertirlo en director del futuro Museo Freud.

* JEFFREY MOUSSAIEFF MASSON: *El Asalto a la Verdad. La Renuncia de Freud a la Teoría de la Seducción.* Seix Barral. Barcelona, 1985.

Asimismo, fue facultado para gestionar los derechos de autor de la obra freudiana, en virtud de lo cual negoció con Harvard Editions la publicación de las cartas de Freud en ediciones completas, eruditas y comentadas.

En el verano de 1981 aparecen el «New York Times», dos artículos de Ralph Blumenthal titulados *El Watergate de la psique,* en los cuales Masson vuelca opiniones, comentarios y aporta datos tan groseramente contrarios al pensamiento psicoanalítico freudiano, que Eissler no pudo por mucho tiempo mantener una defensa de su protegido y decidió rescindirle el contrato. Posteriormente, Masson inició una reclamación legal por incumplimiento de lo pactado e intentó llevarlo ante las cortes americanas. Los Archivos propusieron una indemnización de 150.000 dólares a Masson, que fue aceptada y de esta manera quedó saldada la cuestión formal.

Lo que escandalizó al medio analítico anglosajón (en el resto del mundo tuvo una repercusión escasa o más tardía) fueron las declaraciones sostenidas por Masson —apoyándose en su acceso a documentos inéditos y, por consecuencia, en el desvelamiento de «ignorados hechos acaecidos en los años 1890-1900»— sobre la primera teoría de Freud de la histeria, teoría que ubicaba la causación de la neurosis en abusos sexuales sufridos por los niños en la temprana infancia. A pesar del abierto, fundamentado y reiterado repudio que el mismo Freud ha realizado a partir de 1897 de tal proposición, Masson sostiene que la teoría de la seducción no sólo es correcta, sino que su abandono constituye un desastroso error de consecuencias fatales para el psicoanálisis. En el otoño de 1983, Masson es expulsado de la Asociación Psicoanalítica Canadiense y, automáticamente, de la Internacional por falta de pago (¿?). En 1984 publica en los Estados Unidos *El Asalto a la Verdad. La Renuncia de Freud a la teoría de la seducción,* que Seix Barral traduce al mundo hispánico en 1985.

Ante tamaño desafío intelectural y científico, todo amante del conocimiento siente una febril inquietud de espíritu ante la posibilidad —siempre renovada a pesar de las múltiples decepciones— de que algo verdaderamente nuevo, innovador, pueda emerger así de la noche a la mañana en términos de una revelación. Y se sumerge en la lectura de esa promesa.

Lo que el testimonio aporta

Masson, en un acabado trabajo detectivesco, parte de una sospecha que va creciendo en él a medida que pasa revista a las cartas inéditas de Freud a Fliess posteriores a septiembre de 1897, fecha de emergencia de la segunda teoría sobre la histeria, piedra angular del psicoanálisis: la teoría de la fantasía. Sospecha trocada en certeza ante la reiterada y deliberada omisión realizada por Anna Freud en la edición original y abreviada de las cartas, de toda mención a historias clínicas concernientes a la seducción sexual de niños, así como también la eliminación de toda referencia a Emma Eckstein, una temprana paciente de Freud y Fliess que parecía relacionada de algún modo con la teoría precitada. A partir de este punto, se inicia la progresión de un verdadero drama policial, en que asistimos a la escena durante la cual Masson interpela a la hija de Freud y a los custodios de su legado personal, acusándolos de haber omitido y escondido tan precioso material para poder mantener el error, la

mentira, que el mismo padre del psicoanálisis en su cobardía habría erigido —la teoría de la fantasía— para escapar a la horrorosa verdad de la violación a que son sometidos los niños por los adultos.

Haciendo gala de un verdadero virtuosismo de investigador documental, de una increíble capacidad para el rastreo y acopio de información desperdigada en el mundo y en polvorientos depósitos de bibliotecas, Masson nos pasea por los puntos y comas de todo lo dicho por Freud, a posteriori del abandono de la teoría de la seducción que pudiera mostrar alguna hesitación, reconsideración o rehabilitación del lugar que la seducción podía ocupar en la teoría. Nos muestra que Freud poseía en su biblioteca —debidamente leídos y subrayados— textos y abundante literatura sobre violación y otros actos violentos contra los niños. Trabajos y litros de estudio médico-legales sobre crueldad y malos tratos infligidos a niños son cuidadosamente mencionados y citados a lo largo de dos de los cinco capítulos del libro. Ambroise Auguste Tardieu (1818-1879), profesor de medicina forense de la Universidad de París, decano de la Facultad de Medicina y presidente de la Academia de Medicina de París, el representante más prominente de la medicina forense francesa, así como su ayudante y sucesor Paul Camille Hippolyte Brouardel (1837-1906) y también Paul Bernard (1828-1886) publicaron libros y artículos sobre atentados al pudor y violaciones en niñas. Masson se esmera en demostrar hasta el cansancio que Freud conocía y poseía esta información. (Persigue la pista de los textos que Freud, al emigrar a Inglaterra en 1938, dejó a sus amigos, que a su vez vendieron a libreros, que a su vez revendieron a coleccionistas, que a su vez negociaron con el Instituto de Psiquiatría del Estado de Nueva York y que actualmente se encuentran en la biblioteca de libros raros del Augustus Long en el Colegio de Médicos y Cirujanos de la Universidad de Columbia.)

La obsesión de Masson, en su desesperada búsqueda, es acumular pruebas que fundamenten un supuesto que para él se desprende inequívocamente como consecuencia de esa operación que ha puesto en marcha: completar la historia del descubrimiento, rellenar los huecos de lo real sucedido en el origen, arribar al secreto que pondrá de manifiesto en un mismo acto la esencia de lo que se oculta. Si Freud estaba convencido por lo incuestionable de la evidencia de sus enfermas que la sexualidad era responsable de las neurosis, ¿cómo no dio importancia, cómo se desembarazó de su primitiva idea, cómo abandonó la seducción a favor de otra teoría, aquella de la histérica sufriendo de reminiscencias? Sólo por cobardía, o bien, por debilidad humana y emocional ante sus colegas y ante los sistemas de poder de la sociedad entera, ya que la opinión dominante —según Masson—, era que la víctima forjaba su propia tortura, de manera que si los delitos de violación sexual podían atribuirse a la imaginación de las mujeres, «los terapeutas podían de este modo permanecer en el lado de los poderosos y los triunfadores, y no en el de las desventuradas víctimas de la violencia familiar» (pág. 20).

Extrañísima conclusión la de Masson quien particularmente conoce tan minuciosa y documentalmente la vida de Freud, sus sufrimientos, el aislamiento al que los colegas y el medio científico de la época lo sometieron, por sostener, justamente la etiología sexual de las neurosis. Uno se pregunta: si los máximos exponentes de la medicina francesa denunciaban a través de publicaciones y conferencias el hecho real

de las violaciones, ¿por qué Freud habría de tener miedo, habría debido silenciar una evidencia que gozaba de esa legitimación académica que hasta el día de hoy el psicoanálisis no ha logrado imponer sin grandes batallas? ¿No le hubiera sido justamente mucho más fácil sumarse al consenso, que romper con todos ellos y promulgar la hipótesis del inconsciente? ¿El descentramiento de la conciencia como sede del saber no se instituyó y sigue constituyéndose en una de las heridas narcisísticas más graves, que el conocimiento asestó a ese orden social, que Masson cree, que Freud se cuidó de atacar?

La segunda serie de argumentos acusatorios de la falta de coraje de Freud son los relativos al caso de Emma Eckstein. Masson sostendrá, apoyándose nuevamente en material hasta ahora desconocido, que Freud, en razón de su peculiar y compleja relación con su amigo y colega Wilhelm Fliess, nuevamente tomará partido por la etiología fantasmática de las hemorragias nasales de Emma —a pesar de las múltiples evidencias de su carácter orgánico—, para justificar la impericia médica de Fliess, responsable del olvido de un resto de gasa en la nariz de la enferma (!).

Finalmente, Masson aporta su traducción del original, de un trabajo leído por Sándor Ferenczi (1873-1933) —uno de los discípulos más allegados al maestro— en el Congreso Psicoanalítico Internacional de Wiesbaden, en 1932, que se titula *Confusión de lenguas entre adultos y el niño. (El lenguaje de la ternura y el lenguaje de la pasión sexual)*. En este estudio, Ferenczi no se limita a denunciar la existencia de las violaciones, sino que estudia pormenorizadamente los efectos psicológicos posteriores a la seducción. Según Masson, «nadie había hablado nunca en nombre de los niños seducidos con tanta comprensión y elocuencia». Habría sido justamente este matiz, el que produjo el rechazo de Freud a que se publicara dicho trabajo en el órgano oficial psicoanalítico —«International Journal of Psychoanalysis»— y que sólo en 1949 por iniciativa y traducción de Michel Balint, esto se produjo. Concluye Masson: «Es como si Ferenczi estuviera mostrando al mundo analítico cómo podía haberse desarrollado el psicoanálisis si Freud no hubiera abandonado la hipótesis de la seducción. Pero puesto que Freud la *había* abandonado, el artículo era una importante ruptura con la dirección que el psicoanálisis había seguido desde su nacimiento hasta ahora.»

