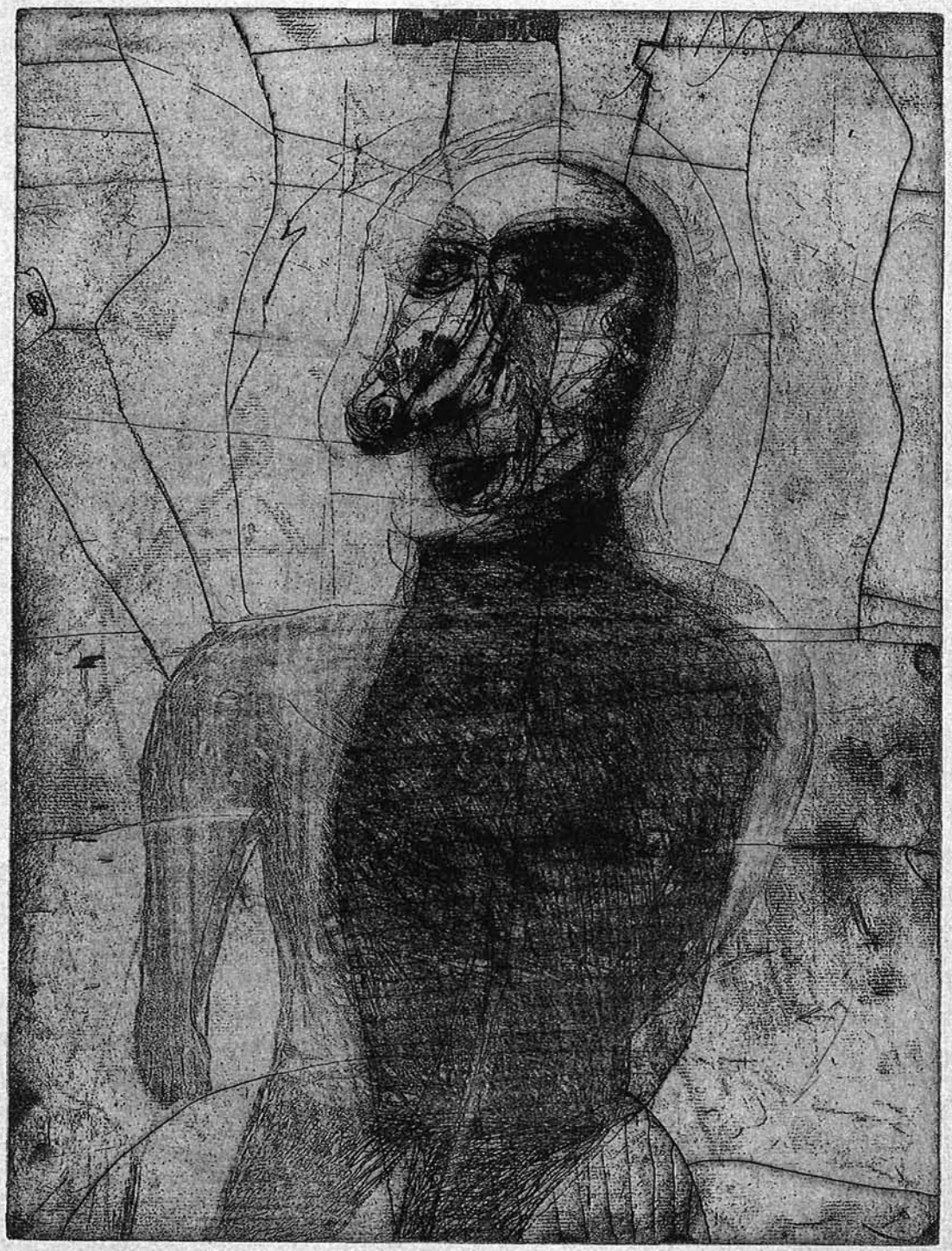
BIBLIOTECA



DA

ALFONS FRAILERO

El alfabeto de Millás*

El mayor inconveniente que puede hallar esta novela es que sus lectores caigan en la trampa que tiende habitualmente Millás, y que esta vez es una trampa mortal. Se trata de ese aire de hiperrealismo verosímil e inmediato –tan cierto como la rememoración de un episodio de infancia o el reconocimiento de los lomos negros de la Espasa–Calpe que todo hemos visto alguna vez–; su prosa ilumina demarcando espacios realistas, como si estuviese ejerciendo de narrador convencional sobre materias escogidas por su parecido con una realidad empírica (de la que está muy lejos de ser retrato ni reflejo ni nada parecido). Millás ha escrito con *El orden alfabético* una metáfora de la desolación y una cruda reconstrucción de la soledad como amenaza, de la neurosis como refugio y la desdicha como estado forzoso del inadaptado, del inválido para transigir, pactar y resistir.

Y lo ha hecho haciendo girar sobre sí mismo el mecanismo narrativo del realismo, haciéndole explorar lo irreal –la pesadilla, el sueño, la invención verbal de uno mismo– como ingrediente natural de la realidad. Y pese a la gravedad cejijunta de los temas que he propuesto como síntesis de esta novela, no es en absoluto un relato escrito desde la pesadumbre del escritor contaminado por su propio tema, sino desde la artesanía del narrador consciente de sus herramientas, las que desembocan en la irónica desesperanza de la literatura de Millás. La fluidez, la ligereza y la agilidad son virtudes innatas de este narrador dotado hoy para la fabulación y la invención de hilos argumentales autónomos, aparentemente ocurrentes y chistosos, para sonreír y cabecear con aprobación ante el ingenio. Pero no: detrás de Millás hay experiencia intelectual y madurez moral, la que necesita una novela para transformar una ocurrencia dilatada en una metáfora luminosa.

Si no conservase aún algún pudor, diría que *El orden alfabético* es una novela metafísica, cuyo tema central es la inconsistencia radical del mundo moral cuando se funda en el dominio de la ilusión y el artificio: la falsedad compulsiva y autocompasiva, la desesperación que inventa, la fabulación interior

* *Juan José Millás,* El orden alfabético, *Madrid, Alfaguara, 1998.*

e ilusa convertida en instrumento de compensación ante la hostilidad de la experiencia real. El lenguaje, la literatura, el orden alfabético no protegen tampoco contra el mal –en realidad, lo alimentan involuntariamente–, pese a ser las garantías aparentes del orden (cuando el lenguaje se desmorona, el hombre se degrada hasta la animalización, como sucede al final de la pesadilla de la primera parte).

Si arriba decía que algo tiene de novela metafísica, ahora añado que es también una novela trágica, sin piedad: Julio se atreve a besar a Laura, y le tocará los pechos, y las piernas le temblarán, emocionado, pero sólo hará todo eso porque está en el otro lado de la realidad, que es la fiebre delirante de las anginas y metáfora del ensueño en el que vivimos instalados muchas horas del día, incluso algunos veinticuatro benditas horas al día.

Es verdad que todo eso arranca de una estrategia más simple y más obvia, pero no es esa la mejor dimensión de la novela, aunque sea la que atrapa en primera instancia al lector: la degradación del hombre a costa de la destrucción y empobrecimiento del lenguaje. Si las palabras desaparecen, desaparecen los objetos que nombran y los conceptos morales o los sentimientos caen fuera de lo humano porque no hay palabra para nombrarlos: es una apología del lenguaje como la forma más alta de desarrollo humano, o como condición necesaria de su perfectibilidad. Pero insisto en que me parece que ese es sólo el resorte narrativo más inmediato de una novela que conduce a estratos más complejos y mucho más desasosegantes que esa mera aplicación literaria del principio del aprendizaje del mundo: conocer es nombrar, disponer de la aptitud de nombrar.

El narrador de la segunda parte asegura desde la primera línea que lo que se ha leído hasta entonces es el relato imaginario de sucesos fantásticos que Julio ha hecho a una mujer. La mujer es real pero no ha escuchado nada de lo contado porque el acto de relatarlo era imaginario: la mujer está instalada en un extremo de la cafetería y Julio se halla en la barra. Eso sucede en un sanatorio donde está ingresado el padre de Julio, cuya peripecia de madurez cuenta ahora un narrador en tercera persona, veinte años después de aquella pesadilla que redujo el mundo a escombros porque se perdió el lenguaje, pero fue también el mundo que permitió besar, querer y ser querido por Laura. Una lógica perturbadora y enferma que está en el centro del sentido de la novela.

En la segunda parte Julio llora: «Tal vez, pensó, debería haberse

quedado en el otro lado para siempre, en donde al menos contaba con el amor, o lo que fuera aquella cosa que le proporcionaba Laura», por mucho que sepamos que en la realidad empírica de sus trece años Laura no fue siquiera amiga de Julio. Enseguida sabremos que la segunda parte va a construirse en torno al poder de la palabra como instrumento de fabulación y rectificación de la realidad. El lenguaje inventado, la mentira, va a ser quien construya el ensueño que oculte y silencie el desamor, la soledad y la angustia de Julio. La realidad inventada no será la de una fiebre y una pesadilla sino que opera sobre la realidad empírica, a cuyas claves de veracidad adaptará Julio la mentira para hacerla perdurar, para hacerla vivible, para vivir ilusoriamente en otro mundo, el que han construido sus mentiras privadas y sus palabras públicas, y vivir en él con las angustias y las dudas, los deseos y las decepciones de la realidad paralela, real. La lección más amarga de la novela es la perpetuación en la edad adulta de un sentimiento de exclusión de la vida, de marginación del bien posible porque no se reconcilia la ansiedad del deseo con la resistencia de la realidad contingente: sigue dependiendo el personaje de esa construcción fantástica de la realidad –como la que dispone la Enciclopedia, como la que da el orden alfabético– y nunca habrá de curarse de la nostalgia de una vida más alta que la suya. No es un relato de adolescentes: es una novela sobre la mala madurez que adopta como metáfora crucial de la infelicidad la fragilidad, la endeblez y la inconsistencia del adolescente que perdura disfrazado, transformado, en la vida adulta.

Es esta quizá la novela de Millás que mejor combina la madurez moral e intelectual del autor y la maduración de las herramientas de un fabulador dotado para la extrañeza disimulada, la imaginación incesante y la ocurrencia cargada de sentido y turbación reflexiva. El tapiz de partida, los hilos y las madejas, son kafkianos y borgianos: quiero decir que evoluciona con lógica de relojero loco y lucidez de analista. Es una novela atosigante por divertida e ingeniosa, porque la sonrisa tranquila se instala desde el principio sabiéndose amenazada por el rictus del miedo, del temor a saber lo que esconde la sonrisa y la fluidez imaginativa y libre del relato.

Jordi Gracia

El vals lento finaliza

El 26 de octubre de 1998 murió José Cardoso Pires. El mundo intelectual portugués, afligido y ansioso, esperaba la noticia desde hacía tiempo rebelándose ante el final injusto destinado a una voz obstinadamente vital. Cardoso Pires, (Peso, Ría Baixa, 1925) uno de los autores de referencia obligada de esta segunda mitad de siglo, no sobrevivió a un tercer trastorno cardiovascular que lo tuvo condenado a cuatro meses de coma profundo e irreversible. La inexplicable superación de la primera crisis cerebral, la cual le ocasionó la pérdida temporal de la memoria, originó un libro inquietante, *De Profundis, valsa lenta* (1997), en el que el autor portugués, evolucionando en un vals estático desde su carismática prosa sobria y seca, encara la muerte desde dentro, anunciando que el vacío que deja la falta de memoria es una *muerte blanca,* la pérdida del *sentido de la presencia, y* constatando que la vida es *comunicación* y que más allá no hay nada, sólo silencio. Al despertar de su *muerte blanca* pasó un mes deslumbrado por la vida y poco después declaró serenamente: «No quiero que me mantengan a flote en este planeta causando una triste impresión [...], no quiero sentirme humillado, trátenme bien.»

Por fortuna, aunque el lector español conoce mal la obra de José Cardoso Pires, el último recuerdo que quedará será la cuidada edición de un itinerario sugerente y personal por la Lisboa que pertenece a la memoria del autor. *Lisboa: diario de a bordo. Voces, miradas, evocaciones* (Alianza Editorial, 1998, traducción de Xavier Rodríguez Baixeras) es la configuración de una geografía sentimental de lugares imprevisibles que sólo el *flâneur* que se deja llevar encuentra, mezclada con anécdotas, recuerdos, imágenes y olores que poco a poco irán construyendo lo que Cardoso Pires llamaba *la sintaxis urbana* de Lisboa. Una escritura ágil y aparentemente espontánea que parece improvisada demuestra una maestría estilística que esconde a un autor extremadamente exigente con su propia obra y que escribe y reescribe sus textos, corrigiéndolos múltiples veces.

Oportunamente, Alianza Editorial ha reeditado dos obras fundamentales de la bibliografía del autor portugués: su primera novela, *El Delfín,* traducida por Javier Casanova, (1968), inscribe a Cardoso Pires en una retórica marcadamente neorrealista aunque dotada de rasgos estilísticos propios en los que se advierte interés por la adaptación de técnicas cinematográficas a su prosa y se adivina una clara

influencia de autores anglosajones –como Arthur Miller, Norman Mailer o Faulkner– que, posteriormente, lo llevarán a adoptar el género policial como vehículo de expresión de lo dramático o de los aspectos poco complacientes de la vida. *El Delfín* aparece en un momento especialmente difícil de la historia portuguesa contemporánea; los años sesenta pertenecen a un Portugal atrasado, conservador y autorreferente que se desangra en la guerra colonial en África o que emigra pobremente hacia otros lugares de Europa o América. La novela, sin tratar directamente estos temas y a partir del cruce de múltiples voces, muestra un mundo de aguas estancadas y nieblas densas que impiden la visión y delimitan un espacio enigmático. A partir de aquí, los temas de sus primeras obras convierten a Cardoso Pires en el principal cronista de la época salazarista, contada desde la denuncia serena, aunque de tono satírico y punzante, mediante una escritura sin ornamentos y de mano segura.

La segunda obra que ofrece Alianza Editorial es *Balada de la Playa de los Perros* (traducción de Basilio Losada). Una novela policiaca publicada en el año 1982 y en España en el 85 que, inspirada en el asesinato en 1960 del capitán Almeida Santos, causó un fuerte impacto entre el público portugués. El año 82 fue de gran creatividad literaria en Portugal; la *Balada de la Playa de los Perros* ganó el primer «Grande Prémio de Romance e Novela da Associaçao Portuguesa de Escritores», galardón al que también en ese mismo año aspiraban obras como *Memorial del Convento* de José Saramago, *O Cais das Merendas* de Lídia Jorge, *O Bosque Harmonioso* de Augusto Abelaira y *Paisagem com Mulher ao Fundo* de Teolinda Guersão, nombres ahora de cita fundamental al hablar de literatura portuguesa de este final de siglo.

La labor periodística, ensayística y editorial desempeñada en los años previos a la edición de *El Delfín* definen a Cardoso Pires como un hombre directamente inmiscuido en el mundo cultural e intelectual portugués y muestran una clara voluntad de conectar su país con el resto del mundo. Como editor, revela a Portugal las obras de Beckett, