BIBLIOTECA

Luis Marsans: *Biblioteca*

Paz prologuista

*Por las sendas de la memoria** recoge todos los prólogos escritos por Octavio Paz para la primera edición de sus *Obras completas*, que empieza a editar el Círculo de Lectores en Barcelona, en 1991. Se trata de doce textos de varia temática y muy diversa extensión que constituyen, a la par, la recapitulación o el balance de una trayectoria intelectual y una de las mejores introducciones que conozco a la lectura de la poesía y los ensayos del Premio Nóbel mexicano. Resulta en verdad difícil afirmar que son más una cosa que otra –«repaso en forma de preámbulo» y «entrada retrospectiva» los llama el autor como para insistir en la paradójica contradicción. No me creo capaz de resolverla, pero sí debo confesar que, cuando acabé de leer el último prólogo, volví a hojear algunas páginas de los *Primeros escritos* y de ahí pasé luego a *El laberinto de la soledad* y luego a ese memorable fresco del México virreinal que es *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Paz me había llevado a plantearme otras preguntas que no formaban parte de mis lecturas anteriores y había puesto en tela de juicio, directa o indirectamente, algunas de mis ideas sobre sus gustos y opiniones. Si he de creer en lo que me dicta mi experiencia, más que una despedida o un punto final, sus prólogos son, en realidad, un signo abierto: una invitación a descubrir, con ojos nuevos, una obra que creíamos conocer pero que, en el fondo –y a veces hasta en la forma–, no había dejado de cambiar con el tiempo, como su autor y como nosotros mismos.

¿Podíamos esperar otra cosa de una personalidad tan viva y pugnaz? Mi pregunta es, obviamente, retórica. Aunque mucho se interesó en la melancolía y en los influjos de Saturno, Paz nunca fue un hombre enamorado del ocaso ni de los paisajes crepusculares. Su relación con el pasado y con su propio pasado, tal y como se descubre a lo largo de este libro, no está signada por la nostalgia sino por la curiosidad y el afán de comprensión. De ahí que, cuando vuelve la vista atrás para revisar sus trabajos y sus días, lo que siente es un imperioso deseo de discutir otra vez con el hombre que fue y con los muchos textos que escribió. En este sentido, es admirable y conmovedor comprobar cuán difícil le resulta dar con la frase final en varios de estos prólogos, pues, profundamente, lo que quiere es seguir argumentando y plantear una duda más o añadir una penúltima observación. Esto explica tam-

* Por las sendas de la memoria, *Octavio Paz, Editorial Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2002.*

bién por qué se salta con tanta frecuencia las reglas del género –un corsé demasiado ceñido para su inteligencia y su temperamento. Y es que Paz no es Borges: sus prólogos no son por lo general breves ni tratan de ganarle la simpatía o la benevolencia del lector, ni apelan tampoco a su indulgencia a través de ese alarde de falsa modestia que es la figura de la *excusatio propter infirmitatem*. Más que «una forma subalterna del brindis» o «una especie lateral de la crítica», las dos conocidas definiciones del argentino, el prólogo es aquí la posibilidad de volver a tratar algunos asuntos pendientes, de explicarse sobre otros que no quedaron claros y, en fin, de poner muchos puntos sobre muchas íes.

Cabe destacar, en este libre ejercicio del género, las páginas que dedica a reexaminar sus reflexiones de los años sesenta sobre las drogas y el uso de substancias alucinógenas. Inesperadamente, el prólogo al segundo volumen de las *Obras completas* (*Excursiones/ Incursiones/ Dominio Extranjero*) se convierte en el escenario de una lucidísima discusión sobre el fenómeno de la drogadicción en nuestras sociedades, sobre la tesis del origen bioquímico de la religión y los vínculos de las prácticas psicodélicas con la poesía y la creación artística. El debate es abierto y apasionante, y en éste, como en muchos otros prólogos, Paz se enfrenta consigo mismo y no duda en revisar sus posiciones de antaño con honestidad y coraje. Valga un botón de muestra: «Entre los textos que he recogido en este libro hay uno, 'El banquete del ermitaño', que leo con cierta incomodidad. Hoy matizaría muchas de las opiniones que ahí expongo. Por ejemplo, ver en el uso generalizado de los alucinógenos un signo del ocaso de nuestra visión del tiempo como sucesión lineal y del culto al futuro, fue una exageración. Debería haber dicho que era un signo negativo o, más bien, un síntoma de la bancarrota de ciertos valores de nuestra sociedad...» Y la autocrítica prosigue, por supuesto, como quieren indicarlo mis puntos suspensivos, y el debate se ramifica y crece, tratando de éstos y otros temas que, en principio, nada dejaba presentir.

En la escritura arborescente de nuestro prologuista aparecen así muy a menudo los frutos menos previsibles y más apetitosos: brillantes peras del olmo, como le habría gustado decir. Me limito a señalar algunas: los párrafos que dedica a la modernidad de Quevedo y de sus *Lágrimas de un penitente* en el prólogo del primer volumen (*La casa de la presencia*); la breve semblanza de Jorge Cuesta y la vindicación de López Velarde en el prólogo al cuarto (*Tránsito y permanencia*); la relectura de *El laberinto de la soledad* y la Revolución mexicana en el prólogo al octavo (*El peregrino en su patria*); y, por

último *–last but not least–*, la extraordinaria discusión sobre la otredad en Machado y en la cultura India tradicional que recorre el prólogo al décimo volumen (*Nosotros: los otros*).

Todos estos pasajes y muchos más son hoy parte integrante de la obra de Octavio Paz y no meros suplementos o prosas de circunstancias. Y es que *Por las sendas de la memoria* hace del prólogo un género central y mayor que participa de la autobiografía, las memorias, el ensayo político, la relectura crítica y la historia. Para aquellos que no disponen de las *Obras completas* se trata de una ocasión única de volver a leer doce textos del gran mexicano y escuchar esa palabra inconfundible en la que se asocian claridad y hondura, gracia y firmeza, amplitud de horizontes y densidad poética. Para los otros, para los que aún no conocen a Paz, el libro es una mano tendida que convida a entrar en una de las literaturas más necesaria de nuestro siglo XX. A los unos y a los otros estos prólogos no dejarán de plantearles su paradoja como un secreto emblema del autor y de su obra: ¿son un comienzo que es un fin o un fin que es un comienzo? Quizá las dos cosas o ninguna. O acaso un símbolo de la plenitud: la eterna vivacidad de la salamandra que, en su círculo de fuego, arde, muere y renace incesantemente.

Gustavo Guerrero

El huerto de mi amada

Con su nueva novela *El huerto de mi amada* Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939) obtuvo el año pasado el Premio Planeta, el mejor dotado en cualquier idioma, distinción que la convirtió en un *best-seller* instantáneo en España y otros países. Aunque discutido, el Premio Planeta no carece de abolengo literario (a fines de los 70 lo obtuvieron Jorge Semprún, Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán, y más recientemente Mario Vargas Llosa y Rosa Regás); pero, esta vez, con *El huerto de mi amada* (Barcelona, Planeta, 2002), consagra el ingenioso humor de una novela que se propone una feliz autoironía del género.

José Manuel Lara, fundador de Planeta, había dicho alguna vez que el premio es tan famoso que vendería un libro en blanco. La novela de Bryce no es ese libro pero su agudeza irónica pone en blanco la idea de la novela del lector habitual. Esto es, *El huerto de mi amada*, impecablemente elude el juego autorreferencial (el autor no aparece en el relato); irreprochablemente, cuenta una historia de por sí novelesca (los amores improbables de un chico de 17 años y una bella divorciada de 35); y reconstruye, en un fresco de elegante formalismo, su referente más familiar (la saga bryceana de la

clase alta limeña). De modo que *El huerto de mi amada*, aparentemente, es la novela más novelesca de Bryce. Es una de las pocas en las que el autor no está presente, ni como voz autorial ni como personaje casual, y no requiere de los formatos de la «novela de arte» (la historia de un artista) o la «novela de educación» (la historia de la formación de un adolescente). Y, sin embargo, todo ocurre aquí con el sobrentendido de que estamos leyendo una novela. Y no cualquier novela, sino una de Bryce Echenique. Ese deleitoso manierismo se convierte en una complicidad retórica: el lector baraja personajes y situaciones que se reiteran en una partida con el autor, quien desarrolla el juego con fluida destreza y renovada inventiva.

Es, por eso, una novela que ha adelgazado sus referentes a unos cuantos tópicos suficientes (un triángulo limeño entre la casa de los padres, la casa de la amante, y la casa de los mellizos arribistas); que se acompaña de pocos personajes, perfilados por la comedia social esperpéntica y vodevilesca (los altisonantes amigos del padre, los patéticos mellizos en pos de ascenso social vía matrimonio, los operáticos criados de la bella divorciada); y que gira en torno a una pareja de amantes arrebatados cuyo desafío de la sociedad de su tiempo los hace héroes nostálgicos de una novela decimonónica. Pero gracias a que provienen del mundo de Bryce, ellos están liberados de la prolijidad, y hacen de su provocación un escándalo placentero. Así, todo es tópico (como ocurre en las mejores novelas: la vida se representa en la tipicidad, como un teatro de lo real); y, a su vez, estos tópicos van y vienen, en la baraja de los hechos, ensayando las combinaciones y alternativas posibles, con el ritmo febril y ligero de una pareja que lograba «hacer el amor y el humor, al mismo tiempo» (86). El artificio encantado del relato discurre con la vivacidad de una «fiesta galante» de Debussy. El gusto y gracia del estilo bryceano se despliegan en la seducción de contar, en su duración, reiteraciones, variaciones, intimidad y placer. Contar es aquí un espectáculo pleno de recursos de elocuencia pero también de sabiduría y rigor.

El título proviene de un famoso vals del popular compositor de la Lima de los años 30, Felipe Pinglo, cuya elegancia zozobrante consiente estos versos, que Bryce incluye en el epígrafe: «Si pasas por la vera del huerto de mi amada,/ al expandir tu vista hacia el fondo verás/ un forestal que pone tonos primaverales/ en la quietud amable que los arbuston dan». Lo cual declara lo que todo poeta sabe mejor: la casa donde vive la amada pone en crisis al lenguaje. Borges, buscando palabras extravagantes que reemplazarían a los discursos, había propuesto para esa experiencia un grito gutu-

ral. Pero en su novela, Bryce asume el drama en su planteamiento narrativo: cualquier historia amorosa (como lo demostró con memorable brío en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*) pasa por el humor; porque el amor se resuelve, en el relato, como comedia social. Esto es, como una licencia de los códigos que lo procesan, reglamentan y sancionan socialmente. Ninguna de estas musas burguesas, arrebatadas y arbitrarias, corre el peligro novelesco del suicidio (como Emma Bovary o Ana Karenina), y no sólo por lo que dice Carlos Fuentes de las amantes de hoy (no salen de casa sin su American Express), sino porque en la comedia social no hay lugar para la tragedia, y mucho menos para una tragedia doméstica. (Después de todo, la pobre Emma se mata porque no puede ocultar más sus deudas, no sus amoríos). Si la comedia, según reglas del arte dramático, debe terminar en matrimonio, la comedia amorosa de Bryce termina con el matrimonio, con su pacto social pero también con su idea. Todas sus parejas son alternativas al código de los códigos: las mujeres más amadas abandonan a su trovador para casarse con otro, y sucumben así socialmente. Entre tanto, son duchas desafiando la prohibición y huyendo en feliz escándalo.

Pero el título también alude a la expresión de época «llevarse al huerto», que equivale a seducir, en este caso, a un menor de edad, poniendo a prueba la propia libertad. Además, la casa de Natalia es un huerto fuera de la ciudad, pequeño paraíso amoroso de Carlitos, suerte de Cándido, cuyo mejor de los mundos discurre risueño e inmaculado, con gracia y buen humor. Vive, se diría, con inteligencia su propio melodrama. El lenguaje de época revela ser una memoria sentimental organizada sobre el mapa de la clase social. La clase alta se distingue por su liberalidad humana; la clase burguesa, por sus máscaras y convenciones; la clase de los servidores, por su fidelidad, que les confiere señorío; y la clase media baja, por su pobreza dolorosa y fuerza ascendente, que la pone en ridículo una y otra vez, pero que moviliza su papel en la pirámide. De ésta última han salido, en propiedad, los verdaderos héroes de novela, desde Balzac hasta Vargas Llosa. Porque su misma fe en la sociedad los convierte en víctimas propicias. En cambio, en las novelas de Bryce esta clase de personajes (los pequeños arribistas como los mellizos Céspedes; y los grandes, como el falso conde Lentini) son los límites sociales del relato, su caricatura piadosa o cómica. Todos ellos persiguen el matrimonio como ascenso social, pero agonizan en su propio esquema. Los héroes son, más bien, los que bordean esa sociedad y siguen de largo, a espaldas suyas o en su contraco-

riente; y saber hacerlo con inocencia y vehemencia. Por eso, la clase media está aquí ausente, su opacidad no tendría lugar en esta comedia ajena del todo a la domesticidad cotidiana. Esta es, claro, una novela sentimental, aliviada por el humor, donde los afectos predominan con su moral de la gracia y con licencia emotiva. En la emoción se desvela el sujeto bryceano, con toda su nostalgia de libertad y certidumbre. En una última ironía, ese sentimental es un formidable rebelde.

