

Material Toller

—  
~

## RESUMEN DE LAS ESTRUCTURAS ESTUDIADAS

### ARGUMENTO

Determinar quién es el protagonista de la historia. Determinar el conflicto. ¿Es éste físico, intelectual, moral o emocional? ¿Tiene unidad el argumento? ¿Conducen todos sus episodios al significado y al efecto de la historia? ¿Nace cada episodio como consecuencia del anterior y conduce al siguiente? El final, ya sea feliz o no, o indeterminado, ¿está conseguido limpiamente?

Si hay suspense en la obra, ver si responde a la pregunta ¿y qué va a pasar ahora? Trata de hallar, si los hay, ejemplos de dilema y de misterio.

Si existe el elemento sorpresa, ver si ésta ha sido limpiamente usada, es decir, no manipulada de antemano. Ver si esa sorpresa es significativa o no, es decir, si conduce al propósito final de la historia.

### PERSONAJES

¿Qué medios utiliza el autor para revelarnos a los personajes? ¿Son directos o indirectos? ¿Los describe o los hace actuar? ¿Tienen realmente vida o son ideas o metáforas? ¿Son cortados de una sola pieza, es decir, malos o buenos, o son indeterminados o ambiguos?

Ver si sus acciones son consecuentes con ellos, y por lo tanto convincentes. Recuerden el ejemplo de los angelitos que les dí, ésos que juegan a ser malos y no pueden.

¿Están los personajes suficientemente desarrollados como para justificar su rol en la narración? ¿Son redondos o forzados? Si el personaje evoluciona, o se va revelando o cambiando, determinar: a) si esos cambios se justifican, de acuerdo con lo que el personaje es por definición, es decir, si no ha sido forzado; b) si está suficientemente motivado para esos cambios; c) si el "tiempo" interno de la narración es suficiente o no para esos cambios.

### TEMA

Ver si la historia lo tiene o no.

Para buscarlo, recordar: a) qué nos revela esta historia; b) qué propósito ha tenido el autor, qué me ha querido decir; c) cuál es la naturaleza del conflicto principal; d) qué cambios ha sufrido el personaje; e) qué nos dice el título.

Definirlo con una oración que tenga sujeto y predicado. Recordar que "todos" los elementos de la narración deben caber en la definición, de lo contrario ésta es errónea. Hallar el tema de una historia significa haberla comprendido totalmente. Ver si es significativo y revelador.

### PUNTO DE VISTA

Recordar: quién cuenta la historia y hasta dónde le está

permitido llegar.

Determinar el punto de vista: narrador omnisciente, omnisciente limitado, primera persona, objetivo o dramático.

Considerar si es el adecuado o no y ver qué pasaría si lo cambiásemos por otro.

Recordar que todos son limitados, y que cada uno sirve para determinado "color".

Respetar los límites de cada uno.

Recordar que cuando las historias nacen bien, vienen con su punto de vista ya resuelto.

#### SIMBOLO E IRONIA

Recordar el concepto "compresión". Se produce cuando las palabras están cargadas de otros significados.

Ver si en la historia en cuestión existen o no símbolos e ironía.

Recordar que son guiños del autor, repeticiones estratégicamente distribuidas; releer "Colinas como blancos elefantes", de Hemingway, y ver el uso de los símbolos. Aplicar el criterio de búsqueda a otras historias, que podrán tenerlos o no.

Recordar los casos de ironía: verbal (damos a entender lo contrario de lo que decimos); dramática (contraste entre lo que se dice y lo que el lector entiende por cierto); situacional (discrepancia manifiesta entre la apariencia, o sea lo que sucede en la superficie, y una realidad profunda, recuerden que vanidosamente puse como ejemplo mi cuento "Tía Lila", donde se describe un partido de fútbol pero se está hablando de un genocidio o asesinato de inocentes. Recordar que la ironía y los símbolos significan "compresión", ese elemento tan importante en cualquier texto literario.

#### HUMOR, EMOCION, SENTIMENTALISMO

Entendemos por humor y emoción la aprehensión sensual del conocimiento revelado en un texto literario. Estos conocimientos o revelaciones penetran en nosotros a través de los sentimientos, al revés de los que pueda darnos la filosofía, la historia o la psicología.

El humor debe brotar de la acción, ser significativo. Surge de una visión cómica de la vida, "El pedido de mano" de Chejov es un buen ejemplo.

En obras como "Frankenstein", el horror parte de una irrealidad básica, es el producto final, y exagera o falsifica la realidad. En la escena de Dostoyevski donde el padre borracho retuerce el brazo de su hija pequeña, el horror es el acompañamiento natural de una revelación de vida, lo verdaderamente terrible es la realidad, no el monstruo inventado, y en vez de ocultarla, descubre la realidad.

Las emociones no deben describirse, surgen de la acción, están en la historia, sostenidas por la situación, y expresan la complejidad, ambigüedad y variedad de la vida. Se obtienen mediante un tratamiento honesto de los personajes y las situaciones. El sentimentalismo, en cambio, exagera y manipula la materia, recuerden las series televisivas y los tangos lacrimógenos.

La pregunta que debemos hacerle a un texto para buscar humor y emoción son: ¿Surgen de los hechos o están manipuladas por el autor?

## FANTASIA

"Verdad", en ficción, no significa fidelidad a los hechos. La ficción es lo opuesto a éstos. La finalidad del narrador es comunicar verdades por medio de hechos imaginarios. Una situación improbable puede revelar una verdad sobre la condición humana, como por ejemplo "Los viajes de Gulliver", "La divina comedia", "La Odisea".

Puede ser escapista o de evasión, o interpretativa. En el primer caso, se trata de entretener al lector contándole una aventura con platos voladores, describiendo su mecánica; la finalidad es divertir, no revelar nada. En el segundo, el mismo tema puede ser utilizado para crear circunstancias en las que la conducta humana puede ser observada y estudiada.

Hay cuentos realistas, sin fantasía, que falsean la verdad. Hay cuentos de los llamados fantásticos, con fantasía, que revelan la verdad. Todo depende, como siempre, de la finalidad del autor. Las preguntas: ¿Hay fantasía? ¿Está utilizada por el gusto de la fantasía misma o expresa una verdad humana?

Para juzgar los cuentos, debemos formular dos preguntas: ¿Ha conseguido el autor su propósito central? ¿En qué medida es éste significativo y qué profundidad tiene?

\*

I

Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chejov — como en Dios mismo.

II

Cree que su arte es un ~~arte~~ <sup>campo</sup> inaccesible. No sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin saberlo tú mismo.

III

Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.

IV

Ten fe ciega, no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con lo que deseas. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.

V

No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.

VI

Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: «Desde el río soplaban un viento frío», no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes.

VII

No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

VIII

Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.

IX

No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.

X

No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento.

Pro Jueves

ANTONIO COLINAS

## La otra cara de la escritura

A pesar de todas las acciones que se han dirigido en este sentido —naturalmente no valoro aquí las que se hayan podido tomar en el reciente IV Congreso de Escritores de España—, todavía existen escritores profesionales que no han podido resolver el tema de su Seguridad Social y de su pensión. Las radicales medidas tomadas por el ministerio correspondiente en su día no sólo no respondían a una consulta previa, sino que se ignoraba la razón de más peso: el escritor de libros no es un trabajador *autónomo* más, sino un autónomo de segunda, tercera o cuarta categoría, con lo que no siempre le resulta fácil pagar las elevadas cuotas.

A raíz de un caso como el de Gabriel Celaya, alguien dijo por la radio que “no había que magnificar la situación de los escritores”, que no tenía que ser una situación más digna que la de cualquier otro trabajador. Y, en principio, así debe ser, estamos de acuerdo. Lo que ignoraba quien así opinaba —o quería ignorar— es que, en líneas generales, un escritor no tiene los mismos ingresos que cualquier otro trabajador autónomo. Por tanto, el escritor no puede ser un trabajador autónomo más al que, automáticamente, se le introduce en las listas de un ordenador.

Aunque el proceso lógico y natural es que el escritor español tenga la misma Seguridad Social que cualquier otro trabajador del Estado, es necesario —mientras duren las irregularidades, mientras no se arbitren medidas definitivas, o incluso en el caso de que éstas se dieran— crear un fondo social que atienda a los escritores más desposeídos. Y cuando estoy hablando de escritores desposeídos me estoy refiriendo, sobre todo, a los de más edad, a los mayores. Para ello, considero muy razonables y factibles las

tres soluciones que ya ha adelantado la Asociación Colegial de Escritores: la obtención de ese fondo a costa de la Ley de Dominio Público, la Ley de Préstamos de Bibliotecas y de los Derechos por Reprografía.

En un modelo de sociedad como el nuestro, que persigue la solidaridad entre los ciudadanos y acabar con las injusticias sociales, este tipo de medidas —tendientes a erradicar las situaciones más acuciantes y abandonadas— deberían adoptarse de inmediato. Sé que a raíz de algunos casos por todos conocidos, como el que antes he comentado, han vuelto a surgir dudas e incluso preguntas del tipo de: “¿Qué es un escritor? ¿Cómo se determina —o quién determina— lo que es un escritor de probada profesionalidad?” No creo yo que sea muy difícil determinarlo con justicia. Una comisión mixta creada al efecto podría precisarlo con gran detalle.

Creo que, de entrada, hay cuatro razones poderosísimas (y clarísimas) para avalar la condición de escritor y hacer a éste merecedor de una atención no discriminatoria. Éstas serían, a mi entender, las siguientes: a) Como es obvio, es escritor la persona que, periódicamente, escribe libros. b) Lo es, de manera muy concreta, la persona que ejerce tal labor con una notable *exclusividad*. c) Refuerza esa profesionalidad la persona que subsiste gracias a toda una serie de actividades que prueban su entrega al libro

(crítica literaria, traducción, periodismo, conferencias, etcétera). d) La situación familiar y económica del escritor.

¿Es que todas estas razones no acreditan una profesionalidad? Hay, concretamente, un grupo de autores doblemente colegiados —como escritores y como traductores—, ¿tampoco está probada la profesionalidad, la entrega y el amor al libro de ese medio centenar de escritores? Pienso, por tanto, que un escritor que reuniese las cuatro condiciones arriba expuestas ya prueba sobradamente su profesionalidad y es, por tanto, merecedor de las ayudas sociales que hoy tiene cualquier otro trabajador en España. Si hoy la Administración del Estado presta notabilísimo apoyo al trabajador en paro, al trabajador temporal (véase la ley recientemente aprobada) o al simple ciudadano desposeído de todo, ¿por qué no va a valorar, con exclusividad, al escritor profesional, a ese ser —excepcionalísimo en verdad en este sentido— que no puede (ni quiere) hacer huelga? Y no puede ni quiere porque sería renunciar a la esencia de su condición, que es la de expresarse con libertad. Para el escritor, escribir es lo mismo que respirar.

Se comprenderá, por ello, lo inadmisibles que es la respuesta que se le dio en una delegación provincial a un escritor: “Pague usted las cuotas de la Seguridad Social o deje de ser escritor”. La solución de estos problemas, en muchos casos extremos, se

agrava cuando, a veces, son los propios escritores los que no cooperan a la dignidad de su profesión, cuando ironizan, ríen o simplemente no creen en tal profesión. (Y no estoy hablando de la ironía, el humor y el descreimiento como muy respetables *temas* literarios. Me refiero a actitudes personales). Recordaré, por lo que me toca, la actitud frente a la poseía, *cenicienta* hasta el tópico entre las publicaciones. Y digo hasta el tópico porque quizá, en el fondo, la poesía no tiene por qué venderse tanto como los otros géneros literarios. Empezaríamos a preocuparnos el día que así fuese. Otra cosa es la atención que se le debe prestar social y editorialmente, su descuidada difusión o el que no se reconozca el notable papel educador que siempre ha tenido y tiene.

Hay, pues, determinadas actitudes que poco o nada cooperan a la dignidad del escritor; esas actitudes que luego se van extendiendo entre los mismos escritores, entre los críticos literarios y, al final, entre los lectores; esas actitudes que van creando un entramado de incredulidad y pasotismo, una atmósfera de ironía y, en definitiva, de desidia. Y me hago eco de ellas porque son a veces los propios lectores, o algunos profesores, los que recuerdan a los escritores esas actitudes de ligereza del autor o del crítico que no comprenden. Acaban, así, compartiendo los lectores el descreimiento y la desinformación que les brinda la letra impresa y con los que *todos* salen perdiendo. No se trata de magnificar nada, sino simplemente de creer en lo que se hace.

Me parece también muy necesario estrechar y consolidar las relaciones entre escritores profesionales y mundo editorial. No quisiera generalizar en este punto, pues sabemos que la mayoría

de los editores viven la labor del escritor como algo propio, como sustancia de su propia vida. Todos conocemos los nombres de esos editores especialmente sensibles. Incluso no falta, para bien de la literatura, la figura del editor-escritor. Pero qué duda cabe de que también existen algunas incompresiones, hielos que no se rompen, barreras que no se superan. Lejos ha quedado ya la imagen de los escritores como seres atrabiliarios y un tanto grotescos, como los practicantes de una tarea un tanto espuria, a los que se atiende según las circunstancias y el mayor o menor rendimiento comercial. Por ello, es necesario ahondar en una mejor valoración de la profesionalidad del escritor. Entre otras razones, porque —como atrás señalé— además de escribir libros, el escritor de profesión está —en algunos casos desinteresadamente— al servicio del libro. Sus artículos, críticas, declaraciones, textos antológicos, lecturas, conferencias, traducciones, hacen del escritor el primer y mejor colaborador del editor.

Ambas labores esenciales de escritores y editores están dirigidas en una misma dirección: sentir, hacer y comunicar la literatura como un patrimonio cultural de primerísimo orden, especialmente en estos tiempos en que cierto comercialismo poco serio, la competencia de la imagen, el mal uso de algunos poderes culturales y la desinformación de unos pocos tanto atentan contra la actividad de escritores y editores, contra la necesarísima revitalización de la lectura. Todos debemos seguir adelante con nuestro trabajo sin esperar a que el escritor —comportamiento hartamente frecuente entre los españoles— tenga que desaparecer físicamente para que se alcen loas, para que se valoren méritos y profesionalidad.

Antonio Colinas es poeta y novelista.

# La primera canción maternal

El Método Tomatis reproduce la audición fetal para paliar problemas de comunicación

EL País, 25-5-91

LUCÍA ARGOS, Madrid

Todos los seres humanos han oído el mismo sonido desde el cuarto mes del periodo fetal: la voz materna a modo de bisbiseo, que va conformando el futuro siste-

ma de comunicación. Si por algún motivo se distorsiona, aparecen graves trastornos de relación con el entorno, que van desde la dislexia hasta el autismo, como han demostrado 40 años de trabajo del

prestigioso otorrino francés Alfred Tomatis. "Escucha y verás", es su lema; una máxima y una técnica que permiten recuperar el lenguaje perdido o modular la voz de un tenor como Plácido Domingo.

El doctor Tomatis, que inauguró esta semana el primer centro madrileño de audio-psico-fonología, sustituye la silla por un alto taburete que agranda aún más su presencia. "Si se quiere tener un lenguaje bien modulado, hay que estar en vertical y con las piernas más bajas que la pelvis. La columna se endereza, la laringe vibra y todo el cuerpo canta". No se cansa de repetir que lo que realmente habla y canta es el hueso, "la laringe sólo es la cuerda del violín".

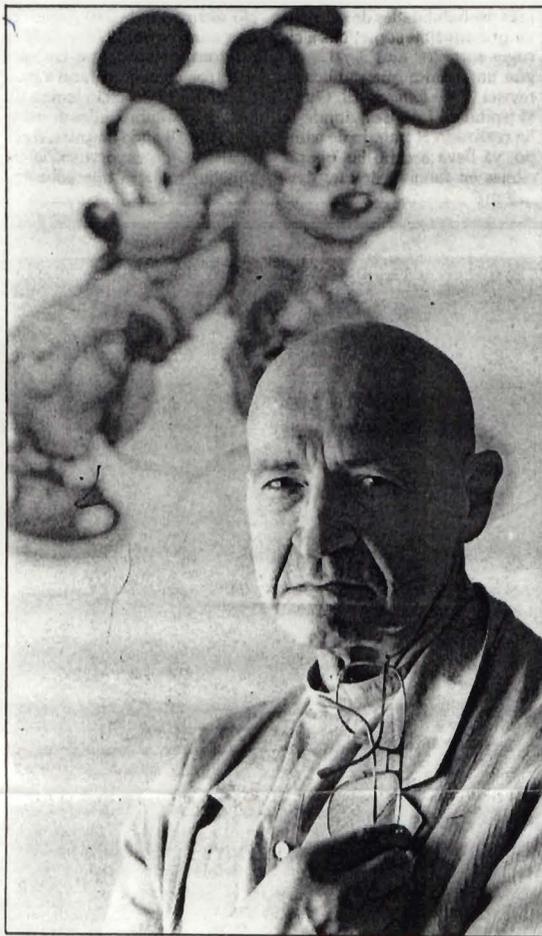
En 1957 demostró la estrecha relación entre la escucha y el lenguaje, así como el hecho, hoy sobradamente conocido, de que el embrión humano percibe sonidos procedentes de la madre desde el cuarto mes de gestación. El feto recibe, filtradas por el líquido amniótico, las frecuencias más agudas de la voz materna, que le son transmitidas a través de la columna vertebral. Y con ellas todos los componentes afectivos del lenguaje.

El especialista comenta divertido cómo cuando esta idea empezó a extenderse muchos padres empezaron a susurrar palabras cariñosas a través del abdomen gestante de sus mujeres. "Pero que no se esfuerzen", aclara, "porque el feto sólo percibe los sonidos propios de la madre".

## Momento del parto

Las investigaciones llevadas a cabo por Tomatis permitieron demostrar que que si durante esta etapa la voz materna transmite sentimientos desagradables, de rechazo o la existencia de problemas, el feto cierra su oído a determinadas frecuencias. Lo mismo sucede si esta distorsión se produce después del parto, cuando el oído, acostumbreado a un medio líquido, se debe adaptar a la escucha aérea.

"En el momento del parto es preciso dar al oído las mejores condiciones para adaptarse al medio aéreo", dice el otorrino francés, refiriéndose a la ausencia de ruidos o de luz excesiva.



Alfred Tomatis.

SANTOS CIRILO

"Cuanto antes se produzcan las dificultades, mayores serán los problemas de comunicación. Si se localizan en el periodo uterino o en el nacimiento, puede producirse un deseo de no entrar en el mundo, manifestado posteriormente como autismo; entre los dos y los cuatro años, el niño puede estancarse en un lenguaje infantil, y si éste se cronifica, aparece más tarde la tartamudez".

Alfred Tomatis establece otro periodo importante, entre los cinco y los siete años, que

denomina el "pasaporte con lo social", y en el cual predomina el papel del padre en el desarrollo del lenguaje. "Cuando no exista este pasaporte habrá problemas de comunicación con los otros y con los libros". "La madre es el corazón y el padre es el lenguaje", afirma, en contraposición a las corrientes que minimizan la figura paterna en el desarrollo de los hijos. "Estamos fabricando universos familiares sin tener en cuenta las necesidades del niño", contesta.

A partir de estas premisas, Alfred Tomatis ha desarrollado la audio-psico-fonología, un método conocido mundialmente como método Tomatis, que se aplica actualmente en 150 centros de diferentes países. España cuenta con 13 —ocho repartidos por Cataluña, y el resto en Almería, Bilbao, Vitoria, Valencia y en Madrid el más reciente—.

Su objetivo es conseguir la máxima apertura del niño o del adulto a la comunicación con su entorno, entrenando al oído humano para adquirir su función de escucha. Para ello se emplea un aparato denominado oído electrónico que reproduce los sonidos audibles durante el periodo intrauterino, filtrados a través del agua.

## La voz de la madre

En algunos casos se utiliza música —"Mozart y solo Mozart"— y en otros una reproducción del bisbiseo materno. Según relata la doctora Lourdes Querol, responsable del centro de audio-psico-fonología recién inaugurado en Madrid, en algún tipo de pacientes con problemas de relación localizados en el periodo prenatal, volver a escuchar este sonido les suele producir irritación.

Durante la primera etapa del tratamiento, en la que se pone en marcha el deseo de comunicar, el paciente está escuchando como lo hacía en el seno materno. Posteriormente se reproduce el paso desde el medio líquido al aéreo y, a continuación, los pacientes empiezan a trabajar con su propia voz para aprender a controlarla. El objetivo final es reimprimir sus esquemas de comunicación.

Sus aplicaciones tratan de recuperar trastornos de la escucha, de la voz, del lenguaje o del aprendizaje. Pero también se han aplicado con éxito en la educación audiovocal, por la cual han pasado personajes como la soprano María Callas, el tenor español Plácido Domingo o el actor francés Gerard Depardieu.

## El instrumento más amado por Mozart

L. A., Madrid

Al doctor Tomatis le han preguntado centenares de veces por qué sólo utiliza música de Mozart para estimular el sentido de la escucha en sus tratamientos. Finalmente se decidió a escribir un libro para explicarlo, y sus argumentos encajan perfectamente con las teorías que él mismo ha tejido sobre el origen del mundo de las relaciones.

"He comprobado durante muchos años que la música de Mozart es la que da mejores resultados. En África, en Alemania, donde sea. Y esto es porque Mozart tuvo la suerte de estar en un útero feliz y con un padre fantástico".

El otorrinolaringólogo siempre ha insistido en que, "si el hombre ama a su mujer, el sonido del afecto se transmite hasta el feto" y recuerda que la palabra Amor, en

hebreo, significa "te hablo y soy tuyo". Parece ser la única fórmula posible para atravesar una barrera de 110 decibelios que protege al embrión de los disturbios del entorno. Nuestra suerte, a juicio de este doctor, es que Mozart filtrara la música tempranamente en su sistema neurológico.

## Sonidos armónicos

Tomatis relata que el padre de Mozart era a su vez compositor y que, por ello, quiso transmitir lo mejor a su hijo. "Esto condicionó que su sistema nervioso no fuera perturbado por la mala música y que se desarrollara con armonía".

"Si nos fijamos", continúa explicando el especialista francés, "no hay un solo de-

fecto armónico en la música de Mozart. Siempre hay un ritmo joven. Realmente, él siempre fue un joven, aunque con un corazón cansado que latía a 120 pulsaciones por minuto".

Estas circunstancias, según Tomatis, explican la sensación de bienestar y la hiperactividad que produce escuchar la música del genial compositor de Salzburgo, en el oyente en general y especialmente en los pacientes tratados con ella.

Después de 45 años de utilizarla y de llegar a amar profundamente cada una de sus notas, Alfred Tomatis ha llegado a la conclusión de que no era el piano, ni el violín los instrumentos que Mozart dominaba mejor. "El instrumento que mejor tocó Mozart fue el cuerpo humano", concluye satisfecho.

# HACIA UNA

(Viene de la página 450)

Precisamente esta posible y necesaria perfección del cuento es lo que hace más ardua su elaboración que la de la novela, aunque parezca lo contrario. Fácil es advertir dónde está la falla de su funcionamiento, en qué punto está alterada su fisiología, cuando esta alteración existe.

La unilinealidad del cuento y su unidad de asunto, a menudo olvidadas, nos llevan a otra ley de esta especie del género narrativo, más olvidada aún por los ensayistas: su unidad funcional, su armonía vital, o como quiera llamársele.