Lo que el testimonio deja incólume

Y así el lector que esperaba encontrar una revolución del conocimiento, una novedad científica o al menos una idea de envergadura, llega al término de la indagación entre perplejo, decepcionado e indignado de haber sido arrastrado a participar como testigo en un estrafalario juicio a Freud, al que se lo condena culpable por haber abandonado una teoría. Abandono que no se fundamenta ni en razones teóricas, ni clínicas, sino absolutamente personales, que nada tienen que ver con la ciencia.

Si Masson, seriamente cree que la causación de la histeria se halla en el abuso sexual, ¿por qué no intentar probarlo por los medios tradicionales —que en los años 80 son mucho más factibles que hace un siglo atrás—, iniciando una investigación estadística de los casos actuales de histeria, e indagando en ellos la presencia del

«acto violento» en su origen. Los recursos personales puestos en juego por Masson, para lograr ser aceptado en el cenáculo de los archivos, lo acreditan, sin duda alguna, para el éxito en lograr apoyo financiero para tal proyecto. Curiosamente, Masson se limita a la exhumación de documentos del siglo pasado sobre malos tratos a los niños. (En la entrevista con Janet Malcolm, Masson declara estar trabajando en un nuevo libro que se titulará *Actitudes hacia las mujeres y los niños en la Psiquiatría europea del siglo XIX*. Nueva York, 12 de diciembre de 1983), por lo que surge nuevamente el interrogante sobre cuál es entonces la cuestión en juego, ¿un real interés científico en dar cuenta de la histeria o un patético reproche a Freud, a los psiquiatras, en última instancia al padre por sus intenciones incestuosas? Porque Masson en tanto ciudadano americano no puede desconocer la labor de organizaciones profesionales como la American Orthopsychiatry, en la denuncia, estudio, tratamiento y prevención de todo tipo de violencia a los niños.

Por tanto, desafortunadamente —porque la teoría psicoanalítica sobre la histeria se halla lejos de su clausura— nada nuevo nos aporta Masson ni sobre su causación, ni sobre las razones de su peculiaridad: el ser la única neurosis en que la fórmula de la sexuación compromete hasta la nosología, ya que existe una histeria femenina y otra masculina Y aún en el remotísimo caso que se llegara a demostrar que la teoría traumática tiene valor etiológico, este hecho sólo pondría en cuestión el carácter *universal* del fantasma para la producción sintomal, introduciendo la posibilidad de comenzar a pensar en causas múltiples, o por lo menos en una variedad o combinación de modos de producción sintomal. Pero lo que la más brutal de las violaciones no llega a conmover un ápice es el corazón mismo del descubrimiento freudiano: la existencia de la sexualidad infantil, su carácter esencialmente imaginario y organizado predominantemente en torno a la fantasía y el valor estructurante para el psiquismo del fantasma sexual. El elevar al «padre violador» a la categoría de causa única de la histeria no implica sino un colosal reduccionismo, la reentronización de un realismo ingenuo que otorga transparencia a los hechos, desconociendo lo que el propio psicoanálisis *sí* ha conmovido y aportado a la teoría del conocimiento: que la realidad no es una y que es necesario penetrar la dimensión simbólica que organiza todo contacto con lo real.

Lo que nuevamente llama la atención, no sólo del ideario de Masson sino de su persona es el hecho que siendo un hombre universitario que ha transitado los avatares del mundo académico no se haya interrogado sobre cómo es posible que el sánscrito —en tanto lengua muerta— obtenga el reconocimiento, mientras el psicoanálisis es una disciplina que todavía lucha por el logro de su legitimación académico-científica. Si tanta importancia otorga Masson a la violación como aquello «de lo que la ciencia médica preferiría no tener noticias», ¿no es éste aún el destino de la ciencia del inconsciente? ¿Cuál hubiera sido el reconocimiento médico-científico del psicoanálisis si Freud se hubiera inclinado por la tesis propuesta por Masson y no se hubiera dedicado a la reivindicación de lo invisible, aquello que para el discurso médico-psiquiátrico continúa siendo patrimonio de lo inverosímil?

Lo que el testimonio soslaya

Concluida la lectura, la esperanza se desvanece porque habíamos coincidido con Masson en considerar al psicoanálisis atacado de una enfermedad congénita, es decir, ligada a los orígenes. Pero el testimonio aportado no hace sino soslayar y profundizar una problemática crucial del psicoanálisis actual, que es, en mi opinión, su supervivencia como ciencia. En el dominio de las ciencias exactas el progreso o evolución se mide en base a las sucesivas refutaciones y comprobaciones; el terreno de las ciencias sociales es mucho menos preciso, pues los hechos mismos son delimitados por las teorías que los definen, pero aún así la evolución se hace contrastando ideas, supuestos, teorías, no personas.

Pues bien, en el psicoanálisis las ideas o las teorías parecen no poder abstraerse y permanecen ligadas, vinculadas por lazos de sangre con aquellos que les dieron a luz. De este modo, el psicoanálisis será freudiano, kleiniano, lacaniano, jungiano, de acuerdo a la marca de origen. Esto entorpece, esteriliza de tal manera el debate, la confrontación, el procesamiento del conocimiento, pues no se trata de esto, de ideas en juego, sino de un pasional y tormentoso duelo familiar: se está con Freud o contra Freud. Toda innovación, disidencia o renovación es concebida como rebeldía contra el padre, herejía o profanación a la doctrina, en última instancia como una cuestión de relación con la palabra del maestro. Quizá no exista disciplina que después de un siglo de existencia dependa casi exclusivamente de la palabra emitida por su creador. El psicoanálisis es lo que Freud formuló, sugirió, rechazó o, como ahora agrega Masson, a lo que Freud renunció.

Desafortunadamente, Masson no hace más que repetir el diabólico designio del modelo más ortodoxo y queriendo —al menos en lo manifiesto— contribuir al progreso del psicoanálisis no hace sino profundizar y reposar esta enfermedad familiar. Uno se pregunta por qué Lacan —pensador privilegiado, aun rompiendo con el stablishment psicoanalítico y constituyéndose en una oveja negra de la Internacional— al igual que Masson, pero por muy diferentes razones, para plantear sus innovaciones —en algunos puntos radicales y absolutamente discrepantes con el pensamiento freudiano— lo hace bajo la bandera del «retorno a Freud». ¿Por qué los psicoanalistas no podemos sostener el debate en términos de la primera tópica, o de la posición depresiva o del significante a secas y antes de emitir la primera palabra, debemos situarnos por medio de contraseñas para saber hijo de quién somos? ¿Cómo explicar que un saber que estudia y sitúa la ley en tanto norma social, no puede dejar de personalizarla y erigir, sin descanso, un amo idealizado a quien obedecer? ¿Por qué Masson si sospecha el valor de la seducción real en la etiología de la histeria, no persigue su demostración en lugar de interpelar al padre por no haberlo hecho?

Pero no es mi intención recaer en la improcedencia de Masson e iniciar ahora desde mi despacho y ante su ibro, un psicoanálisis a distancia de las razones que lo movieron a preferir el escándalo periodístico o el fenómeno editorial a la investigación científica, sino reflexionar sobre cuál es el efecto Masson sobre el saber del psicoanálisis. Ninguno sobre el edificio teórico, ya que a pesar de los titulares del «New York Times» *(El Watergate de la Psique)*, o de «El País» *(El Psicoanálisis en la*

Picota), al cuerpo de la doctrina no le hace mella. Probablemente *sí,* sobre el saber profano, quien solícitamente solicitado por la curiosidad, potenciará el «collage» de confusión, descrédito o prejuicio sobre ese esoterismo llamado psicoanálisis trocado de la noche a la mañana en el lobo de Caperucita Roja.

En descargo de Masson

Pero, sin embargo, lo fallido del intento de Masson no radica, en mi opinión, en la reificación de un realismo ingenuo, sino en la absolutización, en el totalitarismo de su discurso que erige la seducción real como *la* y *única* causa de la histeria. No sólo la metodología empleada —la exhumación de documentos inéditos— se muestra insuficiente e incoherente para la demostración de su tesis, sino y sobre todo, las características de su discurso. Pero acaso la hiperpresencia del discurso megalómano, ¿no es un lugar común del campo psicoanalítico? ¿Podríamos aventurar que la aberrante reivindicación de Masson de la seducción real se constituye en síntoma de la imperiosa necesidad de teorizar adecuadamente *un lugar posible para lo real* en la causación de la neurosis? La vigencia y aceptación acrítica en los medios psicoanalíticos europeos y latinoamericanos de posturas que equiparan el Yo y la conciencia como lugar del desconocimiento, de la máscara con el sujeto epistémico de la ciencia, conduce a grandes sectores de intelectuales a una guerra santa contra toda forma de racionalismo. Que el discurso científico tenga como objetivo un saber universal que trascienda al individuo y que esta estrategia pueda ser utilizada privilegiadamente por muchos sujetos para desentenderse de la realidad de su inconsciente, no es razón suficiente para decretar la totalidad del discurso científico como erróneo, porque en él el sujeto del inconsciente se haya soslayado.

Que los medios universitarios y académicos, o sea, la «ciencia viva» no hayan terminado de otorgar la carta de ciudadanía al psicoanálisis y que éste aún deba batallar duramente, tanto en su propio campo con otras disciplinas que se arrogan la exclusividad científica (por ejemplo, el conductismo), como con las ciencias exactas para que su metodología pase el examen de la rigurosidad, tampoco acredita a los psicoanalistas para lograr un espacio científico a costa del descrédito o la descalificación del resto del saber instituido. ¿La epistemología francesa no es, entonces, equiparable en este punto con la postura de Masson en su totalitarismo de considerarse la única válida?.—EMILCE DIO BLEICHMAR *(Avda. San Luis, 93, 5.º G. 28033 MADRID).*

Teatro y catequesis en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz *

Basta echar un vistazo a la más que amplia bibliografía recogida en las páginas finales de *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz* del profesor Pérez Priego para comprobar el interés que desde antiguo ha suscitado la obra del escritor extremeño. El caudal bibliográfico ha revelado, qué duda cabe, muchos aspectos oscuros y ha ofrecido claves valiosas para la interpretación del teatro de Sánchez de Badajoz. El libro de Pérez Priego es, lógicamente, deudor de trabajos anteriores, pero su estudio supera lo escrito hasta ahora, pues proporciona datos inéditos y ofrece una interpretación más coherente y abarcadora que la de anteriores estudios.

La tesis fundamental del libro es que el teatro de Diego Sánchez posee un determinante fin didáctico que obedece a los intereses catequizadores de la Iglesia de la primera mitad del siglo XVI. Me apresuro a recalcar que no se trata sólo de un estudio que ponga de relieve el contenido social de las farsas de Diego Sánchez. Tampoco parte de un *a priori* (en este caso la tesis arriba expresada) que busque su justificación en la obra literaria. Tras un profundo estudio de los temas, los personajes y la composición de las farsas, el profesor Pérez Priego acaba remitiendo a la condición catequizadora del teatro de Diego Sánchez como su última y más válida explicación. Desde esta perspectiva se explica satisfactoriamente la aparición de motivos y alusiones cuya extrapolación ha llevado a interpretaciones desacertadas. La dependencia de las farsas de los fines eclesiásticos permite interpretarlas mucho más satisfactoriamente de lo que se ha hecho hasta ahora: «En ese entramado doctrinal es donde únicamente cobran su verdadero sentido e importancia algunos motivos secundarios, como la crítica social, la sátira clerical o la postura del autor ante el judaísmo, que por el rigor o la reiteración con que suele tratarlos el bachiller pueden dar pie a interpretaciones no del todo correctas». (pág. 81).

La conclusión a la que llega Pérez Priego se apoya en un detenido estudio de las farsas que comprende distintos aspectos: su contenido, las formas de fabulación empleadas en el desarrollo compositivo, su estructura, el significado de los personajes y la relación que guarda el teatro de Diego Sánchez con las distintas manifestaciones del teatro religioso medieval y renacentista. Veamos rápidamente las ideas fundamentales.

Para Pérez Priego, el propósito de las farsas era ilustrar los dogmas de la religión católica mediante unos procedimientos sencillos que hicieran llegar al pueblo el contenido con facilidad. Por un lado, las farsas ayudan a exponer los dogmas y principios de fe (los misterios esenciales del dogma, los sacramentos, etcétera), por otro, se refieren a las normas de conducta social, con especial hincapié en la importancia del trabajo de cada individuo en su grupo social. Esta doble dimensión del contenido coincide con el modo en que está ordenada la materia en los catecismos

* PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ANGEL: *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1982.

de la época, como el de Gutiérrez Doncel, titulado *Libro de doctrina christiana,* que sigue idéntico orden: primero, la doctrina y luego la ética social. Las farsas seguían, pues, fielmente las orientaciones eclesiásticas. Debe destacarse además que si bien Sánchez de Badajoz carga sus obras de contenido espiritual no dedica cada una de sus piezas a un solo tema sino que aprovecha para incluir cualquier contenido edificante en sus obras. Esta diversidad temática separa el teatro sacro de Sánchez de Badajoz del auto sacramental posterior que presentó «una construcción mucho más sólida y trabada en sus elementos conceptuales» (pág. 92) y por otro lado ayuda a explicar el «primitivismo» de este teatro en el que tema y argumento no aparecen muy imbricados.

Pero no sólo los temas obedecen a la intención catequética de las farsas. Pérez Priego ha puesto de manifiesto cuán sólidamente aparecen relacionados la forma literaria y la sociedad en que ésta surge. Un teatro que pretendía enseñar al pueblo tenía que elegir una forma adecuada, como es el diálogo: «El diálogo doctrinal resulta (...) el modo de representación más eficaz en que el teatro catequístico del siglo XVI hace desembocar la tradición vernácula del drama de Navidad» (pág. 107). Este diálogo doctrinal sirve de vehículo a alrededor de la cuarta parte de las farsas en las que tan sólo asistimos a las preguntas del que no sabe y las respuestas de quien catequiza, sin mayor soporte argumental. Al mismo interés didáctico responde la débil estructura tripartita de las obras, reflejo de la división del discurso retórico más primitivo que permitía un sencillo razonamiento. Si bien Diego Sánchez parece seguir las directrices de Torres Navarro vertidas en la *Propalladia,* es el carácter didáctico que inspira el teatro del dramaturgo extremeño el que le aleja de los principios de éste. Así, Diego Sánchez de Badajoz suele incluir en los introitos un sermón moralizador acentuado por el carácter rústico del recitado. No se observa en el cuerpo dramático de la obra una progresión interna; la duración de ésta depende en muchos casos del número de preguntas y respuestas que se incluyan o de los comentarios del pastor más que de la acción de la obra. Son particularmente interesantes las apreciaciones del profesor Pérez Priego sobre las dos acciones que aparecen a veces en las farsas. La primera sirve de cauce dramático al argumento, mientras que la segunda, que a veces no guarda relación con la primera, sirve para amenizarla. Estas segundas acciones son breves intercalados cómicos que recuerdan al entremés pero que no pueden considerarse tales: «en las farsas no constituyen todavía una clara unidad temática y argumental independiente del resto de la obra» (pág. 157). Un villancico final glosado con su copla supone una condensación de la doctrina que se pretende inculcar a lo largo de la obra.

Los personajes, por su parte, carecen de individualidad y son más bien tipos o abstracciones que remiten a un sentido último: «El hecho teatral viene a funcionr como una gran metáfora en la que está implícita la concepción de la divinidad y de lo creado» (pág. 168). Es fundamental ver en los personajes un reflejo del ser colectivo, de la comunidad y de la relación de ésta con la divinidad. Esta trasposición dramática de la colectividad es un fenómeno común al proceso de secularización del drama sacro: «A medida que dejó de formar parte del oficio litúrgico y salió apenas unos metros del recinto sagrado, la comunidad social —los gremios y cofradías

mantenedores del espectáculo— sintió la necesidad de verse a sí misma en la ficción creada».

También la jerga pastoril a la que tanto interés ha dedicado la crítica está subordinada a la motivación catequística. La lengua rústica del pastor, cercana a la de quien contemplaba la pieza, permitía una más fácil comprensión de la doctrina.

Capítulo aparte merecen las sugestivas páginas finales dedicadas a describir en la medida de lo posible, la puesta en escena de estas obras. Esta tarea requiere, a falta de documentación, una detenida lectura que aproveche al máximo los pocos datos que ofrezca el texto y un esfuerzo que permita imaginar el lugar de la representación, es decir, el espacio escénico, decorado, elementos sonoros, etcétera. Pérez Priego llega todo lo lejos que se puede llegar y descubre algunos procedimientos dignos de un dramaturgo ingenioso, como la creación de un espacio dramático fuera del escenario real en la *Farsa del juego de las cañas* o el aprovechamiento escénico de los accesorios más pequeños (una silla, por ejemplo). Caracteriza a las farsas, concluye Pérez Priego, «una extremada parquedad de elementos escenográficos que contrasta sensiblemente con el alto grado de desarrollo que cobrarán en el teatro sacramental posterior» (pág. 208).

Con su estudio, el profesor Pérez Priego sitúa la obra dramática del clérigo extremeño en su sitio. Las farsas responden a planteamientos literarios y circunstancias históricas muy precisas, lo que obliga a no valorarlas sólo en función de lo que aportaron o dejaron de aportar al futuro auto sacramental. Se trata de un teatro con fines catequísticos que se desarrolló cronológicamente entre el teatro celebrativo medieval y el teatro sacramental. El inteligente análisis del contenido expuesto en las farsas, así como el estudio de los procedimientos compositivos y de los personajes a la luz de la intención catequizadora permiten una comprensión muy precisa y al tiempo muy amplia de la obra del dramaturgo extremeño.