Aunque esta fábula de amor libre está enmarcada en el humor de su comedia social de época, no deja de comunicar la irracionalidad de la razón social peruana y latinoamericana. En estos años en que la pobreza de todo orden ha afligido las libertades del sujeto entre la violencia racista, la ferocidad machista y la corrupción naturalizada, nuestras sociedades han regresado a la cruda realidad de su estratificación de clase, a su largo vicio antimoderno. Este mapa de clases declara los límites de la democratización en una América Latina cuya vida cotidiana sufre varias regresiones autoritarias. *El huerto de mi amada*, tras su juego gentil, no deja de traducir este sentimiento de los límites de la sociabilidad. Por un lado, se demuestra que la inautenticidad define a la burguesía dominante: «estos rumores solían ser antes que nada el termómetro con que se medía la imaginación, la cultura, y el provincialismo agudo de una burguesía que necesitaba dormir tranquila» (126). Por otro, es claro que el racismo organiza a la pirámide clasista: «Cómo se nota que en esta ciudad empiezan a escasear los rubios: fíjese que hasta a mí ya me quieren convertir en caballero socio», comenta el chofer Molina (134). La comedia social, cuando se revela como un pequeño infierno de las clases, domina toda la subjetividad. El horror social es el «lapsus de clase», que deja ver la inadecuación del pobre o el desvalor del otro. Sólo el amor y la rebeldía nos liberan, momentáneamente, de esas trampas.

No es casual que «el huerto de mi amada» represente una memoria perdida. Tampoco que Carlitos sea, como el héroe de las buenas narraciones modernas, un aprendiz de valores genuinos en un mundo que ya no los reconoce. Al final, esta novela bien podría ser el mejor ejemplo de cómo escribir una novela: se sostiene en su propio escándalo gentil, en el arte de la argumentación placentera, en la crítica de la comunidad perdida en la sociedad inviable. Y sugiere que contar es un encantamiento ritual, casi el último acto de civilidad mutua.

La partida la gana el lector, en cuyas manos quedan, sin querer, queriendo, las grandes preguntas de Cándido, el héroe de la ironía.

Julio Ortega

El indestructible Roberto Arlt*

Entre los cantes de ida y vuelta de los últimos tiempos, el más sonado en la escena editorial es el de Losada, que llega a España después de una larga temporada en la Argentina. Producto de su nueva residencia es este volumen que reúne todos los cuentos de Roberto Arlt: *El jorobadito*, *El criador de gorilas*, además de cuarenta y nueve relatos dispersos que el autor dio a conocer a través de la prensa. Se trata de la edición más completa aparecida hasta la fecha (incluida la realizada, en su momento, por Omar Borré y Ricardo Piglia para Seix Barral), que ahora se presenta con prólogo de Gustavo Martín Garzo y postfacio de David Viñas.

Borges dijo que la elaboración en Kafka era menos admirable que su invención. Tal vez se podría decir lo mismo de Roberto Arlt (1900-1942), autor que ensayó con irregular fortuna durante su breve vida distintos géneros: la novela, el teatro, la crónica periodística. De hecho, ha sido uno de los autores más criticados por los puristas de la lengua y de la forma, que le recriminaron descuidos léxicos y sintácticos, aunque bien es cierto que otros supieron ver en su prosa un rechazo por la literatura estetizante que impedía la incorporación del lenguaje vivo, propio del habla coloquial, que este autor introduce y lleva a su máxima expresión en buena parte de su narrativa. La famosa frase «Rajá, turrito, rajá» que alguien le dice a Remo Erdosain, el protagonista en la novela *Los siete locos*, da muestra de ello y de la ferocidad que las palabras conjugan y convocan. Pero Arlt, claro está, resulta admirable por otros valores que encierra su estrategia narrativa y de la que surgen núcleos esenciales para interpretar el funcionamiento social, no sólo de Buenos Aires (centro neurálgico de muchas de sus creaciones), sino de cualquier sociedad. La fuerza de su invención radica en el retrato de personajes que viven arrojados a una búsqueda infructuosa de sentido individual ante una realidad vaciada de todo soporte religioso y filosófico, político y cultural que, en otro momento, parecía conformar un apoyo posible. Seres que se encuentran, como el propio Arlt, instalados en el vertedero de los años 30, y cuando despiertan de sus sueños deben enfrentarse a miserias y humillaciones, a la falsa moral del pequeño burgués, a la competencia

* *Cuentos completos*, Roberto Arlt, *Losada, Madrid, 2002, 821 pp.*

descarnada de una sociedad basada en el dinero, que genera robo, fraude, estafa, desesperación, crimen; incluso, quimeras: lotería y juego como medios para obtener fortuna y escapar fácilmente de la pobreza. Sociedad corrupta y criaturas desencantadas proyectándose en el tiempo con una vigencia alarmante. De ahí que su obra –sobre todo las novelas *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) y *Los Lanzallamas* (1931)– goce de tanta vigencia después de haber sido escritas hace más de setenta años y suscite interés en cada nueva promoción de críticos.

Entre los numerosos objetores de la escritura de Arlt se encontraba Juan Carlos Onetti. Los reparos en este terreno tienen, en efecto, asidero. El lector podrá comprobar leyendo, en especial, los cuentos de *El jorobadito,* que en ellos abunda una escritura excesiva, exacerbada que, increíblemente, no le resta interés al contenido de los relatos, aunque ese fluir de la escritura al dictado de lo mucho que quería contarnos resulte incorregible. Sin embargo, si tomamos en cuenta la necesidad económica que dio origen a la mayoría de sus narraciones hechas para los medios, con todo lo que esto implica (inmediatez, tiempo escaso de elaboración, etc.), es decir, el estado de emergencia en el que fueron escritas y la juventud de Arlt (compuso su dilatada obra antes de los 42 años), resulta un escritor admirable.

Inventor a ratos, empresario malogrado, también quiso ser un hombre comprometido con su tiempo. El periodismo cultural y político que ejerció sin sosiego fue una de las formas de entrar en la discusión sobre las cuestiones estéticas y sociales de su época. En la llamada «década infame» dejó hasta de publicar novelas para intervenir de manera más directa en la esfera pública. Fue entonces cuando participó activamente en grupos de izquierda (Unión de Escritores Proletarios, Bandera Roja y Actualidad, brazos del Partido Comunista Argentino) y, asimismo, en los movimientos de arte dramático a través del Teatro del Pueblo. Por aquellos años realizó, además, su único viaje a Europa. En 1935, se trasladó a España y África como corresponsal del diario *El Mundo* de Buenos Aires, viaje que le proporcionó sustancial material tanto para sus crónicas sobre la rápida evolución del fascismo en el entorno supuestamente civilizado del viejo continente como para sus obras breves de ficción.

A partir de aquí no cesó de escribir relatos, aguafuertes y piezas teatrales. De 1941 es *El criador de gorilas* donde aparecen, como en muchos de sus otros cuentos, lugares exóticos diferentes a los que recorren sus personajes, por ejemplo, de *El jorobadito* o de aquellas

creaciones que transcurren en espacios urbanos, fácilmente reconocibles dentro del ámbito argentino. Entra África y comienza a funcionar en su sistema literario el relato de corte fantástico.

Este segundo período, que abarca los últimos diez años de su vida, estuvo marcado por la persecución del reconocimiento y el prestigio que ostentaban otros autores de su generación, los «camaradas», como él denomina a sus coetáneos en «El escritor fracasado», quizá con cierto retintín. Etapa en la que su mirada, sin perder el punto crítico, tiene el brillo fascinado del viaje. Obra la maravilla, el asombro. El exotismo de Oriente hace acto de presencia en su prosa que se torna más cuidada y detallista, aunque sus construcciones, ahora más perfectas, acusan un marcado decaimiento de esa atmósfera de densidad insoportable de su primer período, que lo convirtió en un escritor genial.

Julio Cortázar dijo con razón: «Arlt es el autor de un gran relato único que se parcela a lo largo de su búsqueda, de sus vacilaciones, de su interminable rondar al borde del abismo central en el que ha de precipitarse Remo Erdosain». Las setenta y tres narraciones breves de los *Cuentos completos*, con sus aciertos y desajustes, conforman indudablemente una parte insoslayable de su gran relato.

Reina Roffé

Continuidad y sorpresa en la poesía de José Ramón Ripoll[1]

A caballo entre una generación de la lírica española que comenzó a finales de los sesenta enarbolando el lenguaje como fin absoluto de la poesía, a pesar de sus diversas modulaciones; y entre otra generación que a mediados de los ochenta quiso defender su exclusivo compromiso con la vida normal del hombre que sufre y sueña a diario (con todas las variantes notables dentro de esta tendencia, habría también que advertir), la poesía de José Ramón Ripoll (Cádiz, 1952) ha sabido conciliar de un modo sincero y natural estos dos fines inexcusables del quehacer poético. Lo que nos entrega en este volumen titulado *Hoy es niebla* confirma la coherencia de ese admirable equilibrio entre materia y forma, reflexión y emoción, claridad y misterio. Se trata de la reedición unitaria de tres libros que constituyen un ciclo de madurez y de progresiva autoexigencia en su escritura: *El humo de los barcos* (1984), *Las sílabas ocultas* (1990) y *Niebla y confín* (2000). Por las fechas de cada uno se obser-

[1] *Sobre su reciente volumen poético* Hoy es niebla *(Madrid, Visor, 2002, 150 pp).*

va que tal coherencia corresponde a un lento proceso de creación urgido por unas mismas inquietudes, que van recibiendo nuevas iluminaciones con el tiempo.

Uno de los grandes méritos de esta poesía, al menos en el volumen que nos ocupa, es el de haber partido de un mismo motivo temático que, de principio a fin, nos va revelando nuevas caras del problema y ocultando otras, de manera que el lector se va haciendo cargo de la inmensa magnitud de la cuestión hasta acabar por renunciar a una complaciente y simplista solución definitiva. Tal cuestión o problema no es otro que el de la mutabilidad continua de nuestra existencia y el de la permanencia significativa de las palabras que intentan expresar el sentido que tuvo –y el que ahora tiene– la experiencia vivida, continuamente modificada por las experiencias posteriores y por la labor incesantemente recreadora de la memoria. ¿Cómo encerrar en palabras lo que en sí no tiene límites? En esta búsqueda el poeta se enfrenta siempre a la insuficiencia de su razón y de su palabra para entender los caprichos del Tiempo, aunque sólo con palabras podrá dar cuenta de este misterio último que nunca se desvelará –no podrá desvelarse– del todo.

Lejos de todo patetismo y de su antítesis, la celebración de una certeza que no tiene, la poesía de Ripoll transcurre en un caminar sereno y armonioso, donde la oscuridad del sendero no es tiniebla ni claridad absoluta: es *niebla*, búsqueda continua de un sentido último ante el que no cabe ni apresurar el paso ni desgañitarse desesperadamente. Así, en un poema titulado precisamente «El nombre de la muerte», el poeta nos aconseja, a la vez, serenidad, expectación y paciencia ante esta inevitable visita: «Cuando estés frente a ella no la toques,/ siéntete tan perdido como naciente es todo/ y observa la hermosura de un absurdo destino/ que te explica la vida en medio de la muerte...» (p. 65).

En consonancia con esa rica variedad de cuestiones en torno al problema central apuntado (el inestimable valor de la palabra y su insuficiencia última para explicarlo todo), el lenguaje poético de Ripoll en estos tres libros también nos conduce a una casi continua sorpresa (en algunos poemas del primer y segundo libro asistimos a ciertas reiteraciones, pero poco frecuentes en el conjunto). Y así pasamos, dentro de un mismo poema, de la armonía gozosa de una supuesta percepción sensorial («Cuando tocan las aguas los arcángeles/ la vida se desboca y una sonrisa inunda/ el arbitrario gesto de los atardeceres...»), a la reflexión y mayor concentración intelectiva («Lejano el mar confunde su destino/ con la faz de su nombre, con su escrito/ perpetuo». Ambos fragmentos pertenecen al poema

«Épica»). Pero podría decirse, y tal vez los escuetos fragmentos reproducidos den pie a intuirlo, que lo más genuino de su discurso poético estriba en la difícil capacidad para reflexionar sobre emociones más que sobre ideas, aunque tales emociones, por vía muy creativamente simbólica, encierren densos entresijos intelectuales que no corresponde al poeta expresar en la lógica interna del raciocinio.