\* \* \*

Tal unidad funcional tiene dos fines primordiales: 1º canalizar el interés o la emoción, entubando la mente del lector (ya que el cuento es un túnel, un sendero libre de malezas y otros obstáculos), y 2º concentrar este interés o emoción al final del suceso narrado, haciéndola estallar o desvanecer tan radical y oportunamente (verdadero orgasmo psíquico) que el cuento lo ultime el mismo lector, sin previa advertencia ni presencia del cuentista.

Esta centralizada unidad funcional puede ser disimulada, prescindida o imperfecta en la novela. Novelas abundan a las que se les puede desgajar fragmentos y diálogos, capítulos y hasta personajes. Y no pierden nada con ello, cuando no ganan en belleza e interés. Pues una novela es como el cuerpo humano, que puede sufrir la mutilación de uno o todos sus miembros, e inclusive la extirpación de un órgano importante como un riñón o un pulmón. Más todavía: la vida misma de ese cuerpo puede depender de semejante acto quirúrgico. Esto es irrealizable en un cuento auténtico, que en su perfecta unidad funcional, más que a un organismo vivo completo se asemeja a algo más pequeño y a la vez más delicado y vital: tal un cerebro o un corazón. Por eso una mutilación o cualquier otra "intervención quirúrgica", a un cuento es sobremano difícil y frecuentemente imposible. Como una operación a cualquiera de los dos últimos órganos citados: siempre peligrosa y a veces fatal.

452

Taller

Tan importante es esta unidad funcional, que la primera frase sugerente de la primera idea o emoción del lector sigue funcionando y trascendiendo en éste hasta después de leer la última línea. Y es que la euritmia vital del cuento, su dinámica fisiológica obliga a que su última palabra termine por unirse a la inaugural, completando y cerrando, emocional o conceptualmente, el círculo o ciclo inherente a esta forma literaria. Merced a esta hábil frase primera, ningún lector abandona la lectura. Y quiéralo o no, consciente o inconscientemente, es ya un esclavo del texto (como el autor lo es de su plan premeditado) hasta que el desenlace lo devuelve a la vida real.

La vida y la salud de un organismo vivo dependen de su unidad funcional. En un símil que creemos si no exacto al menos oportuno, esta unidad funcional tiene en nuestro caso el ambivalente objetivo de ir acumulando interés o emoción progresivamente y concentrarlos al máximo en el último instante.

\* \* \*

Todo lo expuesto nos conduce a otro ramal: el cuento necesita un asunto o tema unívoco, no siempre apto para la novela o el relato. La naturaleza o índole del tema o asunto es secundaria y está subordinada al temperamento o preferencias del escritor. Pero no deja de tener su importancia. El cuento es una producción comprimida y con gran presión intelectual o emocional. Y es conveniente tener en cuenta que por mucho que el autor se esfuerce es imposible meter un océano en un dedal; dedal que, por otra parte, puede encerrar hasta un momento determinado —y valga la hipérbole— una energía comparable a la atómica. De modo que, en líneas generales, a una forma determinada corresponde un tema determinado también. Tema único, circunscrito, concreto. Las crisis son los hechos que más se ajustan a la brevedad, violencia o problemática de estas ficciones. Crisis individuales, sociales, históricas, universales y especialmente las muy dramáticas. En pocas palabras: las horas decisivas cuya culminación es rápida e ineludible y, a menudo, inexorable, y que colocan al hombre frente a sí mismo, frente al destino, frente a la adversidad, frente a la muerte, frente a cualquier cataclismo personal o colectivo. (continuará)

## TALLER LITERARIO/TEMAS DE DISCUSIÓN Y ANALISIS

Un relato es una obra de arte individual. Ver sus partes y la manera en que se combinan, nos lleva a comprender su unidad. Esto significa que: el xito de un relato depende de la interrelación entre todas sus partes en procura de una unidad "entera" que contenga o plames el efecto deseado. Este es el principio que rige al cuento moderno, en contraposición al antiguo "tale".

Las pautas dadas por Poe: efecto único, lugar y atmósfera. Concentración, economía de recursos, decir lo más con lo menos, lo cual le da intensidad. Debe eliminarse todo lo que no lleve a ese efecto único. La atmósfera es fundamental para conseguir este efecto único. Atmósfera, en ficción, es el aire, el espacio en el que una idea y una acción pueden respirar libremente.

7920 Ejercicio 2. (21)  
27 rd.

do US \$ 4,000

de unas 650 páginas y que, como tan acertadamente observó un crítico, "suscita por medio de una enorme riqueza de técnicas y niveles narrativos, deslumbramiento y sorpresa... Novela total, en ella ingresan todos los aspectos posibles de Venezuela: desde la guerrilla al conquistador pasando por el mundo alineado de la tecnología y el infierno de los motorizados. Novela total, la sintaxis narrativa hace explotar las márgenes y las nociones tradicionales que aún quedaban en pie luego del experimentalismo de los años sesenta. Ingreso hiperbólico que hacen de *Abrapalabra* el texto más importante y maduro de la nueva narrativa venezolana".

Nos place incluir en nuestra antología un texto inédito, "Rubén", que Britto García tuvo la gentileza de remitirnos de París.

## Suceso de melodía

RUBÉN:

Traga Rubén no brinques Rubén sóplate Rubén no te orines en la cama Rubén no toques Rubén no llores Rubén estate quieto Rubén no saltes en la cama Rubén no rompas el vaso Rubén, Rubén no le saques la lengua a la maestra Rubén no rayes las paredes Rubén dí los buenos días Rubén deja el yoyo Rubén, no juegues trompo Rubén no faltes al catecismo Rubén amárrate la trenza del zapato Rubén haz las tareas Rubén no rompas los juguetes Rubén reza Rubén no te metas el dedo en la nariz Rubén no juegues con la comida, no te pases la vida jugando la vida Rubén.

Estudia Rubén no te jubiles Rubén no fumes Rubén no salgas con tus amigos Rubén no te pelees con tu hermana Rubén, Rubén no te montes en la parrilla de las motos Rubén estudia la química Rubén no trañoches Rubén no corras Rubén no ensucies tantas camisetas Rubén saluda a tu tía Paulina Rubén no andes en patota Rubén no seas tan enamorado Rubén no hables tanto, estudia la matemática Rubén no te metas con la muchacha de servicio Rubén no pongas tan alto el tocadisco Rubén no cantes serenatas Rubén no te pongas de delega-

do de curso Rubén no te comprometas Rubén no vayas a dejar raspar Rubén no le respondas a tu padre, Rubén córtate el pelo, coge ejemplo Rubén.

Rubén no manifiestes, no cantes el Belachao Rubén; Rubén no protestes contra los profesores, no dejes que te metan en la lista negra Rubén; Rubén quita esos afiches del cheguevára, no digas yankis go home Rubén, Rubén no repartas hojitas, no pintes los muros Rubén, no siembres la zozobra en las instituciones Rubén, Rubén no quemes cauchos, no agites Rubén, Rubén no me agonices, no me mortifiques Rubén, Rubén modérate, Rubén compórtate, Rubén aquíétate, Rubén componte.

Rubén no corras Rubén no grites Rubén no brinques Rubén no saltes Rubén no pases frente a los guardias Rubén no enfrentes los policías Rubén no dejes que te disparen Rubén no saltes Rubén no grites Rubén no sangres Rubén no caigas.

No te mueras, Rubén.

CORTAZAR; IMPROVISANDO, COMO EL MISMO JOHNNY

por Juan E. González

En el verano del 83, el último de Julio Cortázar, mantuve en España un diálogo con él, en el que el autor de "Rayuela" vuelve a ocuparse de temas que siempre lo preocuparon y que están estrechamente relacionados con su obra y su vida,

"Espero -dice- que no te moleste el tono lúdico de buena parte de mis contestaciones; no le quitan nada a la verdad y creo que agilizan algo que a veces cansa al lector",

Esta entrevista, que me llevé a la Argentina cuando abandoné España en 1984, se mantuvo inédita hasta ahora,

P La primera incursión será en el ámbito de lo fantástico, una constante que abarca casi toda tu obra, ¿Qué es lo fantástico para vos?

R Sería mejor que me preguntaras qué soy yo para lo fantástico, a qué se debe su inexplicable recurrencia en una vida que no tiene nada de extraordinario, que no aspira a salirse de sus cauces habituales, que duerme y fuma y ama como todo el mundo. A veces me siento como debió sentirse la mesa de disecciones de Lautréamont el día en que se dio cuenta de que encima de ella había un paraguas y una máquina de coser. Debo tener algo de pararrayos, pero en vez de rayos paro combinaciones insólitas, figuras no euclidianas donde mi propia vida se mezcla con sueños ajenos, noticias que llegan de Australia o cartas equivocadas de sobre y que abro inocentemente para después descubrir que una muchacha llamada Lucy le confiesa a su madre en Panamá que un tal Ernesto no murió de apoplejía sino que ella le había echado veneno en la sopa de pescado,

P ¿Deslindas la realidad de lo fantástico?

R Los dioses me libren de tan nefando desafío a mi propio destino; por una vez un verdadero rayo me caería en la cresta, a pesar del generoso invento de Benjamín Franklin,

P Para seguir avanzando, ¿tu cuento "El Perseguidor" significó un cambio de rumbo dentro de tu trayectoria literaria?

R Ningún cambio de rumbo, sino un salto adelante, ahí donde adelante significa también vagamente abajo y arriba, aire y fuego, noche y sueño. Yo andaba por un camino lleno de interesantes personajes literarios tanto escritos como vivientes; de golpe (esto no es un decir, pero no puedo recordar el verdadero proceso) toqué algo realmente vivo, metí la mano en un pedazo de materia palpitante, sentí de veras lo que era un corazón. Me llamo Johnny, me dijo el corazón. Y ya todo fue otra cosa desde entonces.

P ¿Cómo nació "El Perseguidor?"

R Ver *ut supra*. Para los datos del registro civil, nació en el 9 de la Place du Général Beuret, distrito 15 de París, pero el parto sólo se completó en Ginebra cuatro o cinco meses después, en una pensión cuyo emplazamiento he olvidado pero que era horrible. Ese niño estuvo a punto de morir, porque se había bloqueado en las primeras páginas, y la casualidad hizo que yo me las llevara con otros papeles y volviera a encontrarlas mucho después. Tan pronto las releí, todo se abrió como una gran ventana y ya no paré hasta el final (he olvidado dónde estaba la ruptura; supongo que al final del primer episodio en el hotel de Johnny y Dédée en París).

P ¿En ese cuento te planteabas alguna búsqueda?

R Qué me voy a plantear, nunca me he planteado nada en esta vida. Ese cuento y casi todos los otros no fueron más que manotones, los gestos que

se hacen en la oscuridad cuando están buscando los zapatos o la llave de la luz. Claro que buscaba algo, pero como el mismo Johnny, improvisando.

P ¿"El Perseguidor" y "Rayuela" están centrados en la misma búsqueda?

R Sí, aunque sólo me di cuenta mucho más tarde. Por ahí ya he dicho que el cuento fue la rayuelita, y que sin él no hubiera tirado el tejo en la grande. Hoy encuentro injusto que Oliveira, que tanto sabía de jazz, no se preocupara por nada de Charlie Parker; claro que un tipo tan jodido como él acaso se guardaba esa carta en la manga, la tenía como su lujo secreto.

P ¿"El Perseguidor" y "Rayuela" reflejan tus búsquedas de esa época?

R No las reflejan; son,

P Algunos críticos piensan que "62 Modelo para Armar" es una obra maestra, otros en cambio creen que es un fracaso, ¿Cuál es tu opinión?

R Los críticos para quienes es una obra maestra son un fracaso, los que la consideran un fracaso son directamente idiotas. Cuando me pedis mi opinión al respecto, no se entiende si te referis al libro o a los críticos, de modo que después de haberte contestado sobre estos últimos, agrego que ese libro sigue siendo para mí un acto de amor, una lenta ceremonia donde todo el mundo se desangra en terrazas de mármol, bajo una luna implacable, y yo el primero. Te darás cuenta de que como opinión es más bien lujosa, pero no me desdigo de una sola coma,

P ¿Cuáles eran las dificultades que te planteaba este tipo de novela y cómo las resolviste?

R Ya ves, junté a todo el mundo en una terraza lunada y el resto fue como esas partidas de ajedrez que jugaban los sultanes mogoles en sus palacios de Jaipur o de Fatherpur Sikhri, con esclavos vestidos como las piezas blancas y negras moviéndose en el inmenso tablero del patio de mármol. Desde uno de los balcones yo indicaba un movimiento, y desde el

otro un adversario envuelto en la sombra me respondía, Algo me dijo siempre que ese adversario era el conde Drácula, y los buenos lectores del libro saben que me ganó la partida,

P En esta novela se da una de tus obsesiones, ¿es así?

R ¿Una? Baúles, querido; nunca junté ni juntaré tantas en un solo libro,

P Al margen de la división entre prosa y poesía o prosa y verso, ¿prevalece en tu obra una actitud o sentimiento poético?

R Pienso que sí, aunque más no sea por el hecho de que esa división prosa/poesía ya no corre a estas alturas, y andá vos a decirme qué son "Bajo el volcán", "La muerte de Virgilio", sin hablar de "Paradiso". Finalmente el "sentimiento poético" es la libertad última de cualquier escritura que no sea mera comunicación racional; y creo que la mía... bueno, cf opera omnia.

P ¿Cómo ves o sientes actualmente esa poesía en verso que has escrito?

R Me encanta. Casi no la he publicado, pero casi voy a publicarla. A veces es tan mala ("conmoveramente malas", dijo de ella José Miguel Oviedo) que me hace llorar como una canción de Edith Piaf o una película de Marcel Carné. A veces es tan buena que tengo miedo por Garcilaso o T.S. Eliot, menos mal que ellos no pueden darse cuenta,

P ¿Coexisten en vos, sin alteraciones, un poeta y un novelista?

R Le quito los signos de interrogación a tu pregunta, y ya está,

P Si en la base de tu obra existe una actitud poética ante la vida, creo que tu actitud filosófica ante la misma no es menos cierta, ¿Cómo llegaste a esa simbiosis poesía-filosofía que alimenta tu obra?

R Creo que se la debo a los eleatas, a los presocráticos; basta leer a Parménides, a Empédocles, a Heráclito, y después desembocar en Platón,

Todos ellos estaban en el buen camino, hasta que apareció el estagirita y nos enchufó en una de las peores dicotomías de la llamada civilización occidental. Menos mal que algunos seguiremos siempre escapándonos, y que nos echen un galgo.

P En "El libro de Manuel", aparte de muchas cosas más, incorporas, en relación con la política y la literatura, algo sustancial; que la revolución, la lucha política, no tiene que olvidar en ningún momento que está hecha para la alegría, que está hecha desde la nostalgia de la alegría hacia la obstinación de la alegría. Esta es una de las razones por las cuales el libro se ha visto agredido pero también es una de las razones por las cuales el libro puede y debe verse defendido.

R Pues defiéndalo, amigo, porque es exactamente así, y los que encuentran esas razones para agredirlo son los comisarios de turno, los señores serios, los famas de izquierda y de derecha, los puritanos y los fascistas. La revolución generará alegría, será alegría; imaginarla de otra manera es estar luchando contra ella conciente o inconcientemente.

P ¿Al plantear toda esta problemática en "Libro de Manuel" tenías algún propósito específico?

R Muy específico; ayudar a sacudirle el piso a la dictadura de Lanusse en la Argentina. Menos específicamente, echar cabos hacia esa construcción de los revolucionario que vos resumís en tu pregunta precedente.

P Siguiendo con tu obra, ¿tiene ésta un eje común?

R Yo, supongo con toda modestia. Un eje que se ríe de sí mismo, pero que no puede escapar al hecho de reconocerse cada mañana en el espejo. La esperanza de ser el eje de un giróscopo que juega en la cuerda floja, resbala como un trompo por todo lo que la vida le va ofreciendo o que él mismo sale a buscar. Pero nunca un ejemplo, si me perdonás el juego de

palabras,

P ¿Qué libro destacarías de tu obra y por qué?

R Mala pregunta. Todo depende de los estados de ánimo, de las nostalgias, de la luz en la ventana o en el escritorio. Una vez dije que si tuviera que llevarme un solo libro a la isla desierta, elegiría "Rayuela". ¿Pero la elegiría a último momento? Tal vez pensaría que Oliveira me está esperando con su aire socarrón, y escribiendo la palabra *himportancia* en la arena de la playa. Cuando lo pienso me digo que sería mejor llevarme el cuento más corto que escribí jamás, "Continuidad de los parques"; no ocupa lugar en la valija, etc. Pero a lo mejor Oliveira escribiría *hidiota* en la arena,

P ¿Cuál es tu posición frente a las búsquedas formales?

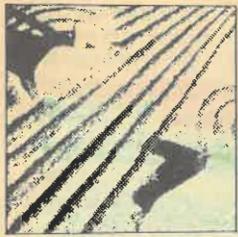
R La informalidad, of course,

P ¿Qué lugar ocupa el lenguaje en tu obra?

R En general rectangular, yendo de izquierda a derecha y de arriba abajo; para detalles adicionales, hay una bibliografía absolutamente aplastante,

P ¿Qué repercusión tiene la literatura latinoamericana en Europa?

R Me interesa mucho más la que tiene en América Latina a partir de los años 50, porque en Europa nuestra literatura es sólo eso, literatura, mientras que allá es cada vez más un arma de combate, una palestra mental, una toma de conciencia a la hora de los hornos. Escribir en nuestra lengua y publicar en nuestros países (cuando se puede, pero los libros son resbaladizos como peces y eso ayuda) es avanzar un poco más por el camino de nuestro encuentro definitivo con nosotros mismos, tanto tiempo demorado, ♦



# Cultura

Coordinación: Pedro Pablo Alonso

La Nueva España

Nº 124  
Viernes, 17 de mayo de 1991

**¿QUIEN**

**ES FELIPE ALFAU?**



PABLO GARCIA

## LITERATURA

José María Merino  
Victoria Ocampo  
Paul Auster  
Jean Rhys

### Novedades

Jean Echenoz  
Leopoldo Alas  
Alberto Porlan  
Cristina Peri Rossi  
Dacia Maraini

## EL MILENIO



Sting. 1 de Mayo. Berlín

Jorge Villar

Página 54

## INEDITOS

Zelotypia

Relato de Carmen  
Gómez Ojea

Páginas 52 y 53

## SUMARIO

Literatura	45-48
Artes	49
Música	50
Cine	51
Historia	51

## FIRMAS

García Pérez	46
Sánchez-Ostiz	53

### Ilán Stavans

**E**l fenómeno Felipe Alfau (1902) cada vez alcanza mayores y más inusitadas dimensiones. **Locos:** Una comedia de gestos, una novela (o «nivola», si Miguel de Unamuno la hubie-

se leído) experimental que entusiasmó a Mary McCarthy y que hoy festeja Robert Coover, se publicó en una edición para coleccionistas de Farrar & Reinhart en 1936; y en 1988, The Dalkey Archive Press la rescató del olvido. Dos años más tarde —es decir, en 1990— apareció **Cromos**, que fue nominada al estadounidense National Book Award. En

España y los Estados Unidos la figura de Alfau ha generado controversia e incertidumbre: ¿quién es?, ¿de dónde salió? Su reclusión obsesiva —vivió durante décadas en Manhattan y ahora está en un asilo en Rego Park, Long Island— hace invocar los nombres de Thomas Pynchon y J. D. Salinger.

Pasa a la página siguiente

## Viene de la página anterior

Cuando le comenté a mi amigo Steve Moore, uno de los editores de The Dalkey Archive Press, mi interés por escribir una biografía literaria sobre el escritor barcelonés, reaccionó de manera entusiasta. Lo primero que no hizo fue preguntarme por qué me atraía Alfau. De cualquier forma, mi respuesta hubiese sido rápida y sencilla; advierto su presencia en el aparador de las letras hispano-norteamericanas como un símbolo; llegó a Nueva York con su familia cuando tenía apenas 14 años de edad; como Vladimir Nabokov y Joseph Conrad, decidió escribir novelas en un idioma que no era el suyo porque sólo así llegaría a un público más selecto y educado, y porque su arte era avant-garde; y a pesar de mostrar despuntes de genialidad, su talento fue ignorado y menospreciado. El 1936 de *Locos* corresponde a la época en que imperaban en el ámbito literario nacional figuras como John Dos Passos, Ernest Hemingway y F. Scott Fitzgerald; pero su estilo, una afrenta al presente circundante, premoniza la obra de Italo Calvino, un par de cuentos de Jorge Luis Borges y a veces hace pensar en Macedonio Fernández, en Luigi Pirandello y Flann O'Brien.

Steve Moore no sólo me ofreció un contrato y un generoso avance sino que me pidió que editara un número especial de *The Review of Contemporary Fiction* y de inmediato abrió sus archivos. Es apasionante la historia de cómo llegó él a Alfau. En 1987 halló una copia de *Locos* en una librería de antigüedades. Siendo un admirador de O'Brien —cuya novela, *The Dalkey Archive*, le dio nombre a la editorial—, el texto le hizo pensar en su ídolo irlandés; también, le vino a la memoria un artículo de Chandler Brossard de 1972 en la revista mensual *Harper's*, en que celebraba la obnubilada obra del barcelonés. Brossard había sido amigo de Alfau y había reseñado de manera entusiasta su novela; además, había intentado ayudarlo en la publicación de *Cromos*, sin éxito. Moore pensó que Alfau había muerto o se había ido de Nueva York. Ninguna bibliografía o fichero referencial daba sus datos. Pero en una saeta detectivesca, una revisión rápida a la guía telefónica resolvió el problema. Cuando se comunicó con Alfau, éste le aseguró que, en efecto, él era el autor de *Locos*. Dijo que estaba dispuesto a republicarla pero no le dio *Cromos* hasta que no vio el trabajo efectuado por The Dalkey Archive Press. Con el tiempo, Alfau hizo al fundador y editor en jefe de la editorial, John O'Brien, su albacea.

En los archivos, Steve Moore tiene cartas, reseñas y artículos; también, un poemario: *La poesía cursi*. Una edición bilingüe aparecerá a fines de año, traducida y prologada por mí, que editará el propio Moore. El texto está constituido por un total de 22 poemas, algunos sonetos, otros en verso libre y un puñado más, meros epigramas o sentencias. Su fecha de redacción comienza en 1923 y termina en 1987. Se nota desde el principio que el barcelonés es un narrador que escribe poesía y no viceversa; asimismo, aquí y allá se entrevén errores ortográficos que apuntan a una existencia bilingüe, tanto oral



Felipe Alfau.

como escrita, a veces visitada por el caos.

Otro hallazgo en los archivos de Moore fue una entrevista inédita, efectuada por éste en octubre de 1990. A continuación, la traduzco y amplío. Gracias a la invitación de mi amigo Benjamín Prado, hace meses publiqué en el suplemento «Culturas» de *Diario 16* (7 junio 1990) la descripción de una pesquisa personal en pos de Alfau. Desde entonces y debido a la inminente redacción de su biografía literaria, han cambiado las cosas. Así pues, el diálogo a continuación es de Steve Moore con *post scriptums* y apéndices míos que provienen de un trato directo con el barcelonés. A nadie sorprenderá, lo sé, que el Alfau que responde sea el típico hablador (in)modesto de las tres «e»: esquivo, económico y equívoco.

★ ★ ★

P. Su padre era un gobernador de provincia, ¿no es cierto?

R. No, era un abogado y un político, un congresista. Viajaba mucho. Pasaba tiempo en las colonias, las Filipinas y las Indias Orientales.

P. Un «notorio», como el personaje de *Cromos*.

R. Bueno, nunca lo tomamos muy seriamente.

P. Usted abandonó España a una edad muy temprana, cuando aún era adolescente. ¿Por qué lo hizo?

R. Tenía 14 años. Mi familia se mudó a los Estados Unidos. Ya una parte vivía en Nueva York y nos dijeron que había mucho trabajo, así que mi padre vino y nosotros con él. Yo no vine solo.

P. ¿Ha regresado?

R. Sí, en 1959 y no me gustó. Todo había cambiado. Me sentí muy solo.

P. ¿Se arrepiente de haberla abandonado?

R. No, y al fin y al cabo no importa. Todo es cuestión de fechas. De haberme quedado, seguro habría muerto en la guerra civil, como mi hermano mayor, que era oficial en el ejército y a quien mataron en el primer levantamiento. Lo alinearon frente a un paredón con otros ocho hombres y mujeres y lo fusilaron.

P. ¿Ha mantenido el contacto con España?

R. No. A través de *The New York Times* leo que se traducen libros pero no los busco.

P. ¿Usted estudió música primero?

R. Sí, me interesaba mucho.

P. ¿Y sabía inglés antes de venir aquí o lo aprendió una vez llegó?

R. No, aquí. Lo aprendí por mi cuenta.

P. Muy rápidamente, porque *Locos* se escribió en 1928.

R. Vine en 1916. Fueron algo más de 10 años.

P. ¿Asistió a la Universidad?

R. Sí, a Columbia University, por un tiempo muy breve.

P. ¿Obtuvo un diploma?

R. No. Sólo un certificado de España.

P. Cuando escribió *Locos*, ¿seguía cierta tradición literaria?

R. Bueno, en realidad estaba tratando de transformar una tradición. Verá, desde los griegos hasta la actualidad, la música ha hecho avances tremendos. Del unísono a la policromía, ha habido descubrimientos increíbles que nos han llevado de la longitud a la latitud. Cuando escribí el libro no tenía trabajo y necesitaba dinero porque tenía problemas económicos; cuando lo terminé, tenía trabajo y por eso no busqué publicarlo. Poco después mi primera esposa y yo nos separamos y otra vez volví a tener problemas, así que me dediqué a venderlo.

P. ¿Conocía usted a Joyce y Proust?

R. No, nunca escuché nada de esos hombres. No había leído muchas novelas.

P. ¿Y Unamuno?

R. Había oído de *Del sentimiento trágico de la vida*, que me impresionó mucho. Pero ninguna de sus novelas.

P. En *Niebla* los personajes hablan con el autor.

R. Nunca había oído nada sobre esa novela. Pensaba que únicamente era un filósofo. Sólo más tarde descubrí que había escrito ficción.

P. ¿Había algún autor en aquella época que lo estimulaba?

R. No, porque leía muy poco. Estudié a los clásicos, la literatura española, Cervantes, Calderón, Galdós.

P. Su libro de cuentos infantiles, *Old Tales from Spain* ¿se escribió por dinero?

R. Sí, más o menos al mismo tiempo que *Locos*. Comencé uno poco después del otro, y luego hallé trabajo.

P. ¿Estaban basados en cuentos auténticos o usted los inventó?

R. Los inventé porque era fácil hacerlo.

P. ¿En qué momento comenzó a escribir *Cromos*?

R. En 1946. En la oficina, para pasar el rato, entre una traducción y otra. Terminaba una y sacaba un pedazo de papel para escribir un segmento.

P. ¿Traducía en esa época?

R. En el Morgan Bank. De 1928 a 1954.

P. ¿Le gustaba o lo hacía porque no sabía qué otra cosa hacer?

R. No, una persona debe trabajar, debe ganar dinero.

P. ¿Tenía aspiraciones de llegar a tener una carrera literaria?

R. No, para nada.

P. ¿O sea que escribía sólo cuando tenía tiempo?

R. Sí, para mí mismo.

P. ¿Cuánto esfuerzo hizo para publicar *Cromos*?

R. Lo hicieron Chandler Brossard y Dan Talbot.

P. ¿Recuerda las respuestas de los editores? ¿Por qué no les gustó?

R. No recuerdo. Quería escribir de manera diferente a la tradicional.

P. Tengo la impresión que Pete Guz, el moro en la novela, refleja sus intereses —música, matemáticas. ¿Es una especie de alterego?

R. No. Nunca escribo lo que creo, y escribo de lo que no me importa. Únicamente me intere-

sa la composición; el material no es muy importante. En ese aspecto, creo que la música es muy superior a la literatura. En la música hay un tema, que es poco importante; lo fundamental es la estructura. No son los ladrillos sino lo que uno hace con ellos lo que en última instancia deja una huella. Y ese es el problema con la literatura actual, donde lo importante son los ladrillos: ideas filosóficas y políticas...

P. La novela dentro de la novela, ¿fue redactada al principio?

R. No, escribí el texto como me iba naciendo.

P. ¿Y cuál es su pasaje favorito en *Cromos*? A algunos críticos les ha gustado el de Don Hilarión.

R. Porque tiene un estilo clásico y es convencional. La parte que a mí más me gusta es la del hombre que se enamora de un maniquí.

P. Me recuerda a Kafka. ¿Lo conoce?

R. No.

P. ¿De dónde viene su interés por las matemáticas?

R. Las estudié en la Universidad —y quizás en España— pero lo que aprendí fue por mi cuenta. Me interesa la lógica porque puede explicar cosas que al ojo desentendido le parecen complicadas, hasta que uno las presenta de manera obvia.

P. ¿Por qué dejó de escribir *Cromos*? ¿Dejó de interesarle?

R. Sí.

P. ¿Le molestó que ningún editor quisiera publicarla?

R. No. Dejé de interesarme porque el tiempo pasa y el libro también pasó.

P. ¿Qué autores de los treinta y cuarenta conoció? ¿Salía o leía a alguno?

R. Leí parte de un libro de Sinclair Lewis y otro titulado algo así como *Little Acre* o *God's Acre*...(\*) Conocía a gente que estaba interesada en la literatura, sí.

P. ¿Famosos?

R. No.

P. Chandler Brossard era un buen amigo, ¿no es cierto?

R. Sí y Charles Simmons.(\*).

P. Después de *Cromos*, ¿alguna vez pensó volver a escribir?

R. No. Escribí unos poemas, en español... pero es todo.

P. ¿Le interesa la literatura de América Latina?

R. No, porque es otra versión de lo mismo: ideas filosóficas y políticas.

P. ¿Puede decirme algo sobre su familia?

R. Me casé con mi novia y luego nos divorciamos. Me volví a casar y mi segunda esposa murió hace más de quince años.

P. ¿Tiene hijos?

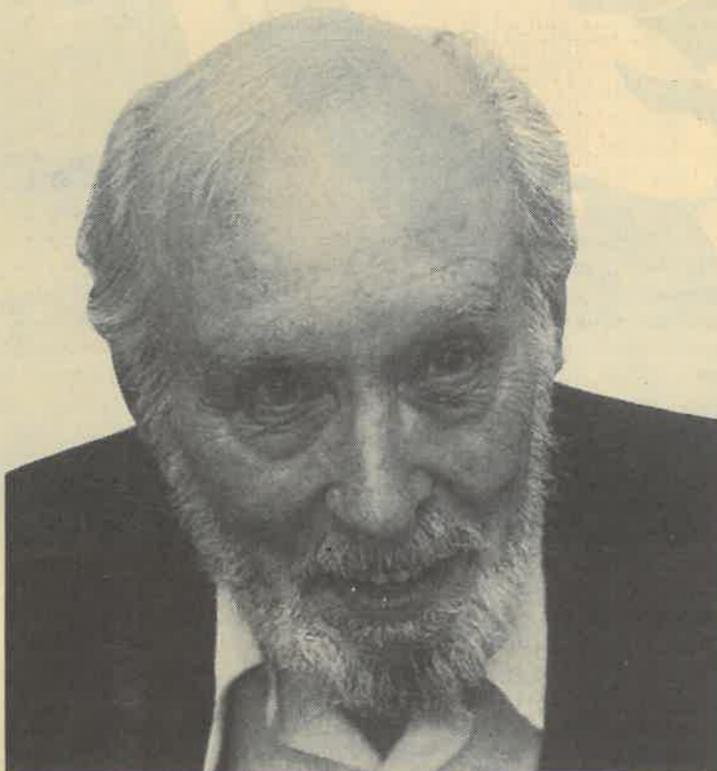
R. Una hija, que tiene dos hijos, quienes a su vez tienen dos hijos. Escribí *Locos* mientras atendía a mi hija. Hoy mi único interés es abandonar este mundo lo antes posible. Es aburrido y se empeora conforme pasan las horas.

P. ¿Le asombró haber sido redescubierto?

R. Sí. Me hubiese interesado que ocurriera antes, cuando era joven. La vejez es un fastidio. Uno no puede hacer nada, ni siquiera ir al banco.

\* *God's Little Acre* de Erskine Caldwell.

\* José Llano, el narrador de la novela *Powdered Eggs* de 1964 de Simmons, está basado en Alfau. Lo describe como «fantastically smart... the only authentic genius he's ever seem».



Felipe Alfau, en la actualidad.

«Tiempo»

# Juan José Saer cree que la novela histórica es inadmisibles

El ganador del Premio Nadal ha estado proyectando la obra durante 30 años

F. A., Barcelona

Juan José Saer, nacido en Serodino (Argentina) en 1937 y ganador del último Premio Nadal de novela, reside en Francia desde hace 20 años. Es autor de un total de 15 libros, narrativa en su mayor parte, aunque también ha cultivado la poesía y el ensayo literario, relacionado con su profesión paralela a la de escritor: la de profesor de literatura en la universidad de Rennes. *La ocasión*, título de

la obra ganadora del premio, narra una curiosa historia situada en la pampa argentina durante el siglo XIX, pero su autor no cree que sea una novela histórica, variedad narrativa que le parece inadmisibles y de la que afirma abominar. La suya es una obra imaginaria ambientada en un período del que dice que pone en marcha su imaginación y que le ha obsesionado durante casi 30 años hasta su escritura final.

La noche del día de Reyes Juan José Saer estaba en un estado de ánimo especial: acababa de ganar el Premio Nadal de novela y se veía asediado a preguntas por los periodistas. La mayoría le pedían que explicara el argumento de su novela y él lo intentaba una y otra vez, cada vez con resultados diferentes: parecía que hubiera escrito varias novelas distintas. Y sin embargo era la misma obra de la que hablaba, una obra que le ha obsesionado durante casi 30 años y que por fin ha escrito y está a punto de publicar. "Me daba cuenta", afirma, refiriéndose a los momentos inmediatamente posteriores a hacerse público el fallo del jurado, "de que no podía decir lo que hubiera querido decir. Se trataba de una situación convencional y había que decir cosas convencionales, pero no podía". Ya más calmado, con una noche más auestas aunque escasamente dormida, sí se ve capaz de reflexionar sobre esa historia del siglo XIX ambientada en la pampa argentina que acaba de escribir.

Sin embargo, para Juan José Saer, lo más importante de una novela no es la anécdota que cuenta sino "la mayor cantidad de iluminaciones que la praxis literaria es capaz de aportar a la novela".

## La música

En su opinión, el aspecto formal es el más importante. "Se escribe con palabras", dice, "y durante un tiempo la mimesis, la historia, era lo que tenía mayor importancia. Eso hace que, en cierta medida, se siga creyendo que es así y que cada novela tiene que contar algo concreto". Saer cree, contra esta concepción de la narrativa, que el arte que más se aproxima a la novela es la música, objeto de construcciones formales. "El arte hoy es un objeto más y ya nadie pide a Tàpies o Schonberg que refleje la realidad. Son sus procedimientos o estructuras los que nos hacen gozar. Y lo mismo pasa con la novela".

Quizá por eso su objetivo, cuando escribe, es crear una

"música verbal propia, reconocible, que incluya la mayor cantidad de sentido, contrario a significación, diseminado en el texto, a través del cual llega al lector".

Cuando era más joven, este hombre situado en el medio siglo estudió Derecho y Filosofía, disciplinas que hubieran debido conducirle a redactar ensayos. Prefirió, sin embargo, la ficción, salvo excepciones siempre centradas en lo literario. "La ciencia y la filosofía moderna", explica, "han entrado en una etapa de indeterminación que era atribuida tradicionalmente al arte. Nos encontramos a menudo con que, cuando un científico llega a convertirse en una figura reconocida se pone a filosofar y a escribir tratados, aburridísimos, intentando abarcar una visión más amplia del mundo. El arte, por el contrario, está asociado, en la mayoría de la gente, al irracionalismo. Creo que es un error. El arte no arrastra un sentido predeterminado y su praxis exige un rigor, unos conocimientos tan estrictos como la práctica científica



JOAN SANCHEZ

Juan José Saer.

ca. Escribir es el resultado de un largo proceso de reflexión sobre el hombre y la literatura".

La novela que ha obtenido el Premio Nadal está ambientada en el siglo XIX, pero no considera que sea una novela histórica. "En realidad", afirma, "es un mundo imaginario, situado en un período que pone en movimiento mi imaginación. Llevo casi 30 años obsesionado con escribir

esta novela y, además, quería que fuera lineal, como si tuviera que presentarla a un premio". Para Saer, la historia la escriben los historiadores y cuando quiere saber algo sobre el pasado acude a los libros que ellos escriben, "nunca a los novelistas históricos. La novela histórica me parece inadmisibles, es un híbrido, algo de lo que abomino profundamente".

# El escritor mexicano Octavio Paz alerta a los políticos sobre la crisis de las ideas

El poeta y pensador clausuró el ciclo de conferencias y debates del Club Siglo XXI

FIETTA JARQUE, Madrid  
Octavio Paz clausuró ayer el ciclo de almuerzos-debate que organiza cada año el Club Siglo XXI. El escritor mexicano eligió

centrar su charla en la política de su país, para luego ampliarla con el debate a la relación entre política y literatura en nuestros días. El ministro Jorge Semprún y escrito-

res como Juan Benet y Rosa Chacel asistieron al debate. Según Octavio Paz, nos encontramos ante una gran crisis de las ideas, y los políticos deberían leer más poesía.

"La política es una de las expresiones de la cultura de nuestro tiempo, es el arte de la convivencia entre los hombres", quiso precisar Octavio Paz antes de empezar su exposición. "En México ha habido cambios esenciales en los últimos años, que han traído como resultado la crisis económica, política, cultural e histórica del país", continuó. "En lo económico se ha pasado de una voluntad de intervención del Estado en la economía, a una nueva actitud —desde el presidente La Madrid hasta Salinas— que quiere remediar una situación que se ha demostrado incapaz de afrontar el reto de la economía mundial". En lo político el pluripartidismo se ha fortalecido y la hegemonía del PRI (Partido Revolucionario Institucional), surgida tras la Revolución Mexicana, está dando señales de que "es necesaria una reforma política, pero que ésta es posible sólo a través de los partidos".

Octavio Paz formuló su inquietud ante la actual política internacional. "Estamos ante el fin de un gran periodo histórico", dijo. "En Europa del Este no se ha reemplazado el comunismo con otra ideología sino con el regreso a los nacionalismos. Esto tiene el peligro de hacernos volver a la situación de 1918. Las ideas no se pueden fabricar rápidamente y existe un vacío histórico que sólo pueden remediar los intelectuales. Es urgente una gran reforma de la clase intelectual, por medio de la autocrítica. El pensamiento político debe releer a los clásicos. Los políticos deben descubrir que es más útil leer poesía, deben recordar con ello cuál es la verdad de las pasiones humanas".

Con respecto a la derrota de Vargas Llosa en las elecciones de Perú, Octavio Paz dijo que se alegraba de ello. "Me ha entristecido por el Perú, pero me ha alegrado por Vargas Llosa, porque con ello hemos recuperado un gran escritor".



Octavio Paz, en el Club Siglo XXI.

SANTOS CIRILO

## El largo viaje

JUAN CRUZ

Para llegar a sus posiciones actuales, el hombre que encarnó a Federico Sánchez en la época de la clandestinidad comunista española y que ahora es Jorge Semprún, ministro de Cultura, ha tenido que hacer un extenso recorrido. "Lleno de sacrificios y de errores". El autor de *El largo viaje* lo dijo ayer, con cierta envidia, para compararse con la trayectoria de Octavio Paz, "que desde muy joven está en estas posiciones que yo comparto hoy". El centro de esa coincidencia es la creencia en la democracia "como valor que ha superado a lo largo de la historia embates igualmente vi-

rentos de la izquierda y de la derecha".

Octavio Paz había dicho que el porvenir del vacío actual es oscurísimo, "pero la literatura lo puede aliviar". El vacío, dijo su colega español, es sobre todo acusado en el Este, "pero la enseñanza principal es que ese vacío ha dado ocasión a que el sistema democrático se consolide como la única respuesta posible".

Paz había dicho que la función crítica del intelectual podría darle al poder su verdadero sentido. Ese ejercicio crítico del intelectual, añadió el actual ministro de Cultura, "también se puede verificar desde el poder, si no se pres-

cinde de la función ética".

La poesía, la literatura y el pensamiento, dijo Paz, son la base en la que se puede hallar de nuevo la esperanza en la resurrección de las ideas. "Leer a Shakespeare puede ser tan útil como leer a Maquiavelo o a Marx". En momentos de mayor desesperación, añadió Semprún, eso es posible: "Ocurrió cuando las dictaduras se unieron para embestir contra la democracia, y entonces escribieron Orwell, Azaña, Broch a favor de la convivencia democrática de los pueblos. Esos son los referentes que deben triunfar al contemplar el vacío en el que estamos".

## Denuncian las obras del monasterio de San Cugat, en Barcelona

EL PAÍS, Barcelona

La Asociación de Vecinos de Sant Cugat, entidad que agrupa a unas 150 personas, ha presentado una denuncia contra las obras que desde diciembre pasado lleva a cabo el Departamento de Cultura de la Generalitat en el monasterio, una joya del románico y el gótico catalán. Según dicha denuncia, presentada en el Consell Comarcal del Vallès —pese a que éste no dispone de competencia en el tema— y en la Dirección General de Patrimonio Histórico Artístico del ministerio de Cultura, la intervención vulnera la Ley de Patrimonio.

Los vecinos muestran su alarma por la instalación definitiva del centro de restauración artística de la Generalitat en el área del monasterio, lo que implica "maquinaria y sustancias inflamables". "Además", señalan, "la ubicación del citado centro impedirá la visita del público". La asociación subraya su oposición a actuaciones previstas en la remodelación arquitectónica del monasterio "como cerrar claustros con cubiertas de cristal, instalar ascensores y un garaje subterráneo".

Eduard Carbonell, director general de Patrimonio de la Generalitat, señaló ayer que "es positivo y digno para el monasterio que el centro de restauración esté instalado allí". "El centro da vida al monasterio", dijo Carbonell, que subrayó que el proyecto arquitectónico ha sido debatido con el Patronato del monasterio y a todo el mundo le ha parecido bien, aunque quedan algunas cosas por decidir".

Carbonell, que mostró estar al tanto de la denuncia, negó que el centro suponga ningún peligro para el monasterio: "Hemos ubicado un bunker subterráneo fuera del monasterio para esas sustancias a las que se hace referencia", dijo. El director general enmarcó las quejas vecinales en una discusión sobre el uso de los espacios a recuperar en el monasterio. "Se trata de decidir si esos espacios servirán al taller de restauración o estarán a disposición del municipio o de las asociaciones del barrio para otras actividades como exposiciones, etcétera". En cuanto al proyecto de cubrir un claustro precisó que la idea es emplear estructuras reversibles para habilitar más salas".

### PARA PROFESORES INGLÉS

¿ESTÁ USTED INTERESADO EN MEJORAR SU ENSEÑANZA DEL INGLÉS?

Colegio de enseñanza pública en el corazón de Inglaterra ofrece cursos intensivos de 2 y 4 semanas en agosto para profesores que enseñan inglés.

Para más información, contacte: A. Imbimbo, Coventry Technical College, The Butts, Coventry, CV1 3GD, England. Teléfono: (07) (44-203) 25 67 93. Fax: (0744) (203) 52 01 64.

### ¿PROBLEMAS POR EL ALCOHOL?

EN PALMA DE MALLORCA

CLÍNICA ESPECIALIZADA

Tel.: (971) 40 14 84

**FRANCO BATTIATO**  
NUEVO DISCO  
**GIUBBE ROSSE**  
ESCUCHALO EN **RADIO MINUTO**

### ESTUDIOS UNIVERSITARIOS U.S.A.

BACHELOR - MASTER - DOCTOR

- Formación a distancia en castellano.
- Posibilidad de convalidar asignaturas en base a experiencia profesional, académica y social.
- Titulación privada y no oficial autorizada en Estados Unidos.

Llame al (93) 451 27 20 de 9 a 14 h.

o envíe su curriculum para una evaluación sin compromiso a

**Pacific Western University**  
(Dpto. P) c/ Urgel, 149 (08036) BARCELONA  
Sede central Los Angeles (USA)

### ¿Por qué aceptar las restricciones que supone vivir con una familia inglesa?

Por menos dinero usted puede pagar sus lecciones de inglés y una estancia a gastos pagados en nuestro mundialmente famoso hotel.

Cursos de exámenes especiales, desde £ 189 semanales

DIRIJASE A  
**REGENCY SCHOOL OF ENGLISH**

Ramsgate-on-sea, Kent (England). Teléfono 843 / 59 12 12. Télex 96454.  
O vivir en la casa de su Profesor particular en Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Alemania, España, Italia o Portugal.  
O bien francés en Francia: The Regency, Palais de la Scala, Mónaco, o Regency Langues, 1 Rue Ferdinand Duval, Paris 4ème.

### APRENDE INGLÉS EN EL CORAZÓN DE INGLATERRA

Colegio de enseñanza pública ofrece cursos de verano en julio y agosto para adultos y niños.

ALOJAMIENTO CON FAMILIA Y UN PROGRAMA COMPLETO DE ACTIVIDADES

Para más información, contacte: A. Imbimbo, Coventry Technical College, The Butts, Coventry, CV1 3GD, England. Teléfono: (07) (44-203) 25 67 93. Fax: (0744) (203) 52 01 64.

ESCUELA INTERNACIONAL  
**TUÑÓN**

Técnicos y azafatas (cultura general, idiomas, informática). Prácticas en empresas durante la escolaridad. Posibilidad de cambios entre las 22 escuelas del grupo. Trabajo asegurado en los sectores de turismo, viajes y hostelería. Información y matrícula:

- Avda. Menéndez Pelayo, 83. Tel. 433 80 94. 28007 Madrid.
- C/ Tuset, 23-25. Tel. 209 50 00. 08006 Barcelona

**European University**

Matrícula abierta programas Bachelor BBA (nivel licenciado) y Master MBA (nivel postgraduado) en gestión empresarial • Programas bilingüe o inglés • Grupos reducidos • Enseñanza personalizada.