Trabajos tan completos y penetrantes como el presente nos ayudan a movernos con seguridad en un área tan necesitada todavía de estudio como el teatro del siglo XV.—JOAQUÍN RUBIO TOVAR *(Estrella Polar, 18, esc. dcha., 4.º C, 28030 MADRID).*

Substancia fugitiva *

Si para Ernesto Sábato «vivir consiste en construir futuros recuerdos» —cita que abre el libro de Joaquín Márquez—, para éste, como natural consecuencia, «El amor/se hace dulce substancia fugitiva» (pág. 9), entreviéndolo así al contemplar el perfil de una niña en una inscripción jeroglífica del Museo del Louvre. El poeta

* JOAQUÍN MÁRQUEZ: *Substancia fugitiva.* Premio Miguel Hernández 1983. Poesía. Endymion, Ediciones Ayuso. Madrid, 1984, 56 págs.

entiende que no está solo, gracias al milagro del arte, después de miles de años. Y, en su viaje a París —ciudad en que transcurren los poemas—, percibirá presencias femeninas, que ve hasta en las formas de un violín tocado por un músico en St. Germain. No es fácil vivir en la urbe: «Cuesta dinero ahogarse las penas en París./El vino es caro» (pág. 11). Es difícil ganarle la batalla a la soledad y a la nostalgia. Ronda la muerte también: ha visto a un hombre ahogado en el Puente del Alma, a quien salva retirándole de las aguas: «Me quitó el cigarrillo de la boca/y me tapó la cara con las manos» (pág. 12). (¿O es él quien se ha visto ahogado y salvado al mismo tiempo? La duda poética estremece al lector: ¿compasión humana?, ¿autocompasión? Sea como sea, la tragedia fracasa.) El protagonista —el poeta—, después va al cementerio de Père Lachaise para visitar, con su tristeza a cuestas, las tumbas célebres, llevado por el azar. Son nombres que le recuerdan su juventud: Chopin, Colette, Apollinaire, Modigliani, Paul Eluard... En tanto, llueve. A la salida se bebe un vaso de buen vino a su propia salud (pág. 14): ha triunfado la vida sobre la muerte y el frío. Las acciones triviales son prueba de que está vivo: «Hoy sangré al afeitarme» (pág. 15). Pasa una mujer —«fantasmalmente hermosa» (pág. 16)— y, aunque no le ofrezca nada, es para él prueba de vida que después será recuerdo. En «Cima de la Tour Eiffel» no se decide a dar el salto, «al borde/de la inmortalidad» (pág. 17). Se pierde por los túneles del metro y deambula por París llamando a Ariadna, defendiéndose del acoso de sirenas como Monna Lisa y Olympia: sintiéndose Teseo, necesita hallarla antes de que corte el hilo que sostiene su corazón atándolo a la vida. Junto al Sena, se detiene ante los puestos de libros y estampas, «repasando viejas litografías», «fotografías/dedicadas» (pág. 20). Al leer «la débil escritura/que aún sobrevive cuando/la mano, y el amor —mil ochocientos/quince— que la impulsaran,/yacen en ignorados morideros», le asalta la idea de si vale la pena cuanto escribe, «ni cuanto se escribió». El librero cruza sus ojos con los suyos y le parece ver en ellos «un signo de complicidad». La ambigua interrogación nos asedia también... En un «Encuentro» en el metro, una mujer es espejo de otra que él ama: «Si no me conociste/fue porque eras muy joven/para aquellos recuerdos» (pág. 22). Otro día reconoce, por fin, a París como «capital de la luz» (pág. 23), al nacer el nuevo año. (Digamos, entre paréntesis, que el poeta no canta los lugares célebres de la gran ciudad, sino que ésta sólo es el espacio por el que pasa y vive su peripecia humana, la historia —inventada o no— de un amor suyo que transcurre en siete fugitivos días.) Otro encuentro en el «Aeropuerto de Orly», en enero de 1980 —fijación cronológica—, con la mujer amada advierte que ese año tuvo pocos días para el amor (pág. 24). Un beso larguísimo en el metro hace que el tren se detenga: «debió ser por casualidad» (pág. 25). (Realidad hiperbólica, sueño y azar se unifican en la trama del libro y en el ánimo del lector.) En el museo «Jeu de Paume» se detienen ante los cuadros de Degas: bailarinas, la mujer que se baña, color verde «diluviado», «como en un poema de Federico» (pág. 26). Ante los de Van Gogh, Fantin-Latour, Gauguin... Han de irse porque el amor —manzana y serpiente— les acecha. Así, en «Galas en el palacio de Cristal», «los amantes/contra su cuerpo/aprietan el corazón...» (pág. 29). Alguien llama debajo de los antifaces. En «Tu doble», se le llena la cabeza de engaños, de mentiras: «No estás./Es tu doble quien habita/en ese cuerpo que el placer desteje./Buscan en ti mis manos temblorosas/y no hallan nada»

(pág. 32). Y reclama a sus dedos su memoria... En «Pensión del Alba. Habitación 42», el poeta nos dice que «de toda aquella dicha/sólo quedó la exactitud de un número» (pág. 34). En «Clavicembalo» reina la música de Mozart: no hay muebles en la estancia, excepto el instrumento que «robaba partituras al silencio» (pág. 35) para dejarlo sólo con la música amada. En el séptimo día suben al Sacré Coeur: «París,/tendido a nuestros pies...» (pág. 36). Nadie les abrirá las puertas de la iglesia: «Dios descansaba». (Lo biográfico va disolviendo su anécdota en el milagro poético: lirificada, su temporalidad trasciende.) En «Cave du Cardinal Paf», el alcohol les hace arder: «Anciana cave,/donde se detenía el tiempo, a veces,/y nunca el vino» (pág. 37). Con el polvo antiguo se mezclaron palabras, caricias y gestos... El poeta pretende resucitar aquella emoción «sin recordar/que arrojamos riendo, aquella noche,/la llave de la locura/al Sena» (pág. 38). «Place Pigalle» es un poema cuasi elegíaco:

> *Aquí, donde desvisten su cuerpo las muchachas, he venido a llorar hoy, muy temprano. Es una forma de decirte adiós y buscar un consuelo en los desnudos que nunca amé (pág. 39).*

Se queda allí por si pasara el cadáver de la mujer amada y, al desnudarlo, le hiciera una seña «y aún nos quedara tiempo» (pág. 40). Llama por teléfono a la que ama para confesarle: «Mi/capital/es hoy algunos francos;/precio de una pequeña libertad/atada a este cable que tiembla entre mis manos» (pág. 41). Transcurren las horas velozmente... «Descenso a los infiernos» —recuerdo de Rimbaud—, termina con dos grandes preguntas sobre el amor y la eternidad inexcrutable:

> *¿Te atreverás entonces,*
> *tú que el amor eterno me ofrecías*
> *a reclamar contigo aquel infierno*
> *cuando el tiempo se llame eternidad?*
> *No importa demasiado tu respuesta.*
> *¿Dejarán escoger? (pág. 42)*

La segunda parte del libro, titulada «Aquella flor», da nombre al primer poema de intensa sensibilidad romántica:

> *También huérfanas nacen*
> *las flores en París.*
> *Esa que guardas*
> *en un libro*
> *y tu mano*
> *aromó...*
> . . . . . .
> *ahora cumple su oficio de recuerdo.*
> *Nació, sin madre y decoró el instante,*
> *jamás te dará hijos (pág. 45).*

«Gracia leve» es un poema brevísimo: dos heptasílabos y un endecasílabo, síntesis de una boca amada: «Aún recuerdo su boca;/gracia leve del bozo/que daba sombra al aire respirado» (pág. 46). «Exposición de Pablo Picasso» es un *«collage»* de pintura picassiana y visión poemática de la mujer amada que termina con la salida a Place Concorde y «un pequeño cartucho de castañas asadas» (pág. 47), con los cuales va mordiendo su nombre. En «Las dulces extranjeras» dice adiós a la belleza femenina que cruza la calzada (pág. 48). El nulo ademán de mirar el reloj cuando nada espera, se concentra en un poemilla en que aquél es «cristal de envejecer que llevo puesto/como una joya» (pág. 49). El cuadro de Manet *«Déjeuner sur l'herbe»* transfunde —imaginariamente— paisaje y alcoba, en original transposición. En «El indiferente» surge ya el cansancio que genera el amor, «hielo y pulso en la costumbre» (pág. 51). El poema acaba en sarcasmo. «Y fue el deseo/como una lamparilla votiva por los siglos/de los siglos que habrían/de helarme, ya sin ti./(Amen, jamás)» (pág. 52). En «Visión», el poeta maldice el recuerdo porque no le permite olvidar a la amada ni hacerla regresar. (París se ha esfumado.) Cierra el libro «Epílogo bajo un chaleco de punto»: ha pasado tanto tiempo que el amor es sólo ceniza. Pero, de pronto, llega el invierno y el chaleco tejido por aquellas hermosas manos diligentes le hace comprobar: «que un calor/de esa fecha/sigue intacto en mi vida» (pág. 56). El recuerdo salva lo vivido —o lo soñado— de la muerte total: sustancia que se salva, aunque huya.

Obra, pues, neorromántica por su temática y por sus elementos: vida, amor, soledad, pasión, indiferencia, recuerdo..., se entrelazan en poemas de forma suelta y libre, aspirando a sugerir esa fugacidad de la sustancia amorosa y existencial. Las alusiones a París —vivido fugazmente en un corto viaje— no fragmentan el espacio ni el tiempo, a pesar de la brevedad de los poemas y de los entrecortados versos. La ciudad —así entrevista y sugerida— adquiere un aire verleniano, vagoroso, ensoñado. Estéticas, mitos, amorosas vivencias, frágiles instantes, sombras entrevistas... Todo exhala una sensación de fuga intensa, porque el tiempo es breve: *«Ars longa, vita brevis»*... los poemas —con recuerdos pictóricos, algunos— retienen cuanto va transcurriendo: la temporalidad es captada por la red poética, con sutiles imágenes que aluden a experiencias o sueños de un presente que pasa pero que será futuro en el recuerdo.

Original textura la de estos 35 poemas, escritos de forma libre y transparente, huidiza como el agua o el tiempo. Joaquín Márquez salva en ellos la «substancia fugitiva» con sabia y suma levedad. La intensidad queda retenida en la sutil síntesis de estos poemas que fluctúan entre lo denso y lo tenue, entre lo vivido y lo soñado.

