# LECTURAS

Juan Carlos Onetti

# La profecía de Juan Carlos Onetti*

Cuando el presidente del Uruguay, Julio María Sanguinetti, hizo entrega del Premio Nacional de Literatura de su país a Juan Carlos Onetti, dijo que el galardón era «apenas un reconocimiento de lo que ya el tiempo y la memoria de nuestra gente había decretado». Y definió a Onetti como «el mayor escritor uruguayo contemporáneo».

Cierto que ya España se había adelantado a la patria del escritor al concederle en 1980 el Premio Cervantes; pero, claro, eran días en que en el Uruguay mandaban los arrastradores de sables y él, Onetti, había tenido que exiliarse y fijar su residencia en Madrid.

Y en un ámbito distinto, y más propio, Mario Vargas Llosa habría podido agregar otro mérito: el que expuso en 1967 cuando reconoció en *El pozo* «el inicio de la *novela creativa* en América Latina».

De este hombre y de su crecida nómina de obras hay una, no tan célebre como *El astillero* o *Juntacadáveres,* de su primera etapa, pero que, aparte de ya revelar la extraordinaria calidad artística de su escritura, esa incorporación que él hace de la más justa poesía al narrar, a la hoguera de los años turbios que vendrán después para sus tierras chica y grande, tiene una amarga condición profética. Estoy seguro de que Onetti es el primero en deplorar el vaticinio que inconscientemente hizo, y mucho más aún su cumplimiento.

Me refiero a su novela *Para esta noche,* y de la cual hace un amplio y agudo estudio María C. Milián-Silveira en su libro *El primer Onetti y sus contextos,* recientemente editado en España y que abarca la producción inicial de Juan Carlos Onetti. *Para esta noche* fue publicada en 1943 y unas décadas más tarde su ficción habría de adquirir una actualidad (o realidad) escalofriante. Como si la historia copiase a la literatura. Tanto es así que hasta la ubicación de la trama ha sido motivo de polémicas, pues si para Ruffinelli «está edificada sobre un hecho real y muy próximo (temporalmente) a su escritura: el fin de la Guerra Civil española», en contrario para Emir Rodríguez Monegal su sede es Buenos Aires y «anticipaba (de una manera casi visionaria) una Argentina dominada por el terror, por la delación, por la violencia institucionalizada». Naturalmente, Monegal está hablando de la Argentina de Perón, y sin duda esta fijación suya de la novela es más exacta; pero a nuestro juicio quien acierta plenamente es la autora del libro que comentamos al entender la obra como «una metáfora, una alegoría de un país en cualquier lugar del mapa donde hombres y ciudades se desgarren bajo una revolución». Claro que por su léxico, ambiente, aún personajes, su contexto geográfico y anímico recuerda más el hispanoamericano que el de otra parte del mundo.

* *María C. Milián-Silveira:* El primer Onetti y sus contextos. *Editorial Pliegos, Madrid.*

Además, sin perder la característica de universalidad que tiene la saga onettiana en su preocupación e indagación por la esencialidad del ser y el estar humanos, *Para esta noche* es la más política de sus incursiones y estructuralmente una de sus piezas más transparentes. Para no pocos el tema principal de la novela es la trampa, una trampa en la que están atrapados, prisioneros todos sus personajes, pero especialmente los protagonistas Ossorio y Morasán, dirigente revolucionario el primero, jefe de la policía política el segundo. Mas lo incisivo es que los dos tienen una procedencia ideológica similar, pues Morasán viene también del «Partido» y hubo un tiempo en que, «antes de juntarse con aquellos a los que llamaba 'los perros' con voz más llena de odio que ninguno, como si escupiera», estaba seguro de que «la vida era aquello, el partido y los camaradas» y «comentaba con Barcala los sueños pasados y los otros, los únicos que lograban encenderlos, los que iban a venir mañana...». Sin embargo, ahora busca a Ossorio para matarlo y asesina a Barcala. Como el Vautrin balzaquiano o *El hombre que fue jueves* de Chesterton, el perseguido de antaño deviene perseguidor, la víctima victimario. Pero es un círculo vicioso, una traición recurrente que amplía su diámetro, pues a su vez Ossorio delata al «mulato» Barcala porque «el Partido sospecha de él», y en realidad es cierto que éste «está a punto de entregarse».

Significativamente la novela se abre en un lugar de nombre inquietante: el bar *The First and the Last,* y en este juego de alegorías hay un hombre que «tiene un lápiz en la mano y escribe». De él son estas palabras: «Nonó —dijo el marinero—. No se trata de discutir ni estoy haciendo propaganda. Imagínese que soy un hombre malo, ¿eh? No me importa la injusticia ni nada; pase lo que pase en el mundo... Si soy así, lo que tenga que pasar, pasará. Y si soy de otra manera, si quiero mejorar las cosas, si me preocupo por todo, lo mismo. Lo que tenga que pasar... Así que yo haga o no haga todo va a ser igual. No me mato por ideas». Este fatalismo existencial, pero resuelto en otro plano, alcanza su clímax en la conversación entre Barcala y Ossorio, cuando éste, mandado por el Partido, va a matar a su antiguo camarada. Primero hay esta confesión de Barcala: «... alguna vez, sí, el cansancio de la misma tarea me envenenaba y me descubría débil, me veía llagas tan asquerosas como las de ellos, los perros...» Para concluir: «Y descubrí que el enemigo no lo había hecho Dios ni el Diablo, sino nosotros mismos».

En *El primer Onetti y sus contextos* se advierte que en alguna ocasión el narrador uruguayo ha declarado que el único compromiso esencial al que el escritor está sometido, «es con la condición humana». Y estas pesimistas, desgarradoras, pero lúcidas reflexiones de Barcala recuerdan precisamente las torturantes dudas, incertidumbres del Cheng protagonista de *La condición humana* de Malraux, autor con quien Onetti tiene aquí más de un punto de contacto. Las mismas interrogaciones por parte del personaje y la misma difícil sinceridad del autor por no dividir a los hombres en buenos y malos, por no ver en blanco y negro nada más, por su rechazo del maniqueísmo, aunque esté en juego una ideología y un hacer con los que en el fondo se simpatiza. «¿Quién va a escuchar al que proclame el odio a la injusticia? ¿Quién va a prometer un nuevo mundo de odio, de fanatismo, si todo eso no estuviera ya en el alma y en la vida de cada uno, si cada uno no viviera su pedazo de nuevo mundo hediondo?»

Milián-Silveira observa que en el prólogo a la primera edición de *Para esta noche* nos dice Onetti: «Este libro se escribió por la necesidad —satisfecha en forma mezquina

y no comprometedora— de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos». Otro rasgo más de la nobleza y sinceridad del autor. Pues aún «sin creer totalmente que la noche tendría un fin», ésta se va diluyendo a pesar de todo en un atisbo de aurora. Pero mientras tanto, en ese interregno donde se entrecruzan «dolores, angustias y heroísmos», vemos por un lado que la oficina de Martins en la Casa del Partido es *sentida* por Ossorio «de un olor frío, descorazonador y solitario», y por el otro, que la Central de la Policía Política, donde opera Morasán, anticipa en América, siniestramente, las estaciones de policía de Batista, los cuarteles de los «milicos» argentinos, uruguayos y chilenos, las «dependencias» de Seguridad del Estado en Cuba y Nicaragua. Igualmente otro indicador o premonición de lo que vendría después es la importancia de los «documentos», adelantando el fetichismo que éstos cobran en la cotidianeidad de los regímenes dictatoriales, donde sin ellos el ser humano es nada, no existe, como lo revela Vladimir Bukovsky en su testimonio *Ese dolor lacerante de la libertad.* Lo insólito es que Onetti intuyera esto en los años cuarente (si bien es verdad que para entonces ya existían los estados nazi, fascista y comunista).

Como en *El acoso* (1956) el argumento de la narración onettiana cubre un breve tiempo —nueve horas—, y como el protagonista de Carpentier el suyo es igualmente un antihéroe. La novela también está estructurada linealmente, pero sobre «flash-backs» que tienen lugar en la conciencia de los personajes, y durante uno de ellos se ilumina un Ossorio de raíz anímica semejante a la del revolucionario carpentiano. En el inicio de sus luchas había en él «... la furiosa resolución de vengar y rescatar, con la felicidad colectiva, su propia dicha perdida, pisoteada, deformada en el machacar de los días». Quizás ejemplifica un afán de justicia que parte de un resentimiento persona, pero sin duda legítimo.

Del mismo modo que *El primer Onetti y sus contextos,* la historia que se nos cuenta en *Para esta noche* explora niveles que trascienden lo inmediato de la creación en Onetti, aunque esta inmediatez tenga la tremenda tensión y el significado de una guerra civil, de una acción revolucionaria; niveles que Onetti (como la autora de este ensayo sobre su obra inicial) nunca olvida, como son la soledad del hombre, su enajenación, lo inexplicable de «una vida sin más destino que la muerte», en palabras de María Silveira. Y aunque para ello Onetti apela a monólogos interiores que a veces son muy directos y tan elaborados que evidencian al escritor, funcionan literariamente con total eficacia y otorgan grandeza a la novela. Uno de llos, de hermosura sobrecogedora, es el fin de Ossorio, cuando la ciudad está siendo bombardeada y él con el cadáver de Victoria en los brazos —Victoria, la hija de su víctima Barcala, la niña de trece años en quien estaba toda «la corta pureza del rostro humano»—, avanza «sabiendo que estaba en el grandilocuente final de un tiempo, que todo estaba terminado, y que cuando todo fuera suprimido, la vida, el miedo, la muerte, otro inocente principio iba a surgir como una sonrisa de la niña sin cara que llevaba apretada contra el cuerpo».

Holocáustico final. Pero esperanzador.

De este tenor son los demás análisis que la doctora Milián-Silveira dedica a la obra prístina del subyugante escritor uruguayo, al primer Onetti revelado dentro de sus contextos, es decir, de su mundo.

**César Leante**

# Literatura azteca: flores en el tiempo

La primera antología moderna de poesía azteca se la debemos al americanista D. G. Brintos; fue este un libro titulado *Ancient nauatl poetry* y publicado en Filadelfia en 1887. Sin embargo, a pesar de la lejanía de esta fecha, parece que aún no se ha hecho suficiente hincapié en el alto grado de desarrollo literario de algunas culturas precolombinas hispanoamericanas. Pareciera que todavía se sigue entendiendo la literatura indígena más como una fuente de información para antropólogos, historiadores y sociólogos, que como una parte indispensable del cuerpo artístico al que pertenece. Por algún extraño motivo que desconozco no se juzga con el mismo criterio estético e histórico, la pirámide del sol y la poesía azteca. El tiempo, que generosamente parece dignificar los objetos, no hace lo mismo con las palabras, al menos a nuestro entender. Permítanme sentir que hay algo de injusto en todo esto. Sí, injustamente suponemos que en materia del lenguaje, de la creación literaria, aquello que no pertenece, al menos en cierta medida, a nuestra tradición no es comprensible para nuestra sensibilidad. O quizá suponemos que dado que dicha cultura se extinguió y no «evolucionó», no hay manera de acceder a lo que es lejano, «rudimentario» y además ya no existe. Ambas son posturas cómodas y soberbias y, por supuesto, poco fecundas en el campo del conocimiento.

La presente antología de mitos y literatura azteca que nos presenta José Alcina Franch (y que será seguida por otros dos volúmenes dedicados a mitos y literatura maya y quechua) viene a ayudarnos en la valoración de esta parte del arte precolombino.