En todo ello advierto un sentido de equilibrio, de variedad y de coherencia, de exploración continua dentro de un mismo y ambicioso camino, que hacen de la lectura de este volumen una aventura muy satisfactoria.

Carlos Javier Morales

Cosas que tienes que decirle*

Decía Henry James que la razón última de la literatura es vincular lo que cura con lo que hiere. Aunque desde una perspectiva distinta a la de su antecesor, la escritura de Lorrie Moore (Glens Falls, Nueva York, 1957), profesora de lengua inglesa en la Universidad de Wisconsin y uno de los grandes nombres de la literatura americana actual, parece encaminarse hacia estrategias narrativas que provocan esa conexión. *Pájaros de América*, volumen con el que el sello editorial Salamandra dio a conocer en el año 2000 a Lorrie Moore en España, incluye un buen ejemplo de ello: «Gente así es la única que hay por aquí: farfullar canónico en oncología pediátrica». Se trata del relato en que un niño con tumor de Wilms ingresa en la planta de Oncología Pediátrica de un hospital. Su madre, profesora y escritora, relata su visión del pequeño mundo que se forma en torno a los niños internados en esa planta, «la pequeña comunidad de niños calvos». Este relato suscitó una reacción extraordinaria en el mundo literario norteamericano y planteó, ante el recelo de la autora a hablar de su vida privada, la irresistible tentación de jugar a las relaciones entre ficción y realidad, más en una cultura como la norteamericana, tan identificada con el realismo en su cine, su música y su literatura. «La ficción puede surgir de acontecimientos de la vida y todavía ser ficción», se defendía la autora. Hiere la vida y cura la ficción cuando ésta se convierte en perspectiva indagadora de los reco-

* Autoayuda, *Lorrie Moore, traducción de Alejandro Pareja Rodríguez, Salamandra, Barcelona, 2002, 218 pp.*

vecos que conectan lo dramático con lo humorístico.

Efectivamente, Bridget Jones o Alice Mc Beal podrían ser personajes femeninos protagonistas de *Autoayuda*, primer volumen de relatos de la autora norteamericana. Pero el encanto de la primera y la vulnerabilidad de la segunda dejarían de ser, en manos de Lorrie Moore, un sonriente guiño al destino. Precisamente el humor adquiere valor cuando el final no es feliz, como en la vida misma. El íntimo universo femenino se manifiesta en la literatura de Lorrie Moore a través de la conexión de la tragedia de la vida con su comedia. La soledad, la frustración, la ilusión, el amor y todo lo que suscitan las relaciones interpersonales es relatado en *Autoayuda* desde la conciencia que adquiere perspectiva sobre sí misma y su propio dolor.

Cuando en 1983 Lorrie Moore termina un máster de escritura creativa en la Universidad de Cornell, la prestigiosa editorial Knopf compra los derechos de su tesis doctoral integrada por los relatos que dos años después conforman el volumen *Autoayuda*. El conjunto integra nueve historias de distinta procedencia, unidas bajo criterios editoriales. El grueso de los relatos procede de la tesis doctoral y es fácilmente identificable, incluso desde los títulos: «Cómo ser la otra mujer», «Guía de divorcio para niños», «Cómo», «Cómo hablar a tu madre (Notas)»; «*Amahl y los visitantes nocturnos:* Una guía para el tenor del amor» y «Cómo hacerse escritora». El resto obedece a otra disposición formal y, aún manteniendo una temática similar, muestran una mayor intensidad emocional.

Los primeros están escritos en el modo imperativo de la segunda persona narrativa, imitando irónicamente las estrategias propias de los libros de autoayuda para la mujer actual norteamericana, particularmente en lo que se refiere al modo de afrontar las relaciones amorosas:

«Caminas de manera diferente. No te reconoces en los escaparates; eres otra mujer, una loca escaparatista con gafas que tropieza frenética y preocupada entre los maniquíes. En los servicios públicos te sientas aplastada peligrosamente en el asiento del retrete, como un extraño helado de carne desesperada y regocijante, y murmuras a tus muslos, que adquieren un color azulado:

–Hola, soy Charlene. Soy una amante.

Es como tener un libro prestado de la biblioteca.

Es como tener constantemente un libro prestado de la biblioteca».

Si bien en una primera lectura los relatos que forman parte del trabajo de graduación nos pueden parecer inteligentes ejercicios de

estilo en los que se utiliza un humor hábil, en el momento de su publicación la crítica relacionó el nombre de Lorrie Moore con el de Woody Allen y Grace Paley, algo así como bosquejos irónicos de la vida moderna y las relaciones íntimas, una mayor atención a los ingredientes que los condimentan nos ayuda a vislumbrar los valores que singularizan la escritura de Lorrie Moore: la «reimaginación» de situaciones autobiográficas, el valor concedido a lo que queda en los márgenes del camino de las relaciones amorosas, la textura de la conversación con esas inmediatas réplicas perfectas que a uno siempre se le ocurren una semana después y la capacidad de registrar de forma tan elíptica como dinámica la tragedia y la comedia de la vida, es decir, la capacidad de vincular lo que hiere con lo que cura. «Nada hay tan importante en la vida como lo minúsculo», dijo en alguna ocasión Lorrie Moore, y ahí está una de las claves de su escritura: el valor concedido a los cabos sueltos de las relaciones interpersonales, minúsculos pozos oscuros, lo que queda por decir, lo que amenaza en la conciencia, lo que se asume únicamente desde la perplejidad y genera el mecanismo de la ironía como autodefensa. Lorrie Moore lanza a sus personajes femeninos a la búsqueda de una estabilidad emocional que, sin escatimar la lucha de contradicciones que genera las difíciles situaciones emocionales que atraviesan, les deja en un punto en el que se quedan parados de nuevo. La búsqueda del amor es un largo camino de aceptación de la soledad.

Los otros tres relatos que completan el conjunto, «De lo que se apoderan», «Irme de esta manera» y «Llenar», liberados de la segunda persona narrativa y de la carga irónica de su modo imperativo, ahondan en las raíces de los vínculos afectivos más sólidos, su maduración y su dispersión. La escritura se convierte en memoria y la memoria en un registro de lo momentáneo, el instante de un gesto que todo lo abarca: «Una foto de mamá y Jacob Fish en la playa. El bañador de mamá es negro como su pelo, el agua es gris y la arena blanca. Hay cubos, una palita y una manta. Jacob Fish sujeta un puñado de arena sobre la cabeza de mamá. Ella se ríe con los ojos cerrados, un cerrar de ojos momentáneo, la única manera en que se puede reír uno a veces».

Lorrie Moore, cuya inclusión cierra la *Antología del cuento norteamericano* seleccionada por Richard Ford, es junto con Jonathan Franzen, el autor de *Las correcciones*, novela muy elogiada por el propio Ford y publicada en España por Seix Barral bajo traducción de Ramón Buenaventura, quien mantiene una perceptible línea de continuidad con la forma de retratar Updike las disfuncionales familias norteamericanas. A su vez, es junto

a David Foster Wallace uno de los fetiches de la llamada *The Next Generation*, movimiento artificial que agrupa a los escritores norteamericanos nacidos en los setenta y que ya han empezado a ser publicados en España bajo el sello de Mondadori.

Jaime Priede

Otra mirada*

La mirada otra de la que habla el título de este libro es la de un etnólogo brasileño del Museo Nacional de Río de Janeiro, Luis Castro Faria, que se integró en lo que entonces se llamó «Misión Véllard-Lévi-Strauss» (por un médico-antropólogo francés y por la pareja Lévi-Strauss, Claude y Dina), una expedición a la Sierra del Norte (Estado de Matto Grosso) entre julio y diciembre de 1938; su presencia se debía a exigencias de la legislación brasileña de la época, que prohibía que este tipo de expedición científica fuese compuesta sólo de personal extranjero. Un joven etnólogo en formación, pero no mucho más joven ni mucho menos formado que los Lévi-Strauss. Esta expedición, así como otra más breve un año antes, forma el corazón de *Tristes Tropiques*, el libro que daría al antropólogo francés, ya reconocido dentro del mundo antropológico, una fama literaria mundial; el registro de Castro Faria nos da una imagen mucho menos literaria y reflexiva, pero al mismo tiempo más pegada a la práctica vivida por los investigadores.

«Los indios son nuestros vecinos». Comienza la primera noche de convivencia con los Nhambiquara, tras una marcha en la que la frontera entre la civilización propia y la ajena es muy borrosa: de repente, esos hombres enteramente desnudos («estatura media, miembros bien desarrollados») que acompañan a un jesuita –después nos enteramos del miedo que los misioneros sentían por los indios– para ayudar a los recién llegados a descargar su camión. Al nacer el día, comienza su trabajo, sin coordinación con el equipo francés. «El personalismo, como norma de conducta, es absoluto» –dice Castro Faria– después de quejarse de que al no contar con objetos para el trueque, obtenía menos información

* Um outro olhar. Díário de Expedição à Serra do Norte *Luis de Castro Faria, Rio de Janeiro, Ed. Ouro sobre Azul, 2002, 213 pp.*

que sus compañeros. Fotografía y acompaña las tareas femeninas. Sus primeras informaciones provienen del jesuita, y registra las primeras palabras de una suerte de *pidging* empleado por misioneros y funcionarios del telégrafo para entenderse con los indios, así como un puñado de términos de la lengua de los propios indios –la mitad de los cuales, nombres de fenómenos celestes: cielo, luna, estrella, sol...–. Página tras página, este léxico se amplía como se amplía también el registro de la cultura material y del procedimiento de confección de distintos objetos (flechas, cuerdas, cestas, venenos, brazaletes, etc.).

La expedición se moviliza; Castro Faria se contagia de la oftalmia que había atacado a casi todos los miembros de la expedición y hecho que Dina volviese a Francia, con grandes padecimientos en medio del viaje. Preocupaciones rutinarias: fuentes de agua, caza. Más indios (sabaneses, cabixis, tagnânis... nomenclaturas que aún hoy están en discusión) nuevos registros: ollas de barro, diademas, flechas para peces... Encuentros entre indios; intercambios («ollas y otras menudencias»). Y también, fiesta: «las flautas mágicas que las mujeres no pueden ver». Tras escucharlas: «Sólo en aquel momento se me reveló el alma salvaje en toda su grandeza. Noche inolvidable».

Y también, información recogida de un funcionario del telégrafo, síntesis de la historia de tantos otros indios brasileños o no:

> «Los sabaneses en 1929 serán mil y pico. En noviembre de ese año, una epidemia de gripe alcanzaba a 48 hombres acompañados de sus familias, de un total de 300 personas (....). De ésos, sólo siete escaparon, pero (*llevaron*) el mal a la aldea, produciendo una mortandad mayor. En 1931, un grupo que visitaba Campos Novos (*un puesto telegráfico*) junto con los manducos, fue atacado de nuevo por el mal, muriendo sólo una mujer. Al volver a la aldea, llevaban la enfermedad que iba a causar nuevas víctimas. Los manducos, al conocer la situación en que estaban los sabaneses, atacaron su aldea matando a gran número de ellos. (...) Hoy sólo quedan 21 hombres y veinte mujeres».

La expedición continúa su viaje, siguiendo la línea telegráfica; el panorama cambia; se aproximan a la zona amazónica; más nhambiquaras residentes junto a un puesto. Castro Faria se muestra más interesado en contar una jornada de pesca - «Los primeros (*pescados*) que comí después de salir de Cuiaba»), o en los valses, tangos y mazurcas («Era inagotable») que toca alguien al acordeón.

Días más tarde, hay una información sobre indios tupi a cinco días río arriba; indios que no ofrecerían

peligro alguno ya que mantenían desde hacía tiempo relación con el personal del puesto telegráfico. Sin embargo, hay otro grupo tupi que hacía poco había entrado en contacto con los blancos; los primeros conducirían a los segundos y tras ellos va la expedición. Los días del viaje en canoa, Castro Faria anota canciones, algunas de tono subido, cantadas por algunos de los troperos; una de ellas: «Você me da a tua/ eu lhe dou a minha/uma cousa bem Justina/como faca na bainha»[1].