¿Son buenos estos poemas? La respuesta no es difícil: lo son porque el lector vuelve a ellos con renovado placer. No se trata de perfección ni de belleza académica, sino de su hondo sentido, de su «no sé qué» poético, de su atmósfera y de su gracia... Los poemillas imantan nuestra atención: sordidez y hermosura se hermanan con sensaciones amorosas y recuerdos artísticos, con acciones triviales. No es ningún reportaje de un viaje a París, sino una «interpretación» introvertida de un poeta que está de paso: que tiene que llevarse la «substancia» de la ciudad, su atmósfera fugitiva para el viajero, transviviéndola también con el amor que, siendo, huye a la muerte o

a la eternidad del recuerdo. *Carpe diem* de un poeta andaluz que humaniza cuanto hubiera podido ser simple «culturalismo».

Estos poemas, por otra parte, nos dan un París más alusivo que descriptivo, sugerente pero no menos real. Joaquín Márquez —poeta de ley— procura evitar el *cliché* turístico: visión personal en la que detectamos libertad y belleza. La ciudad es, más bien, un pretexto, para evocar poéticamente el evasivo tema de la fugacidad de todo, de la fatal temporalidad de la existencia humana.—CONCHA ZARDOYA *(Virgen de Icíar, 21. EL PLANTIO . Madrid).*

Juan Cruz Ruiz: La búsqueda de una identidad elusiva

I

La personalidad indiscutible de la narrativa de Juan Cruz Ruiz (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1948) viene dada, a mi entender, por la manifiesta voluntad disgregadora de la escritura que se observa en las tres novelas por él publicadas hasta el presente: *Crónica de la nada hecha pedazos* (1972), *Naranja* (1975) y *Retrato de humo* (Argos Vergara, Barcelona, 1982) que es el motivo de estas reflexiones. Un proceso disgregador de la escritura que se produce, primero, porque Juan Cruz abandona su discurso narrativo a la espontaneidad controvertida de una experiencia juvenil signada por la quiebra profunda de valores y actitudes sociales e intelectuales, signada también por la necesidad reivindicativa que, en un determinado momento, el escritor *debe* expresar impulsado por una fuerza incontrolada, superadora incluso de su propia voluntad. Así, en *Crónica de la nada hecha pedazos* el lenguaje campaba por sus respetos con absoluta libertad y se establecía en otros parámetros de saludable irracionalidad o de caprichosa conciencia lúdica. Al escribir su segunda novela, esa disgregación era igualmente fundamental porque Juan Cruz se introducía —aventuradamente también— por los terrenos movedizos de la memoria, y ésta obligaba a la dispersión verbal; bien que entonces, como oportunamente señalamos, se reducía notablemente el componente de espontaneidad de su primera novela y el autor rozaba peligrosamente las lindes de un manierismo en gran medida artificial: faltaba allí distancia; no se conseguía la adecuada (y deseada) objetivación de la experiencia contada.

Pero la narrativa de Juan Cruz, en cualquier caso, se originaba (y así lo ha venido a corroborar, con sus aciertos y con sus limitaciones, *Retrato de humo)* en una obsesión indagadora de la propia identidad: la novela entendida como un *viaje* a lo largo del cual, y precisamente por las sucesivas y sorprendentes situaciones en que el mismo se resuelve, era posible iluminar —cuando menos— la ilusión de haber encontrado la

propia imagen: una teoría de actos y de gestos, más o menos vulgares y anodinos, más o menos significativos y reveladores, donde el protagonista contempla su tiempo y se contempla a sí mismo dentro de él. *Retrato de humo,* una novela que se gesta en la obsesiva contemplación de la imagen estática y borrosa de una vieja fotografía, se desarrolla entonces como la contestación (contraria y complementaria) de *Naranja:* no el narrador atravesando el territorio del pasado, sino el presente reflejado en la imagen del narrador detenida en un pasado más o menos próximo —el de la fotografía—. Como he pensado muchas veces a lo largo de la lectura de esta novela, *Retrato de humo* se relaciona curiosamente con las narraciones de Peter Handke, pues Juan Cruz, como el novelista austríaco, empuja a su personaje (sólo confusamente distinto del autor; es también el narrador, no se olvide) a ir de un lado para otro en un viaje cuyo destino nunca se precisa, a no ser que lo entendamos (y así es) como coartada para mirar su propia imagen reflejada en los otros (personajes, lugares y objetos) que como él habitan un radical presente. Digamos inmediatamente —claro— que la distancia entre uno y otro escritores vendrá determinada por la fuerte carga emotiva que hay en el escritor canario (su nunca disimulado sentimentalismo), que desestabiliza constantemente ese proceso indagador pretendido, y que quiebra con su explícita ironía —a veces de forma excesiva— la coherencia lógica del discurso. Digamos también que en Juan Cruz esa imaginería libre y confundidora que se ramifica constantemente, y con un nerviosismo que el escritor no esconde, constituye un serio peligro a medida que su relato progresa y se conforma cuantitativamente como corpus novelesco.

No niego ni por un momento que la de Juan Cruz sea una narrativa muy personal e independiente, que con muy buen juicio desea resistirse a convenciones y formulismos; no desdeño el componente de frivolidad que nuestro novelista incorpora a su escritura, y que permite a ésta resistirse a los envaramientos retóricos al uso; pero, al mismo tiempo, entiendo que es urgente que Juan Cruz manipule dichos componentes con mayor rigor, se percate de la necesidad de ajustar el ritmo de la anécdota a la capacidad reveladora de la escritura. Mucho más en su caso que en otros, toda vez que el irracionalismo y la dispersión textuales amenazan siempre (y sucede recurrentemente en *Retrato de humo)* con derivar en un patético gestualismo que no va mucho más allá de su brillante apariencia.

Para escribir su última novela, nuestro autor se trasladó voluntariamente a otro escenario («a un pueblo breve y romántico —por la falta de romanticismo— de los Midlands»), fue a rebuscar en la memoria, de sí mismo y de su isla natal, desde otra isla en donde se encontraría doblemente aislado; quiso someter a su personaje (¿él mismo?) a la experiencia del desarraigo, a la provisionalidad que constantemente se manifiesta en la novela, bien en forma de sucesivos cambios de domicilio, bien en forma de encuentros con lugares inéditos e inesperados (o premonitoriamente esperados) y con personajes siempre imprevisibles, bien en forma de viajes o de paseos: el protagonista contempla ese diorama sugestivo, que cambia constantemente pero que —en cierta forma— es en esencia el mismo, y al establecer un orden —siempre caprichoso e intuitivo— entre las piezas de ese mosaico exuberante y confundidor, lo que pretende es definir esa peripecia suya y explicarse paralelamente a sí mismo («...pero yo me coloco ante el espejo vacío y voy diciendo palabras que

reflejan el miedo, lo que va por dentro, como un gusano, corroyendo los dedos, hasta que los dedos también se niegan, miran la luz y también se niegan, quemando, a seguir la historia, y entonces llega otro visitante», página 60). En consecuencia, en *Retrato de humo* la acción no avanza, se configura con un ritmo reiterativo y sincopado que, en apariencia, nos conduce a muchos sitios pero que, en realidad, no hace sino girar obsesivamente en torno al mismo eje que es la dramática soledad en que se debate el protagonista y la no menos dolorosa incomunicación que acaba agotando su lenguaje y borrando, por su abundancia excesiva, los verdaderos perfiles de esa identidad celosamente guardada por la memoria.

Resulta entonces muy coherente el manejo alternativo de la primera y la segunda personas como perspectivas recurrentes en la novela: una peripecia contada por su propio protagonista que, al mismo tiempo, se vuelve sobre ella (sobre sí mismo) para cuestionar las razones de su desarrollo; un relato que es, también, diálogo reflexivo que no sólo se aplica a la experiencia, sino a la escritura que *es* (no sólo que *dice)* la experiencia. Por eso me parece uno de los aciertos más reseñables de esta novela el uso del diálogo (que, como veremos, debe entenderse reductible a monólogo) como método corrector de la escritura y, al propio tiempo, alterador consciente de la peripecia, la cual se convierte así, por obra y gracia de este capricho lúdico, por mor de esta agresión solapada, de seguridad uniforme en posibilismo múltiple y perturbador:

> «—Yo no comprendo esa manía tuya de negarte desde antes.
>
> —A ti también te pasaría: no sirvo para los viajes. Llego a un país, con la maleta toda llena de ropas, revistas, libros y tabaco. Desembarco. Me paran en la aduana, preguntan qué voy a hacer, lo cuento, y mientras lo cuento ya hay un cordón (¿un condón?, dijo ella para que yo acabara con el repertorio tragicómico) que me ata a la isla.
>
> —¿A qué isla?, ¿a Inglaterra?
>
> —Si me vuelves a interrumpir no sigo.
>
> —Está bien, sigue» (pág. 69).

Tal vez, lo que ha faltado en *Retrato de humo* es que ese aspecto corrector del diálogo, esa distancia irónica que permite tergiversar juiciosamente las anécdotas contadas por el protagonista con tanta avidez, hubiese afectado igualmente a la actitud del narrador, permitiese a éste reflexionar más sobre los recursos que todavía arrastra de una etapa anterior y que en ella habían consumido su efectividad. No creo que sean válidas, a estas alturas (más allá, naturalmente, del simple capricho formalista), soluciones como esos socorridos juegos de palabras o paráfrasis más o menos fáciles, o el uso de slogans publicitarios que dejan ver su trasfondo vano, o algunas otras construcciones sintácticas sobre presupuestos similares, que nos remiten a una cierta voluntad de integrar lo «pop» en la literatura. Juan Cruz, formado precisamente en ese contexto cultural de los últimos y radicales años sesenta, tenía la oportunidad en esta novela (y repito que ese diálogo revisionista del relato era un instrumento inmejorable para conseguirlo) de revisar —desde la perspectiva de los últimos setenta— la validez de aquella visión de la realidad, en cierto modo despreocupada y enajenadora. Sé que la novela se ha escrito hace ya algunos años, pero el hecho de no publicarse hasta 1982 pudo haber influido en el autor para llevar a término esa revisión

de un modo más eficaz, pues tenía a su favor la perspectiva que lo daba el tiempo transcurrido, para trabajar con mayor libertad sobre esas cuestiones.

2

Pero volvamos sobre los otros recursos narrativos que nos ofrece esta novela de Juan Cruz, sobre aquellos que resultan más característicos, más personales, y que el escritor maneja con evidente soltura; esos recursos que confirman la singularidad de esta obra en el panorama de la narrativa española actual. Y aludiré, en primer lugar, a la buscada ambigüedad de la peripecia de su protagonista. No admite duda —y ello es perceptible nada más comenzar la lectura— que sobre la anécdota, e incluso ocultándola y hasta confundiéndola (lo hemos advertido en el artículo anterior), prima el lenguaje: *Retrato de humo,* como las otras dos novelas de Juan Cruz, resulta ser un derroche de palabra, de voces que se cruzan o alternan, se oponen o se contemplan simultáneamente... Pero cuando el lector quiere alcanzar el sentido último de esta palabra protagonista, nunca sabe muy bien si el personaje se confiesa, si es sincero consigo mismo y con sus interlocutores (incluido, claro, el lector) o si, por el contrario, está fabricando un mundo de ficción, una fábula con apariencia de verdad, con el único fin de que sea creíble, fácilmente confundible con la realidad. Quiero advertir —y aquí me parece que reside gran parte de la sabiduría del novelista— que, para lograrlo, Juan Cruz no elimina ninguno de los dos extremos, sino que desarrolla ese tono confesional suyo mezclando voluntariamente los hechos reales, lo verdaderamente sucedido, con lo presuntamente deseado por el protagonista. Avanzamos siempre por una incierta y muy sutil frontera y caemos indistintamente de un lado o de otro; con lo cual la capacidad sugeridora de la peripecia es mucho mayor, y la contradicción irónica propuesta por la misma funciona como instrumento crítico de primer orden.

Mas tampoco sabemos nunca si la extremosa verbalidad de la novela quiere actuar como conjuro: el protagonista no se contenta con acallar los «demonios» del pasado, los oscuros tirones de su turbulenta memoria (donde se entremezclan lo lúdico y lo cruel, lo irónico y lo ácidamente testimonial), sino que se esfuerza por condicionar el futuro, por conseguir que se realice de acuerdo con la voluntad del protagonista, a partir de esos sorprendentes y sucesivos encuentros que constituyen el núcleo de la novela. La confesión y el conjuro, pues, actuando de forma simultánea, pero también entrecruzándose y cambiando sus papeles. ¿Cuál es la razón de tal planteamiento? Pues la soledad radical en que vive el protagonista y desde la cual, preservándola con gran esmero, escribe el autor. Esa palabra abundante, ese disfraz cambiante y multiplicador de la anécdota, no es más que una concatenación de coartadas, de sucedáneos conscientemente ordenados («Escribo con otra música. Quizá se advierta, pero eso da igual. Yo no estoy escribiendo: estoy simulando», pág. 91), para justificar su soledad, pero también para hacerla visible de modo mucho más dramático (y hasta patético, a veces; ya lo he advertido). Si su primera novela había sido una crónica de la *nada,* esta última es una crónica de la *soledad* que también saltará *hecha pedazos* a causa de la voluntariosa palabra que maneja y de la constante crítica a que se ve sometido el lenguaje:

«Escucho que en las paredes rebotan palabras que me llaman, imágenes antiguas de seres que no volveré a ver, yo en mil pedazos, sin posibilidad de recomposición, oyendo música perecedera, caediza, del siglo XIV. Ecos a los que permanezco ausente» (pág. 107).

¿Qué otra función desempeña si no esa ubicación del protagonista (y del escritor, no se olvide) en un lugar diferente? ¿Qué otra cosa si no significa esa constante relación —siempre frustrada— del protagonista con los lugares que habita (casas que pertenecen a otros o donde otros han vivido con anterioridad dejando extrañas señales), con los personajes que se va encontrando y con esa lengua que no habla muy bien (o que habla más bien mal) y que se convierte en barrera infranqueable? El protagonista se lamenta siempre de no comprender muy bien, y hasta ordena su síntaxis como remedio de las construcciones inglesas: su palabra también, de esta manera, padece aquella voluntaria ambigüedad ya explicada, pero al mismo tiempo se muestra radicalmente sola:

«Porque en efecto la barrera del idioma, construida frente a los seres con los que se halla en la calle, se ha convertido también en una barrera fabricada dentro de la casa, y ya no se habla con tanta frecuencia en el espejo, ya siente que cualquier pregunta es innecesaria, y vive como si estuviera debajo de una mesa esperando que alguien diera el tercer golpe, para salir, totalmente demacrado, sin maletas ni libros, ni linternas, ni fotografías: sin la responsabilidad de responder a interrogatorio alguno, totalmente descargado de la responsabilidad de vivir» (pág. 189).

Y crece la confusión, y hasta el hermetismo, a veces, de la anécdota; pues ésta debe avanzar penosamente con síncopas y anacolutos, recuperándose sólo fragmentariamente en ocasiones, o buscando refugio en la memoria, en esos constantes flash-backs que impone el narrador y donde lo mismo vemos la infancia del protagonista —allá, en la otra isla— que se suceden escenas que rescatan, con todo el patetismo de su grotesca imposibilidad, los más reveladores mitos de una historia ancestral en la isla original. El pasado, pues, se cierra, se clausura (¿para siempre?); el futuro tan sólo podrá ser conjurado, creado a la medida de los deseos, pues también entre el protagonista y ese destino anhelado se alza otra barrera insalvable: la alienación, la incomunicación, la imposibilidad de echar raíces en un espacio que pueda certificar su verdadera identidad, pues lo ha perdido todo; o mejor, todo en su peripecia es provisional y fugaz. En medio de esos dos extremos, el protagonista (¿y el escritor?) sólo. Así se explica otro de los recursos fundamentales de *Retrato de humo* (como ya se veía —quizá utilizado de forma menos consciente— en las novelas anteriores): las voces de los personajes son la voz única y dominante del protagonista que asume y concentra en sí mismo esa palabra posible de los demás, pero que es capaz —al propio tiempo— de multiplicarla y dispersarla de forma simultánea y en estrecha connivencia con lo que sucede a la experiencia en el ámbito de la memoria. O que va todavía más allá: se desdobla en varias voces coincidentes que mitigan, gracias a esa ficción, el monólogo sin respuesta de la primera persona:

«No diré yo pienso o yo creo no diré nada en primera persona sino que lo diré todo en tercera persona él piensa él cree porque yo no soy sino la primera persona de un ser que yo no conozco que se manifiesta en mil formas desconocidas para mí y no decías que tú eras una isla entera en ti mismo una isla autosuficiente?» (páginas 133-134).

Sucede así que la soledad tan radical que hemos advertido se trasmite también al lenguaje que da testimonio de lo que —en realidad— sólo es voz (o lo es en gran

medida: hemos de tener muy presente el carácter voluntariamente ambiguo de la novela); y sucede también que los gestos, esos actos vacíos y maquinales del protagonista, pueden ser observados a distancia y pueden ser juzgados desde puntos de vista diferentes. En ello radica el propósito del narrador, y también su poder transfigurador de la realidad. Porque, como señalaba en el artículo anterior, no se trata de contar una historia sino de obsesionarse con la contemplación de determinados lugares y objetos que fijan con su estatismo la viciosa circularidad del relato, pero que permiten también a la memoria, y a la caprichosa imaginación, dispararse multiplicadamente en busca de una identidad que no es, a la postre, sino lo que la contemplación de esa imagen presente ofrece; que no tiene profundidad alguna. Así leemos en un momento de la novela:

> «Y ahora lo has recordado para introducir más bocadillos en la historia para no contármela jamás y me canso también de contarte la historia porque para mí la historia no significa nada yo no puedo contar una historia toda entera en la que los personajes se hallen cómodos desempeñando un papel fresco cuando en realidad soportan una realidad cansada en sí misma qué te podría contar...» (pág. 118).

En resumen: *Retrato de humo* me parece una novela final. Una novela que cierra forzosamente una etapa inicial en la narrativa de Juan Cruz, pues al tiempo que confirma las singulares características de su autor descubre las señas que anuncian su agotamiento. *Retrato de humo,* con sus dos antecedentes, componen una purga del corazón que el escritor se ha atrevido a hacer por medio de esa atrevida ambigüedad que supone su ficción novelesca, y gracias a la facilidad de un lenguaje que siempre se contempla a sí mismo con desconfianza y se contradice saludablemente a cada paso. Lo que procede ahora —me parece— es que Juan Cruz sea capaz, sin contravenir esa personalidad que ya ha adquirido su voz, de adoptar otra perspectiva, insistir en la objetivación atenta de la anécdota y, sobre todo, orientarse hacia una temática más abierta; entender el lenguaje y manipularlo con mayor serenidad, con esa mayor seguridad que puede darle la sabiduría ya alcanzada. Todo consiste en arriesgar un poco más, aun a costa de que las dificultades que se presenten sean mayores y de más compleja solución. Creo, sin embargo, que nunca serán suficientes para vencer la notable intuición novelesca de Juan Cruz.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN *(Descubridores, 23, 4.º B. Tres Cantos. COLMENAR VIEJO. Madrid).*

La estantería poética

Poesía centroamericana: otras antologías

En el número 402 de esta revista nos ocupábamos, hace algún tiempo, de la aparición en Barcelona de una antología de poesía centroamericana contemporánea

—únicamente se seleccionaron textos de poetas nacidos entre 1900 y 1950— que nos parecía necesaria, pero que como quiera que el criterio de los antólogos había tenido en cuenta principalmente la preocupación testimonial, resultaba demasiado parca, pues aunque se extendía a cinco países, lo hacía en poco más de doscientas cincuenta páginas.

Hoy continuamos con otras antologías que, bastante más ambiciosas, aparecen en Nicaragua y El Salvador, respectivamente, ofreciéndonos un panorama mucho más nuclear del fenómeno poético en esos países.

Antología general de la poesía nicaragüense

A cargo de Jorge Eduardo Arellano —que en un prólogo sucinto nos la presenta— corre esta selección publicada por las Ediciones Distribuidora Cultural, de Managua. En la presentación, nos explica que este volumen —más de quinientas páginas— se debía haber publicado en 1978, «pero lo impidió el estado de insurrección nacional, extraviándose por entonces sus originales ya levantados. Gracias a un feliz azar, el autor logró recuperarlos y proceder ahora a su primera edición».

Para quienes padezcan de cualquier renuencia ante textos que provengan de un país tan conflictivo —por otra parte tan querido— hemos de señalar que este volumen no viene parcelado por ninguna causa ajena a la estricta poesía. Muy al contrario se trata de un tomo visceral, importante, acaso histórico, en el que se muestra «un panorama eficaz, fundamentado en una colección de textos duraderos más que de autores, de temas y recursos, de creaciones verbales, en fin. Dándole al conjunto una orientación didáctica, aspira a ser general y abierto».

Efectivamente, se muestra todo el desarrollo de la siempre importante poesía nicaragüense hasta la promoción de los años cincuenta y sesenta, pero excepción hecha de Darío, que es un monumento aparte. También se editará otro volumen con las últimas promociones, lo que equivale a decir que Nicaragua es poseedora de una riqueza poética inexistente en países con muchísima más extensión y población. Y, desde luego, que poder llevar a cabo la publicación de una trilogía de tal envergadura requiere algo más que el preciso entusiasmo y el trabajo correspondiente: se trata de contar con suficiente material de construcción si la rigurosidad es una exigencia.

Existen pocos países en América que puedan enumerar entre sus poetas a un coloso de la altura de Darío; incluso los apasionados por cualquier punto de ese enorme mapa podrán contarlos con los dedos y tal vez le sobren de una mano. Pero la potencia lírica del pequeño y entrañable país no queda limitada al genio de Metapa pontífice del modernismo. La herencia de los «Nicaraguas» es antigua y compacta. De ahí que la selección se abra con poemas indígenas que conservan su frescura a través de los siglos. Pero como quiera que se agrupan doscientos quince poetas, no tenemos espacio para enumerarlos.

Sin embargo, antes de cerrar este comentario, sí creemos necesario decir que esta estupenda colección de poemas se divide en catorce estudiadas partes que facilitan sin duda la localización de textos, cumpliendo con el propósito del antólogo, es decir, la orientación didáctica.

Jorge Eduardo Arellano (Granada, Nicaragua, 1946) ha conseguido un libro

imprescindible. Si tenemos en cuenta que Nicaragua cuenta con una población de un millón seiscientos mil habitantes, aproximadamente, si además se nos muestra que sus poetas no son únicamente los cuatro o cinco de más renombre, sino un importante número de autores con calidad altísima, incluso puede resultar no ya digno de admiración o sana envidia, sino causa de rotundo complejo viendo otros panoramas de nuestro ámbito cultural.

Indice antológico de la poesía salvadoreña

Seguimos en Centroamérica —esperemos que «sin invocar su nombre en vano»— y ahora en El Salvador. Desde allí, David Escobar Galindo preparó este otro volumen publicado en la Colección Gavidia de UCA/Editores, dirigida por Italo López Vallecillos. Resulta tan ambicioso como el anteriormente reseñado —ahora, nada menos que setecientas sesenta y siete páginas, que arropan a ciento cinco poetas— si tenemos en cuenta que desde Miguel Alvarez Castro (1795-1856) a Miguel Huezo Mixco (1954) ha corrido también bastante tiempo.

Parecidos propósitos hacen que Escobar Galindo no caiga tampoco en posturas dogmáticas o simplemente políticas, aunque su selección esté organizada, como se indica, mediante dos índices —uno, por autores; el otro, general— que también cumplen sus funciones a la hora de consultar. (Sin embargo, en justicia, se ha de decir que las notas bibliográficas de esta colección de textos son mucho más prolijas, aunque no se acompañen de ilustraciones o fotografías.)

Nos dice Escobar Galindo:

«El tumulto de los sucesos políticos —agavillados en revueltas, golpes de Estado, dominio de grupúsculos y escasez de libertades reales— sirve de trasfondo casi coreográfico al esfuerzo de la cultura, movido desde el trasfondo por un psiquismo colectivo preñado de claroscuros, y al que aquellas fuertes individualidades prestan su sino fragmentario. Hay, en ese orden, un afán de belleza, una convicción de espíritu, un anhelo de utopía que, por momentos, como en Gavidia, Geoffroy Rivas y Dalton, asume la vigencia de una acre ironía. Es la dureza del medio que viene a reclamarla. Pero también esa dureza ha hecho que los creadores busquen, por contraste generalmente solitario, la delicadeza del hondo lirismo. En realidad, los poetas se sustentan en lo que les rodea, por acción y por omisión: y esa es la base de la insoslayable contemporaneidad de cada uno».»

Después de repasar los antecedentes para una visión panorámica de la poesía en su país («No hay, entonces, una selección de conjunto que reúna nombres, datos y poemas para que el lector —y el estudioso— perciban las significaciones globales. De ahí la intención de este Indice Antológico»), así como de explicarnos los movimientos y ramificaciones que surgen («no es posible el encasillamiento excluyente»), termina su *nota preliminar* así:

«Esta selección no es exhaustiva. Tampoco interesada. Pretende dar una muestra suficiente de la poesía salvadoreña, sin prejuicios cronológicos ni ideológicos. Ojalá que sea entendida como un trabajo de amor y de buena voluntad que, desde luego, puede mejorarse y enriquecerse. Y un punto importante: entre los poetas más

recientes, muchos están trabajando, pese a las circunstancias; quizá no están todos aquí, porque la selección ha de tener un equilibrio cuantitativo: se buscó simplemente a los que encarnan, en forma más acusada, las diversas tendencias estéticas.»

Y bien. Como en el comentario precedente y por idénticas razones tampoco podemos detenernos en elaborar la larga lista de nombres que componen el volumen. Aunque en este caso el número sea algo menor, continúa siendo importante. Alta es, también, la calidad de los trabajos seleccionados. Hay un punto en el que sí quiero detenerme, por parecerme que es esclarecedor de la postura dialéctica de la antología: Roque Dalton dedicó a Escobar Galindo su poema «La violencia aquí», de «Poemas clandestinos». La posición ideológica de Dalton contraponía estos versos a los de Escobar Galindo titulados «Duelo ceremonial por la violencia». El hecho de que el antólogo incluya los dos textos dice mucho a su favor, teniendo en cuenta que el volumen no hubiera sufrido ninguna variación en su estructura. Pero si desde la primera a la última página no puede dudarse de la imparcialidad y el rigor de Escobar Galindo, tal vez estos dos poemas publicados a pesar de todo sean un dato más que nos hace creer absolutamente en una honradez intelectual de la cual adolecen selecciones parecidas.

David Escobar Galindo, poeta, narrador, nació en Santa Ana, El Salvador, en 1943. Su *Curriculum* y bibliografía ocuparían más de una página de esta revista, así que prefiero que sea el lector del libro comentado quien averigüe sus datos.

Una antología temática: la música es azul

De nuevo aparece una selección de la extensa obra de Manuel Pacheco —Olivenza (Badajoz), 1920—, después de la preparada por el autor de estas líneas, prologada por Cela y publicada por la Editorial Zero-Zyx, ya tristemente desaparecida. No es rara la aparición de Pacheco en una u otra editorial, pues, tal vez, sea el más *popular* de los poetas extremeños, en el sentido estricto de la palabra. Lo que no resulta tan frecuente es que se editen antologías temáticas y en el caso que nos ocupa nos parecía interesante, como apuntábamos en esta misma revista hace algunos años (C. H., núm. 349).

Así, *Azules sonidos de la música,* preparada por Manuel Pecellín Lancharro (Universitas Editorial, Badajoz, Colec. «Autores extremeños») es una selección de poemas cuyo eje central es la música —y sus alrededores— en la obra de Pacheco.

Pecellín, en el prólogo que como ya resulta usual justifica estos libros, lo explica así:

«Manuel Pacheco, "poeta bravo, selvático y montaraz", como Cela lo tiene rotundamente definido, hace galas de exquisita sensibilidad para leer en el libro de la naturaleza las más ocultas sinfonías. Enlazando con la vieja tradición, que procede al menos de los órficos pitagóricos, ardorosos buscadores de las «Armonicae mundi», según denominación renacentista, Manuel Pacheco se ha afanado por recoger en pentagramas verbales los más cálidos sonidos.

Pero su interés no se queda en la música explícita y cuanto la rodea: cantantes, instrumentos fónicos, producciones orquestales, etc. Las metáforas sinestésicas derivadas de la esfera auditiva se le vienen a la pluma en tropel. Si es cierto lo de Erza

Pound *(It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works)*, Pacheco es un fuera de serie de la poesía por su creatividad de imágenes musicales.»

Nos parece un trabajo selectivo interesante, sobre todo porque, como hemos apuntado, no son frecuentes —tal vez por lo arduo del trabajo— las antologías temáticas, y menos en torno a un único poeta. También es importante porque nos muestra, sin velos, que para escuchar *música* no es necesario tener en casa centenares de «vinilos», como dicen ahora.

Nos vamos a Albacete...

... para encontrarnos con otra antología, esta vez provincial. Y se trata de un volumen editado primorosamente —casi lujoso, diríamos—, patrocinado por su Diputación, seleccionado y dirigido por José Manuel Martínez Cano.

Esta *Antología poética de autores albacetenses* viene a recoger «cien años de poesía» que componen cuarenta y cinco creadores —once ya desaparecidos— en cinco apartados: «La realidad circundante», «La búsqueda de la identidad asumida», «El desencanto y la nostalgia», «Imagen y lenguaje», además de «In memoriam». Los cuatro primeros grupos corresponden a poetas nacidos entre 1905 y 1964, siendo el último el que corresponde a los que lo hicieron desde 1884, que completan ese siglo de poesía en Albacete.

El libro está presentado por Alonso Zamora Vicente, sucinta pero concisamente, para dar paso a un prólogo —*estudio*— a cargo del autor y un segundo prefacio —*emotivo*— escrito por José S. Serna.

Así como los poetas que integran «In memoriam» llevan como encabezamiento una nota biográfica, los de los grupos restantes son bibliografiados en un apartado final.

Si toda antología adolece de mermas o creces —según las acrobacias que decida realizar el director del cotarro—, estos fallos suelen resaltar más nítidamente en las que se remiten a una región o provincia, pues de algún modo debe hincharse el perro si no puede hacerse caer en la cuenta a ciertos escribidores, lectores o mecenas que la poesía no goza en nuestro país (de más secano que regadío) con abundantes cosechas dignas de ser rememoradas sin alusión a las plagas. Las influencias —incluso los *moldes* prefabricados, comercializados o prestigiados— de algunos poetas consagrados —aunque lo sean peninsularmente y, a veces, extrapoéticamente— se reflejan con demasiado mimetismo en los caminantes advenedizos que no recuerdan los versos de don Antonio Machado. Pero suele resultar inevitable y creemos que casi imposible de corregir.

Es obvio que José Manuel Martínez Cano ha tenido estas consideraciones en cuenta, puesto que escribe:

«Finalmente, convendría aclarar que el antólogo no se ha dejado llevar por sus gustos y convicciones personales —la nómina de incluidos se reduciría considerablemente— y se ha dejado llevar por ese criterio, señalado al principio, de la *buena intención*. Respecto a mi inserción en estas páginas —en este caso el antólogo es poeta antes que nada— se debe a una decisión del señor diputado de Cultura —patrocinador

de la obra por entonces— que lo creyó oportuno, sin ser, además, el único caso, pues son legión las antologías en las que el antólogo-poeta se incluye a sí mismo.

Y que se me perdonen omisiones o inclusiones en exceso, ya que la única intención de esta obra ha sido la de conjuntar, mostrar y recuperar voces que no deben quedar en el vacío —las de los poetas de nuestra tierra—, muy a pesar del pragmatismo y utilitarismo de la época que nos ha tocado vivir.»

Creo que el antólogo ha cumplido decentemente con esa provincia llamada Albacete. (O *Alcebate,* que así lo escribió alguna vez Antonio Beneyto, el único antologado que se atreve a decir: *No escribo poesía y por esto vivo como vivo.)*

De obras (in)completas: para Cuba navego...

En 1970 se publicó en Madrid una «Antología penúltima» de Eugenio Florit, que ahora viene a ser totalizada con la aparición en USA de sus «obras completas», editadas a cargo de Luis González del Valle y Roberto Esquenazi Mayo en la *Society of Spanish and Spanish-American Studies,* autorizadas y revisadas por el autor, en cuatro volúmenes. Nos ocupamos de los tomos II (Libros de poesía: 1946-1974) y III (versos nuevos y algunas prosas de ayer y de hoy, ya que no hemos tenido acceso a los restantes. Aunque al principio de los recibidos se nos dice que «en el primero aparece una introducción a la vida y obra de Florit escrita por los editores y una bibliografía», nada sabemos sobre el cuarto.

Eugenio Florit (1903) ha gustado siempre de definir así:

LA POESIA

UNA rama de aire que se mece
a la pausa del viento verdadero,
hecha de dulce resonar
y de armonioso pensamiento.

Y un aire antiguo
(Pero dime,
dime, dónde estarás cuando vaya a buscarte
por ese caminito que va a ninguna parte.)

Y una voz en el árbol del olvido.

siendo ya tradicional que sus libros aparezcan cerrados con este poema, como ocurre, también, en cada uno de estos volúmenes. Tenemos, pues, una poética central, que se reafirma y puede servirnos desde *32 poemas breves* (1930) hasta *Conversación a mi padre* (1949), a pesar de ser libros no incluidos en estos volúmenes, pues partimos de *Asonante final y otros poemas,* escrito en 1946, pero no publicado hasta 1955 en *Orígenes* de La Habana.

Espacio y tiempo darían a esta nota más profundidad. Pero esa tarea no me

corresponde. Publicar «obras completas» suele ser siempre un eufemismo editorialista, sobre todo si el autor puede continuar su labor. Pero también resulta harina de otro costal. Así, lo que nos resta por decir es que Florit ha recorrido un ámbito poético afín al de sus coetáneos, desde el primitivo paisajismo al testimonio. Neogongorismo, poesía pura, surrealismo, tampoco son ajenos a sus concepciones creativas, aunque las estructuras formales le acerquen en ocasiones al neoclasicismo.

Dijo Juan Ramón Jiménez que «Eugenio Florit pule su vida y su obra como un ágata serena». Esperemos que estas obras (in)completas sigan sin serlo muchos años.

... pero ancló en Argentina

Y en un grueso volumen, espero, también, que (in)completo. Se trata de la obra de Gustavo García Saraví, La Plata, 1920, un desconocido en España —mejor, en Europa— editado con y en justicia por Editorial Empeño 14 de Madrid, a cargo de Sara M. Parkinson de Saz, hispanista inglesa, o «inglesa de Pozuelo de Alarcón», como la define el poeta, licenciada y doctorada en Southampton, además de licenciarse después en la Autónoma de Madrid.

El hecho no resulta nuevo y además cada vez menos sorprendente: poetas como García Saraví, como quiera que no fueron publicados en este continente, son (sin más preámbulos) «desconocidos», aunque el lado del espejo continúe siendo el que hemos comentado en repetidísimas ocasiones. De este modo sabemos positivamente que nuestro ámbito cultural se resiente, pero seguimos aferrados a un etnocentrismo burriciego e imberbe, como si el patrimonio poético en nuestro idioma se delimitara a parcelistas de extraterrestres confinados en su nave. Si, debidamente respaldados, nuestros poetas —de nuestro idioma; la única patria sin fronteras ni garrulerías— pudieran deambular publicados libremente allende y aquende el charco, veríamos que no son raros fenómenos aislados quienes usan versos capaces de hacernos sentir la comunicación esencial como para seguir creyendo, vigorosamente, en una Poesía con mayúsculas. Pero no parece importar demasiado: ladran, luego cabalgamos. Y así, la poesía más *provinciana* (no todo lo provinciano es universal) logra asentarse, por medio del verso, en un (uni)verso territorial, abstracto y casi siempre medido por anécdotas incapaces de resistir un trato a favor por el árbitro más subjetivo. Llevo leyendo incansablemente libros de poemas desde casi siempre. Siempre espero a un poeta. Casi nunca le encuentro. Pues bien. A veces mi némesis queda cauterizada porque pienso que se debe todo al nombre de la calle que sirve de asiento a mi casa.

Todo queda olvidado si, de vez en vez, reencuentro o encuentro, busco y descubro, un auténtico poeta. Este ha sido el caso con la obra de Gustavo García Saraví. La única catarsis que me hace seguir buscando algo tan alejado de los narcóticos como suele ser la poesía.—JUAN QUINTANA *(Matadero, 4, MIGUELAÑEZ, Segovia).*