SESIONES INFORMATIVAS:

MADRID 6, 7 y 19 Junio, 20 h. Hotel EUROBUILDING. Juan Ramón Jiménez, 8 / Salón Malaquita  
SEVILLA 5 Junio, 17,30 y 20 h. Hotel MELIA SEVILLA. Dr. Pedro de Castro, 1 / Salón Estepa  
VALENCIA 12 Junio, 17,30 y 20 h. Hotel MELIA VALENCIA. Avda. Baleares, 2

Para más información Tel. (93) 417 00 01 - Fax. (93) 418 63 72  
MATRICULA ABIERTA PARA NUESTRO CENTRO EN MADRID



Elisabeth Bertrán.

MIGUEL NOVACK

## La historia que nunca existió

Se publica 'Nadie sabe', novela que ganó el Premio Narrativa de Mujeres

JULIA LUZÁN, Madrid

En 1982, un niño de seis años desapareció en Nueva York el primer día en que acudió al colegio. La historia del pequeño Etan Patz se introdujo en la vida de Elisabeth Bertrán y con ella ha construido su pri-

mera novela, *Nadie sabe*, publicada por Icaria y ganadora de la tercera edición del Premio Narrativa de Mujeres Una Palabra Otra, que ayer fue presentado en Madrid. En *Nadie sabe*, "el protagonista es la ausencia", comenta la autora.

Elisabeth Bertrán tiene 37 años, una vida a caballo entre Barcelona —ciudad en la que nació—, Suiza, Gran Bretaña, Madrid, y Nueva York, y una larga experiencia en galerías de arte y de subastas. Su historia como escritora comenzó el día en que leyó en la prensa la historia del niño perdido Etan Patz. "Era más que

una ficción, se convirtió en una obsesión. Yo misma busqué a ese niño durante un año. Nunca apareció". Bertrán anotaba día a día los fragmentos del suceso. Su trabajo actual como traductora de guiones de cine empezó a cuajar: "Quería hacer una historia, intuía que tenía una obligación moral de buscar a ese niño. Tro-

pezaba con actitudes extrañas; había cosas raras en la historia, los padres incluso permitieron que se publicara un libro que tenía un final feliz: el niño volvía a su casa".

La gestación de la novela llevó a Elisabeth Bertrán a estudiar la técnica de creación literaria y la estructura de guiones en la universidad de Columbia, en Nueva York. "Estudiar en un taller literario me ayudó muchísimo para escribir la novela. En Estados Unidos los profesores te obligan a que escribas de una manera muy suelta, de una forma visceral. Llegas realmente a aprender el oficio de escribir". Ese oficio lo completó posteriormente en España. "Con Clara Obligado aprendí métrica y recursos literarios desde la tradición de los clásicos".

*Nadie sabe* gira en torno a un personaje femenino, Aïra Al Zeini a la búsqueda de nombres reales para sus enigmas. "Tiene un principio y un final abiertos. Busqué voluntariamente escribir una novela llena de mezclas: idiomas, viajes y fronteras. Es una novela llena de ausencias". Una realidad dividida en fragmentos que se desarrollan entre el El Cairo, Alejandría, Nueva York y Tennessee.

"En *Nadie Sabe* he querido trabajar voluntariamente desde la ambigüedad", señala Bertrán, orillando sus propias vivencias (hija de madre austriaca, padre catalán; raíces familiares en Checoslovaquia, Francia...) alejando obsesiones de una historia que la autora ha querido tratar de la manera menos convencional. "Me presenté al Premio de Narrativa de mujeres porque era un premio nuevo y que no estaba arreglado de antemano".

El Premio de Narrativa de Mujeres Una Palabra Otra se convoca anualmente para obras escritas en cualquiera de los idiomas que se hablan en España. Ha sido ganado en las dos ediciones anteriores por las escritoras Carmen Gómez Ojea, en 1988, y Teresa Pàmies, en 1989. El premio es convocado por la Coordinadora de Librería de Mujeres, con el apoyo económico del Instituto de la Mujer.



## Ya no tienes excusa.

Para recorrer los mercados flotantes de BANGKOK, para saborear las langostas de la isla de PHUKET, para bañarte en las cálidas aguas de PATTAYA, o para ascender a los templos de CHIANG MAI, ya no hace falta que esperes a "primitivas" o "extraordinarias", ahora, con IBEROJET, para conocer y disfrutar THAILANDIA, sólo te hacen falta las ganas. Si es por dinero, búscate otra excusa.

**Por el precio de una escapada, todo un viaje.**

CON LA GARANTIA

**iberojet**  
el arte de viajar

Para información y reservas consulte con su Agencia de Viajes

**THAILANDIA**  
DESDE  
**99.900 ptas.**  
AVION + TRASLADOS + HOTEL (7 noches)

### CHALETS EN LA NAVATA

#### RESIDENCIAL EL PUENTE

Desde 135 a 200 m<sup>2</sup>  
Próximo FF CC

Información: Teléfono 541 97 50

Financiación:  
Caja Cataluña, en 15 años

### APARTAMENTOS A ESTRENAR

EN VENTA

CALLE AMANIEL

Teléfono 248 67 97

BIOGRAFÍA

## Las epifanías de Joyce

J. ERNESTO AYALA - DIP  
Aliteraciones y repeticiones, como nos enseña Harry Levin, enfatizan el carácter luminoso de esa sombra venida inesperadamente del pasado que se interpone entre Gabriel Conroy y la nieve que ve caer. Es el párrafo final de *Los muertos*.

Su mujer, Gretta, acaba de hacerle una confesión: alguien, hacía muchos años, la había amado hasta el punto de acelerar fatídicamente su tuberculosis. El impacto del secreto desvelado no merma la facultad iluminadora del dramático instante.

Gabriel Conroy descubre, como alguna vez lo había sentenciado Samuel Butler, que a la postre los muertos terminan reuniéndose en los labios de los vivos.

El drama, por tanto, se transforma en una revelación liberadora: mientras los vivos fingen que están vivos, Gabriel y Gretta atinan a no seguir sintiéndose muertos. Un dolor del pasado les auxilia de la parálisis que atena a los habitantes de un Dublín invernal. En esa ciudad de sombras, el milagro de la luz se llama epifanía.

### El héroe

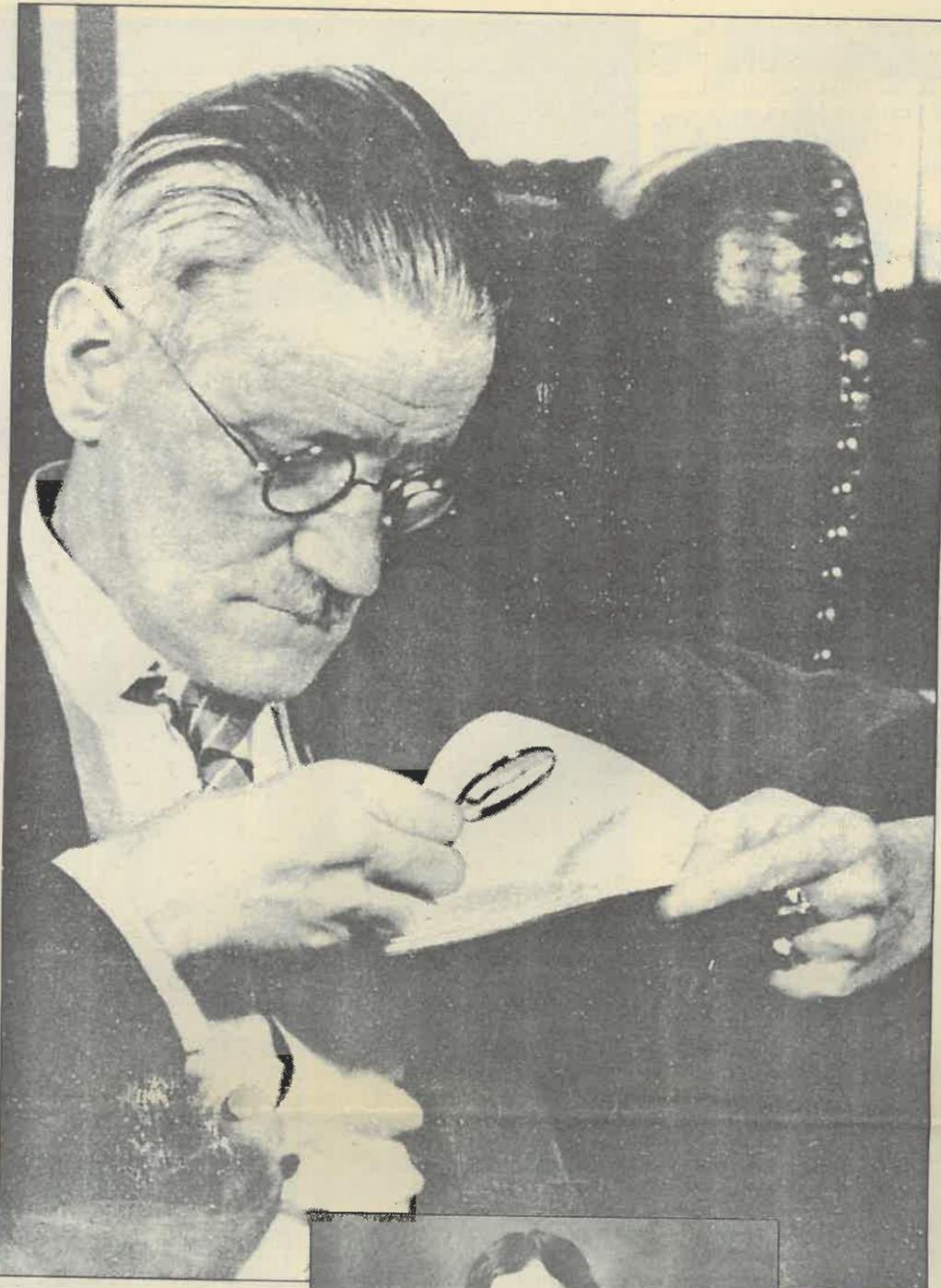
Cuando James Joyce termina los 15 relatos que componen *Dublineses*, su concepción de la epifanía está definitivamente desarrollada. De ella nos habla a través de Dedalus en *Esteban, el héroe*: "Su esencialidad nos sale al paso de entre las vestiduras de su apariencia. El alma del objeto más común, cuya estructura es tan ajustada, nos parece resplandeciente. El objeto logra su epifanía". No podía ser sino Dedalus quien le diera a su teoría estética un nombre de estirpe eclesiástica.

Y es precisamente Dedalus quien, prometiendo al mundo un manojito de esos concisos fragmentos "para ser enviados, si tú mueres, a todas las grandes bibliotecas del mundo, incluso Alejandría", el que incita a Joyce a recoger las 22 epifanías que había escrito — algunas de ellas las intercaló en *El retrato del artista adolescente* y en *Ulises*, escritas entre 1901 y 1904—. Con el título de *Epifanías*, las publicó la Universidad de Búfalo en 1956.

Nadie niega hoy que en la obra de Joyce, incluido *Finnegan's Wake*, el concepto de epifanía desempeña un papel preponderante.

Complementa perfectamente ese paisaje de parálisis espiritual que Joyce, por ejemplo, describe en *Dublineses*. A una descripción naturalista le sucede el estilo demorado e intenso de quien también debe describir un resplandor. James Joyce concibe la epifanía como parece sugerir William York Tindall, con la mirada de Baudelaire y la intuición de Mallarmé. El que escribe epifanías es el que ve más. Pero también el que ha de ceñir su lenguaje a esa visión extraordinaria.

La epifanía es fundamentalmente un acto de revelación por la escritura. El lirismo final de *Los muertos* es el sonido imperecedero de dos almas que una epifanía salvó de su silencioso desgarramiento.



## Dos vidas

Viene de la página 1

Éste es un factor de creación del mal gusto que aqueja a tantos enseñantes y enseñados. El valor literario de Joyce es evidente y Ellmann demuestra tener sentido crítico y del gusto cuando va encabalgando sobre su propia riqueza la obra del autor. ¿Es tan poderoso el vuelo de *Oscar Wilde*? Ellmann toma aquí una postura que revela su talento. Como en el caso de un Lorca, mártir de la guerra civil, Wilde es un mártir de la Iglaterra victoriana. Ambos autores siempre tendrán unidos este valor extraliterario. Ellmann analiza con perspicacia la obra literaria de Wilde, pero además muestra la relación que existe entre el simbolismo de Wilde en el mundo del arte y su talento para establecer el sentido moderno de mitos como Salomé o Dorian Gray.

Todo cuanto usted quería saber sobre Joyce y Wilde y sobre su mundo está en estos dos libros. Ellmann es un verdadero cirujano y un insobornable narrador; del mismo modo que desarrolla hasta sus últimas connotaciones el instinto de autodestrucción de Wilde, pone una nota de aflicción ante el Wilde finalmente destruido que hace conmovir; cuenta de manera fascinante el encuentro entre Wilde y Walt Whitman o hace un exce-



El escritor irlandés James Joyce en una fotografía tomada en los últimos años de su vida. A la izquierda, Oscar Wilde.

lente relato de la conferencia de Wilde en Estados Unidos, que revela su capacidad de síntesis y su conocimiento del autor; pero también es capaz de hacer una precisa y preciosa descripción del traje de boda de la desdichada Constance.

La vida de Joyce es una de las más representativas de lo que es un artista dedicado a sí mismo y a su obra. Esa mezcla de genio y egoísmo, mezquindad y dispendio, está maravillosamente contada. La relación de su vida con su obra se narra con tanta eficacia como la asombrosa capacidad de Joyce de convencer —de liar— a la gente de su entorno para que se ocupen de él. La figura de ángel y demonio queda

dibujada con tal riqueza de matices que dejará atónito a quien desee adentrarse en la vida y misterios de un creador. No se ahorra dato, por tremendo o divertido que sea, pero siempre con un rigor selectivo al que no estamos acostumbrados.

Aviso a los lectores: Nadie espere dos libros que se dejan leer; hay que ir por ellos. Pero dudo mucho que a nadie que esté interesado en el arte moderno pueda dejarle indiferente cualquiera de estas biografías. Leerlas es vivir el Arte, hacer un esfuerzo por vivir el Arte. Su sabia mezcla de erudición, análisis crítico y gracia narrativa le proporcionará una experiencia extraordinaria y dos joyas para su biblioteca.

## Richard Ellmann

J. M. G.

La afortunada mezcla de éxito y prestigio le llegó al profesor Ellmann con la concesión, en 1959, del National Book Award a su biografía de Joyce. Richard David Ellmann nació en marzo de 1918 en Highland Park (Michigan, EE UU) y murió en mayo de 1987 en Oxford (Inglaterra). Se graduó en Yale en 1947.

Su primer trabajo como profesor le retuvo de 1951 a 1968 en Northwestern University, a orillas del lago Michigan; volvió a Yale entre 1968 y 1970, para pasar a la Universidad de Oxford, donde ocupó la cátedra Goldsmith de literatura inglesa.

El primero de los libros que empezó a concederle renombre, *Yeats: the man and the masks*, publicado en 1948, es un estudio sobre la esencial dicotomía yeatsiana entre el yo cotidiano y el yo fantástico del poeta irlandés.

Siguieron: *The identity of Yeats* y *Eminent domain: Yeats among Wilde, Joyce, Pound, Eliot and Auden*. Desconozco las razones por las que el profesor Ellmann eligió a los escritores irlandeses como blanco de sus estudios, pues no he tenido la fortuna de leer todas sus obras, pero lo cierto es que la presencia de Yeats en las biografías de Wilde y Joyce deja ver qué pronto comenzó a acotar Ellmann el territorio que iba a convertirle en el maestro de la biografía literaria y cómo tomó firme asiento en este taburete de tres patas de la mejor madera irlandesa.

### Cartas

En fin, 10 años más tarde publicaría el mencionado *James Joyce*, y a partir de aquí, convertido en la máxima autoridad en Joyce, publicó dos nuevos textos sobre él (*The consciousness of Joyce* y *Ulysses on the Liffey*); es editor de los volúmenes dos y tres de las *Cartas de Joyce* (existe una selección de los tres volúmenes hecha por Ellmann y editada en España por Lumen), así como del *Giacomo Joyce* y del libro de Stanislaus Joyce *My brother's keeper* (*Mi hermano James Joyce*, Fabril, Argentina, 1961); también fue coeditor con Ellsworth Mason de *The critical writings of James Joyce*, del que existe una versión castellana editada por Lumen. Esto por lo que respecta a la vida y obra del autor de *Ulises*.

A partir de 1967 empezó a ocuparse decididamente de Wilde. Primero como editor de sus *Critical essays*, además de otros estudios, y finalmente, culminando un esfuerzo de casi 20 años, con la aparición de su admirable biografía.

Por último no quisiera dejar de mencionar la encomiable labor de la editorial Lumen en la edición de la obra de Joyce (con el solitario borrón de la traducción de G. Cabrera Infante de *Dublineses*, exasperante para cualquier lector español), así como de su obra no específicamente narrativa. Además los poemas pueden encontrarse en Visor y el *Giacomo Joyce* en Tusquets. Lumen acaba de publicar también un excelente libro de Noel Riley Pitch (*Sylvia Beach y la generación perdida*) que incide especialmente en la materia de este artículo.

→ y del paraje/poema de Maestros antiguos.

## NARRATIVA

## Mujeres batidas

## Transición

Tina Díaz. Editorial Planeta. Barcelona, 1990. 210 páginas. 1.100 pesetas.

JOSÉ ANTONIO UGALDE  
Primera novela de Tina Díaz, *Transición* es, al parecer, la apertura de un ciclo novelesco que trata de recrear algunos aspectos de los dos últimos decenios de nuestra historia reciente. En *Transición*, el personaje protagonista y narrador, cuyo punto de vista filtra la totalidad de lo narrado, posee unas connotaciones terminantes y definitivas: es una mujer próxima a los 50 años de edad, perteneciente a la oligarquía vasca, hija de un ministro de la época franquista y esposa de un ministro de UCD. Esta mujer rememora desde el presente narrativo, situado a finales de los ochenta, los momentos culminantes de su relación amorosa con *Él*, de su separación, de su divorcio y de su matrimonio posterior con otro hombre. La historia de esa indestructible pasión amorosa, superior a la separación, a la voluntad de olvido y a la búsqueda de otros derroteros vitales, marca la tonalidad desolada del relato, constituye el núcleo de sentido desde el que se describen y valoran el resto de los acontecimientos narrados, y actúa como cañamazo en el que engarzan los recuerdos. En consecuencia, la novela es un retrato interior, la radiografía de un tipo de mujer y de un modo femenino de reaccionar ante el huracán de la transición "que había vuelto a los hombres locos en sus afectos y en sus pasiones amorosas por los afectos nuevos y las emociones fuertes de la libertad en la transición". Regina, Luisa, Catalina, amigas de la narradora, mujeres también abandonadas por políticos en auge o en decadencia, componen el variado contrapunto de las formas de reacción femenina ante los embates del huracán.

## Lenguaje

La idea no era mala. Sin embargo, muchas cosas fallan. Ante todo, el lenguaje, caracterizado por una desastrosa manera de construir las frases al producirse la confluencia de una sintaxis errónea, una enorme imprecisión semántica, una desordenada yuxtaposición de los temas y una considerable pobreza imaginativa e intelectual del vocabulario. Para ocultar su impotencia expresiva, la autora ha recurrido a imitar el desaliño estilístico y la acumulación connotativa en el fraseo que caracterizan a cierto escritor centroeuropeo hace poco fallecido. Pero es inútil; cuanto en éste revela la energía de un tono propio que dinamita las reglas para mejor manifestarse, en ella sólo resulta medio de camuflar la insuficiencia de lo manifestado. Tina Díaz compone su novela mezclando las calas recurrentes que su narradora efectúa en distintos y precisos momentos del pasado, itinerario durante el cual van enriqueciéndose los haces temáticos. Sin embargo, la vinculación de la crisis íntima de la protagonista con el trasfondo social y político se apoya en lugares comunes, carece de evolución interna y de hondura psicológica. Cierzo que la autora trata de mostrar la insuficiencia de los puntos de vista, la carencia de autonomía y la limitación del autoanálisis de su protagonista, hasta el final aferrada a sus principios de éxito y fracaso social, pero este objetivo hubiera requerido una voz narradora más distanciada y analítica con respecto a la protagonista. Al no ser así, el primitivismo de la voz narradora se convierte en coartada de la escasa capacidad de penetración de la escritora en el complejo mundo de la transición.

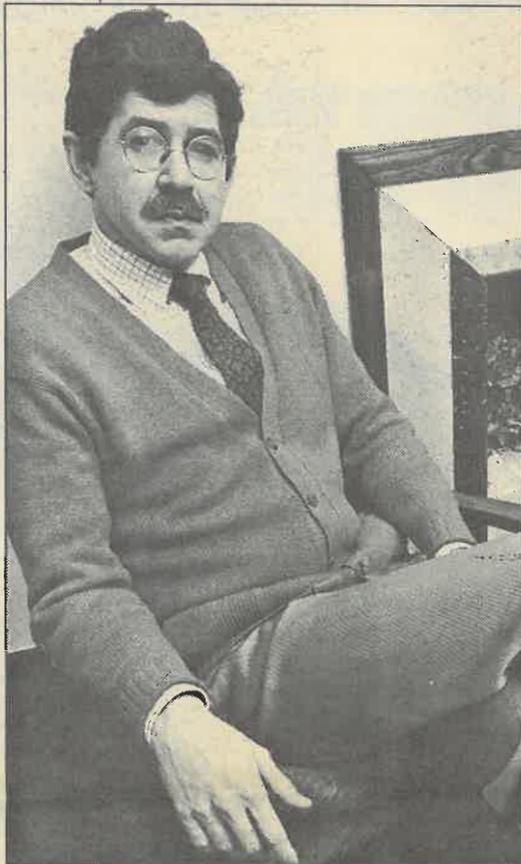
## Escritor de transición

Tres novelas de Bryce Echenique muestran su estilo denso y a la vez ligero

## Dos señoras conversan

Alfredo Bryce Echenique. Plaza & Janés. Barcelona, 1990. 254 páginas. 1.500 pesetas.

ROBERTO FERNÁNDEZ SASTRE  
Con *Dos señoras conversan*, Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939) se con-



GARCÍA FRANCÉS

Bryce Echenique.

firma como un escritor de transición entre los pesos pesados del boom latinoamericano y las nuevas generaciones, y de paso pone de manifiesto la encrucijada que atraviesa un sector de aquella literatura: por un lado, permanecer vinculado formalmente a los postulados clásicos y, por otro, intentar una renovación a partir de los contenidos. En las tres novelas breves reunidas en este volumen está presente el lenguaje exuberante, colorido y coloquial, capaz de recrear una realidad compleja cuyos estratos se refunden en una especie de letanía de ecos y reverberancias, la gran voz narradora que distingue a los clásicos del boom y cuyos resortes Bryce domina al dedillo. Si a este estilo a la vez denso y ligero se amalgama una historia acorde con sus posibilidades expresivas, los resultados serán coherentes. Es lo que sucede con la narración que da título al libro: dos ancianas, hermanas, viudas de dos hermanos, de la alta burguesía limeña, transfiguran y reordenan un presente personal de decadencia valiéndose de conversaciones que reconstruyen un pasado de esplendor. Así, el parloteo engañosamente trivial de las ancianitas entreteje una reflexión agri dulce sobre el paso del tiempo y el valor de la memoria como elemento configurador de la realidad. Por lo demás, un medido humor posibilita la observación distanciada de un mundo tragicómico.

En las dos historias siguientes, Bryce cambia de óptica e intenta plasmar su particular concepción del individualismo en literatura: "Las literaturas universales, de reflexión, no existen ya"; los escritores "hablan simplemente de ellos. No tienen temas colectivos, tienen temas individuales". Afirmaciones tan incontestables adquieren luego

en la pluma de Bryce un curioso sesgo, quizá porque el autor no se ha planteado que es muy difícil pretender una literatura individualista utilizando herramientas adscritas a la literatura, la del boom, que, en esencia, no es individualista, sino colectiva. Aquel lenguaje envolvente y totalizador, aplicado a temáticas supuestamente individualistas, pierde su contundencia y degenera en mera retórica, despojado de realidad general a la que designar o recrear, ya que precisamente tal realidad el autor se propone eliminar para dar paso a *el hombre*. Esta contradicción se agudiza aún más en las dos narraciones, pues aquí la idea de *hombre* parece referida no a la generalidad de los hombres, sino a cada uno de los hombres, y por tanto, se aleja del genuino individualismo para refugiarse en un dudoso particularismo. En efecto, las dos historias de fascinación que se narran, una destruida por el paso del tiempo y la otra por la toma de conciencia de que los héroes no existen, se caracterizan por su escaso vigor para trascender la anécdota y posibilitar que el lector se sitúe en el terreno común y compartible. Precisamente en este punto crucial, frontera entre las manifestaciones artísticas y las otras manifestaciones humanas, estas narraciones de Bryce se detienen, tal vez olvidando que la obra de arte debe trascender su anécdota particular y alcanzar un plano de comunicación de sentidos reflexivos, lúdicos o puramente emocionales. En suma, lo que en términos generales ha dado en llamarse *expresividad* de la obra. Así pues, el loable propósito de Bryce de ubicar al hombre en el centro de su obra literaria permanece a la espera de que invente o encuentre los medios expresivos adecuados a tal fin.

## Geografía de la desolación

## El pozo

## Para una tumba sin nombre

Juan Carlos Onetti. Editorial Mondadori. Madrid, 1990. 140 páginas. 1.485 pesetas.

ROBERTO FERNÁNDEZ SASTRE  
A lo largo de su obra, Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909), premio Cervantes 1980, ha trazado un personal universo literario cuyo objeto es, según sus palabras, "expresar nada



FRANCISCO ONTANÓN

Juan Carlos Onetti.

más que la aventura del hombre", pues, "para el escritor su mundo es el mundo". Tal aspiración de universalidad, centrada en investigar ciertas constantes de la condición humana, desembocó en la creación de una ciudad ficticia, Santa María, versión rioplatense del mítico condado de su admirado Faulkner y escenario de la mayoría de sus obras desde *La vida breve* (1950). La imaginaria Santa María permitió a Onetti radiografiar un paisaje humano y moral desolador y terrible. Onetti es ciertamente un escritor sin concesiones, un pionero del individualismo que hoy día, más o menos desnaturalizado, es moneda corriente en literatura. De sus novelas y relatos se desprende que el hombre y su infinita complejidad es la única realidad aprehensible. Lo único que el hombre puede oponer al curso ciego y abyecto de la existencia (y, por tanto, del tiempo) son sus facetas animicas: lo onírico, lo imaginario, lo postergado; en suma, el deseo. Extranjeros de sí mismos, los personajes onettianos participan del inquietante nihilismo de su creador: "La experiencia profunda no se puede transmitir".

En las primeras obras de Onetti los hombres se debaten infructuosamente por comunicarse, y el escribir no es más que un frágil sustituto de la soledad-consustancial a la naturaleza humana. Así lo experimenta el protagonista de *El pozo* (1939), novela cuya modernidad no decae con el paso de los años: Eladio, alter ego del autor y prototipo del antihéroe onettiano, es un hombre solitario y melancólico en quien el autoengaño y la esperanza tocan a su fin. Sólo sobrevive gracias a las fragmentarias historias imaginadas

o reales que llenan el vacío de su vida y constituyen su única patria: un *outsider* desengañado de cualquier participación activa en el ocurrir de las cosas. *El pozo*, tanto por su forma como por su contenido, es una novela precursora de tendencias que en aquel entonces comenzaban a gestarse en Europa: en esencia, plantea el problema humano y literario que más tarde daría lugar al Beckett de madurez, a Camus, a ciertos autores del *nouveau roman* e incluso a muchas reflexiones de la teoría literaria francesa de los años cincuenta y sesenta. Onetti, desde su reducto montevidiano, se anticipó a todo ello con una novela regida por un inaprehensible tiempo interior cuyos vaivenes son registrados por una prosa directa y descarnada que a su vez genera una extañosa poesía del alma y asume la soledad y la incomunicación como destino.

*Para una tumba sin nombre* (1959) pertenece al ciclo de Santa María. Aquí encontramos al Onetti de madurez: el tiempo es exterior a los protagonistas y se erige en fatalidad, y el autor lo registra mediante su endiablado estilo de narración indirecta, densa y sinuosa. Santa María es una trampa de desesperación, una geografía de obstáculos para la verdadera comunicación y la existencia, un lugar donde sólo los sueños pueden salvar de la mediocridad y la vileza. El tema de fondo es la degradación moral a la que se precipita la relación entre Jorge, un joven de familia más o menos acomodada, y Rita, a quien las circunstancias llevan a la prostitución. Una educación sentimental *sui generis* cuyos laberintos Onetti retrata con la exasperante precisión del entomólogo y la sugestiva ambigüedad del poeta.

## Mirada de misionero

Etiopía. Hombres, lugares y mitos

Juan González Núñez. Editorial Mundo Negro. Madrid, 1990. 223 páginas. 800 pesetas.

MIGUEL BAYÓN  
Un punto de vista inapreciable para entender lo que sucede en África es el del misionero. Es un testigo que sabe de lo que habla, y habla de lo que conoce. La prueba de que Juan González Núñez puede hablar de Etiopía es que allí le llaman Abba Yohannes. Sin embargo, y quizá por eso mismo, ha escrito un libro modesto: es decir, digno de credibilidad y consideración. Es un libro que, sin dejar ni mucho menos de lado el enfoque del misionero católico, logra trazar un buen resumen histórico de Etiopía.

Pocos países, en efecto, tan atormentados. Aparte de las sempiternas tragedias causadas por una naturaleza hostil, Etiopía arrastra el peso de situaciones políticas omnipotentes podridas, en cuya gestación y mantenimiento Occidente no es ajeno.

Desde que en el siglo IV Ezana, rey de Axum, se apuntó al cristianismo, el mundo etíope quedó de un modo u otro ligado a Europa. La leyenda del Preste Juan, en los siglos XI y XII, generó la ambición de quienes, al norte del Mediterráneo, aspiraban a poner las manos sobre ese supuesto reino cristiano donde se respiraba oro.

Otro Juan —II de Portugal— envió en el siglo XV sus embajadas y tentaciones a Etiopía. Un portugués del XVI, el capellán Francisco Álvares, relató con mirada contemporánea lo que allí contemplaba. Un jesuita español afincado en Portugal, Pedro Páez, fue el primer europeo en viajar al nacimiento del Nilo Azul.

En el XIX Europa clava ya sin tapujos las garras en Etiopía. El soberano Teodros, en 1864, toma rehenes británicos y la cosa acaba con una expedición de castigo enviada por Londres y con el suicidio de Teodros. El reinado de Menelik II (1889-1913) marcó el máximo impulso de modernización técnica del país, pero también la incursión italiana de 1896, primer acto de la grotesca y cruel conquista de Abisinia de los mussolinianos.

Si el complejísimo reinado de Haile Selassie (1916-1974) sigue siendo realmente desconocido hoy en Occidente, ¿qué decir del periodo revolucionario desencadenado con su derrocamiento por los militares nacionalistas de izquierdas liderados por Mengistu Haile Mariam? De Etiopía, ahora mismo, sólo se menciona la hambruna.

El libro de Abba Yohannes dibuja de forma amena los hechos pasados y, tras apuntar los esbozos predominantes del régimen, plantea oportunas preguntas sobre el destino inmediato de esa tierra misera, indoblegable y olvidada.

## Amor a secas

Carlos Pujol nos acerca a las páginas más hermosas de Shakespeare

Sonetos

William Shakespeare. Versión de Carlos Pujol. Editorial Comares. Colección La Veleta. Granada, 1990. 335 páginas. 2.900 pesetas.

JOSÉ CARLOS ROSALES  
Hasta hace poco, de los *Sonetos* de William Shakespeare (1564-1616) contábamos en nuestras librerías con tres traducciones que, desde perspectivas diferentes, pero próximas, ofrecían a los lectores españoles la posibilidad de acercarnos a una de las muestras indiscutibles de la poesía moderna europea. La traducción de Astrana Marín (1944), en prosa casi literal, era la que mejor resumía el sentido de estos poemas. La de Agustín García Calvo (1973), precedida de un prólogo radical y agudo, quedaba prisionera de unas rimas que en más de una ocasión eran inverosímiles. Y en endecasílabos blancos, la de Manuel Mújica Láinez (1983), probablemente la de más interés, trataba de

transmitirnos el tono desgarrado o reflexivo de los *Sonetos* de Shakespeare sin relegar a un segundo plano los mecanismos estéticos del original inglés, que, con una destreza infrecuente, este traductor supo acomodar en las 49 versiones que logró concluir; y éste es el único reproche de la traducción de Láinez: que esté sin terminar.

Estos tres traductores se plantearon su labor, en mayor o menor grado, como un ejerci-

cio de fidelidad. Y ya sabemos que la fidelidad en la traducción de un poema es una meta inútil, sobre todo si lo que se persigue con esa traducción es la fidelidad monocorde a un texto y se olvida de que éste guarda estrechas relaciones con tantas cosas que sería imposible enumerarlas.

Por eso decía, con razón, Octavio Paz que "la traducción literal no es una traducción; es un dispositivo (...) para ayudarnos a leer el texto en su len-

gua original. Algo más cerca del diccionario que de la traducción, que es siempre una operación literaria".

Y eso es lo que ha hecho Carlos Pujol (Barcelona, 1936) en su traducción de los *Sonetos* de Shakespeare: una excelente operación literaria entre cuyos aciertos hay que reseñar su decisión de prescindir de la rima, permitiéndonos de este modo una mayor proximidad con los poemas. La elección del alejandrino frente al endecasílabo de

los originales es otro de los logros; el traductor ha explicado que este tipo de verso le pareció conveniente "para obtener un mínimo de espacio verbal que no permitía el endecasílabo".

Pensemos que en la lengua inglesa abundan los monosílabos, y que precisamente por eso, y también por otras razones, el castellano, según explicó alguna vez Gil de Biedma, es una "lengua que se presta muy poco a cualquier intento de música verbal mínimamente afín a la de un original inglés". Así que sólo con alejandrinos se podía conseguir no sólo el "espacio verbal" necesario para realojar de nuevo los contenidos shakespearianos, sino que estos versos son sin duda los más apropiados para recoger el fluido musical de los *Sonetos*. Versos alejandrinos en los que Carlos Pujol tiene un dominio sobrado, como puede comprobarse en su libro de poemas *Gian Lorenzo* (Málaga, 1987).

### Dignidad y exactitud

Y si a esto añadimos la utilización de un léxico muy cercano al habitual en el castellano de hoy, y el uso de una sintaxis con pocas complicaciones, podremos comprender por qué la lectura de estos poemas nos hace pensar que estamos ante las páginas más hermosas de un poeta contemporáneo. Poco importará entonces plantearnos si estos sonetos estuvieron dedicados a un hombre o a una mujer, si el autor recogió en ellos algunos eslabones de su biografía íntima o si todo se reduce a una pura ficción literaria. Qué más da.

Lo único que importa es que son sonetos de amor, y que han sido traducidos con la dignidad y la exactitud que sólo un escritor sagaz y sin prisas puede poseer.



## Soneto

"Why is my verse so barren of new pride,  
so far from variation or quick change?  
Why with the time do I not glance aside  
to new-found methods and to compounds strange?"

Why write I still all one, ever the same,  
and keep invention in a noted weed,  
that every word doth almost tell my name,  
showing their birth and where they did proceed?

O, know, sweet love, I always write of you,  
and you and love are still my argument;  
so all my best is dressing old words new,  
spending again what is already spent:

For as the sun is daily new and old,  
so is my love still telling what is told".

"¿Por qué no hay en mis versos nuevas formas de adorno,  
ni invenciones, ni cambios según usos de ahora?  
¿Por qué causa no sigo novedades ni acepto  
las retóricas últimas y el más raro lenguaje?"

¿Por qué siempre escribir de la misma manera  
y envolver el asunto en ropajes ya usados,  
aunque cada palabra casi dice mi nombre  
revelando su cuna y de donde procede?"

Dulce amor, porque siempre sólo escribo de ti,  
y que tú y el amor sois mi único asunto;  
así visto de nuevo las palabras antiguas,  
repetiendo otra vez lo que he dicho mil veces.

Cada día es el sol nuevo y viejo, y así  
dice siempre mi amor lo que siempre se ha dicho".

Taller

# La adolescencia en un estudio analítico

"La causa de los adolescentes"

Por Françoise Dolto

(Seix Barral)

Este libro póstumo de la prestigiosa psicoanalista prosigue y se engarza firmemente con *La causa de los niños*, su obra anterior de amplia resonancia. Con palabras conmovidas dice André Contin en el prólogo: "El oxígeno que, en los últimos tiempos de su vida, ella tenía que inhalar noche y día, lo insufla en estas páginas, transmutado de inteligencia, para restituir a su prójimo el deseo de llegar y la voluntad de estar presente en los otros".

Esta voluntad, esta ponderación del diálogo, fortalecen los hilos conductores de su apología vibrante de la necesidad de comprensión como primera norma para alcanzar a resolver los serios problemas de la edad que ella define como "muerte de la infancia", ese corredor que, a veces, puede semejar un túnel que conduce a la edad adulta. Su análisis, reforzado siempre por la experiencia del consultorio, las entrevistas y las conversaciones permanentes con jóvenes, permite iluminar los problemas más arduos de la edad, cuando "es difícil empezar a vivir", según tituló Verbitsky a su sólida novela, así como definió acertadamente Weyland la suya: *Aspero intermedio*.

Las causas de los fracasos escolares, de los conflictos de padres e hijos, de alumnos y educadores, del alto índice de suicidios, de los problemas de la droga y de la sexualidad, pasan por el registro lúcido de alguien que no pierde de vista una realidad cruenta, pero que no se

siente subyugada por recetas fáciles y espectaculares. La participación de los jóvenes en cuanto pueda ser motivo de su actuar, el respeto de sus opiniones, el saber oír sus propuestas, construyen las reglas de oro de estas páginas. Subraya con firmeza que es urgente sustituir el concepto de *autoridad* por el de *responsabilidad* y, en su descripción analítica del tramo vital que va desde los diez a los dieciséis años, su visión recorre también no sólo estos límites acordes con las estructuras educativas legales de Francia, sino que se proyecta en diversas direcciones comparatistas.

Los cuadros estadísticos son elementos atentamente considerados, así como se amplía la información en los tres anexos: "Pequeña guía de la futura convención de los derechos del niño"; "Las fugas de adolescentes" y "Los suicidios" y en las bien provistas bibliografías que se complementan con el cómputo de las películas del cinematógrafo mundial que presentan el personaje del adolescente.

Sabe la autora, lo expresa reiteradamente, que existe una cruel carencia de adecuación del comportamiento moral, social y personal y procura siempre dar a cada uno la medida de su propio valor. "Por ello, no omite dar constantemente la palabra a los jóvenes y tiende a fomentar sistemáticamente su espíritu crítico. Con acertadas incisiones literarias que no olvidan a Hugo y Flaubert, en su mensaje se afianza la trascendencia del amor, como claro sostén de la misión de comprender. Tradujo R. M. Bassols (285 páginas.)

Angel Mazzei

(c) LA NACION



Dolto

Taller

# Trances amorosos de un personaje

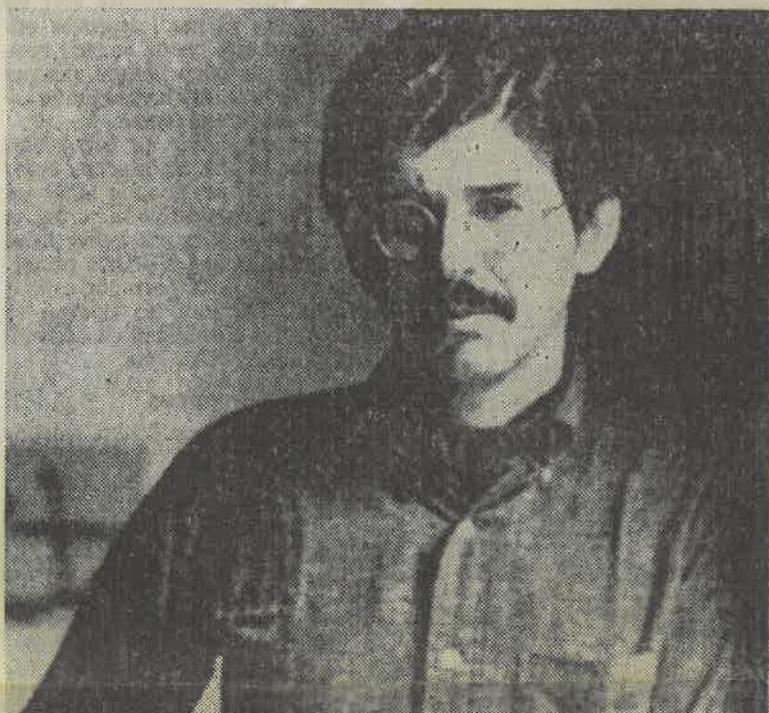


"La última mudanza de Felipe Carrillo"

Por Alfredo Bryce Echenique  
(Sudamericana)

FELIPE CARRILLO, el protagonista de la última novela de Bryce Echenique, es, como el Manolo de muchos de sus cuentos, o Martín Romaña, en su novela "La vida exagerada de M.R.", un peruano que vive en París. Situación, por cierto, similar a la del autor, desde hace años afinado en Europa.

Como la historia está narrada en primera persona, a semejanza de otros de sus textos, se corre el riesgo de atribuir a "La última mudanza de Felipe Carrillo" proyección autobiográfica. Tentación contra la que alguna vez advirtió el autor de "Un mundo para Julius": "La gente confunde el tono confesional con la autobiografía". Y la autobiografía, parece, aún no ha entrado en los planes de Bryce Echenique.



# Concepción de la novela

"Teoría y estética de la novela"

Por Mijail Bajtín  
(Taurus)

LA obra de Mijail M. Bajtín (1895-1975) se difundió en Occidente sobre todo a través de investigadores radicados en Francia, como la búlgara Julia Kristeva y el ruso Tzvetan Todorov, que aplicaron en sus propios trabajos tesis del autor en el campo de la teoría de la novela. Traducido y citado, el nombre del filólogo (quien había practicado la "vida retirada" propia del estudio clásico, aunque no exenta de persecuciones y ostracismos) conoció así los fulgores de la fama y de la moda. No escaparon al impulso admirativo nuestros claustros universitarios, hoy ya más moderados en su bajtiniano fervor. La obra de este humanista ruso trasciende con creces, sin embargo, la transitoria veleidad de la mera "moda" (palabra más adecuada para sombreros que para hallazgos intelectuales).

Poco antes de su muerte, Bajtín recopiló los ensayos que forman este volumen (traducido amablemente del ruso al castellano por Helena S. Kriúkova y Vicene Cazcarra; son de lamentar, en cambio, las erratas de imprenta, algunas muy notorias). En el primero, titulado "El problema del

acercamientos y distancias. El resto del ensayo se consagra a la descripción de las dos líneas fundamentales de la novela: la de la *novela sofisticada* (donde se alinean la novela medieval caballeresca, la novela galante, la pastoril, la novela heroica barroca, la novela de la ilustración) y la de la *novela realista satírica*, vinculada con formas biográficas y autobiográficas, con géneros retóricos, históricos y epistolares. De aquí emanarán la novela testimonial, la pedagógica y formativa, la novela satírica de costumbres. Aunque ambas líneas se cruzan e interactúan, la segunda desarrollará con mayor riqueza el ideal de la novela como "macrocosmos de plurilingüismos", representativo de todos los lenguajes ideológico-sociales de la época.

El próximo trabajo ("Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", 1937-1938) ha sido quizás uno de los más leídos y aprovechados del autor. Por *cronotopo* entiende Bajtín la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, determinantes con respecto al género y a la imagen del hombre y cuyo principio básico es el tiempo. Así, en la novela griega antigua el cronotopo es el "mundo ajeno" (sin localización histórica ni confrontación con un "universo familiar") durante el "tiempo de la aventura". Tiempo que no cambia en nada el ser de los héroes y que

guas y medievales, de la iluminación recíproca de las lenguas en contextos culturales bilingües y aun trilingües, y de las citas, que avanzan hasta casi borrar las fronteras entre el texto propio y el citado.

"Epica y novela" (1941) analiza el problema de la ubicación genérica de la novela, que inicia su existencia al margen de la "gran literatura", del todo unitario formado por los géneros elevados, y que va subsumiendo, parodiando, reinterpretando otras expresiones, atrayéndolas a su órbita, hasta el punto de que en sus épocas de predominio casi todos los géneros se *novelizan*, flexibilizándose. Contra teorías que intentan rotular y clasificar, Bajtín recuerda que la novela no sólo no es un género acabado, sino que no tiene definición posible como tal género, a menos que se la defina por su misma imperfección y labilidad, por su índole anticlónica, por su impulso dinámico, crítico y autocrítico. Frente a la *épica* de "cristalina perfección", clausurada en el pasado mítico y ya absoluto, la novela asume la turbulenta, discutible contemporaneidad y aun si elige como tema el pasado, lo mira con ojos contemporáneos.

En este libro denso, extenso, a veces fatigoso (al autor le agrada la repetición, la insistencia -por otro lado, didáctica- sobre las mismas ideas), se despliega una documentada visión de la novela con que se

Por otra parte, en esta novela casi tienen más entidad las mujeres que llevan a Felipe Carrillo de la Ceca a la Meca, en traslaticias aventuras (no en vano la historia tiene el título que tiene: de mudanzas se trata), que el movable y enamorado Felipe Carrillo.

La primera dama que lo obliga a deambular es Genoveva, hermosa, perodista y amantísima madre de Bastioncito (y otros varios diminutivos); en pos de ella Felipe Carrillo irá de París a Madrid, de Madrid a Perú, y en Perú, a Colán, inmensa playa que suele padecer el fenómeno llamado del Niño, que arrasa, agua mediante, todo lo que encuentra a su paso. Y aun lo que sale a buscar. En esa oportunidad, el mentado Fenómeno del Niño arrasa hasta el amor de Carrillo y lo obliga a... mudarse.

La segunda dama es una morena llamada Eusebia, cocinera de profesión y con abundante superávit de otras virtudes, incluidas las eróticas, las cuales arrasarán, con ímpetu similar al del acuoso Fenó-



Bryce Echenique

meno del Niño, al tornadizo Carrillo. Por fin, la tercera dama es Catherine, arabista, amante del incienso, del té de menta y de otras costumbres más contundentes aprendidas en la tierra de Alá.

El bueno e inconstante Felipe Carrillo, peruano de nacimiento, arquitecto de profesión, exitoso por beneplácito de la providencia y méritos propios, después de la triple experiencia alcanza su hábitat definitivo... al menos temporariamente. Y se queda solo.

Gracia, humor, sobreabundantes guiños a los entendidos (sobre todo tangos y boleros cuyas letras entre-

cruzan la narración), sazonan un texto que se regodea en su propia construcción. La primera parte, la que encara los amores de Carrillo con Genoveva y el ineludible vástago, Bastioncito, en una relación que ya hubiera querido Freud para elaborar sabrosa teoría, resulta la más gratificante. Después, la sobre dosis causa cierto empalago. Y el empalago, además de no ser saludable (aunque de literatura se trate) suele producir desagrado. (215 páginas.)

María Esther de Miguel

(c) LA NACION

## Best-sellers

### Novela, cuento y poesía

Noticias de la tarde, de Arthur Hailey (3) \* (Emecé) (3) \*\*.

Tiempo de morir, de Wilbur Smith (1) (Emecé) (11).

La inmortalidad, de Milan Kundera (2) (Tusquets) (18).

Y nada más que la verdad, de Robert Ludlum (5) (Ediciones B) (15).

Lázaro, de Morris West (4) (Javier Vergara) (18).

Historia de una pasión argentina, de Eduardo Mallea (Corregidor) (1).

### Ensayo, biografía y varios

Los intelectuales, de Paul Johnson (1) (Javier Vergara) (5).

Soy Roca, de Félix Luna (2) (Sudamericana) (40).

Más grande que el amor, de Dominique Lapierre (3) (Planeta-Seix-Barral) (5).

Israel ultrasecreto, de Jacques Derogy y Hesi Carmel (5) (Planeta) (2).

La flecha del tiempo, de Victor Massuh (4) (Sudamericana) (16).

El Tao de los líderes, de Lao-Tsé-John Heider (6) (Nuevo Extremo) (6).

Fueron consultadas las librerías Clásica y Moderna, Del Turista, El Ateneo, El Buen Libro, Ferreyro, La Ciudad y Norte (Capital); El Emporio de las Revistas, Molina y Rubén Libros (Córdoba); Atenea y La Biblioteca (La Plata); Lett, Ross y Técnica (Rosario).

\* Ubicación en la última o anteriores semanas.

\*\* Semanas que permanece en lista.

## Obras recibidas

Ahorro y formación de capital. Experiencias latinoamericanas. Edición preparada por Carlos Massad y Nicolás Eyzaguirre. Grupo Editor Latinoamericano. 233 páginas.

El libro del orador, por Lia Rosalía de Jijena Sánchez. Planeta. 193 páginas.

Derecho internacional para oficiales del mar, por Burdick H. Brittin. Instituto de Publicaciones Navales. 624 páginas.

La historia oculta del régimen militar - Chile 1973-1988, por Ascanio Cavallo Castro y otros. 3a. edición. Santiago (Chile). Antártica. 608 páginas.

Meditaciones 2, por Chiara Lubich. 3a. edición. Ciudad Nueva. 151 páginas.

Hacienda y encomienda en Los Andes. La Puna argentina bajo el marquesado de Tojo. Siglos XVII a XIX, por Guillermo B. Madrazo. Reedición. Universidad Nacional de Jujuy. 211 páginas.

Mujer. Participación, cultura política y estado, por Celia Amorós Puente. Ediciones de la Flor. 101 páginas.

La microempresa en una estrategia de crecimiento, compilado por Javier Lindenoim y otros. Gadis/ Ceur. 342 páginas.

El juicio moral del adolescente, por Marta Finardi y otros. Docencia. 114 páginas.

DIAGRAMAMOS  
ILUSTRAMOS Y  
EDITAMOS  
SU LIBRO

824-7135 Asesoramiento sin cargo

primero, titulado "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria" (1924), asume una posición polémica frente a la escuela formalista de estudios literarios entonces en auge. Bajtin ve en el método formal una variante primitiva de la estética material, que tiende a confundir poética y lingüística y que, si bien logra resultados parciales estimables (en aspectos técnicos), no puede fundamentar la forma artística, en tanto simplifica o ignora la relación de ésta con el contenido y olvida que el objeto estético nunca es una mera "cosa", sino que incluye en sí mismo al autor como sujeto constitutivo necesario, y al lector como cocreador. Por "contenido" entiende Bajtin la determinación axiológica que introduce en la obra al mundo y al hombre entero en todos sus aspectos éticos y cognitivos, organizados en la receptiva, integradora visión estética que proporciona unidad intuitiva concreta al movimiento pluriforme de la vida.

En el siguiente ensayo ("La palabra en la novela", 1934-1935) Bajtin plantea, como problema central de la estilística de la novela -muy deficiente entonces- la representación artística del lenguaje, la imagen de un lenguaje que nunca es único. Frente a la palabra poética, que se desea cerrada, extrahistórica (un "lenguaje de dioses"), que se postula como incontestable y universal, emanada de una sola voz, la prosa novelesca es esencialmente plurilingüe. La palabra ideológica, móvil y relativa, en interacción constante con otras concepciones del mundo, es la propia de la novela y se opone también a toda palabra autoritaria monosemántica e inamovible, ligada al pasado y al tabú.

Estas características marcan a la novela como híbrido, pero híbrido intencional, consciente, articulado desde el punto de vista artístico y producto de un "trabajo colosal" de

de la aventura. Tiempo que no cambia en nada el ser de los héroes y que no aparece sino como un hiato entre dos sectores entrecortados de la vida ordinaria. En la novela de aventuras costumbrista (Apuleyo, Petronio), el tiempo de la aventura deja huellas profundas, es metamórfico: el héroe sufre una crisis y un renacimiento. Este tiempo interior entra en contacto con el tiempo de la cotidianidad (aunque sin mezclarse con él) en el marco del camino familiar.

Luego de referirse al realismo folklórico y al cronotopo de la novela caballerescas, Bajtin se explaya largamente sobre el cronotopo rabeliano. Cabe señalar que dedicó a Rabelais su tesis doctoral (traducida con el título de "La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento") y que en este volumen se publica también una parte inédita de dicho trabajo, titulada "Rabelais y Gogol". Aquí destaca Bajtin cómo Rabelais ha creado un mundo bajo las categorías del crecimiento y el cambio, donde se destruyen las vecindades corrientes entre las cosas y las ideas y se conforman aproximaciones inesperadas. El centro de este mundo es el hombre mirado desde su cuerpo: comiendo, bebiendo, ejercitando su sexualidad, dando muerte y vida. El sentido del tiempo y del espacio en la obra rabeliana se remite a la mentalidad folklórica, ligada a los ritmos de la agricultura, donde el cuerpo se concibe en relación esencial y ritual con la naturaleza. La risa alegre que estalla en Rabelais, es para Bajtin el retorno a lo natural puro, fuera de contaminaciones y sublimaciones. También el cronotopo idílico, en sus diversos tipos, es analizado aquí en sus nexos con el tiempo folklórico.

"De la prehistoria de la palabra novelesca" (1940) completa conceptos del segundo ensayo, refiriéndose a los orígenes de la representación de la palabra ajena, a través de las formas paródico-transformistas anti-

tada visión de la novela con que se podrá o no concordar, no en lo que hace a la erudita, completa revisión histórica del fenómeno, sino en cuanto a interpretaciones y acentos valorativos. Pero cualquiera sea el enfoque tomado, es innegable que hay y habrá que "volver a Bajtin". Sus obras son de consulta necesaria para el investigador y también pueden resultar fascinantes para el lector interesado, aunque no especializado. Lejos de la aridez teórica y de las "tecniquerías" usadas y abusadas por otras escuelas críticas, Bajtin, que fue un sabio en su materia, no por el alcance y la complejidad de su erudición, sino por la sobresaliente aptitud para meditar sobre ella, habla -en un lenguaje preciso y accesible- de los asuntos que realmente le importan a todo el que aún tiene pasión por la literatura. Formado en la estética filosófica, humanista integral, Bajtin reconoce tanto la especificidad de la concepción artística como sus profundas raíces antropológicas y sus relaciones (que no esquematiza) con el medio social donde históricamente se origina. Reivindica la función del sujeto (el sujeto creador que propone la obra, el sujeto lector co-creativo que la reconstruye), recuerda que la obra -sin ser copia ni ersatz- se remite siempre a la realidad humanizada. Muestra los vínculos entre la prosa novelesca, la vida de la calle, el presente y su palabra múltiple; señala el camino de la risa que conduce a una verdad, a una sabiduría. Consciente de que la lingüística no agota la poética, de que los medios no son el fin, busca, en la unitaria intuición estética de la novela, una imagen del lenguaje y en ella una imagen del hombre y de su móvil, incesante mundo humano.

El libro se completa con dos índices, onomástico y analítico. (519 páginas.)

María Rosa Lojo

(c) LA NACION

## Asociación Católica Irlandesa CONCURSO LITERARIO

Se invita a los descendientes de Irlandeses que cursen el último año del Secundario durante 1990 a participar en el certamen.

**TEMA:** Contribución de Irlanda al desarrollo del Cristianismo en EUROPA (SIGLO IV a VIII)

**PREMIO:** 1 viaje a Irlanda con gastos de traslado y estadía en casa de familia sin cargo para asistir a un Curso de Idioma Inglés por 2 meses.

**BASES E INFORMES:** Colegio Santa Brigida  
Av. Gaona 2068 Capital Tel. 582-4769/581-1268 de 9 a 12 hs.

AUSPICIAN  
EMBAJADA DE IRLANDA  
FEDERACION DE SOCIEDADES ARGENTINO-IRLANDESAS  
AER LINGUS

## UN REGALO MUY ARGENTINO

En el MES DEL LIBERTADOR regale y regálese...  
la HISTORIA DE SAN MARTÍN y de la emancipación sudamericana, por Bartolomé Mitre.

Un presente que enaltece y conceptúa a toda persona, empresa o institución que lo obsequie.

Un recuerdo ideal para todo visitante.

Lo más representativo del ser nacional en la historia vibrante del padre de la patria.

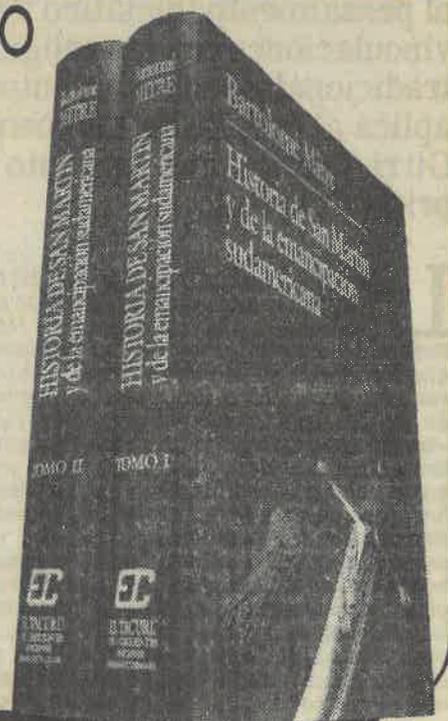
Dos tomos finamente encuadernados. 1300 páginas.  
Láminas a todo color. Caja estuche ideal para regalo.

PRECIO POR COLECCION: ★ 500.000.- (Rústica)  
(Válido hasta el 30-8-90) ★ 800.000.- (Enc.fina)



INTERAMERICANA DE COMUNICACION S.R.L.  
Uruguay 390 - Piso 18 of. 264  
Tel.: 40-6789/46-3894/40-8861/49-0732

...y también en las más importantes librerías.



GAVRIL POPOV

Alcalde de Moscú



## Cómo malogramos el golpe con medios legales

**L**A URSS está afrontando una situación muy difícil, aunque en los últimos meses de 1991 han aparecido algunas posibles soluciones a la crisis.

La solución consiste en un acuerdo de todas las fuerzas constructivas, del centro, de Rusia y locales. Un acuerdo sobre la improrrogabilidad de medidas que restablezcan el orden y consientan la realización inmediata de reformas radicales, tanto en el campo económico como en el social.

Sin embargo, esta perspectiva no podía satisfacer a los que habían gobernado el país antes de la perestroika, o a quienes, en el curso de estos seis últimos años, han impedido su plena realización. El apartado del PCUS no tenía miedo del caos, ni de la anarquía, ni de la perspectiva de disgregación de la URSS, ni del fracaso económico, tal y como se afirmaba en los comunicados del Comité de Salvación.

El aparato del PCUS temía perder el poder. La Constitución soviética había abolido el monopolio del poder del PCUS. Los electores, a través de su voto, habían privado de su poder al partido. Sólo un golpe anticonstitucional habría podido restablecer su autoridad. Los golpistas contaban con aprovecharse de una serie de circuns-

tancias concretas de la situación del momento.

Hacia mediados de 1991 estaba claro que los koljoses (granjas colectivas propiedad de la comunidad rural) y los sovjoses (granjas bajo administración estatal) habían condenado al país, por enésima vez, a la penuria alimenticia. Así pues, ésta era, claramente, la gota que hacía rebosar el vaso. El país ya no podía soportar el mantenimiento de los señoritos socialistas. No era casual que en las filas de los golpistas también figurara el líder de la Unión Campesina, Starodubcev. Los golpistas contaban con el apoyo de una parte de los dirigentes del sector agrario, atemorizados por la perspectiva de perder su trabajo.

**LENTA DISOLUCION.**—El acuerdo sobre el desarme y sobre la reconversión de la industria bélica no satisfizo a los dirigentes del complejo militar-industrial, entre los que los golpistas intentaron buscar adeptos; en efecto, Tizjakov, el presidente de la Unión de Empresas del Estado, estaba al lado de los ejecutores del golpe.

Desde hace algún tiempo, el PCUS estaba viviendo una lenta disolución. De los actuales dirigentes, pocos habrían sido delegados en el próximo congreso. Los golpistas también confiaban

en éstos. También intentaron agigantar, ante los ojos del pueblo, las divergencias de opinión de los demócratas, surgidas a propósito del futuro del país y de las medidas para la formación de una nueva coalición operativa. A pesar de todas estas premisas, el golpe estaba condenado al fracaso. El pueblo no ha creído en la capacidad del PCUS para dirigir el país, ya no ha creído en sus promesas, en aquellas promesas repetidas durante decenas de años. Si verdaderamente los golpistas tenían un plan para salvar el país, ¿quién les impedía ponerlo en práctica? ¿Por qué no había sido presentado al pueblo? Todos los pasos llevados a cabo por los golpistas, incluidos sus convincentes argumentos basados en los tanques, han confirmado que el país estaba viéndose con gente que no había comprendido nada. En efecto, ellos tenían un único y evidente programa: permanecer en el poder a cualquier coste, a pesar del pueblo. Las repúblicas se convertirían simplemente en «localidades» de la URSS. Los periódicos habrían sido cerrados en cualquier momento. A los diputados elegidos democráticamente les esperaba el arresto, a pesar de la inmunidad parlamentaria, como sucedió a los diputados Gdljan y Kamciatov. Los partidos y las otras organizaciones

# S

i el golpe no hubiera terminado como todos sabemos y los golpistas no hubieran reconocido su derrota habríamos tenido un final como Rumania

sociales posiblemente habrían sido prohibidos, mientras que los empresarios habrían sido acusados. El cambio anticonstitucional había sido organizado por la dirección de un PCUS en disgregación, para empeorar fuertemente la situación, para hundir el país en el caos y con el fin de crear las condiciones para una dictadura y abolir todas las

libertades democráticas.

Pero el país ha respondido de manera compacta a los conjurados. El presidente de Rusia rápidamente publicó una serie de decretos que sancionaban la inconstitucionalidad y la ilegalidad del golpe. Los golpistas esperaban repetir los momentos vividos en Polonia con Jaruzelski. Pero Polonia sentía respeto por su general. ¿Quién de nosotros, sin embargo, sentía respeto por los golpistas? Jaruzelski tenía de su parte los destacamentos soviéticos estacionados en Polonia y recibió ingentes cantidades de ayudas materiales de los dirigentes del PCUS de la época. Además, la situación en Europa y en el mundo era bien distinta.

**MEDIOS LEGALES.**—Por estos y otros motivos, el golpe de agosto no podía tener ninguna relación con el polaco. Si no hubiera terminado como todos sabemos y los golpistas no hubieran reconocido su propia derrota, habríamos tenido un final como en Rumania. Cuando los tanques se pusieron de parte del pueblo, el baño de sangre, que el aparato había impuesto, se volvió inexorablemente contra los representantes del PCUS. Buscamos evitar esta tentativa y lo conseguimos: hemos malogrado el golpe con medios legales.

(Traducción: José Checa)

Toller

GIANNI VATTIMO

Filósofo



## Dostoyevski visto por los filósofos

**E**L interés de los filósofos por la obra de Dostoyevski ha crecido continuamente en los últimos decenios. El libro de Givone sobre «Dostoyevski y la filosofía» ofrecía en su primera parte el marco de las principales interpretaciones filosóficas de Dostoyevski. Respecto a éstas, sin embargo, muy frecuentemente nos sucede que experimentamos cierto malestar, motivado, sobre todo, por el exclusivo interés hacia el «contenido» que parecen profesar. A este malestar parece responder la reciente y original interpretación filosófica de Dostoyevski propuesta por Jacques Rolland, en un libro de 1983. Rolland se mueve en su trabajo partiendo de una de las más autorizadas interpretaciones literarias de Dostoyevski, la elaborada por Michail Bachtin en un libro de 1929. Bachtin propone considerar como carácter específico de las novelas del autor ruso la polifonía, ese rasgo por el que los personajes no se dejan dominar completamen-

te por la voluntad unitaria del autor, el cual —dice Bachtin— se atiene al principio de «afirmar el «yo» de los otros no como objeto, sino como otro sujeto».

Para Rolland, cuyo libro está dedicado significativamente a Emmanuel Lévinas, no se trata sólo de explicar y justificar literariamente las novelas de Dostoyevski como expresiones eminentes del principio de la polifonía, sino de ver en su elección de la polifonía un sentido filosófico, ético-religioso, que constituye el verdadero nudo de la obra de Dostoyevski y el significado que tiene para nosotros.

Filosóficamente, Dostoyevski se nos presenta como el autor que más radicalmente ha afrontado el problema de la relación con «el otro» como situación básica de la existencia humana. Así se explica la posición absolutamente central de «Crimen y castigo» en su obra: el homicidio en torno al cual gira la novela no es sólo una situación narrativa como otras, sino que

aquí se presenta en su forma límite la cuestión del «otro». Matar significa buscar una solución radical al problema de la responsabilidad que el otro me plantea, al presentarse como necesitado, débil, ofendido. El homicidio aparece como una solución posible que, en definitiva, la petición que el otro hace a cada uno de nosotros es una demanda imposible, ninguna asunción de responsabilidad, ningún concreto acto de ayuda es capaz de satisfacerla completamente; entonces se puede intentar eliminar en su raíz, mediante la eliminación física.

La imposibilidad de responder a la petición del otro, que da lugar a la tentación extrema del homicidio, conduce, sin embargo, a la comprensión de un ulterior y esencial aspecto del problema: la cuestión del otro pone en evidencia una radical disimetría. El otro que se dirige a mí no es sólo un semejante para con el cual yo tendría ciertos deberes fundados en una

naturaleza común. Lo inagotable de su demanda me lo muestra, sin embargo, bajo una luz de trascendencia. La polifonía de Dostoyevski no puede, en este punto, permanecer confinada en el ámbito del análisis literario en el que Bachtin ha querido mantenerla.

La figura de Cristo, incluso allí donde —como en «Crimen y castigo»— no aparece explícitamente, constituye la clave para comprender la idéntica estructura literaria de ésta y de las otras novelas. Analizando las páginas de «Crimen y castigo» en las que Raskolnikov se redime mediante el descubrimiento del amor hacia Sonja, Rolland concluye que tanto desde el punto de vista literario como desde el filosófico, la polifonía dostoyevskiana remite a una explicación «homofónica», un centro de irradiación unitario: el autor existe todavía, aunque trata a sus personajes como sujetos libres; y, en los contenidos narrativos, el «otro» que se me presenta pidiéndome una asunción

de responsabilidad remite a una trascendencia que no se reduce a él, y que se expresa en el mandamiento cristiano del amor al prójimo. El paralelismo entre estructura literaria y significado filosófico aquí es estrechísimo: la originalidad literaria y la paradoja de la novela dostoyevskiana consisten en la relación de alteridad que el autor mantiene con sus personajes sin renunciar a ser el autor; en el plano de la existencia humana la alteridad y la libertad se mantienen sólo con relación a una trascendencia que se despliega a través de ellas, precisamente Dios encarnado en Cristo.

Además de proporcionar una contribución a la lectura filosófica de Dostoyevski, estos resultados del ensayo de Rolland tienen también un valor más general: ayudan a alejar la problemática ética del diálogo de una cierta aura de necesidad «contractual» en la que siempre corre el riesgo de caer.

(Traducción: José Checa)

# El primer cuento de Julio Cortázar

AHORA mismo lo estoy viendo en un lejano pueblo de la llanura pampeana mientras habla con voz armoniosa, mientras sobresalen como una nota rítmica las erres a la francesa. Ahora mismo Julio Cortázar alarga el cuerpo, coloca una pierna sobre la otra y conversa pausadamente, con la certeza de un hombre que dice lo que siente sin darse cuenta que de antemano ha cautivado al otro. Los dedos finos y largos, los dedos más finos y largos y viriles que he conocido, hojean la revista «Oeste». Julio contribuyó con su magro sueldo a que, desde aquel rincón de la llanura, Domingo Zerpa, el poeta de Jujuy; Ernesto Marrone —el poeta «Morrone», nacido en Chivilcoy, que aparece en «La vuelta al día en ochenta mundos»—, y yo, pudiéramos hacernos conocer en América con esa publicación. ¿Traía un mensaje renovado ese volante de poesía? Seleccionaba las colaboraciones. Así aparecieron en sus páginas los nombres de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Miguel Ángel Asturias, Silvina Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock, Ernesto Sábato, Carlos F. Grieben, y también los primeros poemas de Cortázar, además de las traducciones de Eliot que preparó Wilcock y, por supuesto, nuestros poemas, que él autorizó con afecto.

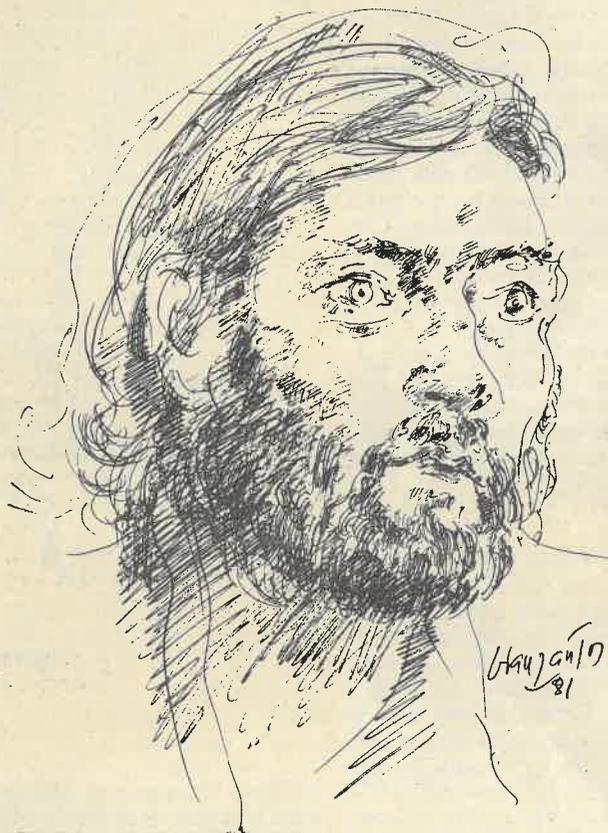
Cortázar fue designado profesor en la Universidad de Cuyo, en Mendoza, Argentina, y, desde allí, continuó escribiéndome. Recibí, también, «Presencia», su primer libro de poemas, que escribió y publicó con el pseudónimo de Julio Denis. Lo acompañaba un valioso ensayo y una traducción: «Oda a una urna griega», de John Keats. Mientras tanto su lección no había caído en tierra baldía. Tanto el poeta jujueño Domingo Zerpa como yo empezamos a leer con detenimiento a los poetas de la generación española de 1927. Recuerdo nuestro fervor ante los libros de Luis Cernuda, Jorge Guillén, García Lorca, Gerardo Diego, Rafael Alberti.

Alguna vez, sin aleccionar, pues enseñaba conversando con la sinceridad rigurosa y entrañable del amigo, mencionó los ensayos de Dámaso Alonso sobre Góngora. Con qué pasión de cazadores furtivos nos dimos a la tarea de localizar la edición. Y cuánto aprendimos con esos poemas del culteranismo y a través de esos sagaces comentarios críticos.

Tal vez fue Domingo Zerpa, el autor de «Erques y cajas», poemas rebeldes contra los caudillos usurpadores de los pocos bienes y de la pobreza coya, quien encontró las traducciones y algunos libros en su idioma original de los surrealistas franceses. Y también a través de Cortázar conocimos los poemas de

Rimbaud, poesía que parecía ejercer sobre él una particular atracción. Y también Verlaine, Valéry, Mallarmé. Así me recomienda en sus cartas que los lea, que los asimile, que no caiga en el espíritu aldeano que nos vuelve estrechos y egoístas, que levante la mirada hacia algo que es más difícil y que está más lejano, acaso en el deslinde borroso de nuestros sueños.

drines, compadritos y artistas fracasados. Ahora me doy cuenta de que Julio se estaba alejando de sus lecturas, de su mundo intelectual, por ejemplo, de Joyce, de Keats, y se acercaba al espíritu de América. Así lo hicimos. Caminábamos de noche por arrabales, calles de tierra y visitábamos clubes de barrio, pobretones. Así conoció a «La gallinita», una morena bailarina de tangos,



JUNTOS paseamos muchas veces por las calles rectas, monótonas de Chivilcoy, nombre de origen ranquel de un pueblo, que significa «El-todo-agua». Quería conocer la casa del «loco del color verde»: Era un loco singular, manso, bonachón, que vestía de verde, que andaba montado en una bicicleta verde, y tenía tres casas verdes —«La verde pura», «La verde esperanza» y «La verde Musitani», que era su apellido—, y una bóveda ostentosa en el estafalarario y soberbio cementerio local. ¡Qué contraste con los pobres agricultores, esta soberbia de la última morada!, como escribían en el diario local. Allí, decía, iba a dormir su siesta, que era una manera de acostumbrarse a morir. Y ahí está en «La vuelta al día en ochenta mundos».

EN una oportunidad me pidió (vivía yo en los suburbios del pueblo y conocía todos los rincones de aquella población) que fuéramos a visitar almacenes, locales en donde se reunían malan-

criolla, se comentaba, de ojos filosos y deseos filosos; al «negro» Ybáñez, famoso por sus cortes y quebradas bailando tangos, a Barca Moreno y su orquesta, la tristísima orquesta que dejaba oír sus lamentos en los clubes de extramuros, formada por un violín, un bandleón y un contrabajo. Conoció bailarines de tangos y milongas, compartió vasos de vino con jugadores de truco y vio a boxeadores de mala muerte, en cuadriláteros improvisados con bolsas, que se sentían campeones.

Con Domingo Zerpa, dueño de una biblioteca apasionante dedicada a los autores de la América Hispánica, Julio Cortázar se familiarizó —arriesgo y conjeturo— y conoció a los autores de nuestro continente. Cito de memoria: «Doña Bárbara», de Rómulo Gallegos; «Don Segundo Sombra», de Güiraldes; «Huasipungo», de Icaza; «El señor presidente», de Miguel Ángel Asturias, y los libros del aprista Ciro Alegría, que tanto entusiasmo despertaron en él. De manera especial «El mundo es ancho y ajeno». Se interesó asimismo por los libros de Pedro Henríquez Ureña.

PARA ese entonces llegaban a «Oeste» revistas de todo el continente. Publicaciones de Alfonso Reyes, desde México; de José Lezama Lima, de Cuba; de Neruda, desde Chile o desde México y de españoles exiliados, Jorge Guillén entre otros, desde Puerto Rico y los Estados Unidos.

En una oportunidad, el director Osvaldo Santilli, del diario socialista «El Despertar», de Chivilcoy, le pidió a Julio que colaborase en un número especial. Él mañereó. Poco y nada hablaba de su obra, para entonces incipiente. Dijo que tenía algunas páginas escritas. Que, en fin, lo iba a pensar. A la semana siguiente entregó un cuento fantástico titulado «Llama el teléfono, Delia». Según entiendo por la fecha, 1941, es anterior a «Casa tomada», según Borges, primer cuento publicado por Cortázar. Como debía viajar a Mendoza, me pidió que me ocupase de las pruebas, por segunda vez. Primero las corrigió él, después yo. Quería que el cuento fuera leído sin erratas. Sin embargo, no seguí vigilándolo. Todavía en el pueblo se componía a mano y se imprimía en la máquina llamada «Plana». Cuando apareció el número especial, Cortázar se horrorizó. El cuento estaba plagado de errores. Dijo, con tono amigable y dolido, que era tan importante corregir un cuento como escribirlo. Hoy, después de haber cotejado fechas no tengo dudas. «Llama el teléfono, Delia» es el primer cuento publicado por Julio Cortázar. Pasarán varios años hasta que Borges publique «Casa tomada», sugerido, según confesión a Ernestina Lavicoli, una amiga de Chivilcoy, por una casa derruida y atrayente que ambos conocían en aquel pueblo.

«LAMA el teléfono, Delia» por su estructura se define como cuento fantástico. Un solo elemento sobrenatural presente guarda la clave del problema tiempo. Con suma habilidad, como después lo hará con «Todos los fuegos el fuego», distrae la atención del lector con enunciados externos: la voz del locutor de radio, percusión de un «blue», el gabinete de Daladier en peligro, un nuevo modelo de automóvil. En primer término, hay que prestar atención al diálogo cortante, cargado de presagios, que hostiga al lector y resuelve la acción de manera acuñante, con economía de adjetivos y sustantivos.

Nos queda, por último, una lección a los escritores. Más allá de la literatura perdurable, la dio Cortázar sintiéndose libre en sus novelas, poemas y cuentos.

**A** Delia le dolían las manos. Como vidrio molido, la espuma del jabón se encoñaba en las grietas de su piel, ponía en los nervios un dolor áspero, trizado de pronto por lacerantes agujonazos. Delia hubiera llorado, sin ocultación, abriéndose al dolor como a un abrazo necesario. No lloraba porque una secreta energía la rechazaba en la fácil caída del sollozo; el dolor del jabón no era razón suficiente, después de todo el tiempo que ella había vivido llorando por Sonny, llorando por la ausencia de Sonny. Hubiera sido degradarse, sin la única causa que para ella merecía el don de sus lágrimas. Y, además, allí estaba Babe, en su cuna de hierro y pago a plazos. Allí, como siempre, estaban Babe y la ausencia de Sonny. Babe, en su cuna o gateando sobre la raída alfombra; y la ausencia de Sonny, presente en todas partes como son las ausencias.

La batea, sacudida en el soporte por el ritmo del fregar, se agregaba a la percusión de un «blue» cantado por la misma muchacha de piel oscura que Delia admiraba en las revistas de radio. Ella buscaba siempre las audiciones de la cantante de «blues». A las siete y cuarto de la tarde —la radio, entre música y música, anunciaba la hora con un «hi, hi» de ratón asustado— y hasta las siete y media. Delia no pensaba nunca: «las diecinueve treinta»; prefería la vieja nomenclatura familiar, tal como proclamaba el reloj de la pared, de péndulo fatigado, que Babe observaba ahora con un cómico balanceo de su cabezita insegura. A Delia le gustaba mirar de continuo el reloj o recibir el «hi, hi» de la radio; aunque le entristeciera asociar al tiempo la ausencia de Sonny, la maldad de Sonny, su abandono, Babe, y el deseo de llorar, y cómo la señora Morris había dicho que la cuenta de la despensa debía ser pagada de inmediato, y qué lindas eran sus medias color avellana.

«**L**LORAR, llorar. Dejarse ir corriente abajo del llanto, al lado de un niño gravemente silencioso, como comprendiendo que ante un llanto así toda imitación debía callar. Desde la radio vino un piano dulcísimo, de acordes líquidos, y entonces Babe se fue quedando dormido, con la cabeza apoyada en el antebrazo de su madre. La habitación era un gran oído atento, y los sollozos de Delia ascendían por los espirales de las cosas, se demoraban, hipando, antes de perderse, en las galerías interiores del silencio»

**S**IN saber al comienzo por qué Delia se descubrió a sí misma en el acto de mirar furtivamente una fotografía de Sonny, que colgaba al lado de la repisa del teléfono. Pensó: «Nadie ha llamado, hoy.» Apenas si comprendía la razón de continuar pagando mensualmente el teléfono. Nadie llamaba a ese número desde que Sonny se había ido. Los amigos, porque Sonny tenía muchos amigos, no ignoraban que él era ahora un extraño para Delia, para Babe,

para el pequeño departamento donde las cosas se amontonaban en el reducido espacio de las dos habitaciones. Solamente Steve Sullivan llamaba, a veces, y hablaba con Delia; hablaba para decirle a Delia lo mucho que se alegraba de saberla con buena salud, y que no fuese a creer que lo ocurrido entre ella y Sonny sería motivo para que dejase nunca de llamar preguntando por su buena salud y los dientecitos de Babe. Solamente Steve Sullivan; y ese día el teléfono no había sonado ni una sola vez; ni siquiera a causa de un número equivocado.

Eran las siete veintitrés. Delia escuchó el «hi, hi», mezclado con avisos de pasta dentífrica y cigarrillos mentolados. Se enteró, además, de que el gabinete Daladier peligraba por instantes. Después volvió la cantante de «blues» y Babe, que mostraba propensión a llorar, hizo un gracioso gesto de alegría, como si en aquella voz morena y espesa hubiese alguna golosina que le gustaba. Delia fue a volcar el agua jabonosa y se secó las manos, quejándose de dolor al frotar la toalla sobre la carne macerada.

Pero no iba a llorar. Sólo por Sonny podía ella llorar. En voz alta, dirigiéndose a Babe que le sonreía desde su revuelta cuna, buscó palabras que justificaran un sollozo, un gesto de dolor.

**S**I él pudiera comprender el mal que nos hizo Babe... Si tuviera alma, si fuese capaz de pensar por un segundo en lo que dejó atrás cuando cerró la puerta con un empujón de rabia... Dos años, Babe, dos años... y nada hemos sabido de él... Ni una carta, ni un giro, ni siquiera un giro para ti, para ropa y zapatitos... Ya no te acuerdas del día de tu cumpleaños, ¿verdad?... Fue el mes pasado... y yo estuve al lado del teléfono, contigo en brazos, esperando que él llamara, que él dijese sola-

mente: «Hola, felicidades...!», o que te mandara un regalo, nada más que un pequeño regalo, un conejito o una moneda de oro.

Así, las lágrimas que bañaban sus mejillas le parecieron legítimas porque las derramaba pensando en Sonny. Y fue en ese momento que sonó el teléfono, justamente cuando desde la radio asomaba el prolijo y menudo chillido anunciando las siete veintidós.

—Llaman —dijo Delia, mirando a Babe como si el niño pudiera com-

prender. Se acercó al teléfono, un poco insegura, al pensar que acaso fuera la señora Morris reclamando el pago. Se sentó en el taburete. No demostraba apuro, a pesar el insistente campanilleo. Dijo:

—Sí, Sonny —dijo ella, muy despacio.

—Delia, tengo que hablar contigo.

—Sí, Sonny.

—¿Estás..., estás enojada?

—No puedo estar enojada. Estoy triste.

—¿Soy un desconocido para ti..., un extraño ahora?

—No me preguntes eso. No quiero que me preguntes eso.

—Es que me duele, Delia.

—Ah, te duele.

—Por Dios, no hables así, con ese tono.

—...

—...

—Hola.

—Hola. Creí que...

—Delia...

—Sí, Sonny.

—¿Te puedo preguntar una cosa?

Ella advertía algo más en la voz de Sonny. Claro que podía haberse olvidado ya de un pedazo de la voz de Sonny. Sin formular la pregunta supo que estaba pensando si él la llamaba desde la cárcel o desde un bar... Había silencio detrás de su voz; y cuando Sonny callaba, todo era silencio, un silencio nocturno.

—... una pregunta solamente, Delia.

—Hola.

Tardó en oírse la respuesta:

—Sí. ¿Quién...?

**C**LARO que ella ya sabía, y por eso le pareció que la habitación giraba, que el minutero del reloj se convertía en una hélice enfurecida.

—Te habla Sonny, Delia. Sonny.

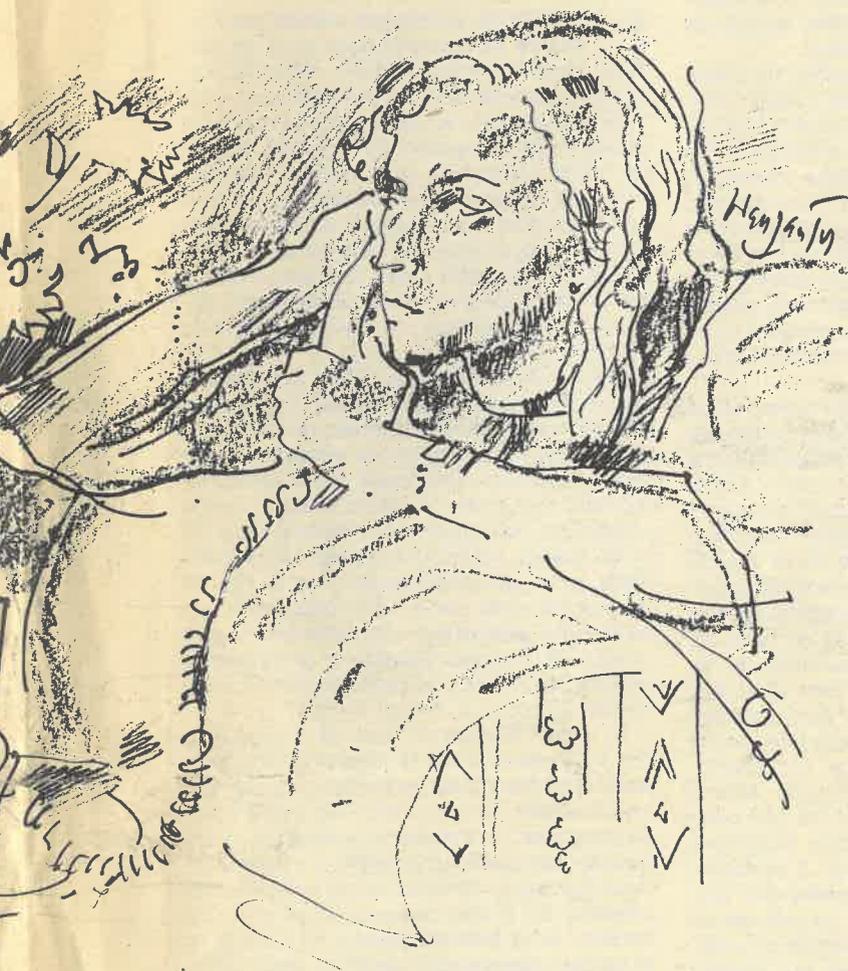
—Ah, Sonny.

—¿Vas a cortar?

# Llama el tel



# teléfono, Delia



**B** ABE, desde la cuna, miró a su madre inclinando la cabecita con un gesto de curiosidad. No mostraba impaciencia, ni deseos de prorrumpir en llanto. La radio, en el otro extremo de la habitación, acusó otra vez la hora: «hi, hi», las siete veinticinco. Y Delia no había puesto aún a calentar la leche para Babe y no había colgado la ropa recién lavada.

—Delia..., quiero saber si me perdonas...

—No, Sonny, no te perdono.

—Delia...

—¿Sí, Sonny?

—¿No me perdonas?

—No, Sonny, el perdón no vale nada, ahora... Se perdona a quienes todavía se ama un poco..., y es por Babe, por Babe que yo no te perdono...

—¿Por Babe, Delia? ¿Me crees capaz de haberlo olvidado?

—No sé, Sonny. Pero no te dejaría volver nunca a su lado, porque ahora es solamente mi hijo, solamente mi hijo. No te dejaría nunca...

—Eso no importa ya, Delia —dijo la voz de Sonny, y Delia sintió otra vez, pero con más fuerza, que a la voz de Sonny le faltaba (¿o le sobraba?) algo.

—¿De dónde me llamas?

—Tampoco importa eso —dijo la voz de Sonny, como si le apenara contestar así.

—Pero es que...

—Sí, Sonny.

(Las siete veintisiete.)

—Pero, Delia..., imagínate que yo me vaya...

—¿Tú...? ¿Irte...? ¿Y por qué?

—Puede pasar, Delia... Pasan muchas cosas... Comprende, comprende... ¡irme así, sin tu perdón... Irme así, Delia, sin nada, desnudo..., desnudo y solo!

(La voz, tan rara. La voz de Sonny, como si a la vez no fuera la voz de Sonny pero sí fuera la voz de Sonny.)

—Tan sin nada, Delia... Sólo y desnudo, yéndome así..., sin otra cosa que mi culpa... ¡Sin tu perdón, sin tu perdón, Delia!

—Sonny... ¿Por qué hablas así?

—Porque no sé, Delia... Estoy tan solo, tan privado de cariño, tan raro...

—Pero...

(Las siete veintinueve; la aguja del reloj coincidía con la firme línea precediendo el trazo más grueso de la media hora.)

—¡Delia, Delia!

—¿De dónde hablas? —gritó ella, inclinándose sobre el teléfono, em-

pezando a sentir miedo, miedo y amor; y sed, mucha sed, y queriendo peinar entre sus dedos el pelo oscuro de Sonny, y besarlo en la boca.— ¿De dónde me hablas...?

—...

—¿De dónde hablas, Sonny?

—...

—¡Sonny!

—...

—¡Hola... Hola...! ¡Sonny!

—... tu perdón, Delia...

El amor, el amor, el amor. Perdón... ¡Qué tontería, ahora!

—¡Sonny... Sonny, ven...! ¡Ven, te espero...! ¡Ven!

(¡Dios, Dios...!)

—...

—¡Sonny!

—...

—¡Sonny...! ¡Sonny!

—...

Nada.

Eran las siete treinta. El reloj lo señalaba. Y la radio; «hi, hi» El reloj, la radio y Babe, que sentía hambre y miraba a su madre, un poco asombrado del retardo.

**L** LORAR, llorar. Dejarse ir corriente abajo del llanto, al lado de un niño gravemente silencioso, como comprendiendo que ante un llanto así toda imitación debía callar. Desde la radio vino un piano dulcísimo, de acordes líquidos, y entonces Babe se fue quedando dormido, con la cabeza apoyada en el antebrazo de su ma-

—¿De Sonny? ¿Está preso?

—No, no está preso, Delia.

Delia se dejó caer en el taburete. Su mano tocó el teléfono frío.

—¡Ah...! Pensé que podría haberme hablado desde la cárcel...

—¿Él... le habló a usted?

—Sí, Steve. Quería pedirme perdón, Steve.

—¿Sonny? ¿Sonny le pidió perdón a usted por teléfono?

—Sí, Steve. Y yo no lo perdono. Ni Babe ni yo podíamos perdonarlo.

—¡Oh, Delia!

—No podíamos, Steve. Pero después..., no me mire así..., después he llorado como una tonta..., vea mis ojos..., y hubiera querido que... Pero usted dijo que era una mala noticia..., una mala noticia de Sonny.

—Delia...

—Ya sé; ya sé..., no me lo diga: ha robado otra vez, ¿verdad? Está preso, y me llamó desde la cárcel... ¡Steve..., ahora sí..., ahora sí quiero saberlo!

**S** TEVE parecía atontado. Miró hacia todas partes, como buscando un punto de apoyo.

—¿A qué hora lo llamó él, Delia?

—Hace un rato..., a las siete y pico..., a las siete veintidós, ahora me acuerdo bien. Hablamos hasta las siete y media.

—Pero, Delia, no puede ser.

—¿Por qué no? Quería que yo lo

*«ELLA advertía algo más en la voz de Sonny. Claro que podía haberse olvidado ya de un pedazo de la voz de Sonny. Sin formular la pregunta supo que estaba pensando si él la llamaba desde la cárcel o desde un bar... Había silencio detras de su voz»*

dre. La habitación era un gran oído atento, y los sollozos de Delia ascendían por los espirales de las cosas, se demoraban, hipando, antes de perderse, en las galerías interiores del silencio.

El timbre. Un toque, seco. Alguien tosía, junto a la puerta.

—¡Steve!

—Soy yo, Delia —dijo Steve Sullivan—. Pasaba y...

Hubo una pausa larga.

—Steve... ¿Viene de parte de...?

—No, Delia. Es..., es otra cosa.

Steve estaba pálido, y Delia hizo un gesto maquinal, invitándolo a entrar. Notó que él no caminaba con el paso seguro de antes, cuando venía en busca de Sonny, o a cenar con ellos.

—Siéntese, Steve.

—No, no... Me voy en seguida, Delia. Usted no sabe nada de...

—No, nada.

—Y, claro, usted ya no lo quiere a...

—No, no lo quiero, Steve. Y eso que...

—Traigo una noticia, Delia.

—¿De él?

—¿La señora Morris?

—Se trata de Sonny.

perdonase, Steve, y recién cuando se cortó la llamada comprendí que estaba verdaderamente solo, desesperado... Y entonces era tarde..., aunque grité y grité en el teléfono..., era tarde. Hablaba desde la cárcel, ¿verdad?

—Delia... —Steve tenía ahora un rostro blanco e impersonal, y sus dedos se crispaban en el ala del sombrero manoseado.

—Por Dios, Delia...

—¿Qué, Steve?

—¡Delia, no puede ser..., no puede ser...! ¡Sonny no puede haberla llamado hace media hora!

—¿Por qué no? —dijo ella, poniéndose de pie en un solo impulso de horror.

—Porque Sonny murió a las cinco, Delia. Lo mataron de un balazo, en la calle.

Desde la cuna llegaba la rítmica respiración de Babe, coincidiendo con el vaivén del péndulo. Ya no tocaba el pianista de la radio; la voz del locutor, ceremoniosa, alababa con elocuencia un nuevo modelo de automóvil, moderno, económico y sumamente veloz.

## Novela

## Nuestra casa en el fin del mundo

Óscar Hijuelos

Traducción de Jordi Musteles. Siruela. Madrid, 1991. 279 páginas. 2.500 pesetas

**N**UESTRA casa en el fin del mundo», publicada en inglés, su lengua original, en 1983, es la primera novela editada por Óscar Hijuelos, nacido en Nueva York en 1951, aunque de origen cubano. El éxito de su segunda novela, «Los reyes del mambo tocan canciones de amor», que fue galardonada con el Premio Pulitzer en 1990 y de cuya edición en castellano nos hicimos eco en estas mismas páginas, ha llevado a los editores a recuperar la



Óscar Hijuelos

que fue su primera novela, con la que obtuvo el premio Roma otorgado por el American Institute of Arts and Letters. Se trata de una novela inspirada en su propia biografía. Hijuelos viajó con su familia a Cuba durante su infancia y a los diecisiete años perdió a su padre. Se graduó en el City College neoyorquino combinando la literatura con diversos trabajos que le permitían mantener a su madre. Algunos puntos de contacto entre su biografía y los personajes de la novela y el profundo conocimiento de la comunidad cubana que vive en Nueva York y que se ha convertido en mayoría dominante en Miami hacen de su relato un documento.

La novela se apoya en varias calas temporales. Se inicia en Cuba en el período 1929-1943, pero ya desde 1944 hasta 1975 transcurre en los EE.UU., salvo un episódico viaje a Cuba. Sus protagonistas son los miembros de una familia que decide emigrar a la ciudad de los rascacielos en busca de una vida mejor. Su autor, que escribe en inglés (la traducción de Jordi Musteles transcribe con corrección un lenguaje rico y sugerente), salpica el texto con algunas palabras en castellano, pero la naturaleza de los diálogos carece de aquella frescura y variantes locales que resultan tan sugestivas en las novelas de Guillermo Cabrera Infante, por ejemplo.

En gran medida, la novela es un friso de costumbres. El autor pretende comunicarnos las peculiaridades de una comunidad que no acaba de integrarse en su nueva patria y que manifiesta la nostalgia de la Isla. No es difícil advertir en la figura de Alberto Piñón y su banda de «Los Bufos Cubanos» el germen de su segunda y más lograda novela.

El narrador mezcla adecuadamente sus seres de ficción con personajes reales. Pero el núcleo del relato lo presiden Alejo, Mercedes y sus dos hijos varones. Viven en un barrio de gente humilde que más tarde será ocupado progresivamente por los cubanos. Hijuelos narra objetivamente, muestra una notable capacidad para captar los tipos de la comunidad, plantea existencias dramáticas sin caer en excesos sentimentales, pero sabe hacer llegar al lector las emociones y los cambios en el comportamiento de los personajes, fruto del desarraigo. Alejo empieza a beber poco después de su llegada. Su comportamiento se altera. Caen en brutalidades, golpea a su mujer, manifiesta una significativa indiferencia ante la enfermedad grave de su hijo Héctor.

Sus dificultades por adaptarse al modo de vida norteamericano lo conducen a la indiferencia por los suyos o a un íntimo sentido de fraternidad hacia sus compatriotas.

En 1965 otra parte de la familia, tía Luisa, Pedro, Virginia y María deciden también emigrar a los EE. UU. El reencuentro familiar muestra las dos suertes de la emigración. En este caso, los motivos políticos permitirán una adecuación más cómoda. Pero si Alejo se conforma con su trabajo en las cocinas e incluso alcanza una cierta notoriedad al servir los postres en una cena a la que asiste el primer ministro soviético, Mercedes vive, aislada por la lengua y por sus raíces familiares, una existencia marcada por las humillaciones y los recuerdos.

Horacio, pese a su aspecto latino, sabe acomodarse a las luchas callejeras, sobrevive en la gran ciudad, acaba por enrolarse en el ejército; pero su hermano, enfermizo y de aspecto irlandés, se convertirá en el más desahogado. Reproducirá más tarde el comportamiento paterno. Buena parte de la novela plantea los problemas de comunicación generacional. El mundo que nos describe Hijuelos es el familiar. Allí se conforma el caldo de cultivo de frustraciones y alteraciones de carácter. Mercedes protege a Héctor, pero éste siente en su adolescencia una clara predilección por el padre. En sus últimos años el padre muestra sus preferencias por Héctor, pero éste se muestra ya despegado. Muerto ya el padre, su aspecto físico es tan parecido, que los amigos de aquél le incitarán a frecuentar sus mismos bares, a emborracharse, a enfrentarse a su madre que pretende revivir al esposo muerto. La vida de estos personajes se refleja a través de un «neorealismo sucio». Por lo general, las «fiestas» acaban en borracheras. Los hombres resultan violentos, los jóvenes se enfrentan en bandas. El mundo femenino es secundario. Tan sólo cuando Héctor visita a su tía Buita en Miami se siente atraído por una muchacha, Cindy, a la que renunciará porque la muerte del padre rompe la ilusión de integrarse: «Quería arrancarle el bañador a Cindy, estudiar en un bonito "community college" del condado de Dade. No dejaba de pensar en la boca de Cindy y en las aceras limpias y hermosas, y en los árboles del parque, y en las voluptuosas caderas de Cindy, y en los cubanos buenos y trabajadores que lo rodeaban, y en la lengua de Cindy...» (página 217). En la descripción puede advertirse que la figura femenina viene contrapunteada por los motivos que conforman el paraíso pronto desvanecido de su estancia en Miami.

«Nuestra casa en el fin del mundo» muestra la capacidad evocativa de Óscar Hijuelos, aunque el último capítulo, «Voces desde el fin del mundo», fiel al «realismo mágico», resulta innecesario y sólo puede entenderse como contrapunto (en realidad se nos antoja un ejercicio de estilo). Es una novela más sobre una de las comunidades que defiende sus raíces en los EE. UU. Y, por consiguiente, es, en este sentido, una novela también norteamericana. Pero en esta ocasión el poder y la sugestión de Cuba resulta omnipresente. Novela de una nostalgia, es también un ácido cuadro donde la vida bulle dramáticamente.

Joaquín MARCO

## Ensayo

## La cultura popular en la Baja Edad Media

Michael Mullett

Traducción de Enrique Gavilán. Crítica Barcelona, 1991. 196 páginas. 1.590 pesetas

**L**A biblioteca de Historia editada por Crítica se ha repartido hace poco en secciones («Arqueología», «Historia Medieval», «Historia del Mundo Moderno», «Historia de América» e «Historia y Teoría»). La dirección de la sección de «Historia Medieval» corre a cargo de Julio Valdeón, catedrático de la Universidad de Valladolid y uno de nuestros más competentes medievalistas. Dentro de esta serie, ha visto la luz una espléndida monografía sobre la cultura popular en el Bajo Medioevo, obra del británico Michael Mullett, profesor de la Universidad de Lancaster.

Los historiadores de la cultura han tendido a ocuparse, casi con exclusividad, de las manifestaciones culturales propias de las minorías. En los últimos años, sin embargo, la cultura popular ha comenzado a ser objeto de atención por parte de los estudiosos, como atestiguan, por ejemplo, el famoso libro de M. M. Bajtin, «La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento», en el que se analiza con una penetración poco común y desde una perspectiva completamente nueva la obra de François Rabelais y el no menos célebre de P. Burke, «Popular Culture in Early Modern Europe» (Londres, 1978).

La cultura popular de fines de la Edad Media y comienzos de la Moderna presenta como características esenciales su resistencia al cambio, su transmisión por sendas preferentemente no literarias (Rabelais es la excepción que confirma la regla) y su plena inmersión en el ámbito de la religiosidad cristiana. En el libro que nos ocupa se habla también de la protesta popular en Europa en el período comprendido entre los siglos XIV y XVII, entendida como una manifestación específica de la cultura popular. En realidad, lo que el autor se propone es averiguar «de qué modo influyó la cultura popular en la protesta popular, particularmente en los ritmos, la organización, el lenguaje y el simbolismo de la rebelión».

Mullett pasa revista a los principales rasgos culturales definitorios de los distintos grupos sociales que se daban cita en Europa durante dicho período, analiza el lenguaje y las formas de acción del campesinado en sus movimientos de protesta (sobre todo en Alemania), estudia el papel de los predicadores como transmisores culturales (el inglés John Wyclif, el bohemio Juan Hus y los italianos Bernardino de Siena y Girolamo Savonarola) y, finalmente, traza un panorama de los siglos XVI y XVII, a los que considera, desde la perspectiva de su análisis, claramente premodernos, pues en ellos la religión seguía constituyendo una auténtica fuerza de masas.

El libro se lee con placer e interés, especialmente el capítulo inicial («Cultura popular y protesta popular en Europa en la Baja Edad Media y en la Edad Moderna») y el dedicado a glosar los perfiles de los predicadores citados. Una «Bibliografía selecta» y un imprescindible «Índice alfabético» clausuran el volumen, en el que lo único que se echa de menos es una bibliografía completa que hubiese agrupado alfabéticamente todas las referencias aducidas a pie de página, que son muy numerosas.

Luis Alberto de CUENCA

NARRATIVA

# Décadas revolucionarias

Gabriel y Galán novela los tiempos heroicos del cambio político español

Muchos años después

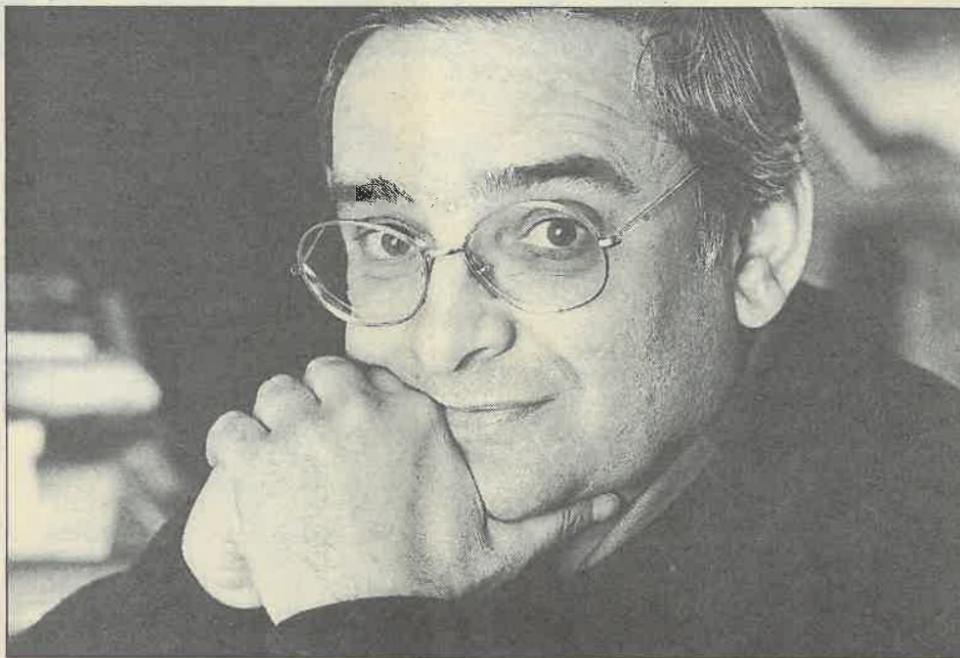
José Antonio Gabriel y Galán. Alfaguara. Madrid, 1991. 494 páginas. 2.200 pesetas

JOSÉ ANTONIO UGALDE  
Hasta hace un par de años, los críticos literarios mostrábamos decepción, y a veces un aburrimiento justificado, ante el absoluto desapego de los novelistas del país hacia cuanto tuviera que ver con la evolución de la sociedad española y, perdónese la expresión, del espíritu nacional. Nos parecía ilógico que los escritores despreciaran tantas y tan fértiles novedades como la transición, la democracia y todo lo demás habían producido y seguían produciendo. Hay que reconocer que, para mal o para bien, el deshielo ha llegado. En los dos últimos años ha aumentado la nómina de quienes arreglan cuentas con los cambios traídos por el cambio, y, que yo sepa, en 1991, Guelbenzu, Merino, Chirbes, Soriano, Vázquez Rial, y ahora Gabriel y Galán, se integran, cada cual a su manera, en ese grupo.

La novela de Gabriel y Galán, quinta de este autor (Plasencia, 1940), es la más ambiciosa de las citadas, la que con más penetración examina algunos rasgos de las décadas revolucionarias y algunas aberraciones psicológicas que fueron su corolario. Dura y valiosa, aunque imperfecta novela, que tras revisar esos mitos y ritos revolucionarios, que ya son historia, concluye con una suerte de escéptico "ni contigo, ni sin ti". *Muchos años después* alberga material narrativo de muy diversa entidad: abundante observación, de desigual importancia, sobre la clandestinidad de los años sesenta y setenta; numerosos retratos y ficciones caricaturescas de conocidos políticos, intelectuales y hombres públicos tratados en clave o con nombre propio; descripciones distanciadas y casi siempre sarcásticas de muchas ideologías que estuvieron de moda; y sobre todo una considerable y bien traída carga de análisis psicológico de los dos personajes centrales, auscultados alternativamente desde el prisma de la ironía, de la piedad y del pavor. En cualquier caso, este último eje es el que otorga al libro su grandeza, su indudable cohesión compositiva y su estructura unitaria en forma de trágica espiral ascendente.

## Dos polos asimétricos

Silverio y Julián encarnan dos polos asimétricos de *alienación*, concepto que juega un papel crucial en la época y en el universo ideológico de ambos protagonistas. Tercer lado del triángulo isósceles que forman los personajes, y víctima principal, es Odile, una bailari-



José Antonio Gabriel y Galán.

na francesa que termina destruida por la droga en el indeciso Madrid posfranquista del final del relato. La primera parte de la novela describe el reencuentro de ambos españoles en el exilio parisino, tras 15 años de interrupción de su amistad adolescente, surgida, sobreponiéndose a las diferencias de clase, merced a su común instinto de ir más allá de las prohibiciones y de inventar palabras para acceder a emociones informadas.

La ironía es el registro escogido por Gabriel y Galán para referir los avatares de Silverio. Este ingenuo militante comunista, a quien todo parece poco para contribuir a la gran transformación, se hastía de la inoperancia de su célula y se engolfa en un ensayo de entregaduría con el que pretende corregir la dirección de su partido. Sin embargo, en esta primera parte y tramos de la segunda, el lector debe soportar altibajos en la capacidad de *envoûtement* del texto, cuyo espesor alusivo, evocador y creador de complicidades fluctúa con exceso. El análisis de las tendencias y frustraciones íntimas de Silverio cobra vigor a partir del capítulo titulado *En acción*, después del esperpento satírico en el que Gabriel y Galán nos muestra, como elemento comparativo, la aventajada demencia revolucionaria de una serie de figuras del pensamiento francés. *Silverio*, en suma, está dibujado como adicto a una forma abstracta de la revolución, cuya praxis, de manera cruelmente humorística, se niega y se le negará incluso al volver a España, lo que le reduce a engrosar infinitamente

las páginas de su masturbatorio ensueño transformador, y le conduce a las puertas de la enajenación.

## El abismo del juego

En la segunda parte de la novela, Gabriel y Galán cambia el objeto de su enfoque y acentúa el tono alucinado, y a la vez preciso, de su escritura. Sin abandonar el relato de las peculiares vías degenerativas de Silverio y de Odile, el autor atiende a la figura de Julián, quien se ha vuelto adicto al juego, y se alienta en su vicio para sublimar su desastre como novelista e individuo. Más lúcido, más frío, y menos obseso que su camarada, Julián está excelentemente descrito desde dentro. Si se abandona al abismo del juego, es porque se trata del único ámbito en el que puede experimentar la fusión de la vitalidad exaltada y de la autodestrucción que ansia de forma consciente. En la segunda mitad de la novela, Gabriel y Galán logra elevar al máximo sus recursos narrativos, y compone una tétrica radiografía de la anomia, la insolidaridad y la angustia emergentes en la sociedad española, que aparecen nítidamente reflejadas en la atmósfera frenética, sensacionalmente escenificada, de bingos y casinos, donde los círculos de jugadores se obcecaban en pos de la riqueza o del olvido de sí mismos. Aunque tampoco hay que olvidar sus desesperanzadas calas en el universo empresarial de Silverio o en los círculos infernales de la droga y la pornografía con los que conectan Odile e indirectamente Julián.

# Clase media

Mrs. Bridge. Mr. Bridge

Evan S. Connell. Traducción: Ana María de la Fuente / Elsa Mateo. Seix Barral. Barcelona, 1991. 476 páginas. 2.200 pesetas.

AUGUSTO M. TORRES  
De no ser por el éxito de la película *Esperando a Mr. Bridge* (1990), del inseparable terceto integrado por el realizador James Ivory, la guionista Ruth Praver Jhabvala y el productor Ismail Marchant, nunca se hubiese editado este volumen con las dos mejores y más conocidas novelas del escritor Evan S. Connell, en que se basa.

Publicadas originalmente con un intermedio de 10 años, *Mrs. Bridge* en 1959 y *Mr. Bridge* en 1969, ambas cuentan la misma historia con los mismos personajes, pero desde puntos de vista diferentes y complementarios. A través de breves capítulos, casi pinceladas, se describe la vida convencional de una familia de clase media de Kansas City entre 1925 y 1940, pero la primera desde el punto de vista de la madre y la segunda desde el del padre.

Walter Bridge tiene en el centro de la ciudad un bufete de abogado, que atiende con la ayuda de su secretaria, Julia. Es meticuloso, trabajador, ordenado, conservador, conformista y un tanto reaccionario. Trabaja duramente todo el día y llega a su casa en las afueras cansado para cenar con su familia. India, su mujer, es la típica ama de casa, tiene sus mismas ideas, pero no su excesiva rectitud. Desde hace años trabaja para ellos *Harriet*, una eficaz sirvienta negra, que de vez en cuando tiene devaneos con algún hombre o el alcohol.

Sus tres hijos son opuestos a sus padres y bastante más liberales. Ruth, la mayor, no soporta el provinciano medio familiar donde vive y en cuanto puede se va a Nueva York, al ambiente artístico de Greenwich Village. Carolyn se casa con un muchacho de clase más baja y no tarda en separarse. Y Douglas, el pequeño, tras la muerte del padre, se alista en el Ejército para ir a Europa a luchar contra los nazis.

El interés de cada una de las novelas por separado nace de cómo a través de breves y poco significativas anécdotas capta a la perfección una determinada forma de vida, un ambiente especial, una específica época y unas anodinas personalidades, al tiempo que consigue que sólo puedan juzgarse por sus propios actos. Leídas una tras otra presentan el atractivo suplementario de narrar la misma historia con mínimas pero fundamentales diferencias, de forma que no sólo engranan a la perfección una con otra, sino que se enriquecen considerablemente.

## EUROCAMPING

CIRCUITOS	DÍAS	DESDE
PARÍS-PAÍSES BAJOS	15	34.500
PRUSIA-BOHEMIA-BAVIERA	16	39.500
ITALIA	15	38.100
GRAN ITALIA	21	48.500
CENTROEUROPA	16	39.500
SUIZA-SILVANEGRA Y EL RHIN	16	41.500
YUGOSLAVIA-C. DALMATA	15	47.500
GRAN TOUR MEDITERRÁNEO	23	65.900
CORONA NÓRDICA		
FIORDOS NORUEGOS	22	69.900
CABO NORTE-LAPONIA	28	96.500
INGLATERRA-ESCOCCIA	21	75.900
PAÍSES DEL ESTE	25	58.500
RUSIA-PAÍSES DEL ESTE	26	117.900
RUSIA-ASIA CENTRAL	29	154.100

CONSULTAR PRECIOS SALIDA DESDE BARCELONA

Salidas: Julio-Agosto-Septiembre

Incluye: Autocar, alojamiento en campings, guía acompañante, visitas con guía local. Hotel en algunas ciudades. En la URSS, alojamiento en hotel y pensión completa.

Solicite folletos informativos

**VIAJES ZEPPELIN, S.A.**  
28013 MADRID, Cuesta de Santo Domingo, 24  
CICMA (Plaza Santo Domingo)  
Tels. (91) 248 84 19-248 30 71-248 01 55

## HOTELTOUR

CIRCUITOS	DÍAS	DESDE
NUEVA YORK	9	90.000
N. YORK-C. NIÁGARA-WASHINGTON	9	143.000
USA-CANADÁ	16	179.000
TURQUÍA-CAPADOCIA	15	112.000
GRAN TURQUÍA	22	146.000
EGIPTO-CRUCERO NILO	11	111.500
RUSIA (MOSCÚ-LENINGRADO-KIEV)	8	122.000
RUSIA-ASIA CENTRAL	15	192.000
BRASIL (ECOLOGÍA Y AVENTURA)	23	275.000
MALTA	8	64.900
MALTA-ATENAS	8	69.600
INDIA-NEPAL-PAKISTÁN	16	198.000
INDIA DEL SUR	22	285.000

Salidas: Desde junio hasta octubre

Incluye: Traslados en avión, alojamiento en hoteles, guías acompañantes y locales, seguros, etc. En la URSS, pensión completa.

## USTED NECESITA SABER IDIOMAS

para destacarse en su profesión; ser más eficiente y ganar más en su empleo; O para entenderse con las gentes de otros países en el plano de las relaciones humanas.



### CURSOS DE VERANO

Empiezan nuevos grupos Pida información. Matrícula diaria Aíre Acondicionado en las aulas

MADRID - Gran Vía, 32  
Tel. 522 83 00

## ESCUELA DE SISTEMAS INFORMATICOS

Centro autorizado por:  
University of Cambridge  
Local Examinations Syndicate  
CIT International Examinations

### MODULO DE COMPUTER DRAWING



CURSOS	HORARIO	COMIENZO	FINAL	HORAS
FPL (DIARIO)	9 a 13 h.	08/07/91	26/07/91	60
FPL (DIARIO)	18 a 22 h.	08/07/91	26/07/91	60
FPL (DIARIO)	9 a 13 h.	16/09/91	04/10/91	60
FPL (DIARIO)	16 a 19 h.	16/09/91	11/10/91	60
FPL (DIARIO)	19 a 22 h.	16/09/91	11/10/91	60
FPL (SABADOS)	10 a 14 h.	21/09/91	18/01/92	60
SPECIALIZATION SERIES				
PERSONALIZACION	16 a 19	08/07/91	19/07/91	30
3 DIMENSIONES (DIARIOS)	19 a 22	08/07/91	19/07/91	30

TITULO INTERNACIONAL CAMBRIDGE U.K. - TITULO AUTODESK AG BASILEA SUIZA

Pº del Prado, 12 ( Frente al Museo )  
Horario de secretaría: diario de 10 a 13 y de 17 a 20 - sábados de 10 a 13  
En Barcelona: Comte de Borrell, 241  
En Toledo: Carreteros, 1