El encuentro final, 'o fim da picada', los tupi perdidos ('mondés' para C.F., 'kawahib' para L.-S.) que, tras ese encuentro, se sumarían a otros indios, desaparecerían como cultura propia, en *Tristes tropiques* da lugar a un capítulo particularmente bello, y en el registro día a día de Castro Faria se diluye en detalles que, en obligatoria comparación, parecen fútiles: «Comen maíz tostado. El tueste se hace en una olla de barro de boca bien ancha y removido con un pedazo de madera»; pero también, el dramatismo con que Lévi-Strauss despide a esos últimos representantes de su cultura queda aquí mitigado: el viaje emprendido al puesto telegráfico donde están los otros indios es una visita; nadie sabe qué ocurrirá más tarde; nadie sabe qué ha ocurrido con esos tupi.

Y el regreso, como anticlímax de la gran aventura: los seringuerios, a los que Castro Faria aborda, como era de esperar, por la manera en la que elaboran el caucho, y se interesa lo suficiente como para acompañar a uno de ellos en su tarea diaria de cuidar de centenas de árboles. Pocos días más tarde, nuevo contacto con los indios, interrumpidos por el accidente del tiro en la mano de uno de los troperos y la consecuente obligación de abandonar la zona a toda prisa para lograr la asistencia médica adecuada. Surgen entonces problemas por las actitudes caprichosas y egoístas de Véllard y la incapacidad de Lévi-Strauss de imponer su autoridad. Días y más días de viaje hasta llegar a Porto Velho donde los franceses cruzan a Bolivia para coger un avión, mientras CF sigue en barco hasta Belem.

Publicado en un formato similar al de los dos volúmenes de Lévi-Strauss aparecidos hace algunos años cuando, cincuenta años tras su partida, volvió a Brasil (*Saudades do Brasil; Saudades do São Paulo*), este libro –del que también se ha publicado una versión inglesa– es, sin duda su contrapunto, más aún, su complemento obligado.

Fernando Giobellina Brumana

[1] *Lévi-Strauss recogería poco después otros productos del ingenio popular: oraciones 'próximas a la magia negra' —que C.F. también anota—, adivinanzas, carteles de publicidad.*

Unamuno epistolar*

Lo primero que habría que decir del libro de Ribas y Hermida es que estamos ante un estudio verdadera y meritoriamente insólito. La casi totalidad de los hispanistas españoles que se han interesado por la filosofía y el pensamiento alemanes han trabajado en un sentido unidireccional, esto es, se han ocupado de la recepción de la cultura alemana en España. Mas la presente obra nos sitúa en una órbita distinta y opuesta, con lo que, entre otras cosas, viene a sintonizar de lleno con esa línea de investigación que desde hace ya una década se ha dedicado a poner de relieve las relaciones culturales bilaterales, que a lo largo de la historia ha habido entre ambos países.

Esta línea reciente resulta sin duda de mayor y más completa rentabilidad analítica, pues el enfoque unilateral no dejaba de presentar sus riesgos. A menudo, se importaban corrientes o fragmentos del pensamiento alemán sin conocer muy bien el contexto primigenio en el que surgían, y claro, al escamotearse el auténtico significado genético de tales corrientes, tampoco se entendían bien los problemas que semejante importación conllevaba en nuestro panorama intelectual. Baste un ejemplo. En Alemania, ya desde la Edad Media, la filosofía gozaba de una importante presencia institucional. Existía, pues, una comunidad académico-filosófica poderosa y consolidada, que funcionaba de una manera organizada y vertebrada. Esto provocó desde antaño que la filosofía alemana fuera en gran medida, salvo casos aislados, una filosofía hecha por académicos y para académicos, y como es habitual en estas ocasiones, una filosofía que se autojustificaba y se autovaloraba a través de un lenguaje específico y hermético, no apto para profanos.

Caso muy distinto era el español. Cuando a finales del siglo XIX vino a visitarnos Lutoslawski para indagar sobre el terreno cómo andaba la presencia de Kant en España –un buen baremo sin duda para detectar la salud de la cultura moderna en cualquier país–, en toda la universidad española sólo había cinco cátedras de filosofía, dos de ellas en la Universidad central, una ocupada por el tomista Ortí y Lara y otra por Nicolás Salmerón. El bueno de Lutoslawski, aparte de las dificultades que tuvo para localizar a una persona tan ubicua, no podía entender cómo Salmerón era, junto a catedrático, dirigente de un partido

* *Pedro Ribas y Fernando Hermida (Editores):* Unamuno: Cartas de Alemania, *Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002, 358 pp.*

político, abogado en ejercicio, director de un periódico, diputado en las Cortes y varias cosas más. También Ortega, en su «Prólogo para alemanes», se sintió obligado a dedicar varias páginas para explicar a los posibles lectores germanos cómo él, además de filósofo, desarrollaba otras muchas actividades.

En nuestro país, el concepto de comunidad científica se introdujo muy lentamente y a duras penas en el campo de la ciencia experimental en la segunda mitad del siglo XIX; en el seno de las Humanidades, el proceso ha sido mucho más tardío y precario, y aún hoy en el ámbito de la filosofía no existe en sentido estricto.

En fin, valgan estas consideraciones previas para destacar el carácter poco frecuente en nuestro panorama hispanístico de una investigación como la llevada a cabo por Pedro Ribas y Fernando Hermida. El profesor Ribas ya había centrado su atención en la otra cara de la moneda, es decir, en la influencia de la filosofía alemana en Unamuno, en su tesis doctoral, presentada en 1973. Con los años, se ha convertido en uno de los unamunólogos de más reconocido prestigio, publicando no hace mucho una excelente síntesis del pensamiento unamuniano (*Para leer a Unamuno*, Madrid, Alianza Editorial, 2002). Los autores nos muestran ahora las cartas recibidas por Unamuno del editor en Alemania de sus obras, Auerbach, de sus traductores, Adler, Buek, von Wartburg, así como las enviadas por la redacción de la revista socialista *Der Sozialistische Akademiker*, cartas que van precedidas de una amplia introducción, enormemente instructiva y de gran eficacia explicativa. La citada correspondencia resulta de un extraordinario interés a la hora de apreciar los contactos de Unamuno con Alemania y su cultura, y, especialmente, la lectura que el rector salmantino tuvo al otro lado del Rhin y el contexto en el que se produjo. En este aspecto, convergieron dos factores primordiales. De un lado, como señalan los autores, «no es casual que sea durante el periodo de la república de Weimar cuando Unamuno es traducido y difundido en Alemania, mientras que en la época del fascismo desaparece de los catálogos» (p. 11). Por otro, el exilio en Francia entre 1924 y 1930 le propició en Europa una publicidad y un interés por su obra que antes no había tenido.

Una de las cuestiones que esta correspondencia permite aclarar es la relación de Unamuno con la revista *Der Sozialistische Akademiker*, el órgano más relevante de la tendencia que en la historia del marxismo se conoce como revisionismo. De la redacción de esta revista recibió el escritor salmantino siete cartas. Estos textos son de gran interés para una justa comprensión del socialismo unamuniano. Como

subrayan los autores, el tipo de socialismo que Unamuno defendió desde el periódico bilbaíno *La Lucha de Clases* se compagina perfectamente con esa línea de marxismo que representó la mencionada revista alemana. No es, pues, casual que entrara en relación con ella.

También se incluyen dos cartas del gran filólogo alemán Ernst Robert Curtius, el prologuista de la edición alemana de *Del sentimiento trágico de la vida*. Ambos documentos constituyen un magnífico ejemplo para el desarrollo de esa perspectiva tan actual del «cómo nos vieron», del campo de las percepciones mutuas. Curtius nos expresa su punto de vista sobre la obra unamuniana y nos indica de paso las posibilidades de su recepción en Alemania. Por cierto, que capta muy bien uno de los más profundos sentidos del pensamiento unamuniano en cuanto «excitador de conciencias».

Asimismo, el detenido análisis de todos los avatares de la traducción y edición en alemán de las obras de Unamuno nos acerca a la tesis que ya sostuviera Robert Escarpit y su escuela en torno a la importancia que la «industria cultural» tiene en la historia de las ideas. Los autores despliegan aquí una labor concienzuda y minuciosa: los que nos dedicamos a estas tareas somos conscientes del tiempo y del esfuerzo que la búsqueda de muchos de los datos y de las notas a pie de página les habrá costado. En suma, estamos ante un trabajo muy riguroso y documentado, que aporta materiales esenciales de cara a un estudio global de la recepción de Unamuno en Alemania.

Diego Núñez

Contra los diarios*

La búsqueda de la verdad a tumba abierta llevó al Arcadi Espada de *Raval. Del amor a los niños* al borde de un precipicio que, desde muy pronto, decidió recorrer en soledad; la única compañía era su independencia profesional y una voz que tenía mucho de valiente inconveniencia y bastante de desagradable vómito (aunque fuera, pienso, un peaje inevitable). Mediante uno de los yoes más lúcidamente conscientes de la prosa no ficcional del presente, Espada desmantelaba «el más inmoral y vitoreado tráfico de mentiras que se ha producido en el periodismo catalán de mis años». El libro se publicó en el mes de febre-

* *Arcadi Espada,* Diarios, *Madrid, Espasa, 2002.*

ro de 2000 y, menos de un año después, concretamente el 17 de enero de 2001, el periodista barcelonés declaraba como testigo de la defensa en el juicio del caso. Aquella mañana de invierno, en la sala, nadie le preguntó sobre la verdad de lo escrito y a la acusación únicamente le interesó la confesión (que, amparado en el secreto profesional, no hizo) de sus fuentes de información. Lamentables gajes del oficio de contar los hechos en nuestros tiempos, los tiempos de la operación triunfal de la anestesia.

Raval, en paralelo a la crónica del pastiche (policial, periodístico, psicológico, político), «denunciaba de qué manera el mundo del espectáculo moldea las percepciones y condiciona nuestras expectativas»[1], como escribió con tino el crítico Julià Guillamon. Los mecanismos a través de los cuales se construyó y de entrada muchos aceptamos la existencia de una red de pederastia internacional con sede en Barcelona le permitían a Espada reflexionar sobre los modos que convierten una ficción informativa en un hecho real.

Cuando testificó en el juicio del caso de pederastia hacía tan sólo dos semanas que redactaba un diario personal. En las páginas de este recién estrenado cuaderno iba a la contra, otra vez. Pocas querencias tan tenaces como la suya a ir contracorriente (le vendrá de casta) y el dardo, de nuevo, apuntaba a sus compañeros de gremio. Parapetado en un género literario flexible que le permitía la articulación de varios registros del discurso –en la práctica del diarismo cabe desde la ironía al exabrupto pasando por el sarcasmo, la incorporación de textos ajenos (¡cuánta inteligencia en la cita de Hannah Arendt de la penúltima página!), pecios o las disgresiones de extensión diversa, incluso la ficción–, el autor de *Contra Catalunya* iría, día tras día y durante todo el 2001, ascendiendo peldaños en el análisis sagaz de los mecanismos a través de los cuales el periodismo carcome la realidad. Quería escribir –dejó apuntado un día, el 11 de septiembre– «un libro sobre los periódicos y la vida»; una forma como otra de celebrar sus bodas de plata con la profesión.

El punto de partida de la reflexión de Espada, esparcido en varias entradas del diario, es la definición del contrato que el periodista debería establecer con el lector del periódico. No se trataría de otorgar sentido a la realidad (¿alguien ha dicho que lo tenga?), sino simplemente de «narrar hechos que ayuden a comprender el mundo». La función del periodismo, por tanto, sería la mediación, la de facilitar los argumentos para que uno pueda for-

[1] *La cita pertenece al libro* La ciutat interrompuda. De la contracultura a la Barcelona postolímpica, *Barcelona, La Magrana, 2001; el ensayo, soberbio, no se ha traducido al castellano.*

marse una idea cabal de lo sucedido al módico precio de un euro diario. Un pacto, pues, de confianza que, paradójicamente, está a las antípodas del cotejo que Espada ha realizado durante un año.

De este desfase entre lo que debería ser el periodismo y lo que acaba siendo, surge la tesis principal de *Diarios*: «el periodismo construye, destruyendo, la realidad». El analista de los media, a partir de esta constatación, adoptará también el papel del *moraliste*, hará el trabajo del pulidor de lentes (la expresión la utilizó Azúa a propósito de Sánchez Ferlosio). Y es que esta labor de derribo de lo real redunda, casi siempre, en una intencionada implantación de la ideología de la asepsia y del relativismo siempre parcial (véase la página 77 y el ataque a la blandengue moral posmoderna), y en el tenaz adoctrinamiento en la doxa de la no crítica.

Los mecanismos del periodismo para realizar esta tramposa permuta conforman un variado abanico de estrategias retóricas cuya motivación va de la pereza al afán premeditado de atenuar la verdad de lo sucedido. Es este elemento descriptivo, a mi modo de ver, el mayor acierto de un ensayo higiénico. Ejemplos retóricos de la pereza son el uso de mayestáticos del tipo «Este diario ha podido saber» (refugio para el yo del periodista que elabora la noticia), la cansina repetición de clisés sin cuestionar su sentido, la reproducción ciega de los diálogos o el uso servil del entrecomillado. Cuatro mecanismos inocentes si olvidamos que «la sintaxis es una cuestión moral» y que en una escritura neutra «el pensamiento conserva toda su responsabilidad»[2].

La descripción de los recursos retóricos de la atenuación y de la ocultación de los hechos delatan el potencial mixtificador de cierto periodismo. Así la metáfora y el lenguaje de la denotación valen en tanto que establecen una relación no correlativa con la realidad, con lo connotado. O el silencio y el eufemismo «pieza clave del sistema periodístico» son útiles cuando lo que se pretende es escamotear o maquillar la realidad de lo sucedido.

Una vez que la realidad mediática, construida con los desperdicios de la realidad de los hechos –una realidad rehecha, ficticia por tanto–, ha abdicado de su originaria función mediadora, el periodismo se instituye como el difusor primero de la ideología de lo socialmente correcto. Espada da más ejemplos retóricos para argumentarlo: es el turno de la sinécdoque (si en El Ejido hay actitudes racistas, en España, en Europa y en Occidente también) y de la lectura simbólica

[2] *Roland Barthes,* El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos, *México D. F. / Madrid, Siglo Veintiuno, 1996, p. 79.*

de lo presumiblemente ocurrido. Los análisis concretos del periodismo fotográfico resultan, en este sentido, sumamente reveladores (véanse ahora las páginas 149 a 157 y descubran el engaño).

Siguiendo con la argumentación, Espada emite un diagnóstico técnico: la ficción ha infectado al periodismo y lo ha vacunado contra la verdad. Es una hipótesis más que plausible, pero que desemboca en el punto más controvertido del libro. Me refiero a la consideración negativa de la ficción novelística. Porque es indudable que el relato de la realidad (el periodismo) ha absorbido indebidamente los mecanismos de la ficción (un ejemplo diáfano, citado por Espada, es la biografía del juez Garzón *El hombre que veía amanecer*), pero esta constatación no invalida al género novelístico porque mezcle realidad y ficción. Puedo optar por leer novelas o no, puedo ser un lector no preparado y dejarme engañar por las malas tretas de los novelistas, pero la responsabilidad en el contrato novelístico únicamente recaerá en mí, en el receptor. El ataque a la novela, claro, es dogmático y visceral porque nace de la militancia y, sobre todo, de la convivencia diaria con la mentira y la ausencia de crítica.

«Ha llegado el momento de confesar que la verdad me pone», escribió Espada, tras citar a Joubert, el 2 de septiembre. No es una pose, no estaba mintiendo. El vicio de la verdad puede que le haya perjudicado seriamente la salud y haya atrofiado su sensibilidad para apreciar el arte de Flaubert. Quién sabe. Pero él, por suerte nuestra, desde la integridad, sigue abofeteando a los mediocres. Sigue pensando, como muy pocos, en libertad: no es pacato cuando defiende la exhibición del mal y de la muerte, ni esquiva el bulto cuando escribe sobre la consideración mediática que deben recibir los terroristas «El terrorista es sólo su pistola» y nada más. Con *Diarios* –ganador del Premio Espasa de Ensayo 2002– Arcadi Espada sigue dictando una lección magistral sobre cómo funciona el periodismo y nuestra sociedad.

Jordi Amat

Un Valle en profundidad*

Desde el momento en que la personalidad del artista empezó a tener interés para el público, surgió por parte de los creadores un afán por

* *Manuel Alberca:* Valle-Inclán. La fiebre del estilo, *Espasa, 2002.*

singularizarse. Era y es una estrategia adoptada expresamente que convierte la vida del escritor, del músico, del pintor, en una obra más de su creación (en algunos casos, su mejor obra). Oscar Wilde lo vio y lo vivificó con plena lucidez: «Que hablen de uno es espantoso. Pero hay algo peor: que no hablen». La consecución de la fama exige atravesar los terrenos de la anonimia para instalarse en la zona de lo reconocible, aunque sea a costa de que hablen mal de uno.

La construcción de un yo público cuyos atributos distintivos sean fáciles de identificar ha formado parte de la estrategia promocional de la comunidad de artistas desde hace, como mínimo, tres siglos. A propósito de Voltaire lo advertía Boris Tomashevski (en un breve ensayo titulado «Literatura y biografía», fechado en 1923): «Al mencionarse su nombre, lo más importante que acudía a la mente no eran sus obras. Incluso ahora, cuando la mayoría de sus tragedias y de sus epopeyas están completamente olvidadas, la imagen de Voltaire permanece todavía viva»[1]. En este aspecto, un caso perfectamente homologable al de Voltaire es el de Ramón del Valle-Inclán. Los dos son personajes cuya imagen se ha perpetuado más allá del conocimiento de sus escritos, personajes cuya personalidad y conducta pública son indisociables de la difusión de su leyenda biográfica.

La construcción de la leyenda, la adquisición del rango de personaje, nace «de la exageración [por parte del sujeto] de un rasgo que lo hiperpeculiarice», en palabras de Carlos Castilla del Pino[2]. En el caso de Valle, este rasgo podría ser tanto la manquedad como su barba (la barba «ninivea», adjetivo que usó Ricardo Baroja). Estas dos características del aspecto externo fueron aprovechadas por el autor de la centenaria *Sonata de otoño* para manufacturar su personaje público. Porque Valle sabía de la necesidad de «convertirse en obra él mismo» para consolidar una carrera de escritor, motor primero de toda su vida adulta.

Desde la ponderación en el juicio y mediante el desapasionamiento en el tono, Manuel Alberca ha sabido contar la vida de Valle, encarándose con la leyenda, y la mejor virtud de *Valle-Inclán. La fiebre del estilo* es la capacidad de no dejarse amilanar por ella, no sucumbir a la tentación de las mil y una anécdotas que han conformado el mito (perpetuado tanto por Valle como por sus biógrafos). Las anécdotas aparecen para avalar la interpretación del hombre y no al revés.

[1] *El ensayo puede leerse en la* Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin *(E. Volek ed.), Fundamentos, pp. 177-186.*

[2] *Carlos Castilla del Pino: «La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje» en* Teoría del personaje *(Castilla del Pino ed.), Alianza, 1989, p. 32.*

Un ejemplo. La escena con la que empieza el libro y la posterior reflexión sobre ella son ejemplares en este sentido. Los narradores nos sitúan en el *Café de la Montaña* de Madrid, era el 24 de julio de 1899. Por aquel entonces, a pesar de no ser un autor conocido en exceso, Valle-Inclán ya había publicado *Femeninas* y *Epitalamio*, era conocido de Rubén Darío y *Clarín* le había dedicado dos «paliques». Tenía treinta y dos años, empezaba a instalarse en el mundo de las letras y se permitía pontificar en los cafés. Aquel día de verano el tema de conversación eran los duelos y en otra mesa, escuchándole, estaba el periodista Manuel Bueno, que se permitió discrepar. La discusión terminó en pelea: primero insultos y después botellas y vasos por los aires, y bastonazos. Tres semanas después, a resultas de todo ello, el doctor Manuel Barragán le amputaba el brazo.

Valle casi nunca confesaría la verdad de lo sucedido aquel día en el café y, paralelamente, la pérdida del brazo dispararía su capacidad infinita para la fabulación, como puede advertirse en relatos y entrevistas. Alberca –un crítico bregado en la lectura de autoficciones– cuenta lo sucedido y señala la manipulación literaria que del hecho realizaron el propio Valle y sus biógrafos (concretamente Gómez de la Serna). Pero la clave de esta biografía es el diagnóstico del porqué de la ficcionalización de aquel gesto y de la propia vida: «se escondía detrás de la fábula para no enseñar sus puntos flacos».

«En realidad todo fue un poco más complejo», «nada es sencillo ni lineal en Valle». Las dos son frases que aparecen en el transcurso de la narración y no son, pienso, retórica hueca. El relato en profundidad de una vida exige la distancia aséptica para observar al biografiado, la asunción de la complejidad de actitudes del sujeto y la obligación de evitar las explicaciones simplificadoras y forzadas por la coyuntura. Contar el yo puede ser una quimera y la verdad es que toda biografía tiene mucho de apuesta, de instalación en los lábiles márgenes de la hipótesis, pero «el conocimiento biográfico» (la expresión es de Anna Caballé) que aporta este libro parte de la aceptación del reto de la profundidad.

Esta complejidad en el caso de Valle-Inclán es mayúscula por la escasez de documentación íntima y privada del escritor (¿fueron realmente los celos el motivo de su divorcio?), y por el carácter aconfesional de su producción literaria[3]. El

[3] *En este sentido vale la pena destacar la publicación de dos cartas inéditas en los apéndices y la inclusión de documentación muy poco conocida (como el acta de bautismo de Valle –había aparecido en la revista* Cuadrante– *o fragmentos de* La madeja *de Concha Lagos y las memorias de Josefina Blanco).*

Valle que puede rastrearse y conocerse es, sobre todo, el hombre público. Y es en este punto donde Alberca incide con novedosa valentía. Me refiero concretamente al seguimiento que realiza de la implicación política de Valle-Inclán. Porque mientras el tópico define al escritor gallego como un carlista por estética, este biógrafo no maquilla la filiación ideológica de Valle: «de manera inequívoca, se alineó con el proyecto tradicionalista». Leyendo este libro descubrimos a un militante convencido, a un publicista que apoyó la Causa sin dudarlo y que lucía condecoraciones carlistas en plena II República; en definitiva, Valle consagrado con entusiasmo al proselitismo tradicionalista.

En paralelo a la revisión crítica que del franquismo van realizando obsesivamente los autobiógrafos españoles desde hace bastantes lustros, los biógrafos del presente han emprendido una tendencia revisionista de los nombres mayores de la Edad de Plata. Pienso en el sugestivo Eugenio d'Ors de Cacho Viu, el polémico Ortega de Gregorio Morán o el atrabiliario Baroja de Gil Vera. Menos militante es este *Valle-Inclán. La fiebre del estilo*, pero igual de revelador. Un síntoma más de la normalización de la historia intelectual en nuestro país.

J.A.

América en los libros

Manuel Puig y la mujer araña. Su vida y ficciones, *Suzanne Jill Levine, traducción del inglés por Elvio E. Gandolfo, Seix Barral, Barcelona, 2002, 417 pp.*

Además de ensayista y profesora en la Universidad de California de Santa Bárbara, Suzanne Jill Levine es la principal traductora al inglés de Manuel Puig, y esta circunstancia le sirve para reivindicar su idoneidad curricular a la hora de afrontar el relato que acá presentamos: la biografía de un escritor en quien se movilizan dos esferas, la proyectada por el cinematógrafo (en suma, un transmisor de mitologías, extrañamente persuasivo y fantasmagórico) y la que ofrece el mundo tangible (las cotidianas cosas, cuya medida no es retórica, y todo cuanto impone su fecha de caducidad al anhelo de ser otro, a la neurosis e incluso a los vaticinios fatalistas). Aunque reducible a este modelo, el volumen suministra a la memoria del personaje las comillas y signos de puntuación que hacen de aquélla un atractivo argumento, a veces casi folletinesco. Al destejerlo y darle forma, la autora puede incluso construir un personaje narrador para dar con sus lectores, a quienes sin duda interesará saber que ella conoció y quiso a Emir Rodríguez Monegal, y que fue éste quien le presentó a Puig en diciembre de 1969, en un restaurante chino de Greenwich Village. Si, al decir de Borges, cada uno se define para siempre en un solo instante de su vida, Levine podría elegir este episodio inicial para entregarnos su perfil más vivo: el de una aplicada estudiante, curiosa y sociable, almorzando en la intimidad con ese hombre que, a través del recuerdo y los archivos, ha de engendrarse como lectura más allá de la muerte. En todo caso, la escritora reinterpreta cuanto observó –las más de las veces mediante la inducción retrospectiva–, convalida sus ficheros y al cabo determina una estructura para ubicar el detalle, sea éste de orden elevado o bien legible como un chisme. Al fin y al cabo, Puig moldeó su narrativa a partir de lo provisorio, y aunque estaba siempre creándose a sí mismo, aquel ser «era más un niño de celuloide que un hombre de letras».

En cuanto a la genealogía, cabe una precisión: la madre (Malé Delledone) acredita cultura y carácter sociable, en contraste con el padre (Baldomero Puig), un tipo extrovertido pero más bien vulgar, y

sobre todo, anhelante de prosperidad financiera.

No es difícil adivinar que la afinidad con Malé predomina en Manuel, aficionado al cine incluso antes de empezar sus estudios en 1936. En opinión de su biógrafa, la pantalla iluminada –una ilusión más genuina que la propia vida– le servía de ventana al mundo y al placer. En el mismo plano, sus estrellas –Eleanor Powell, Claudette Colbert, Greta Garbo, Rita Hayworth, Marlene Dietrich– eran un medio para encarnar la fantasía. Quizá por ello la lectura de *Photoplay* le deparaba mayor felicidad que los manuales universitarios de filosofía, y acaso la misma inclinación le llevó a dominar el inglés, el francés y el italiano, pues los consideró siempre idiomas del cine.

Alcanzadas las páginas estrictamente literarias del libro, el personaje adopta el oficio de novelista –de mayor interés para críticos–, pero sin olvidar que «el único tipo de escritor que Manuel deseaba ser era un guionista exitoso». Así orientado, el dictamen de Levine declara los rasgos circunstanciales de una aparente contradicción: en el cine, Puig se enfrenta a un juego fácil, pasivo y placentero; no así en la escritura, entendida por él como «un testamento activo de amor, una relación en curso, trabajo difícil, a menudo dolorosamente polémico». Otro aviso cabe hacer, y es que tan activa como su cinefilia fue su desdicha. En buena medida, la autora le observa con rasgos de este jaez: la aparente búsqueda de fracaso y las fantasías de postergación terminan por esbozar detalles de paranoia, y al contraer ese hábito, el escritor persigue matices negativos incluso en sus triunfos, el último de los cuales –la distribución en 1985 del filme *El beso de la mujer araña*– ocupa una parte jugosa de esta entrega, acaso la más rica en anécdotas poco divulgadas.

Vargas Llosa. El vicio de escribir, *J. J. Armas Marcelo, Alfaguara, Madrid, 2002, 489 pp.*

En uno de sus fragmentos de género biográfico, sin ocultar un tono testifical, Stendhal alude al hecho de que, según todo el mundo confiesa, el narrador de este tipo de obras debe decir claramente la verdad. Como si la vida demostrase que la objetividad no es un mito –ya se sabe que la autotrascendencia es tentadora–, nuestro escritor indica que lograr ese fin supone tener la fuerza necesaria para llegar a los más menudos detalles, pues tal es el único instrumento para ganarse al lector. Por consiguiente, que el biógrafo deje al auditorio el pronunciamiento de un juicio –siempre ha de haberlo en la manera de practicar la

lectura– viene a ser un buen medio a la hora de encontrar interlocutores adecuados para un determinado personaje. Lo cual, en un sentido más general, parece reforzar un aserto de Alfonso Reyes; y es que de todo gran hombre queda un saldo superior a la suma de sus días. La idea, aun en su periferia más accesible, muestra su oportunidad si la aplicamos al libro que Armas Marcelo dedica a las múltiples vidas de Mario Vargas Llosa. Impreso por Temas de Hoy en 1991 y ahora revisado bajo el sello de Alfaguara con el aporte de un capítulo de actualizaciones, el volumen es de los que despliega el análisis sin confinarlo a lo estrictamente cronológico.

A primera vista, se comprende el panorama de líneas que moviliza el responsable de la obra. En vez de componer un cuadro de altar, lleno de menudencias admirativas, ha optado por un retrato íntimo, de color bien empastado y pureza de contornos. Hago notar que la medida resulta cuando menos curiosa, pues las circunstancias favorecían otro tipo de galas, bien fuese por gusto o por devoción. Aún más si se tiene en cuenta la amistad que une al autor con quien es objeto de su diseño: un narrador en cuya trayectoria se aglutinan la actividad política, los giros de la celebridad, el eco de antiguas pasiones, una voluntad recalcitrante y un anecdotario en perpetua oscilación, con personajes y eventos específicos.

Vargas Llosa, para su relator, siente como un *indio londinense*: un mestizo peruano que quiso ser avatar de Flaubert, celebrando de paso a Balzac. Tomado a la letra, el biógrafo nos lo presenta como el narrador y ensayista que adquirió prestigio en los intervalos del *boom*, y que asimismo pudo desarrollar un discurso ético y político asimilable al enfatizado en su época por Víctor Hugo. Por lo demás, no hay duda de que, a modo de sondeo elogioso, las últimas líneas sirven para dar la medida de esta edición, cuyo protagonista recorre sus páginas con una cambiante identidad ideológica y un prodigioso fervor literario. Visto desde dicha perspectiva, es probable que no nos hallemos ante el álbum oficial del escritor, pero una cosa es cierta: Armas Marcelo ha sabido dar con un sentido que unifica favorablemente la multiplicidad del personaje, sobre todo cuando el afecto por éste le permite matizar claroscuros e incluso extraer sentido de alguna incandescencia.

Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana, *Daniel Mesa Gancedo, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, 401 pp.*

A los ojos de Douglas R. Hofstadter, el matemático Alan Mathi-

son Turing fue uno de los principales defensores de la Inteligencia Artificial. Dato curioso: el sabio era un lector devoto de *Los Papeles Póstumos del Club Pickwick*, pero desdeñaba la poesía, a excepción de los sonetos de Shakespeare. Partiendo de esa preferencia libresca, no es casual que Hofstadter interprete el artículo más famoso de Turing –«Computing Machinery and Intelligence» (*Mind*, 1950)– a partir de su muy literaria frase inaugural: «Me propongo considerar la pregunta ¿Las máquinas pueden pensar?» Piénsese en la carga de esta implicación: en las censuras que rompen la línea biogenética, a expensas de cuantos creadores –incluyamos a los literatos– lleguen a descubrir las elementales exigencias de la vida y confieran ese don a la materia inanimada. Como parte activa del ensueño, Turing ilusiona al curioso haciéndole creer en mecanismos inteligentes, para cuya homologación idea un protocolo, por cierto aún vigente. A su vera, bajo una luz de simpatía, los autores de ficción continúan ensayando el desencadenamiento extremo y aun frívolo del tópico –*vanitas mundi*–, y lo festejan en la completa certidumbre de su venidera realización. De hecho, raras veces un asunto ha sido tan volcado al futuro.

Sin palpar los desatinos más gratos de la ficción científica, Daniel Mesa se pregunta en su excelente estudio por la dimensión de los homínidos artificiales en varias narraciones hispanoamericanas. Tipificados en una variopinta categoría literaria, se congregan en sus páginas reproducciones escultóricas de la figura humana, muñecas y muñecos, maniquíes, autómatas, androides, andrógenas y fantasmas artificiales. Como es fácil de ver, tales criaturas sueñan con un rasgo de humanidad desde la vitrina de una *Wunderkammer*, si bien desprovista de espejos, astrolabios, gemas o reptiles en formol. La cosa se presta al deleite especulativo, y por ello el autor no vacila en explicar de dónde proviene el orden de los anaqueles: «Si para Macedonio Fernández la novela podía ser un *Museo*, la lectura de determinadas novelas puede organizarse como una *cámara de maravillas*». Por esta vía, las analogías entre la formación de la criatura artificial y la elaboración del texto literario surgen a cada trecho, y la lógica narrativa reitera los criterios de la génesis por medios químicos o fabulosos. De ahí que una narración como *Las Hortensias*, de Felisberto Hernández, pueda supeditarse a las fuerzas de un bucle perpetuo, dado que «la réplica de criaturas implica una reproducción de todos los discursos y también del discurso que las dice». Pero sobre esta sugerencia prevalece otro motivo para visitar las páginas de este ensayo: calar hondo en la entraña de lo humano, según se acentúa el desafío filosófi-

co y cognoscitivo de todas esas soluciones mecánicas a las cuales Gian Paolo Ceserani denominó falsos Adanes.

Sucesivos escolios a un texto implícito, *Nicolás Gómez Dávila, Ediciones Áltera, Barcelona, 2002, 157 pp.*

En su opción a favor de lo breve, máximas, sentencias y aforismos no comportan inevitablemente un relámpago de ingenio, aunque ello sea necesariamente preferible. Méritos o deméritos al margen, la historia de la literatura es rica en aforismos y un poco menos rica en paradojas. Así lo dice Humberto Eco, quien a propósito de estas últimas destaca su difícil ejecución. De otro lado, a un nivel más funcional, el escritor que reivindica como su derecho este planteo conciso y unitario, pone a prueba una de las taxonomías del semiólogo piamontés, muy útil para distinguir al autor de súbitas paradojas del más moderado colector de *bon mots*. Como queda de manifiesto en la entrega que motiva estas líneas, el colombiano Nicolás Gómez Dávila (1913-1994) es un soberbio ejemplo de ambas opciones, pues en su muestrario abundan las ocurrencias felices, que a veces no pasan de ingeniosidades, y tampoco escasean los efectos de claridad racional, impregnados en el mismo plano de escepticismo y desilusión.

En parte a causa del impulso pesimista con el que a menudo despliega dichos resortes, la lectura de este volumen final de sus *escolios* inspira el fatalismo de especie más dilatada. He aquí una máxima que lo prueba: «Cuando termine su 'ascenso', la humanidad encontrará al tedio esperándola sentado en la más alta cima». Pero el escritor nos dice algo más. Incluso cabría pensar que describe una esperanza sin garantías: la de quien ha tenido experiencia de la pérdida y conoce el valor de aquellas causas de difícil o imposible coronamiento. Porque, según viene a decir, «el derrotado no debe consolarse con las posibles retaliaciones de la historia, sino con la nuda excelencia de su causa».

En su caso, tan dolorosa extrañeza frente a las vanidades y los triunfos se eleva a la altura del desdén. O dicho en forma activa: la historia, con frecuencia tan decepcionante, le enseña a no creer en el progreso ni en ascensos que confinan con la felicidad. «La mayoría de las civilizaciones –afirma– no han legado más que un estrato de detritos entre dos estratos de cenizas». Y así, desde esta pose radical, Gómez Dávila ni siquiera confía en fórmulas de consenso político. «Cambiar un gobierno democrático por otro

gobierno democrático se reduce a cambiar los beneficiarios del saqueo», llega a escribir. Con lo cual nos transfiere a la única clase de identidad social que le parece defendible, a saber: la del ilustrado solemne, exigente y tradicionalista, en absoluta contradicción con la *progresía* que él identifica con métodos como el marxismo y el psicoanálisis, a los cuales llama «cepos de la inteligencia moderna». A pesar del carácter absoluto e incluso antimoderno que tienen sus proposiciones –rechaza el maquinismo y le parece subalterno el plan científico–, en los matices de esta postura se verifican con rítmica alternancia la defensa de un pensamiento fuerte, las formalidades de la lógica, y por otra parte, una sustancia espiritual de vieja estirpe que deviene en ostentación de religiosidad. El despliegue sobre este estadio, siguiendo sus propias normas, toma cuerpo en una especie de privilegio elitista: aspira hacia lo alto y añade a su vida la esencia propia del clasicismo. Elevado así en contraposición a la vulgaridad, el escritor afirma lo siguiente: «Espíritu romántico y forma clásica: la obra que más se aproxima a esa fórmula, en cualquier arte, es el hecho que más me seduce». No es mal programa estético para quien considera que el idóneo interlocutor de un solitario como él, bien podría ser el pasado entero.

Volviendo la mirada, *César Leante, Editorial Pliegos, Madrid, 2002, 198 pp.*

Por la vía del recuerdo, el cubano César Leante (Matanzas, 1928) tiene motivos para explicar las motivaciones de su biografía. El tipo de movimiento al cual se vinculó –la Revolución, majestuosa y triunfal– le proporcionó, entre otras responsabilidades, la jefatura de los Servicios Especiales de la agencia Prensa Latina, una agregaduría cultural en París y la secretaría de relaciones exteriores de la UNEAC. Aunque balanceándose sobre un abismo geoestratégico, nada hubo tan ilusionante en sus inicios como esa difusión del nuevo orden isleño. Y sin embargo, a la hora de la verdad, resulta difícil imaginar cuál fue el grado de frustración que a muchos debió de inspirar el envilecimiento del régimen, sobre todo cuando Castro hizo hueco al estalinismo, y su débil línea democrática, cubierta de falsos oropeles, se acabó quebrando con violencia. Tal es el aspecto que aún presenta su Gobierno, cuyas posibilidades futuras, una vez concluida la Guerra Fría, responden tan sólo a una morosa y ciega decadencia.

Con sus más previsibles tensiones, esta evolución que acabamos de indicar era el núcleo temático de *Revive, Historia. Anatomía del castrismo* (Biblioteca Nueva, 1999), la autobiografía política de Leante. En ella, el escritor fijaba por escrito los

estados de ánimo con que se aproximó al vértigo revolucionario, primero desde el romanticismo, y más tarde con discrepancias fundamentales que justificaron el exilio. Este ademán suyo no es simple, ni mucho menos, pero cabe reducir los motivos que entonces adujo a una sola expresión: «En Cuba –nos dice– hay dos prisiones: la de barrotes de hierro que en algún momento albergaron hasta quince mil presos de conciencia, y la grande, aparentemente sin barrotes, que es la nación entera».

Esta segunda entrega de sus memorias comienza tan pronto como se encara con el destierro. Abarca siete años de su vida en España, y en un sentido fácil de advertir, la desventura que cuenta con fervor reminiscente va esta vez más allá de la disidencia política o el extrañamiento cultural. Hablando en conjunto, se verifica en el memorialista un desgarro todavía mayor, pues asistimos a la lucha de César Leante por liberar a sus seres queridos, rehenes del castrismo desde que él pidiera asilo en 1981. Aquí es notorio un solo nivel de necesidad sentimental. De hecho, sustraída a todo prejuicio, esa experiencia posee valores perdurables: no es ya la senda del hombre crítico, suspendido entre ruptura y memoria, para quien prevalece el afán de corroer las simpatías que aún inspira –en virtud de una voluntaria simplificación– la dictadura cubana. Se trata en todo caso de otro vértice: la urgencia de abatir los obstáculos para un reencuentro familiar. A decir verdad, al conocer esta reminiscencia, tenemos la sensación de hallar un impulso vital muy esperanzado, resolutivo, dispuesto a sostenerse en la claridad de lo individual. En esto se basa sin duda el triunfo del espíritu sobre las angosturas de la historia.

Leer imágenes, *Alberto Manguel, Alianza Editorial, Madrid, 2002, 378 pp.*

En libros anteriores, Manguel recogía el contenido personal, las inclinaciones de leyente y ciudadano que, desde otro plano, también convoca el volumen que acá glosamos. La singularidad de este último se basa precisamente en el hecho de que su autor deja a un lado la lectura de palabras, núcleo de sus entregas más celebradas, y reanuda esa actividad en clave icónica, descubriendo el relato entretejido de forma llana o furtiva en toda suerte de obras de arte. Fiel a su estilo, el tratadista argentino-canadiense diseña un análisis legible, placentero y con frecuencia jovial, aunque plasmado en términos de edificante profundidad.

Manguel, que no vacila en explicar sus propensiones, a menudo

prefiere pensar en los cuadros como experiencias cognitivas, porque nos revelan el mundo o, en tanto en cuanto abrazan esa totalidad, nos revelan *ante* el mundo. A su modo de ver, cuando desciframos imágenes, añadimos a éstas la temporalidad que es propia del universo narrativo. Aún más: lo que tan gozosamente observamos es el cuadro traducido a nuestra peculiar experiencia, y en esta dirección, sólo nos es posible ver aquello para lo cual contamos con un acervo previo de imágenes identificables, de igual modo que sólo nos cabe leer textos en un idioma cuyo repertorio sintáctico, léxico y gramatical manejamos.

Bajo esta evidencia, el título de la entrega asume el valor de un programa multidimensional, con su pauta, sus voluptuosidades y aun cierta dosis de interpretaciones excedentes. Considerados así sus rasgos, se entiende que adopte una retórica subsidiaria de la crítica y además movilice la herencia de los estudios históricos y aun literarios. Sintetizando: con la curiosidad en la mira, el lector idealizado en estas páginas requiere principios de calidad, busca inminentes significados en el arte, y al cabo percibe el potencial de la imagen como relato, ausencia, acertijo, testigo, comprensión, pesadilla, reflejo, violencia, subversión, filosofía, memoria o teatro. Porque al final, pese a recorrer distintos pasadizos, el visitante de esta exposición llega a un punto de convergencia, y es que, al decir del autor, la imagen artística existe entre percepciones; esto es: entre lo imaginado por el creador y su ejecución sobre la tela; entre aquello que rememoramos y lo que aprendemos; entre el vocabulario común y uno más profundo y privado.

Art happens, según dijo Whistler, y recapitulando sobre lo dicho, a veces pareciera que también el mismo arte revela una esencia metafísica, capaz de involucrar la inefable composición interna del discurso humano, su calor mágico y sus mitos emergentes. «Vivimos con la ilusión de ser gente de acción –escribe Manguel–; más sabio sería considerarnos, como aconseja la filosofía *samkhya* del brahmannismo, espectadores de un perpetuo despliegue de imágenes».

Guzmán Urrero Peña

Los libros en Europa

El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas, *Emeterio Díez Puertas, Laertes, Barcelona, 2002, 343 pp.*

De acuerdo con los trazos dominantes en la más reciente historiografía audiovisual, Díez Puertas elabora un eficacísimo perfil de la política que el franquismo aplicó al cinematógrafo. Lejos de esquematismos y de murmullos partidistas, el autor rinde aquí homenaje a las virtudes del buen historiador, y se acerca a la materia comentada con admirable rigor y una no menos admirable base documental. Por lo demás, a partir de tan elocuente gama de referencias es fácil remontarse a un periodo sombrío de la vida española, lo bastante extenso como para perpetuar su influjo y reservar alguna que otra herencia. De hecho, muy difícilmente podríamos estudiar la sintomatología actual de nuestro cine sin tener en cuenta las inercias que éste fue registrando a lo largo de casi medio siglo. Claro que, para que esto adquiera su sentido específico, hay que descender al detalle, y el responsable de este ensayo, acostumbrado a tales tonos, concibe el plan de su obra sin superlativos. Antes bien, prefiere aproximarse a los intersticios menos desgastados del relato histórico, participando del testimonio individual, propio de una fabulación novelesca, y pidiendo en préstamo inventarios reveladores, útiles para precisar el sustrato del cual se nutre cada episodio.

Según queda de manifiesto en la introducción y en el capítulo de conclusiones, se encabalgan en este análisis cuatro lecturas complementarias. En primer lugar, afirma Díez Puertas que el nuevo régimen propició una estructura autárquica, con el fin de privilegiar a los empresarios y trabajadores de la industria cinematográfica.

Asimismo, aplicó un sistema censor totalitario, cuyos mecanismos servían para extirpar todos aquellos temas contrarios al llamado *espíritu nacional*. En este marco represor, incluye el autor la violencia física y la depuración, descritas en el marco de la guerra y la postguerra. Y para finalizar, evalúa en qué medida las películas políticas y parapolíticas –una estirpe sin duda embarazosa– fueron instrumentales a la hora de construir una imagen idónea de las raíces e ideario franquistas.

En realidad, toda esta trama viene a resumir las aspiraciones del volumen, en cuyo detalle residen los efectos de esa cambiante voluntad que guió a la cinematografía de

la dictadura, tanto en su margen industrial como en su repecho puramente creativo. Todos los rigores aplicados a nuestra mercancía fílmica se exteriorizan aquí en un sumario al final del cual cuestiones como la organización de la censura o la aplicación de la propaganda determinan el ingreso de muchos creadores en una secuencia de pesaroso enunciado. No obstante, por una deriva transversal, sorprende y es de admirar que, a pesar de tantas reglas y prohibiciones, la mayoría de las mejores películas del cine español llegaran al público durante dicho periodo.

El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos, *Emilio C. García Fernández, Ariel, Barcelona, 2002, 364 pp.*

A la hora de medir el fluctuante calibre del mercado audiovisual, los exegetas del cine español suelen reiterar tópicos no siempre fundamentados. Aunque a fuerza de repetirse puedan probar su resistencia, esos clichés son perecederos y constituyen, por decirlo así, una maniobra a corto plazo. Sin llegar a los altos vuelos de la ciencia económica, no es casual que últimamente, forzados por los balances y la estadística, abunden los comentarios sobre el desenfoque industrial de nuestra cinematografía, cada vez más alejada de su público, y no precisamente por causas como el dominio de las multinacionales en el sector de la exhibición, la magra publicidad o la persistencia del doblaje. Aunque principales, esas trabas no debieran ocultar un ingrediente clave de esta crisis: el paulatino sentido de precariedad alentado por los propios cineastas. Ya en otros de sus trabajos, Emilio C. García Fernández se ha encargado de estimular con equilibrio intelectual y rango académico los estudios en esta dirección. Puede decirse, por lo tanto, que dicho analista figura entre quienes descartan los lugares comunes, admiten la aplicación de métodos específicos y razonan los verdaderos porqués de semejante declive.

Recapitulemos con brevedad. Cuando entre el 14 y el 19 de mayo de 1955 se organizaron las Primeras Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, Juan Antonio Bardem definió el cine español como políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente exiguo.

Paradojas de la crítica: el diagnóstico, hoy lamentado por autores como Berlanga, predispuso el paulatino desmontaje de una industria hasta entonces dedicada al simple entretenimiento, acaso banal pero

siempre respaldado en la taquilla. Por desgracia, el *cine de autor* con sello español fue luego ignorado por mercados como el latinoamericano, fundamental en la expansión del negocio fílmico durante el franquismo. Y a este mal debe añadirse otro: ya en tiempo de libertades, sin censuras o interdictos, las enmiendas en la legislación del ramo dispensaron un modelo de cinematografía subvencionada, sin apenas espacio para los productores autónomos. Con mayor certidumbre en el análisis, aunque quizá demasiado tarde, los realizadores locales han empezado a comprender que el público que hoy acude a las salas es adolescente en su mayoría, y por tanto prefiere el escapismo a la introversión, mejor o peor explicada. Pese a ello, desde su humildad financiera, cinematografías como la argentina siguen demostrando que la imaginación y el talento son un buen contraveneno para superar dolencias como ésta que aflige al sector en España.

Al paso de sus lecturas, y para compensar la debilidad de ciertos lemas –el *boom* del cine español, el empuje de los nuevos realizadores–, García Fernández viene acumulando desde hace años una consistente y provechosa bibliografía en torno a los perfiles industriales y socioeconómicos del cine peninsular. Aunque en ocasiones las monografías de esta naturaleza sean postergadas por aquellos estudiosos que prefieren el análisis puramente especulativo, lo cierto es que tratados como el que acá presentamos perfilan una evolución económica e infraestructural imprescindible para soslayar perjuicios, equívocos o valoraciones apresuradas. Recurriendo siempre a fuentes primarias, el investigador ejecuta un sondeo en profundidad de tres sectores –la producción, la distribución y la exhibición–, a través de los cuales viene a demostrar el afianzamiento del medio durante el primer tercio del siglo XX. Con esta apasionante reserva de datos e historias privadas, la entrega resume esa energía empresarial que, según queda de manifiesto en otros escritos del mismo historiador, fue mitigándose con los años, hasta acabar por disociarse de su propia clientela.

Guzmán Urrero Peña

Casadas, monjas, rameras y brujas. La olvidada Historia de la Mujer Española en el Renacimiento, *Manuel Fernández Álvarez, Espasa Calpe, Madrid, 2002, 346 pp.*

¿Qué entendemos por Renacimiento? Como Huizinga, el profesor Fernández Álvarez entiende que

se trata de una fase cultural anunciadora de los tiempos modernos, reverenciadora de los antiguos y mucho más vinculada a los medievales de lo que sus protagonistas podían creer o admitir. Es una etapa en la historia de la cultura occidental, que alcanza su mayor florecimiento en las tierras de Italia y que se despliega por Europa entre principios del siglo XV y mediados del XVI, es decir, que todavía falta más de un siglo para que Descartes proclame que no admite más autoridad que la razón. En este hecho se basa el mencionado Huizinga para hablar del Renacimiento como un periodo de transición.

¿Y cómo se vive en España esta importante etapa? «El Renacimiento español –dice el autor del libro que comentamos– es semejante a uno de esos momentos cuyo porte exterior se acoge a las nuevas fórmulas artísticas, mientras que su fábrica interna sigue fiel al magisterio del gótico». El tipo humano paradigmático no lo constituye ni el humanista ni el hombre de empresa, sino el «noble» en cualquiera de sus grados, y por ende, el guerrero, y en cierto sentido, el asceta. Y tras este planteamiento inicial llegamos a la pregunta cuya respuesta constituirá el meollo del presente trabajo: ¿qué papel jugó la mujer española en el Quinientos? Lo primero que salta a la vista es que nos encontramos ante un personaje olvidado hasta hace bien poco por los libros de Historia.

Esta nueva obra de Manuel Fernández Álvarez trata de fijar, en primer lugar, cuál fue la valoración que aquella sociedad hizo de la mujer, tanto en la Corte como en la vida cotidiana de las ciudades, para estudiar después los modelos más frecuentes: los más honorables, como la mujer casada y como la monja; pero también aquellos otros que rozaban o caían ya en el mundo de los marginados: la madre soltera, la criada, la conversa, la morisca, la gitana y la esclava, sin olvidar los sectores malditos, como la ramera y la bruja.

Al comenzar el siglo XVI España se encuentra en la época del gran despliegue del Imperio, con un magnífico arranque político y con el consiguiente dominio de tierras y mares. ¿Tienen estos importantes hechos un reflejo, un eco, una huella en el sector femenino de aquella sociedad? ¿No necesita acaso aquel Imperio de todas sus fuerzas incluidas las que le puede proporcionar la mujer? Eso, al menos en la cumbre, es una realidad. Incorporada al poder, en razón de su alto linaje, la veremos entonces colaborar notablemente y con verdadera eficacia. La emperatriz Isabel, la reina Isabel de Valois, Juana de Austria, Germana de Foix, María de Hungría o Margarita de Parma son claros ejemplos. Es la cuna lo que les ha facilitado ese acceso al poder, por otra parte casi siempre en manos de los hombres. Y a esta lista habría

que añadir, otra en número algo mayor, la de las damas, que dan colorido a las Cortes de Carlos V y de Felipe II. Sin embargo, en el ámbito de la Iglesia, tan importante en aquellos tiempos, sólo una figura: santa Teresa de Jesús. Pero, todo ello sumado, apenas nada. Una insignificancia de cara a la totalidad del país. En el resto de la sociedad, en especial la urbana, la mujer carece de protagonismo fuera del hogar; en el hogar sí, allí está en sus dominios.

Destacan por lo tanto, dos valoraciones distintas, porque hay dos varas de medir también distintas: frente a las grandes señoras de la Corte, las mujeres sencillas de la vida corriente; frente a la rendida admiración, el brutal desprecio. La dama era idealizada y el resto de las féminas sólo contaba con dos destinos honorables: el de casada, o bien el de aquel otro matrimonio, el amor a lo divino, la monja. Fuera de eso no quedaban más que migajas: las solteras se convertían en solteronas, si no es que perdían su virginidad y paraban en unas perdidas: eran las madres solteras que, ya infamadas, frecuentemente acababan en rameras.

Al referirse a las marginadas, Fernández Álvarez destaca que la primera marginación que sufre la mujer en el Renacimiento no es privativa de aquella época; arranca de los tiempos más antiguos y ha llegado hasta nuestros días. Se trata de la marginación en el mundo del trabajo. Por supuesto, eso no afecta a la cumbre, a la alta nobleza, cuya relación con el trabajo era como una afrenta. Pero sí a los sectores medio y bajo de aquella sociedad. De entrada, la mujer no tenía acceso a los centros de enseñanza. Esto es, el mundo oficial de la cultura, para el hombre, destinado a él desde pequeño; el de las tareas de la casa y otras menores, para la mujer, desde que es niña. Lo que quedaba, por tanto, para la que tenía que trabajar eran las migajas, los humildes empleos que apenas daban para comer: hilanderas, botoneras, lavanderas, cereras, costureras... Para las que no conocían oficio alguno había una salida: servir de criadas.

Tras muchas lecturas y reflexiones sobre la época, el autor de *La Olvidada Historia de la Mujer Española en el Renacimiento*, ha querido sacar a la fémina hispana de la sombra y del olvido, y con un estilo claro y sencillo, nos la muestra en su vivir cotidiano, en los distintos papeles que le había tocado asumir, lo mismo los más honorables, como en aquellos otros más oscuros y dudosos, que bordean el desprecio social o funcionan al margen de toda ley. Así van desfilando en la obra las marginadas por la pobreza, por la raza, por el oficio o profesión.

«Estamos ante una etapa de nuestro ayer –concluye Fernández

Álvarez–, que debería ser mejor conocida, porque a la postre la mujer fue, y es, una de las grandes protagonistas de nuestra historia, incluso desde las mismas sombras en que entonces le tocó vivir».

En otros tiempos, humillada, oscurecida y denostada. Hoy, luchadora infatigable y, en el mejor de los casos, dignamente valorada.

De Gutemberg a Internet, *Asa Briggs y Peter Burke, Taurus, 432 pp.*

Esta historia social de los medios de comunicación se centra en los cambios que se han producido en los mismos. En la presentación de tales cambios intentará evitar dos peligros: la afirmación de que todo ha ido a peor y la suposición de que ha habido progreso continuo. La tesis es que debe rechazarse la implicación de que las tendencias se han movido en una sola dirección.

Asa Briggs, *provost* del Worcester College, en Oxford, y Peter Burke, catedrático de Historia Cultural en la Universidad de Cambridge, contemplan la historia de los diferentes medios de comunicación en Occidente, desde la invención de la imprenta a Internet. Analizan cada uno de los elementos que acabaron convirtiéndose en los que llamamos «medios de comunicación» y discuten, entre otras cosas, la continua importancia de la comunicación oral y escrita, la extensión de la imprenta, la relación entre transporte físico y comunicación social, y el desarrollo de los medios de comunicación electrónicos. Terminan con un balance de las convergencias asociadas con las tecnologías de la comunicación digital, la extensión de Internet y el fenómeno de la globalización.

Briggs y Burke no se muestran ni apocalípticos ni integrados –siguiendo los clásicos términos de Humberto Eco–, rechazan el determinismo tecnológico y sostienen que «las intenciones, estrategias y tácticas inmediatas de los comunicadores necesitan estar en todo momento relacionadas con el contexto en el cual operan».

Del desarrollo de la imprenta, los autores del libro que comentamos destacan que no fue menos espectacular que el de Internet en nuestros días. Aunque tampoco dentro de la Europa occidental se libró ésta de cierta oposición. Desde los escribas que veían amenazado su trabajo a los clérigos y los gobernantes que miraban con alarma las posibilidades de emancipación implícitas en el acceso a la cultura que facilitaba el nuevo invento. Pero a pesar de que el número de libros era cada vez mayor, la vieja comunicación oral se mantuvo en

los púlpitos de las iglesias, en las conferencias, debates y disputas de la universidad, en las baladas que se cantaban en la calle e incluso en los rumores. Y no sólo eso, sino que durante los siglos XVI, XVII y XVIII se desarrollaron las instituciones que estructuraron la comunicación oral: las academias, los salones, las sociedades científicas, los clubes y los cafés. El papel de los cafés fue tan importante, que llegaron a especializarse según el tipo de clientes y de temas de discusión: científicos, seguros, artísticos, ilustrados, antirreligiosos, etc.

Briggs y Burke nos recuerdan que en los inicios de la Europa moderna se dan casos muy claros de comunicación multimediática que «combinaban –dicen– mensajes verbales y no verbales, musicales y visuales», como los rituales (de las procesiones a las ejecuciones públicas), los espectáculos, las piezas teatrales, el ballet y la ópera.

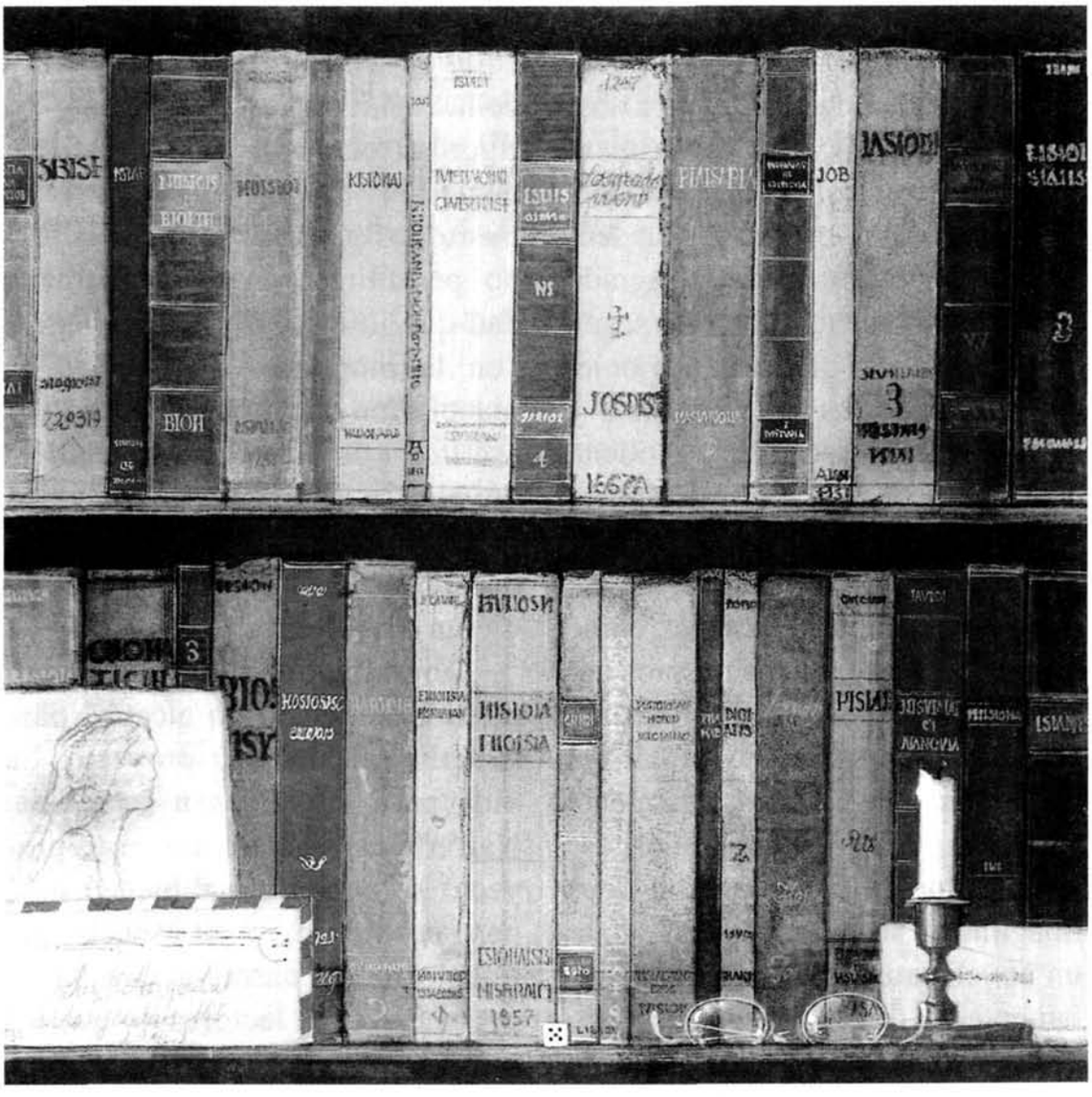
En esta historia social de los medios de comunicación tiene especial relieve la llamada revolución de los medios del siglo XX, que estuvo preparada por nuevos artilugios, que son analizados con detalle: el ferrocarril, la telegrafía, el teléfono, el cine, las bicicletas y los automóviles. También se apunta como algo muy importante la forma en que la industrialización viene a alterar los tres elementos tradicionales de los medios de comunicación (información, educación y entretenimiento). Exigió mayor fiabilidad a la información, amplió el acceso público a la educación y ofreció mayores oportunidades de entretenimiento.

Después de dar un riguroso repaso al papel de la prensa, la radio y la televisión, el presente trabajo aborda la era Internet, y en ella resalta cómo han sido las nuevas empresas, «más innovadoras, de estructura más informal, más de abajo a arriba y menos jerárquicas que las ya establecidas», las que abrieron el camino del desarrollo informático. ¿Y qué decir del ciberespacio? Se insiste en que la televisión, los vídeos, las cámaras-proyectores de vídeo, los video-juegos y los ordenadores personales, todos ellos constituyen un sistema electrónico envolvente cuyas diversas formas entran en «interfaz» para constituir un mundo alternativo y absoluto que incorpora de modo único al espectador-usuario a «un estado espacialmente descentrado, débilmente temporalizado y casi desmaterializado». No cabe duda de que se hace necesaria una retroalimentación constante entre el yo y el espacio. Briggs y Burke nos dicen que esa necesidad no es nueva ni se asocia exclusivamente al viaje ciberespacial, y que este libro está pensado para estimularla en todos los medios. «La retroalimentación es constante en todas las formas de comunicación –señalan–, como lo es entre el presente y el pasado».

Estos dos destacados historiadores sociales y culturales constatan que antes de los viajes en el ciberespacio los lectores y los oyentes no eran pasivos al contemplar cuadros y esculturas. También comprueban que el libro, los conciertos en vivo y las galerías de arte han sobrevivido a las predicciones de decadencia o muerte.

De Gutemberg a Internet es un interesante ensayo histórico y un importante libro de referencia para una amplia variedad de lectores.

Isabel de Armas



Luis Marsans: *Libros*