La tradición filosófica y artística tolteca, parte de la cual fue retomada posteriormente por los aztecas, daba a su dios creador los siguientes nombres: «El que se piensa a sí mismo», «El supremo Dios Dual», «El Dueño de lo cerca y lo junto». Estas formas de nombrar la divinidad nos dan indicios del grado de abstracción y belleza que podía alcanzar la literatura mesoamericana. Escribió Fray Bernardino de Sahagún: «Les enseñaban todos los versos del canto para cantar, que se llamaban cantos divinos, los cuales estaban escritos con caracteres... la astrología indiana, y la interpretación de los sueños y la cuenta de los años». El Tiempo hace, en ocasiones, extrañas selecciones, dignifica y vuelca significado y temblor histórico sobre determinadas producciones culturales. A veces, contemplando la sencillez y a la vez lo grandioso de algunas construcciones precolombinas nos invade el temblor del tiempo, el asombro y cierta ternura. Sin embargo, no siempre nos ocurre lo mismo con el lenguaje. Admiramos con menos indiscriminación en este terreno. Pero no hay que olvidar que los aztecas consideraban que tanto sus pirámides como sus poemas eran obras de arte. En cuanto a los toltecas, esta

fue una cultura que consideraba el camino del arte como la manera de suavizar la melancolía que produce la conciencia de la finitud; a tal punto que creían que la pérdida de sus códices, los libros que eran «la tea y la luz», era una enorme catástrofe.

Según Miguel León-Portilla, en el mundo mesoamericano existieron dos corrientes de pensamiento bien diferenciadas. Por un lado, nos encontramos con un pensamiento que tiene su centro en la veneración a Quetzalcóatl, a un Quetzalcóatl que era el símbolo de la sabiduría y el humanismo. Fue una corriente filosófica que se originó en Teotihuacán, ciudad en la que parecen encontrarse las raíces culturales que después habrían de extenderse por el valle de México. Quienes más fielmente siguieron este pensamiento «humanista» fueron los toltecas; los habitantes de Tula que adoptaron esta doctrina hablaban de curarse la herida de la muerte dejando arte en la Tierra, ya que ellos no podían perdurar.

Por otra parte, tenemos lo que León-Portilla ha llamado la visión místico-guerrera azteca. Ellos inventaron las «guerras floridas»; la tradición más cercana sería las guerras del arte, pero arte en un sentido trascendental y no sólo estético; lo que para nosotros es una contradicción, para ellos era de una lógica escalofriante.

Si bien es cierto que estas dos corrientes de pensamiento son esencialmente distintas, no lo es menos que los aztecas adoptaron y adaptaron parte de los cimientos culturales toltecas. Fue hacia mediados del siglo XIII cuando los aztecas hicieron su aparición en el valle de México. Se trataba de grupos nómadas de cazadores que fueron bautizados a su llegada con el nombre de «el pueblo cuyo rostro nadie conocía». En aquel momento Tula era el centro cultural y político; así, los aztecas entendieron que una forma de dignificarse ante los ojos de las restantes culturas era asumir parte de la cultura tolteca: asumieron los mitos y las formas culturales toltecas, pero, a la vez, aportaron una profunda reelaboración de la historia y del significado de aquellos mitos, tiñéndose de su impronta beligerante, vital y a la vez llena de temor.

Sin embargo, hubo algo que los aztecas o no pudieron reformar, o ya venía con ellos cuando llegaron al valle, algo en torno a lo cual gira gran parte de la literatura náhuatl: la conciencia de la muerte.

La tradición teotihuacana narraba que el mundo había existido cuatro veces; cada creación mejoraba a la anterior, pero a su vez, necesariamente, finalizaba con un cataclismo. Entonces se estaba viviendo en la quinta edad, la edad «del sol en movimiento». «¿Qué podrá hacer mi corazón?/¿Nada quedará de mi nombre?/¿Nada de mi fama aquí en la tierra?/¡Al menos flores, al menos cantos!/¿Qué podrá hacer mi corazón?»[1]. Esta conciencia de que todo se agota, de que todo termina en ruinas, dejaba perplejos y llenos de melancolía a los antiguos habitantes del valle de México; y en este poema encontramos la respuesta de la tradición tolteca: al menos flores, al menos cantos. Las flores que eran inventadas por el Dador de la vida, el Dueño de lo cerca y lo junto, alegraban el corazón, porque «Nadie hará terminar aquí/las flores y los cantos,/ ellos perdurarán en la casa del Dador de la vida». El arte, las metáforas y los símbolos enriquecían el alma, alegraban el corazón y agrandaban el mundo. La presen-

[1] *Alcina Franch, José:* Mitos y literatura azteca. Alianza Editorial. Madrid, 1989, pág. 39.

te antología recoge bajo el epígrafe «poemas de flores», los cantos dedicados a la poesía, a la importancia de crear para no sentirse estériles, para no sentir que todo se rasga, incluso la pluma de quetzal.

Y es cierto que los aztecas no pudieron sustraerse a la conciencia de la muerte, a la conciencia del Tiempo, pero ellos propusieron otro camino para integrar esta conciencia y no enloquecer. Se proclamaron los hijos del Sol y cargaron sobre sus hombros la tarea de evitar el quinto cataclismo, alimentando a su dios y la fuente de la vida con sangre. Crearon las «guerras floridas» (lo que a la vez era una estrategia política), y una poesía guerrera y épica; ellos se preguntaron y cantaron: «No perecerá la memoria, no se dará el olvido/lo que el dios ha hecho: todo destruye, todo esparce,/en el Monte de obsidiana.»[2], porque: «como nuestros cantos/como nuestra flores;/así tú, el guerrero de cabeza rapada,/das alegría al Dador de la vida.»[3]

Estas dos corrientes de pensamiento atraviesan la antología de Alcina Franch bajo diferentes epígrafes. De los «cantos guerreros» aztecas, la «poesía épico-religiosa», «satírica», al «cancionero otomí», o la «prosa didáctica», nos encontramos ante una literatura que tenía clara conciencia de sí, clara conciencia de ser un arte con sus leyes, su ritmo y sus instrumentos para expresar el mundo. A pesar de la vastedad que agrupa la antología, podemos encontrar señas de identidad comunes. No hay que olvidar que la literatura mesoamericana nacía para ser memorizada, para perdurar no en el papel sino en la memoria verbal colectiva; la escritura pictográfica así lo exigía. Se trata pues de una literatura enormemente rítmica, acodada en la reiteración de imágenes y metáforas. Lo que puede parecer un impedimento, es, a la vez, la razón de su densidad y su expresividad. Quizás, el recurso literario más utilizado sea el difrasismo, precisamente por la necesidad de alcanzar la máxima expresividad y de atrapar la mayor cantidad de realidad posible en el mínimo espacio.

El carácter profundamente simbólico de la literatura náuatl, unido a la necesidad de condensación expresiva, hacen que sea una literatura de esforzado acceso. Con alegría ante el descubrimiento, pues es como descifrar un antiguo mensaje oculto, he encontrado que los tigres y las águilas son castas guerreras; que los cascabeles aluden a la batalla, pues los guerreros llevaban cascabeles en sus tobillos; que la silla y la estera eran el mando y el poder; y que la flor y el canto eran la poesía, el símbolo, la metáfora. Parece que es necesario conocer estas y otras muchas claves para acceder a la literatura mesoamericana. Me permito sugerir que tal vez las antologías podrían, si no convertirse en estudios exhaustivos, al menos ayudar un poco al lector profano para que esta literatura pueda ser disfrutada no sólo por los estudiosos del mundo indígena precolombino. Nunca dejará de ser una lectura esforzada, pero su belleza y el sonido profundo de la historia compensan siempre el esfuerzo. Hay que abrir el corazón al Tiempo, a otra cultura, a otra concepción del lenguaje y del mundo; aunque, al fin, tal vez no tan distinta a la nuestra. «Ladrón de cantares, ¿cómo los tomarás, corazón mío?/Eres

[2] Ibíd. *Pág. 40.*
[3] Ibíd. *Pág. 69.*

desdichado. Como una pintura./Toma bien lo negro, toma bien lo rojo./Quizás en su caída ya no seas desdichado»[4].

Tomemos la antología en nuestras manos y dejémonos sacudir por el tiempo que de ella fluye; como fluye entre las piedras.

**Guadalupe Grande**

# La poesía de un poeta

La poesía lírica es, en verdad, el espejo donde se refleja su hacedor, ya que el poema —realidad creada— acusa en su imagen los rasgos de quien lo creó. Obra y autor son, pues, dos realidades que admiten la comparación, el estudio, la valoración. Y, si resultante la fama, la historia literaria y el cotidiano decir nos confirman la existencia de una dualidad —una simetría identificativa entre la obra y su autor— que, bien por prurito cultural, respiro en el discurso o precisión académica, tenemos de continuo en la boca: *Cuaderno San Martín,* de Borges; *Cántico espiritual,* de San Juan de la Cruz; *Campos de Castilla,* de Antonio Machado. Lo que, con Machado ahí, reafirma la acepción que estamos insinuando de su «palabra en el tiempo», cuyo significado, ahora, sería el de la eternización o, mortales somos, el de la trascendencia y el reconocimiento. Y, siguiendo el hilo de la paridad apuntada, al convencimiento de que cada palo sostiene su vela, cada obra a su autor, cada vida su tiempo. Queden, por consiguiente, las actuaciones clasificadoras —movimientos, pléyades, generaciones, capillas...— para otro momento; para cuando, a codazos, tengamos que instalar a uno entre los otros; para asuntos de escuela y enredos de antologías. El árbol que no deja ver el bosque por tener en sí características muy particulares acapara aquí nuestra atención y, mal que bien, a él se la dedicaremos en la seguridad de que el lector advertirá pronto ciertas circunstancias colectivas que, si muestras del rastreo y cotejo por la obra de un poeta, pueden servirle de referencia para cuadrar o instruir, al socaire de nuestra tesis individualista, todo un acontecer generacional. La edición, en dos volúmenes, de la *Obra*

[4] Ibíd. *Pág. 70.*

*Poética Completa (1963-1988)**, de Angel Agarcía López, nacido en Rota (Cádiz), en 1935, nos permite indagar con visión de conjunto en un modo de hacer y entender líricos de extraordinaria importancia. Y aunque no sea la biografía un método crítico seguro nos guiaremos por ella más con voluntad de comprensión y entendimiento de una cosmovisión que con afán valorativo.

Precisamente una cita de Angel García López, sacada de *Apuntes para una poética*, nos sirve de punto de arranque en este nuestro intento de compaginar vida y proceso creador: «Partir del mundo, de esto que estás pisando ahora, con el breve, brevísimo, equipaje que dan la observación y la experiencia. No hablar nunca de oídas. Convéncete del todo: en poesía lírica lo que no es autobiografía es sólo plagio». En ese «partir del mundo» hay un reconocimiento implícito del Rilke que, para escribir un solo verso, preconizaba la necesidad de haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; de conocer los animales; de saber el movimiento de las flores al abrirse por la mañana. De vivir, en suma. De dar cuenta de sí, de interpretar el tiempo desde la propia experiencia y con palabra viva. O, como dice García López, «escribiendo el mismo poema que los otros», aunque, eso sí, «haciendo el verso tuyo», dándole «tu impronta, tu factura, tu sello personal». La psicología del autor, qué duda cabe, si la conociéramos, nos remitiría a la comprobación de tales intenciones, fidelidad cumplida o no, en sus obras. Nos acercamos, entonces, a éstas siguiendo el rastro biográfico y desde su contexto —el sujeto poemático está, siempre, muy identificado con el autor— buscamos a la persona, al hombre, al «yo soy» tantas y tantas veces subjetivado e impreso de esta *Obra Poética Completa.*

Hasta tal punto es así que nos atrevemos, desde la muy general perspectiva de los títulos, a hacer una clasificación de las obras de García López. Formarían un primer grupo, por protagonizar vivencias desde su mismo enunciado titular, las siguientes: *Emilia es la canción* (1963), *A flor de piel* (1970) y *Memoria amarga de mí* (1983). En un segundo grupo, donde tras el azogue del significante brilla la imagen de una realidad vital, estarían: *Tierra de nadie* (1968), *Volver a Uleila* (1971), *Trasmundo* (1980), *Los ojos en las ramas* (1981), *De latrocinios y virginidades* (1984) y *Medio siglo, cien años* (1988). En el tercer grupo apuntaremos aquellos títulos que, a pesar de ciertos registros diferenciadores del contenido, aportan rasgos sémicos de insoslayable subjetividad en su núcleo nominativo: *Elegía en Astaroth* (1973), *Retrato respirable en un desván* (1974), *Mester andalusí* (1978) y *Auto de fe* (1979). Incluso *Comentario de textos* (1981), la más breve entrega de García López, se nos antoja como un apartado significativo de filias literarias que, cómo no, destaca gustos personales, celebra admiraciones y confirma amistades. Tenemos que citar la de Eladio Cabañero. Y, sea inciso, recordar para curiosos e impertinentes la conveniencia de ojear las dedicatorias que, con tanta frecuencia, revelan deudas y consorcios sin, afortunadamente, compromisos para este hombre —hijo, esposo, padre— amantísmo de los suyos.

Volviendo sobre los catorce títulos que, hasta hoy, conforman esta *Obra Poética Completa* y repasando las fechas de edición podemos decir que vida y proceso creativo se

* *Angel García López.* Obra Poética Completa (1963-1988). *(2 tomos). Torre Manrique Publicaciones, S. A. Madrid, 1988.*

han cumplido en plazos muy próximos. Es la edad —treintena, cuarentena, medio siglo— un dato constatable. Obra acabada es obra publicada. Los premios, siempre *(Emilia es la canción* y *Comentario de textos,* excepciones) avalando la salida. Son excepciones igualmente, según la cronología editorial antes indicada, *Auto de fe,* becado por la Fundación Juan March en 1971 y escrito por ese año, y *Volver a Uleila* un libro éste que, por su tono y ciertos motivos, nos hace pensar en años anteriores, quizás en los de *Tierra de nadie* e, incluso, en los de *Emilia es la canción.* Algo parecido ocurre con *Los ojos en las ramas,* fechado en 1981, que nos retrotrae al «setenta y tantos» —subtítulo, por cierto, que no figura en la actual edición— cuando el hijo del poeta hace su Primera Comunión, la hija estrena su primer diente y, números cantan, Gerardo Diego cumple los ochenta años. No hemos olvidado, por supuesto, que la segunda parte de *Volver a Uleila,* un conjunto de sonetos, está incorporada a *Los ojos en las ramas,* obra posterior; lo que, en buena lógica, podría ratificarnos el parecer que de aquel libro dimos antes: acumuló sonetos de una primera etapa.

Curiosa nos parece la actuación de Angel García López con sus libros de sonetos. Con los sonetos, también, que intercala en casi todos sus libros. Con el soneto que, inédito, «De cómo, con los Santos Inocentes, vino Jandrín...», incorpora en *Los ojos en las ramas.* Advertimos un valiente y perseverante afán del poeta por dejar en esta estrofa constancia de una voz —algo siempre reconocido— y de un estilo que, por personal y lingüísticamente enfático, se resiste al ambridaje del soneto cuando en él, bien se advierte en *Trasmundo,* la intensidad emotiva no se resuelve con lenguaje sencillo. No hay sonetos en *Mester Andalusí,* ni en *Auto de fe,* ni en *Elegía en Astaroth.* El peso de la rima —suponemos— y el uso obligado de la palabra esterotipada romperían el conjunto, el preciosismo idiomático de tales piezas. En este pulso del poeta con el soneto no sólo advertimos rasgos de una personalidad muy acusada sino la voluntad, también, de fijar en esta estrofa la impronta de un estilo que, por momentos, logra y le identifica: «No te debí mirar. Desconocerte/o rogarle a la muerte me cegara./Nunca mirar. Debí volver la cara,/cerrar los ojos o mirar sin verte». Sí nos parece claro en este aspecto que el ángel de los sonetos no es el Angel que sobrevuela por las demás estrofas.

Hemos subrayado una nota del quehacer literario de García López que, bien mirada, podría servirnos de guía en el estudio de una obra en evolución: que arranca, se desarrolla; que madura, que culmina. Podíamos, no obstante, haber calado la obra por su cara más vistosa y segura; por donde el do de pecho siempre fue aplaudido. Pero, ¿estaríamos, en este caso, ante el mismo hombre? Si el poeta, como dijera Julio Mariscal, no «sudara» sus versos y, como sostiene Angel, no ganase «con sudor» el prodigio, ¿podría jamás haber escrito un libro tan verdadero y tan regalado como *Memoria amarga de mí?* Rezuma cansancio; transparenta el amor. Si García López no hubiera pasado por el quirófano, un 14 de noviembre de 1978, ¿habría escrito «de oídas» un libro como *Trasmundo* en donde el poeta, dolorido espectador, da cuenta de su acabamiento físico con la más natural y auténtica palabra? Estamos con este libro, de nuevo, ante un punto de referencia biográfica cierto y cardinal. El protagonista poemático, fisiológica y psicológicamente considerado, tiene nombre y apellidos: los de su autor. Minucia insignificante que no desmerecería un ápice la veracidad del contenido sería la cons-

tatación de que el proceso creador sea tan inmediato como se apunta en los títulos —madrugada, mañana, mediodía, tarde, anochecida, noche— al proceso evolutivo de la enfermedad. Son razones de «falacia genética». Nos basta suponer que hubo un momento emocional (o una palabra) para, cuando fuera, reconstruirlo, modelarlo, testificarlo. En cualesquiera de los casos, mes antes o mes después, García López se nos estaría mostrando como un poeta que canta lo vivido, lo sufrido, desde sus propias huellas de identidad con la sabiduría que da la observación y el pálpito que da la experiencia.

No hallamos reparos que nos impidan reconocer al poeta en sus versos. Se puede ubicar su voz —«pintura biografemática» y «colección de los instantes todos» como dice Jaime Siles, en el Prólogo— en un tiempo y en un espacio. El «aquí», lugar de juventud y días de amor, domina en *Emilia es la canción.* El «allí» en *Tierra de nadie,* cuando la evocación y la nostalgia conjugan la intrahistoria del poeta ofreciéndonos los «fantasmas de aquel niño/que yace en la treintena de mis años». El «ahora» es la cuña que García López clava en la cita de Quevedo —«Ya no es ayer, mañana no ha llegado»— para encontrarse consigo mismo en *A flor de piel.* Esta obra, precisamente, es clave y fundamento para, en sus coordenadas, situar la consolidación de un estilo, comprender a un autor y referenciar toda su *Obra Poética Completa.* Los temas y los motivos, «señales» en las anteriores entregas, se afianzan y convierten en la obsesión del poeta que, una y otra vez, el cómo matizando, trabaja en los poemas. Destacamos la semejanza estructural que, con desembocadura en el gusto, advertimos entre los poemas «Envoltura para guardar naranjas» y «Ninguno puede olvidar su memoria»; o, con raíz en el muchacho en quien un río toma cuerpo, «Como un rumor, un viento del Sur que nos cegara» y el titulado «Y pasé viejas calles bebiendo sol, acacias»; y «Arte cisoria» y «Por entonces tenías los labios inflamados de morderte ahí mi nombre» que zigzaguean por razones de argucias, juegos de contrarios, reticentes fantasmas. Mas habíamos apuntado motivos, temas, sí. Hay lexemas dominantes que se abren en campos léxicos cuya nominación ratifica las claves y, en definitiva, da cuentas de una ética y una estética. Señalamos, cálamo currente, algunos de dichos campos convencidos de que, palabra a palabra, podría servirnos cada uno para hacer un estudio interesante y clarificador de la poesía de Angel. Observe el lector la simbología del «agua» y el especial valor denotativo/connotativo que toma a partir de *Trasmundo.* Pero vayamos a los campos: familiares (esposa, hijos, padres, amigos), geográficos (Sur, sur, Castilla, ríos, montes...), históricos (mitos, héroes, ruinas, testimonios...), vivenciales (infancia, juventud, dolor, amor, recuerdos, temores...), simbólicos (ríos, agua, ramos, trinos, almohada...), botánico—zoológicos (flora y fauna abundantes) y eróticos (cuellos, senos, vientres...).

Retahílas de campos semánticos, de palabras. Bueno sería, tras sus rasgos sémicos, buscar el calor personal, el espíritu que las anima. Nos quedan, sin embargo, tres libros esenciales que comentar, *Elegía en Astaroth, Mester andalusí* y *Auto de fe,* y a ellos les dedicaremos, en parte, tales diligencias.

Las tres obras citadas nos presentan a un hombre, hijo del Sur y con los ojos y el sentir puestos en su Andalucía, cuyo entrañamiento y concienciación es tanto más hondo y peculiar cuanto, en apariencia, los libros tienen de corteza envolvente y aparato histórico. Nos explicamos. García López rinde homenaje al mundo fenicio, griego, púni-

co, árabe. Narra, describe, pinta, objetiva; vive, ama, padece, interioriza. En el texto, lo formal, el ritmo, el culturalismo, la estética del lenguaje, van a la par de la evocación, la sugerencia, la vividura, el estremecimiento. El autor se «personaliza» en arroyos, ramos, sol, luz, aire. Su voz, así social, denuncia, acusa, clama, reclama: «Y nos vuelva una patria feliz restituida más allá de la noche, más allá del silencio». Su voz, así fiel, enraiza, idolatra, rememora: «Rama/que fui. Narciso mío, reflejado en el lago/de la niñez y el Sur». Voz, en verbo y verso vivos, así sabiéndose, entregándose: «Mi cuerpo es la palabra».

No nos quedan dudas: el hombre se ha hecho verso, poesía. Toda la experiencia humana de un ser —cuerpo en la letra, espíritu en la sinfonía, personalidad en las formas, entendimiento en la realización— ha sido fielmente reflejada por un poeta con voluntad biográfica para ser él, Angel García López. Para, en su palabra, tener su propio ámbito, su estilo. Su poesía. Para que en su misterio y universalidad el hombre sea.

**Eugenio Bueno**

# El lugar de la desesperanza*

Un cantante comprometido —que ha hecho carrera en el exilio, pero cuya estrella comienza a declinar— retorna temporalmente a Chile sin planes preconcebidos. En el aeropuerto se entera de que la viuda de Neruda ha muerto: «una dolorosa noticia que trazaba un itinerario para las horas inmediatas» y decide asistir al velorio. Allí se reencuentra con viejos amigos y comienzan sus dificultades, en especial, cuando se cruza algo casualmente con un antiguo amor en un bar cercano. Los acontecimientos —no tan imprevisibles— y las decisiones se precipitan en el interior de un espacio y un tiempo vertiginosamente limitados: desde el velorio de Matilde Urrutia hasta poco después de su turbulento entierro; desde el crepúsculo hasta la mañana siguiente, pasando por un paseo nocturno que Judit y el cantante realizan por un paraíso de olores y jardines, es decir, las calles de un barrio residencial convertidas —por obra y gracia del terrorismo de Estado— en un mezquino infierno.

*La desesperanza* de José Donoso se hunde en la realidad chilena de nuestros días. En varios de sus episodios memorables, reaparece cierta representación esperpéntica de

* *José Donoso,* La desesperanza. *Barcelona, Seix Barral.*

lo real que como en obras anteriores del autor está destinada a realzar dimensiones de los personajes o características del medio social. Pero estos momentos se elevan casi espasmódicamente —al modo de olas intermitentes— sobre una escritura que el narrador acomoda o, más bien, enmascara en un estilo descuidadamente realista. Ya el marco de referencias reales que introduce el narrador —la muerte de Matilde Urrutia y la alusión a personajes conocidos de la vida cultural y política— comprometen a su escritura con un grado más que necesario de verosimilitud (verosimilitud realista) en la constitución del mundo que nos comunica. Supongo que este marco de referencias —que se extiende también a la mención familiar de diversos barrios— constituye uno de los medios con que el narrador procura persuadirnos de que su escritura es un espejo que, lisa y llanamente, más bien esquemáticamente, reproduce las deformaciones provocadas en la vida cotidiana por la represión política y otras represiones de más larga data.

Los personajes se mueven —se emocionan, toman decisiones, echan pie atrás en estas decisiones, se rebelan, se resignan— presionados por fuerzas externas que no controlan o por impulsos de zonas de su psique que escapan a su voluntad: ellos son el escenario de las tensiones entre la necesidad (que no aparece) y el azar. Su voluntad, sus intenciones, su pasión son sólo rapsódicas y subyugadas por fuerzzs extraindividuales. Desaprovechan los encuentros y oportunidades que les proporciona la casualidad y se dejan arrastrar —¿por necesidad introyectada como impulso autodestructivo?— a la derrota. Notoriamente, el narrador quiere hacerlos representativos de formas frustradas de la existencia. Los desplazamientos que estos personajes realizan por algunos barrios e instituciones de Santiago —junto a los espacios y tiempos del recuerdo— pretenden darnos una visión relativamente amplia (ya veremos sus limitaciones) de la vida social de los últimos años. En este sentido, resulta acertada la calificación general —propuesta por Alfonso Calderón— de *La desesperanza* como una «novela de atmósfera». Pero la forma de esta novela —y con ello su sentido más profundo— oscila ambiguamente entre la forma de una novela política o su parodia.

El narrador aspira (o parece aspirar) a darnos un panorama de una totalidad difícil de abarcar. Por eso, elige una serie de personajes centrales y secundarios a los que atribuye —o les supone— una función representativa. Su elección no es, por cierto, gratuita y él cree dominar o, al menos, conocer las razones de ella. Mañungo, Judit y Lopito arrastran una derrota política (la de 1973 en Chile). Son intelectuales en un sentido demasiado amplio de la palabra. Pertenecen a capas sociales diversas. Ocasión pasada de su entrelazamiento fueron la vida universitaria, el espacio político de la democracia y el hipismo (ahora trasnochado) de su generación. Representan una parte de la oposición y no precisamente la más activa y vertebrada desde el punto de vista práctico y desde el punto de vista teórico (que es otra forma de la práctica).

Mañungo (el cantautor) no es un personaje simpático o lo es sólo a medias (sus opiniones sobre las mujeres tendrían que alejarlas, aunque sucede al revés). Ve en el amor una suma de mezquindades. Tiene humanidad suficiente para creer que en su éxito ha habido una contribución decisiva de la suerte. El narrador destaca con frecuencia su oportunismo político y cierto arribismo social. Mañungo es algo siútico. Admira a Matilde Urrutia y la recuerda como Venus surgiendo de la espuma (en versión *belle*

*époque).* En un momento, piensa que no puede cantar más música comprometida —su especialidad— porque ha perdido su convicción íntima. Pero su conducta —al menos la que expone el narrador— no ratifica esta integridad moral. Mañungo padece una enfermedad —un ruido persistente en el oído— que su ex mujer interpreta como manifestación de la neurosis y él como un llamado desde su lugar de origen: Chiloé. Mañungo es un personaje que conecta (debería conectar) el mundo moderno —su alienación, su racionalidad instrumentalizante, su catástrofe— con un mundo en que la mitología existe. Pero esta imbricación de diversos niveles de realidad no resulta como en otras narraciones de Donoso, por ejemplo, como en *El obsceno pájaro de la noche.* El llamado que hace una bruja no tiene la fuerza necesaria y Mañungo queda a medio camino entre París y Chiloé: se queda en Santiago.

Aquí reanuda su relación con Judit, el personaje más convincente —más verosímil— de la novela. De familia ilustre, se ha rebelado desde adolescente contra su clase. Ha sido militante de diversos grupos políticos de izquierda y sufre de incapacidad de comunicación y entrega amorosa. Ha tenido relaciones voluntaristas con compañeros de estudio y de lucha política (entre ellos, algunos callamperos). Es protagonista de algunas de las escenas más notables de la novela. Le hace el amor con la boca al cantante, pero no permite que éste la toque. Sobre una lápida en el cementerio, está a punto de consumarse su entrega amorosa, pero un detalle imprevisto vuelve a frustrarla. Poseída por la histeria, dispara, en pleno toque de queda, contra una perra para impedir que goce en una violación colectiva. Hace algún tiempo, Judit ha sido detenida por la policía política junto a otras mujeres. Todas fueron violadas, menos ella, que oculta este privilegio —con un ambiguo sentimiento de culpa y frustración— ante sus compañeras de infortunio. Su torturador —encapuchado, anónimo— la ha perdonado, pero le ha hecho fingir que es penetrada. Judit ha gritado de horror, pero también de placer. Cree que el torturador no se ha atrevido a tocarla por inhibiciones sociales. Ha percibido en ella sus signos de clase. El narrador insiste en muchos lugares en su distinción, en la diferencia social de Judit y la pone además en la mente y en la boca de otros personajes. Desde su liberación —ocurrida por una combinación de azares e influencias sociales— Judit busca a su torturador para vengarse de lo que no ha ocurrido realmente. En un momento —que no está a la altura de la profundidad psíquica de Judit— no lo mata. Judit tiene impulsos autodestructivos: la consumación del placer coincide en ella con su destrucción. Judit sólo puede entregarse a su torturador genérico y, con ello, eliminarse y eliminarlo. Quizás el narrador —prolongando una obsesión de la narrativa de Donoso— quiera emblematizar en la conducta de Judit el impulso autodestructivo de una clase o, en general, del hombre.

Lopito ha sido también amante —por una sola vez— de la bella Judit. Proviene de algún estrato bajo de las capas medias. Su físico repelente es recordado a menudo, sospechosamente, por el narrador y ciertos protagonistas afines. Siendo militante de las Juventudes Comunistas, se ha robado los fondos de la Federación de Estudiantes. Sus hábitos no corresponden a los de un intelectual de su generación y a la posición política que le atribuye el narrador. Inexplicablemente ha publicado, en su juventud, un libro de poemas y hace muchos años que no escribe una línea. Ha caído en el litro. Pequeño de estatura física y moral, mediocre, ridículo, es un fracasado que por defender,

borracho, a su hijita —en otra de las escenas logradas de la novela— es detenido por la policía. Bajo la impresión de su muerte en una comisaría de barrio, Judit y el cantante alteran sus planes de marcharse a París y deciden —¿por cuánto tiempo?— permanecer en el país.

El fragmento final —un toque final de maestría— es una cruel y eficaz alegoría de la visión oficial del país, es decir, del otro Chile, del Chile diferente que —en una reproducción en miniatura— se ofrece desprovisto de fealdad y máculas para la *gente linda* y la otra que, hipócrita o inocentemente, necesitan tranquilizar su conciencia.

No cabe duda de que los personajes de esta novela pueden ser parte de la realidad referida y parte, además, de la oposición a una dictadura que ha impregnado de angustia la vida cotidiana y ha coartado gravemente las posibilidades de desarrollo del individuo. Pero no es sorprendente —dado los rasgos que de ellos se destacan— que no sean portadores de esperanza alguna. No representan fuerzas vivas de las distintas capas de la sociedad en que se incluyen. Son más bien sujetos desprovistos de toda energía y de todo proyecto. Representan sectores no esenciales para la consecución de un cambio social. Por desgracia, tampoco son esenciales para este cambio las mezquinas pugnas —en que se enfrentan otros personajes más directamente vinculados a partidos políticos— en torno a una misa y a ciertos manuscritos de Trotzky. La solución de compromiso a que se llega puede ser todo un símbolo de esterilidad política.

La elección de los personajes —en la medida que el narrador les niega su condición de individuos y los caricaturiza— nos da indicios de la posición y la relación de este narrador con la objetividad (imaginaria o real) referida. El narrador adopta cierta distancia irónica frente al mundo que narra y quiere darnos la impresión de que deja actuar —y sentir y pensar— a sus personajes. Pero en realidad ocupa el lugar de sus conciencias. No sólo interviene desde la distancia o en comentarios que satisfacen su evidente narcisismo. También está presente allí donde se oculta o enmascara. Su subjetividad —sus deseos, sus carencias e impedimentos— también están mediatizando y transformando la posible interioridad de sus personajes, manipulándolos perversamente. Ante protagonistas tan desmotivados y descontextualizados, la casualidad, por ejemplo, suele venir en su ayuda. Desestructura así el mundo. La casualidad no surge siempre de las cosas —como podría ser—, sino de las intervenciones con que el narrador, deus ex machina, mueve los hilos.

Pero el narrador no es sólo un conspirador inconsciente, embargado por ocultos designios pedagógicos: es también una víctima de sí mismo y su escritura. Su máscara (auto)indulgente no sólo lo encubre. Ciertos contenidos de esta novela se revelan allí donde deja de operar la intención del narrador (y del autor). Son delatados por la escritura. En primer lugar, sus fantasmas y temores ante todo cambio. Su desesperanza —proyectada y confirmada simultáneamente en ciertos personajes claves— no puede ser generalizada, no puede ser *exteriorizada.* Ninguna parte puede usurpar el lugar y el tiempo de magnitudes sociales más complejas y extensas. Quizá la desesperanza surja —¿es ésta nuestra esperanza?— de que el narrador no haya sabido penetrar y trabajar en sus materiales, es decir, con una imagen, no haya sabido soplar en los rescoldos de un pasado tan reciente y tan aparentemente sepultado.

**Federico Schopf**

# Las manos y los ojos*

«Igual que los recuerdos están reunidos en el ensueño total, también los pensamientos en la mirada.» Alain.

«La mirada goza de tal trascendencia que, si bien el ojo la conduce, no puede determinarla. Su relación participa más bien del concepto que de la experiencia; siempre se ha creído que el ser accede a la existencia a través de los ojos.» Sartre.

«En el punto de hipnosis de un ojo inmenso habitado por el pintor, como el ojo mismo de un ciclón en marcha —todas las cosas relacionadas a sus causas lejanas y todos los fuegos cruzándose— es la unidad al fin reanudada y lo diverso reconciliado.» Saint-John Perse.

Muchos historiadores y teóricos del arte en todos los tiempos han intentado profundizar este tema fundamental: la mirada, la visión, ligada intrínsecamente al problema de la forma y su representación, la apariencia, la imagen. Es también lo que intentó en el siglo pasado, en su libro *El problema de la forma en la obra de arte* (Editorial Visor, 1988), Adolf von Hildebrand, a quien se presenta como uno de los grandes creadores del formalismo teórico, formalismo que se apoya en la relación visual del sujeto y la obra.

A. von Hildebrand (Marburgo, 1847-Mónaco, 1921), escultor conocido en su época y mejor apreciado en la actualidad, fue gran amigo del escritor y teórico del arte K. Fiedler, cuyas ideas reelaboró con el fin de divulgarlas añadiendo el interés de su perspectiva experiencial de artista creador.

El breve texto de Hildebrand no es de fácil lectura; su discurso está plagado de explicaciones fisio-psicologistas, a las que da un gran valor aunque a menudo no lo tengan. En la Introducción, su presentadora, Francisca López Carreño, le disculpa advirtiéndonos que no sólo el autor no es un teórico, sino que tampoco la teoría del arte había alcanzado entonces (1893) suficiente grado de desarrollo para brindarle mejor apoyo. Siendo Hildebrand un verdadero precursor del formalismo, maneja un léxico todavía incipiente, por lo cual su discurso resulta hoy inseguro y enrevesado. Nosotros creemos que son los conceptos metafísicos y contradictorios los que complican esta lectura. A este respecto se puede traer a colación algo que afirma José Jiménez: «La sensación de envejecimiento que producen ciertas estéticas filosóficas no depende tanto de que se sitúen en el terreno filosófico, como del planteamiento o talante filosófico que proponen, un talante en el que todos los niveles de la experiencia estética quedan subsumidos dentro del concepto de lo bello, visión transversal en el terreno de

* *Adolf von Hildebrand.* El problema de la forma en la obra de arte. *Trad. de María Isabel Peña. Editorial Visor. Madrid, 1988, 109 págs.*

lo sensible del Ser de la metafísica. Pero la metafísica ha experimentado ya su crisis en el mundo moderno, y ninguno de sus conceptos tradicionales puede seguir sirviendo en la actualidad como vía de fundamentación de la estética.» Se trata de algo que, en otros términos, ya había señalado Adorno.

El pensamiento teórico de Hildebrand se basa en la definición de lo artístico como aquello que se rige por leyes eternas e invariables. Leyes independientes, por tanto, de la personalidad del artista, de la historia, las modas y las academias; son las leyes de la Forma. La teoría del naturalismo late en todo el libro como supuesto incuestionable; la técnica y el dominio del material se subordinan a la representación de la naturaleza. Dice que es posible percibir artísticamente la realidad sólo a través de las formas, por lo que «... la representación domina la conciencia de un modo infinitamente más fuerte que la imagen óptica». Contrapone, pues, una naturaleza no conformada y una visión que la conforma al percibirla, lo cual constituye el límite entre la impresión visual artística y la no artística, siendo la percepción estética, en su forma, un grado superior de desarrollo humano en cuanto a su relación con la naturaleza. El valor que atribuye a la naturalidad y la unidad de la imagen en la forma es lo que diferencia un tanto a Hildebrand de los clasicistas tradicionales, al no ser esa unidad perseguida resultado de adecuar las partes a un esquema, como en la teoría de la proporción y la ordenación, sino producida en relación a «la mirada».

Culmina su pensamiento estético proponiendo que el presente debiera aprender la naturalidad del modo de ver griego —cumbre del desarrollo artístico—, que sólo Miguel Angel logró igualar. Tal propuesta está en abierta contradicción con el pensamiento del máximo formalista Heinrich Woelfflin, quien, concibiendo la historia del arte como «historia de los modos de ver», en su esfuerzo por conjugar la evolución interna de los estilos con los condicionamientos externos o históricos, afirma: «Todo artista se halla con determinadas posibilidades ópticas, a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos estratos ópticos ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística».

Es indudable el peso de la influencia kantiana en el discurso de Hildebrand. Para éste, como para Kant, el mediador entre lo bello natural y artístico es el genio, que configura las reglas del arte; no se puede clasificar a Hildebrand como estrictamente kantiano, ya que para él la relación entre forma y representación no es unívoca; la categoría de forma no es tal por entero, sino que la concibe como cualidad de las cosas y de la naturaleza. Para explicar la unidad de lo aparente y lo real establece las siguientes distinciones: forma real, forma aparente y forma activa. Y al desarrollo de esta triple conceptualización dedica gran parte de su libro; para terminar dando prioridad teórica a la forma activa que conduce al terreno de la ilusión visual. Su definición de la obra artística como imagen espacio-temporal causada por una forma activa supera indudablemente el punto de vista tradicional según el cual las obras plásticas sólo tienen un carácter espacial, y afirma el contenido artístico como percepción ilusoria de lo real. Será Gombrich quien, mucho más tarde, insistirá en este interesante planteamiento ilusionista del arte.

El libro que nos ocupa se suma a los testimonios de otros artistas plásticos (Leonardo, Van Gogh, Juan Gris, Kandinsky...) cuyos diferentes enfoques o motivaciones están impregnados del calor de quien se encuentra directamente implicado en la materia de que habla y transmiten algo del fuego misterioso que les anima. El eco de sus palabras no tiene la resonancia metálica del discurso puramente teórico; se escuchan las manos que lo escriben, las mismas que pintan o esculpen. Precisamente por ello, se puede afirmar que el principal atractivo del texto de Hildebrand no reside tanto en su teorización, por otro lado bastante ingenua, como en su último capítulo, donde nos ofrece una referencia palpable de su tarea específica de esculpir. Al ser algo vivido se convierte en un aporte enriquecedor que explica cómo la escultura surge del dibujo y, conducida al relieve mediante la profundidad, ha de ser comprendida como una vivificación de los planos. Dice Hildebrand: «Mientras imagino la imagen en la superficie estoy en condiciones de llenar a mi gusto ese plano con representaciones formales. A la vez, me preocuparé sólo del volumen de profundidad de la piedra en tanto que tengo que calcular que mi figura encuentre su lugar dentro de ella». «Grabo la imagen en la piedra —y no sólo elimino la piedra que está fuera de los contornos, sino que también gradúo simultáneamente la forma en el interior— atendiendo a la medida de profundidad que compete a la figura.» «Mas, lo importante para el proceso, y no debemos perderlo de vista, es que siempre he de representar y a la vez esculpir en la piedra aquello que simultáneamente le aparece al ojo en un plano.» «... determinadas formas se convierten en expresión de procesos interiores aunque no se las imagine en movimiento, pues recuerdan a formas en movimiento.»

Redundando, y para cerrar el libro, Hildebrand repite su apología del arte clásico, al que todo arte verdadero debiera tender: «Miguel Angel es el artista que, junto a los griegos, ha desarrollado de modo más directo y consecuente su forma de representación artística en estrecha relación con su proceso productivo. Imaginar y representar son para él uno y lo mismo». Pocos años más tarde, desde la orilla opuesta otro plástico de prestigio, Vassily Kandinsky, daría una respuesta rotunda —aunque poco académica— a los elogios paradigmáticos del pasado expresados por Hildebrand. Kandinsky comienza su singular, y también breve, libro *De lo espiritual en el arte* diciendo: «Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos. Igualmente, cada período cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer». Para quien no capte el sonido interno que existe siempre como propiedad de la forma, será arbitrario este tipo de reflexión.

Siguiendo con su línea de entregar al público obras clásicas de filosofía, estética e historia del arte, hasta ahora inaccesibles en lengua castellana, la Editorial Visor ha creado la coleción «La balsa de la Medusa». Valeriano Bozal, su director, parece empeñado en la loable tarea de dar a conocer obras de autores como: Paul Valéry, Alois Riegl, Galvano della Volpe, entre otros.

A los estudiosos de estética les será de gran beneficio completar parte de la bibliografía sobre el tema de la forma, la visión y la representación de las imágenes con otros dos volúmenes de esta misma colección. El primero de ellos es un ensayo estético-

filosófico de Valeriano Bozal, titulado *Mímesis: las imágenes y las cosas* (1987); en él se esboza una teoría de las imágenes miméticas al filo de las diferentes concepciones filosóficas desde los griegos hasta Lessing, Kant y Winckelmann. Y el segundo, de Francisca Pérez Carreño (presentadora del libro de Hildebrand, que acabamos de comentar, y autora de su esclarecedora introducción), lleva por título *Los placeres del parecido. Icono y representación* (1988). Libro que se ubica entre el discurso filosófico general y la investigación histórico-artística, en un terreno de estudio que desde la metodología semiótica es posible abordar con éxito; expone la teoría de los signos de Peirce, de donde extrae su instrumental terminológico y el armazón conceptual de su discurso. Al análisis del modo de representación de las imágenes pictóricas y a los problemas generales de la imagen filosóficos y semióticos agrega la problemática relacionada con el tema del conocimiento de la realidad. El atrayente punto de vista que se defiende es el de la imposibilidad de todo acercamiento inocente a la realidad, que percibimos en forma única, personal e incorregible.

**Myrta Sessarego**

# Historia familiar*

Aunque el autor no intenta una defensa de Alemania en cuanto al antisemitismo, pues apenas nombra a este país, la obra puede servir de reflexión al respecto. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial y tras enterarse el mundo de la barbarie en que millones de personas perdieron la vida sin poderse defender, Alemania viene soportando el pesado sambenito de exterminadora de judíos. Pero a nadie se le ocurre pensar en una ultracatólica Austria y en unas no menos oscurantistas Hungría, Polonia, Rusia y los reinos que hoy forman la confederación yugoslava. Para no hablar de Francia y de quien, desandando siglos, originó el problema: la España de los Reyes Católicos.

En el estremecido escenario de la Europa Central de principios de siglo, el Imperio Austro-húngaro se desmoronaba; al cansancio de la monarquía del Danubio por controlar tan vasto y variopinto universo, se le buscaban innumerables causas y una de ellas era la culpabilidad de los judíos por su imparable ascenso en una sociedad que

* *André Kaminski.* El año que viene en Jerusalén. *Editorial Alfaguara. Madrid.*

poco a poco perdía sus signos de identidad. Magiares, germanos, eslavos y hasta latinos no podían convivir por más tiempo bajo el águila bicéfala de los Habsburgo, mientras que las filas mosaicas se cerraban en un logro consolidador, a la vez que se abrían como posible alternativa ante el desmoronamiento circundante. Acaso, genéticamente, soñaban con una nueva Sefarad. Y como en una nueva Sefarad, estaban dispuestos a ser fieles al Emperador, a pagar religiosamente los tributos, acudir con su cuerpo y con su alma a cuanta guerra se le ocurriera a la doble Monarquía; pero no transigirían en lo del bautismo. Seguirían circuncidando a sus varones, celebrando el sábado y la Pascua con pan ácimo, y haciéndole ascos al cerdo.

Según Carlos Marx (un judío que olímpicamente abandonó su fe y todas las demás) la religión es el opio del pueblo. Pues bien; el pueblo del inmenso Imperio Austro-húngaro se recreó en una drogadicción que fue su ruina, pues nunca permitió que aquellos que no habían pasado por la pila bautismal acudieran a la salvación de un mundo que amenazaba ruina por los cuatro costados. Abundando en el opio, en Austria-Hungría se cosechó un odio contra los judíos que rebasó todos los estratos de la sociedad. Al venir la Primera Guerra Mundial, la derrota y la consecuente destrucción de la monarquía habsbúrica, la droga descrita por Marx siguió actuando, pero no como elemento que aglutinaba al pueblo y a la jerarquía religiosa para el eternizamiento de ésta como casta gobernante. El opio católico creó un quiste en el cuerpo social de los nacientes Estados que, como todo quiste, pronto fue autónomo de la anomalía que le dio origen. Para nada intervinieron las autoridades religiosas de Roma, como nunca lo habían hecho. El antisemitismo de los centroeuropeos fue ese chivo expiatorio que los pueblos tienen la necesidad de inventarse, cuando no son capaces de la autocrítica y de llegar al convencimiento de que así como nos equivocamos como individuos, también lo podemos hacer como comunidad.

De lo que puede deducirse que el opio del pueblo no es la religión, sino el mismo pueblo que acude a cualquier cosa para drogarse. Don Carlos Marx se equivocaría una vez más.

Alemania, lo que entendemos como tal (los dos Estados actuales, más los territorios integrados en Francia y la Unión Soviética) no formaba parte del Imperio Austro-húngaro y en sus «Länder» no hubo nunca un furioso antisemitismo. Las comunidades judías bajo los Hohenzollern no eran tan numerosas; y tampoco era, ni es, Alemania un país de mayoría católica, es decir, tan intolerante. Lo que ocurrió a continuación es historia más que conocida: un austriaco que soñaba con una gran nación germánica: Adolfo Hitler encontró en los judíos unas víctimas fáciles sobre las que caer; nuevos cristianos para arrojar a los nuevos leones, ávidos de cualquier carne. Lo cíclico de la historia; la desgracia humana que no cesa.

En la obra de André Kaminski, todo lo anterior no es que esté dicho; ni siquiera planteado. Pero al lector que gusta de lo exógeno puede servirle de reflexión. Los judíos traídos a colación por Kaminski son la típica sociedad no católica que vivía en Austria-Hungría y que triunfaba y fracasaba todos los días, por mor a su afán de progreso (como cualquier hijo de vecino) y por sus creencias. Es la historia de la familia del autor, a partir de los patriarcas paterno y materno. Una serie de personajes divertidos y estereotipados pueblan la narración, fácilmente situados en el escenario que les

tocó vivir. Digo lo de fácil, pues no hay complicación alguna a la hora de construirles una psicología; se comportan como miembros de la sociedad que son y más que encarnadores de ficción, son meros portadores de sus biografías, las que su retoño de estos días encierra en una novela con título bastante sugestivo.

*El próximo año en Jerusalén,* es la frase ritual con la que los judíos celebran la Pascua; lo que se dicen cada año, así como los cristianos aquello de feliz navidad. Sólo que ellos lo vienen repitiendo desde que empezaron su terca Diáspora hace más de dos mil años y a través de los sucesivos exilios y persecuciones. El título sugiere algo así como una especie de desandar ese penoso camino de vuelta a la Tierra Prometida. El ejemplar viene ilustrado con una vista de Jerusalén a la hora del crepúsculo, con el sol dorando de pan los antiquísimos muros de iglesias, mezquitas y sinagogas. O sea que *El año que viene en Jerusalén,* titulando una obra literaria, vendría a ser como el estrecho emparentamiento entre la realidad histórica y lo que los personajes de la novela se disponen a hacer a lo largo de las 426 páginas. Pero no. Nada de eso. Muchas (muchísimas diría yo) situaciones que a fuerza de ser divertidas resultan estereotipadas, soportándolas diálogos innecesarios, con monólogos y reiteraciones asimismo innecesarios. Historias poco sustentadas (y hasta poco documentadas) como la creación de un equipo de fútbol en Nueva York (¿qué fútbol: americano, británico, *soccer?)* compuesto de once superjugadores que ganan partidos de una manera forzadamente milagrosa...

Desconozco si el señor Kaminski es autor de otras novelas. Desafortunadamente, y como es norma negativa de tantas editoriales, no se incluye en la solapa una biografía y «currículum» literario del autor. Por lo que es imposible saber su trayectoria y si su novela *El año que viene...* es un eslabón de una secuencial vida dedicada a la literatura o simplemente una anécdota de alguien con aficiones que un buen día decidió contarnos la historia de su familia. Sin embargo, André Kaminski es capaz de elaborar situaciones eminentemente literarias, poéticas, artísticas, salpicando admirablemente una narración a la que le sobran líneas, párrafos y hasta páginas.

De todos modos, y me reafirmo en ello, *El año que viene en Jerusalén* puede servir de base para la reflexión; de hasta qué punto Alemania no es la única culpable del antisemitismo que con tanta saña lastra su presente y, si sigue progresando el tópico, su futuro. No intento con esto exculpar a Alemania de su bochornoso pasado..., sería a la vez de ineficaz, ridículo. Sólo recordar que no estuvo sola en aquellos desgraciados acontecimientos. Por lo que respecta a la novela en sí, se puede leer y hasta pasar un buen rato. ¡Lástima de título; con lo que se podría hacer con él!

**Miguel Manrique**

# Un puñado de vidas huecas*

Ante la condición humana que a todos nos incumbe, hay quien mantiene una visión fundamentalmente optimista a lo largo de su recorrido vital, pero esto no suele ser lo normal y corriente, que consiste, más bien, en ir rebajando las actitudes de optimismo en la misma medida que la vida, en general, va haciendo rebajas. También, haberlos los hay, que como una constante, manifiestan, destilan, pesimismo y acritud ante la condición humana.

De una visión acre y negativa están empapadas las casi cuatrocientas páginas que forman la presente novela de Jesús Pardo, escritor ya conocido por su actividad periodística, por su poesía recogida en los volúmenes *Presente vindicativo estrictamente epidérmico* y *Faz en las fauces del tiempo,* y por su primera novela, publicada en 1982, *Ahora es preciso morir.*

La acción central de *Ramas secas del pasado,* se desarrolla en Madrid, y en los años que siguen al final de la Segunda Guerra Mundial. Los protagonistas son los miembros de la colonia británica residentes en la capital de España, que forman un microcosmos desesperanzado y amargo, en el corazón de un país que trabajosamente levanta cabeza después de una tremenda guerra civil. Ingleses de vidas huecas y reducidos grupos de españoles que se relacionan con ellos, son la galería de personajes que Jesús Pardo describe francamente bien, en una buena novela que deja mal sabor.

## Grotesca Pleasance

Cuando la inglesa Pleasance, eje principal de la novela de Pardo, llega a España, acaba de cumplir veinticinco años. Viene a trabajar en una empresa de importación y exportación donde necesitaban una secretaria inglesa para llevar la nutrida correspondencia con el extranjero, en torno, más que otra cosa, a complicadas regulaciones cuyo único objeto parecía ser impedir toda importación que no estuviera bien lubricada por recomendaciones, sobornos y compadreos. El autor no pierde ocasión para hablar de «aquel mundo oficial madrileño de pasillos, zancadillas y conchabamientos, para soslayar, o aún mellar, la ley, ágil y huidiza como un ratón de campo, cambiante como un camaleón, permeable como una criba».

Pleasance se había casado en Londres a los diecisiete años con un rico americano al que conoció en la huida de un bombardeo, y del que se separó algún tiempo después. La imagen que Pleasance ofrece en el transcurso de la novela es grotesca y depravada, y de esta misma imagen salpica la totalidad del mundo en que se mueve: tugu-

* *Jesús Pardo.* Ramas secas del pasado. *Seis Barral. Barcelona.*

rios, burdeles, casas de cita, bares de homosexuales, pensiones lúgubres y bacanales clandestinas. Podría decirse que Jesús Pardo se «ceba» con este personaje del que al describir el día de su boda ya cuenta: «Y luego la boda, en Londres, con la familia Rootham instalada en el Ritz, y ella de punta en blanco, un blanco que sus sesiones de cama con Clifton, y con tantísimos otros, hacían sumamente impropio, por lo menos a sus propios ojos, hasta el punto de llegar a decirle a Clifton: «¿Por qué no nos casamos los dos de negro?»

También refiriéndose al acontecimiento de la boda, Pardo escribe: «Estaba —Pleasance— tan nerviosa que se bebió dos whiskies casi puros y seguidos antes de salir para la iglesia, y se cayó escaleras abajo, cuan larga era, mostrando, se dijo a sí misma, horrorizada, en el momento de caer, la entrepierna a todos los que la esperaban al pie, «porque nunca llevo bragas, no me gustan», como explicó, alisándose la falda, a su escandalizada suegra inminente».

## Tierno y risible Nick

Nick Blunt, en la totalidad del desarrollo de la novela, es el respiro, el personaje donde el lector consigue encontrar rasgos de humanidad y ternura. Alto, grandote, desgarbado, de cara larga y ancha y mirada perdida de vaca pastoreña, Nick es descrito como un alguien risible pero entrañable, «que veía pasar la vida —escribe Pardo—, ya al borde mismo de la treintena, con la tristeza permanente de quien siente cerrársele una existencia que nunca había estado abierta para él de verdad. Su misma conversión al catolicismo había sido una forma de romper la monotonía, de añadir color y movimiento y aroma, incienso incluso, a una vida inmóvil e inodora. En Madrid daba clases en el Instituto Británico, y con eso y algunas clases particulares y una rentilla que le llegaba de Cambridge, Nick vivía bien en el Madrid pobre y ostentoso de la postguerra».

Los amores de Nick aparecen divididos entre una puta oficial, su novia oficial, con la que no acababa nunca de casarse, y el café Castellana, a donde iba todas las tardes y alguna que otra noche, donde se le consideraba importante escritor inglés, a pesar de que sus escritos se reducían a una novela que guardaba en los cajones de su cuarto, ya que ningún editor había querido publicársela. Así transcurría su vida, «en aquel Madrid de los años cuarenta —escribe el autor—, tan encerrado en sí mismo como él mismo, y tan cerrado al exterior que le liberaba, asfixiándole al mismo tiempo».

A Nick le gusta España y sus gentes. Viaja por ciudades y pueblos, sintiendo —como dice Pardo— que no tenía sitio mejor a donde ir: «Londres —escribe— a él le podía, y al resto del mundo anglo o hispanoparlante le podía él. Sus glorias madrileñas eran falsas, su halo del café de esmeril, en el prostíbulo habitual sus triunfos le costaban dinero, de su novia le separaba el temor permanente a concretar los cotidianos sueños hogareños en una boda de verdad».

Pero a pesar de los pesares, Nick se va integrando en el medio hispano, hasta ser clasificado en las raras filas de «indigenizado e intelectual, de la colonia británica madrileña». Hasta tal punto que el director del Instituto Británico llega a advertirle: «Tenga

cuidado. Me dicen que se pasa usted el día entre españoles. Eso no está mal en sí, es lógico que le inspiren curiosidad esta gente y sus costumbres, pero hay que ser cauto: los españoles, como usted sabe muy bien, no son muy de fiar, y luego está la situación política, pueden meterle a usted en un lío... Son gente de poco mundo, están muy fanatizados. Otra cosa es si cultiva usted los medios oficiales y la clase alta, donde la política es un juego, con reglas que se aceptan y nadie toma en serio».

## Un mundo turbio, espeso

Todo es desolador, disparatado, sórdido en el entorno que abarca *Ramas secas del pasado.* Bernard, como cada uno de los sujetos que forman parte de esta historia, se deja llevar, y en el mejor de los casos, mecer, por un no saber de dónde viene ni a dónde va: «Bernard —escribe Jesús Pardo— se sentaba en un rincón del club, junto a la ventana, empapando su depresión en whisky, y esto le dejaba a prueba de toda agresión íntima hasta el día siguiente. Este excesivo beber se infiltraba en su trabajo de las mañanas: alguien comentó en el Instituto que tenía que estar pasándole algo, porque ya no mostraba su eficiencia habitual. A él le daba igual, dedicado como estaba a la contemplación incesante del desamparo sin remedio que le cubría por entero, tentacular, penetrando en cuanto le rodeaba».

Pero en este mundo de los ingleses, algo fundamental es que, pase lo que pasare, la discreción no falte. El cuerpo diplomático es el estereotipo de lo que los demás imitan, y así, Harry, secretario de la embajada británica, «indiferentee a las infidelidades de su mujer —escribe Jesús Pardo—, se sintió airado al verla irse de casa, y hubo consejo entre los dos, del que salió la decisión de mantener las apariencias al máximo: Annette volvería al hogar, aunque quedaba libre de faltar a él cuantas noches quisiera, siempre que fuese discreta».

La síntesis final de su obra, la pone el autor en boca de un joven español que ha venido formando parte de este microcosmos de ingleses ubicados en España: «Apuró —Alejandro— el resto de la botella, la tiró al suelo, quedó así, hundiéndose en la nada. Su último pensamiento se quedó en deseo apenas formulado: no volver a salir de aquella matriz sedante y húmeda». Tal vez la nada.

**Isabel de Armas**

# Un compromiso intelectual

Paulino Masip es uno de los muchos escritores españoles que por diversas causas, aunque todas hallan el común denominador de la guerra civil (1936-1939), continúa siendo un semidesconocido para la mayor parte del público. En el caso de Masip, el exilio, la falta de datos biográficos y la dispersión de su obra, obraron en consecuencia, y, quizá, como apunta Anna Caballé[1], el hecho de que a la par que *El diario de Hamlet García*[2] aparecieran obras sobre la contienda que, si no mejores si con más fortuna, acapararon hacia sí el interés de la crítica; añádanse además la censura y la represión de la postguerra. Otros autores, a pesar de no haber sufrido el exilio y de haber gozado de la fama nacional durante los quince años anteriores a la guerra, son igualmente desconocidos y sus obras, en bastantes casos, por lo actual de los temas y por la forma de expresión, gozarían del beneplácito de la crítica y del público. Ponemos por único ejemplo a Félix Urabayen[3]. La tarea y el reto de recuperarlos nos incumbe a todos.

En el silencio de Masip han incurrido sobremaera otras circunstancias que han restado interés al Masip narrador: el haber compaginado su tarea narrativa con otros géneros —poesía, periodismo y teatro— y su dedicación al cine en el exilio. Bien es verdad que en sus artículos de periódico dejó constancia de su compromiso con la izquierda española y la República[4]. Por ello, no nos extraña que *El diario...* se alce contra aquellos intelectuales que se inhibieron o se mostraron remisos ante la guerra civil. Y el hecho de que el tema bélico continúe interesando al crítico, al editor y al público, explica que sea *El diario...* su única obra conocida. Y ello explica, a su vez, la no abundancia de referencias al escritor: las que existen elogiosas para el escritor, pero tan distantes en el tiempo como incompletas que no han sido suficientes para sacarle de su anonimato. El libro de Anna Caballé ha venido a subsanar estas deficiencias y esperamos que logre la incorporación de Paulino Masip a las páginas de nuestra literatura.

*El diario de Hamlet García* es un libro singular por la condición del personaje principal, por el modo de tratar el tema de la guerra civil y por su forma y estructura. Es también un libro serio y de honda preocupación sobre aquel drama colectivo, lo que no impide que en él se citen reminiscencias de otras géneros y tenga cabida el humor

[1] *Caballé, Anna:* Sobre la vida y obra de Paulino Masip, *Ediciones del mall. Barcelona, 1987.*

[2] *Masip, Paulino:* El diario de Hamlet García, *Barcelona, Ed. Anthropos, Col. Memoria Rota. Exilio y Heterodoxias, núm. 11, 1987.*

[3] *Véase nuestro libro* Félix Urabayen: la narrativa de un escritor navarro-toledano.

[4] *«En la Ciudad Condal el escritor trabaja de manera regular en el periódico* La Vanguardia *(Como editor técnico y editorialista) ejerciendo un periodismo netamente político y al servicio de la causa republicana»,* Sobre la vida y obra de Paulino Masip, Ob. cit., *pág. 30.*

no exento de ironía; guiones y paréntesis, algunos surgidos como chispas conminatorias de conciencia; monólogos interiores con la presencia inefable de la voz interior, notas costumbristas y otras ambientales que configuran el clima real y patético del tiempo narrado, etc. Y todo ello con una gran clarividencia expositiva: lenguaje directo y adjetivo conciso y específico.

Hamlet García, al que difícilmente podemos considerar protagonista —cuando cobra esta categoría es muy a pesar suyo— es un profesor de metafísica interesado sólo en sus elucubraciones intelectuales. Encerrado en su cuarto de estudio, se mantiene ajeno a cuanto ocurre a su alrededor. Por tanto, al sobrevenir la sublevación militar, no dando crédito a las noticias alarmantes que le llevan hasta su despacho, considerará que se trata de «habladurías de barrio» que nunca llegarán a perturbar su «torre de marfil». Mas pronto, esa guerra que no entiende, ni en sus causas ni en sus fines, se afianza y se introducirá en la existencia de este «inquilino perpetuo de las nubes» de forma casual, pero también de manera irrevocable: el padre de Eloísa, su alumna, será quien en diciembre del 35 le haga ver la conveniencia de afiliarse a un partido político. Este será el primer aldabonazo. Después, sin tener conciencia de ello, su libertad se reduce con las elecciones de febrero, una vez que el resultado suscita opiniones irreconciliables que se traducen en los asesinatos del teniente Castillo y de Calvo Sotelo.

Desde ahora, varias maniobras del destino se erigen en imperativos de conducta para Hamlet, ya que ha de tomar conciencia de la magnitud de la tragedia y ha de participar de lo contingente: ello cifrará su derrumbamiento intelectual, pues, a mayor participación de lo externo, menor será su estabilidad interior. Por tanto, la guerra se introduce en el libro de forma objetiva; más que por decisión artística (naturalmente que la intención del autor es la de escribir un libro sobre la guerra civil), por la magnitud de la misma. Y la vamos conociendo por las interpretaciones que de ella hacen los contendientes de ambos bandos: causas primeras, curso de los acontecimientos y alegría o desaliento ante su discurrir, incertidumbre ante el resultado, intervencionismo extranjero, drama hecho sinónimo de vida cotidiana y detalles que tienen el frescor de estar anotados en los mismos instantes en que sucedieron, etc. Hamlet García se configura como mero oidor de esos personajes que hasta él arrastra el destino. Conocemos, pues, la tragedia colectiva de «las dos Españas» a través del prisma de un intelectual ajeno al mundo de lo contingente, pero que la sufre en su propia existencia.

El primer imperativo procede del encuentro fortuito con un militar sublevado de su familia, quien pretende que le acompañe al Cuartel de la Montaña, pero en su torre vuelve a sentirse «un pequeño dios que planea su mirada indiferente sobre los acontecimientos humanos» (pág. 120); el segundo al ir a buscar a su criada una noche madrileña: una gran multitud que pide armas le arrolla, pero «como yo no juego, ni gano ni pierdo. Soy un espectador desinteresado a quien por el momento atrae el espectáculo. ¿A mí que me importan ni sus fines, ni sus consecuencias?» (pág. 125). Sin embargo, su conciencia le amonesta ante esta inhibición. Otras dos experiencias, desarrolladas en situaciones absurdas, le acaecen esa noche que van quebrando su coraza intelectual.

Los hechos que la calle —la guerra— le va mostrando, le inclinan hacia la causa republicana: «Me parece bien que en ellos (en estos días) las gentes que no tuvieron nunca automóvil lo tengan y que tomen el aperitivo en los cafés donde nunca entraron y

que coman en los restoranes donde nunca comieron y que duerman en camas y alcobas cuyas delicias habían oído contar y les eran apenas creíbles» (pág. 189). Y participando de los acontecimientos aunque sea tenuemente, Hamlet dejará de ser aquel intelectual seguro en su castillo, lo que le llena de costernación.

Pero aún se resiste a sucumbir ante la evidencia y persiste en su encierro. Hamlet, sin embargo, no tiene solución y hasta allí se presenta de nuevo la discordia: debe alojar a unos militares sublevados y tendrá que servir de «lazarillo» a uno de ellos hasta que alcance el Ministerio, una vez que el militar se hace pasar por herido en el bando republicano. Y viéndose atrapado por los designios del destino, los hechos que del 17 de julio consideraba como «habladurías de barrio», ahora los concibe como un «disparate antinatural».

Estos son hechos que le ocurren por influencia del ambiente, pero por estas fechas Hamlet ha sufrido uno de los mayores escarnios del destino: el frutero de la esquina, con quien Ofelia, mujer de Hamlet, mantenía relaciones amorosas, le salva, si no la vida, cuando menos le evita molestias impertinentes, una vez que un grupo de milicianos se disponía a llevársele por no tener documentación. Se ve obligado también a dar cobijo en su casa a Eloísa, su alumna predilecta, lo que considera un disparate: «Pero, ¿no serán, en el torbellino delirante que nos arrastra, los disparates lo único congruente?» (pág. 159). A su casa acude Daniel, también alumno de Hamlet, que combate en el frente republicano. Entre ambos alumnos surgen conatos de amor que la guerra se encargará de truncar. Daniel le invitará a observar el combate desde el Parque del Oeste y esto resultará la prueba más difícil y definitoria que habrá de pasar Hamlet. De regreso, su conciencia se subleva y le recrimina, más (o tanto como) que su pasividad, su indecisión ante lo tremendo de la hora presente. Mientras, la guerra se intensifica ya en el frente, ya en cada hogar, e irrumpe en su casa con fuerza, de mano de la criada que un día huyó para defender la causa republicana: «Por el ventanal de la Cloti la guerra ha entrado más en casa» (pág. 329).

Esta evolución del personaje se encuentra insinuada en el nombre del ¿protagonista?: Hamlet García. A Hamlet corresponde la parte intelectual del personaje que le permite mantenerse alejado de los dictámenes de la sociología y, muchos más, de los de la política. Se trata de un personaje literario—de ahí su nombre—, cuyos modelos inmediatos son el shakespeariano y Mairena, de Machado. Esta condición de personaje libresco no le pasa desapercibida, quien exclama: «En el mejor de los casos eres de comedia, Hamlet» (pág. 49). En el peor... En el peor es García con una patria en guerra, escindida en dos. Así, pues, a medida que se impone la guerra se sobrepone lo «garcianesco», la crudeza de la realidad. Y es esta relación con personajes literarios lo que permite la entrada en *El diario...* de lo paródico y vodevilesco y ribetes de sainete: anónimos que delatan relaciones amorosas extramatrimoniales de Ofelia; afán de venganza a la usanza calderoniana; deseos y temores al mismo tiempo por descubrir lo cierto de esos anónimos, etc.

Así, pues, en *El diario de Hamlet García,* asistimos al desmoronamiento de un personaje que se ve zarandeado por unos acontecimientos históricos irracionales. Este desmoronamiento se da en dos planos: físico o humano (lo concerniente al Sr. García) e intelectual (lo referido a Hamlet), pues, a medida que entra en su interior lo contin-

gente, el baluarte de su estabilidad se va derrumbando. Hamlet García es una víctima total de la guerra civil. Y junto a él aparecen otros personajes también de carne y hueso que cobran tanta relevancia como el mismo Hamlet; y como él también víctimas de aquellos deleznables hechos.

Todo ello se estructura en tres macrosecuencias que tratan de corresponderse con otras tres en el plano del contenido —de aquí el título de cada una de ellas—; pero realmente se trata de dos y, en última instancia, de una cuyo único y estremecedor protagonista es la guerra; lo demás son hechos y personas traídos y llevados por los acontecimientos, de manera que la segunda «La guerra» y la tercera «La alumna», cuya acción se inicia el 18 de julio y su ambiente meses antes, no son sino una prolongación de la primera parte. Y ésta, la primera, «Definiciones», a través de sus cinco secuencias, también tituladas, es una presentación de Hamlet con incursiones en su infancia hasta llegar al momento desde el que nos habla: 1 de enero de 1935. *El diario...* concluye unos días antes de que se inicie el asedio de Madrid en noviembre de 1936. Pero Hamlet García, el señor García, no ha muerto, sino que como una víctima más, «por ahí anda».

**Juan José Fernández Delgado**

# Vázquez Rial: memoria y anonimato

Es la muerte, que pasa dando la vida.
**José E. Rivera,** *La Vorágine.*

También para Horacio Vázquez Rial (1947) escribir es un acto de amor y un acto de reencuentro con sus propias entrañas. A modo de catarsis, y desde la pasión que le define, ha logrado concluir su ciclo novelístico «argentino»: *Historia del Triste (HT), La libertad de Italia (LI)* y *Territorios vigilados (TV)*[1]. Sin embargo, más que ante una trilogía nos encontramos ante dos novelas —la segunda fracturada en dos volúmenes— que logran inmiscuir al lector en la historia violenta de una tierra sombría.

Es obvia la unidad estructural y temática de *LI* y *TV:* Miguel Arellano, miembro de una organización subversiva, huye en busca de la libertad con el dinero de un resca-

[1] Historia del Triste. *Ed. Destino, Barcelona, 1987. Finalista Premio Nadal, 1986.* La libertad de Italia, *Ed. Destino, Barcelona, 1987.* Territorios vigilados. *Ed. Destino, Barcelona, 1988.*

te; sus antiguos camaradas lo asesinan a mitad de camino: en Barcelona. Once años después, Joan Romeu saldrá de esta misma ciudad para vengar la muerte de su compañero, si bien luego entenderá las razones últimas del viaje: «He regresado para perseguir a mis perseguidores, para que no me persigan ya más, para que ocupen su lugar de una vez por todas» *(TV,* 129). Dos intelectuales que han perdido sus creencias, dos militantes ya sin ideales que son, en el fondo, el mismo hombre; por ello, Romeu cumplirá finalmente con el deseo de libertad de Arellano, con su esperanza de alcanzar una nueva vida.

*HT,* sin embargo, parte de otras perspectivas y va más allá de este relato. Cristóbal Artola, el Triste —un asesino a sueldo en la época de la represión— comparte con sus homólogos, es cierto, la *facilidad* ante la muerte y un profundo sentimiento de escepticismo; pero lo hace, a diferencia de ellos, desde el primitivismo espiritual y desde la confusión ideológica.

En cualquier caso, no pretendemos marcar las diferencias sino señalar los puntos de contacto. De ahí que podamos decir —como reza el título de otra novela de Vázquez Rial[2]— que los protagonistas, todos y cada uno de ellos, deambulan entre oscuras materias en busca de la luz y de la claridad. Hemos planteado el siguiente análisis atendiendo a tres parejas de términos opuestos, tres ejes, que son presencia constante en la narrativa de nuetro autor: *amor/muerte, historia/anonimato, luz/oscuridad.*

## 1. Amor/muerte

Claramente, hay más muerte que amor a lo largo de estas novelas y, por tanto, más penumbra que goce. El amor es una prueba, una tarde, un instante nada más para el Triste; una entrega fugaz en el camino hacia la soledad inevitable. Para Miguel Arellano, en cambio —el hombre que hace el amor como «una máquina desesperada» *(LI,* 74)—, todo ha quedado atrás: la nostalgia, la poesía y los sueños son espectros de la juventud, esto es, aquello para lo que no hay tiempo ni espacio posibles sin alcanzar antes la libertad de Italia. Y, por último, Joan Romeu —el personaje a quien el autor sí concede un encuentro emocionado, unas horas de caricias, «una noche de jóvenes amantes recobrados» *(TV,* 69)— logra, haciendo presente el amor, romper la convicción según la cual «la pasión (...) recorre desde su origen el dominio del recuerdo, respira desde su origen en la calma luz de la memoria» *(TV,* 71).

A pesar de ello, en ninguna página de *TV* se alcanza el entusiasmo amoroso de algunos fragmentos de *Oscuras materias de la luz,* a saber: «(...) te miro dormir, tan hermosa, es tanto mi amor al modo en que la mecánica del universo se cumple en tu materia, que olvido por un instante la obstinada declinación que sin cesar se obra en ti, hurtada a mis ojos por la delicada parsimonia con que transcurre nuestra existencia» (pág. 72).

En el polo opuesto del eje, la muerte y su abrumadora presencia en el mundo narrativo de Horacio Vázquez Rial. Cristóbal Artola construye una escueta y llana filosofía

[2] Oscuras materias de la luz (OML), *Ed. Alfaguara, Madrid, 1986.*

de la muerte[3] para afrontar su rutina de destrucción; no hay teorías políticas ni altas esferas revolucionarias: la muerte es, simplemente, un arma de trabajo. Y, no obstante, el Triste se enfrenta a ella en muchas ocasiones de forma menos despiadada que Romeu o Arellano; con el mismo descreimiento, es verdad, pero con mayor perturbación.

Para estos hombres la muerte supone, precisamente, un escalón más en la lucha que mantienen con su propio pasado. Aprendieron la muerte en el hábito de la militancia, pero ésta se presenta ahora como «el ámbito de los hechos irreversibles» *(LI,* 25), como «el juego de los héroes, de los esclarecidos, de los escogidos y señalados por el dudoso dedo de Dios» *(LI,* 26). En definitiva, los muertos tienen ahora otro nombre y otro rostro: hay cadáveres más o menos cercanos, cadáveres más o menos urgentes y cadáveres *menores,* por ejemplo, «el de un soplón sórdido, de esos a cuya sangre no habría que bajar jamás» *(LI,* 81).

En consonancia con la existencia cruenta y fracasada de los personajes, los asesinatos se describen con una pulcritud imperturbable y no con la emoción cálida que se refleja —nuevamente— en *OML.* Basta cotejar los siguientes párrafos para verificar tan distinta actitud ante la muerte:

«Arellano saca parsimoniosamente su revólver del bolsillo, lo levanta sin que nada separe de los costados las manos del otro, apunta cuidadosamente, a dos, tres, centímetros del rostro borroso del voluntario inerme, y aprieta el gatillo cuando el cañón roza la piel de entre las cejas: López cae blandamente, se da al morir (...) mientras Arellano, metódicamente, lo remata con un disparo en la sien de la cabeza vencida» *(LI,* 66).

«No veré nunca a mi madre muerta, no tendré el recuerdo de mi madre muerta, no cerraré sus ojos: mi madre tendrá para siempre los ojos francos y tristes de la vida, y el coche que recorra la ancha calle del cementerio que conozco o sueño, será un coche vacío, no llevará a nadie a enterrar (...): es el cumplimiento de un viejo acuerdo: no la veré morir, no me verá morir, y es como si ninguno fuese a morir antes que el otro» *(OML,* 158-159).

## 2. Historia/anonimato

Este segundo parámetro señala la tensa y compleja relación —que se manifiesta fundamentalmente a lo largo de las dos últimas novelas— entre la necesidad de olvido y la necesidad, también, del recuerdo. A pesar de que los personajes saben que «la historia ensucia» *(TV,* 82) y que no es más que «un hacer sin objetivo aparente, sangriento, doloroso, incomprensible» *(LI,* 16), desean no perder la memoria porque para que la historia permanezca «hacen falta memorias» *(TV,* 207).

Joan Romeu, principalmente, intenta salvar la memoria: «A decir verdad, es lo que hago cada día, enseño historia, explico para otros pero, sobre todo, para mí mismo» *(TV,* 129) frente a todos aquellos que, en la Argentina, aceptaron una consigna definitiva: como afirma Santiago Kovadloff[4], «el mandato era claro: ninguna pregunta». De

[3] *Liberman, M. «Historia del Triste»,* Hispamérica, *núms. 46-47, Washington, 1987, págs. 230-233.*

[4] *Kovadloff, S.* Argentina, oscuro país. Ensayos para un tiempo de quebranto, *Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1983, pág. 42.*

este modo, el país pierde la historia —la memoria, por tanto— y sus habitantes se convierten en la *primera generación de la nada:* «Nadie veía nada, nadie oía nada, nadie sabía nada: o veían, oían, sabían y callaban, callaban, callaban» *(TV,* 32-33).

El antagonismo entre esta generación y otra «desviada, asesinada, golpeada, destrozada» *(TV,* 127) —a la que pertenecen Arellano, Romeu y tanto otros— no es el único; existen múltiples alusiones a la «estratificación» de la sociedad argentina, de las cuales destacamos las siguientes:

«Aquí sobrevivieron, de un lado, del lado del poder constituido, del lado del ejército, del lado de la dictadura, la tortura, el dolor, los peores, los más malvados; del otro, del lado de los vencidos, del lado que una vez fue el nuestro, los mediocres, los que transmitían órdenes» *(TV,* 30).

«... nosotros sólo tenemos amigos, los que nos pagan, y víctimas: y pará de contar» *(HT,* 129).

«lo que queda: jueces y acusados: lo que queda: cabos sueltos (...) y los que se fueron, que quedan en otra parte, que no conservan la tierra, pero que mueren enteros (...) y los que vuelven, para ver, para verse, para hacer las cuentas de lo que ha quedado aquí, de lo que han perdido» *(TV,* 59).

Por otra parte —como decíamos— la desmemoria también es un deseo acuciante para los actores y testigos de la historia. La esperanza es poder borrarse de la vida, hundirse en las oscuras materias una vez más, lograr la paz del anonimato renunciando, precisamente, a la historia y a la memoria; la esperanza es, en definitiva, partir de cero, trocarse en alguien distinto, renacer, renacer a un nuevo mundo.

De tal manera anhelan el silencio, la niebla, la ausencia de huellas y de rostros, que acaban por desconocer su propia identidad: «Yo todavía no sé muy bien quién soy» *(LI,* 123), dice Arellano. Pero quizá, los personajes de Vázquez Rial quieran perderse y esfumarse para cumplir «con nuestro destino de no dejar de buscarnos, es decir, de no caer en la ilusión de haber puesto punto final a la necesidad de volver a dar con nosotros»[5]

## 3. Luz/oscuridad

Finalmente, el eje que opone la *luz* a la *oscuridad* se despliega por encima de todos los elementos narrativos y se establece como modelador de la misma historia. La luz es, en primera instancia, símbolo del deseo de cambio de los personajes y, por ello, pasar a formar parte de la luz es dejar la amargura del anonimato, las sombras de la clandestinidad, en nombre de la transparencia de la libertad. Así, huyen de una ciudad dolorosa: «Buenos Aires (...) fundada en un sitio absurdo, entre una tierra llana, infinita y vacía, que se semeja un mar, y un río oscuro, legamoso, sucio y chato, del que dicen que semeja un mar» *(TV,* 32)— hacia otros espacios: «en un punto muy lejano de la otra orilla del río oscuro (...) el sol de Italia» *(LI,* 120).

[5] Ibídem, *pág. 86.*

En segundo lugar, la luz es la representación de la lucha contra la muerte, es decir, símbolo del ansia infinita de amor y vida: «Alimañas sin nombre (...) se evaden hacia rincones, espantadas por la luz: interrumpen su despiadada devoración» *(TV,* 154).

Y, por último, la luz es la *calma,* el sosiego de la memoria, mientras que la oscuridad es la postergación de la misma: «(...) gente que ha pagado por sobrevivir, precisamente, el precio del silencio, de la oscuridad, del olvido» *(LI,* 16). Sin embargo —puesto que nada es definitivo—, aparecen en el recuerdo, en la memoria, algunas *oscuridades efímeras:* «Por la pampa que imagina o cree recordar, vagan sombras queridas, quebrantadas sombras cuyo rostro verdadero se ha perdido para siempre: sombras que aúllan su extravío en esa inmensidad olvidada en que manda la muerte» *(TV,* 93).

*

A nuestro juicio, las novelas de Vázquez Rial recuperan para la *historia* —la historia pequeña, la nuestra, la que se escribe con temblor y no con caligrafía de héroe— las imágenes, las emociones y los caminos de otra *Historia:* aquella que sobrevino «oficialmente» trayendo la confusión.

Este desorden es, precisamente, el que debe examinarse en un futuro inmediato, puesto que ya no cabe la dilación de la tarea: los interrogantes deben nacer del esfuerzo, del coraje ante la reflexión y no del sometimiento. No importa tanto la imparcialidad —sabemos que no hay valoraciones objetivas— sino el hecho de sublevarse contra el miedo y el silencio. En este sentido, Horacio Vázquez Rial se ha revelado como un auténtico explorador de la memoria colectiva y, por ello, reconocer hoy su narrativa será recordar siempre su amplio testimonio.

**Mónica Líberman**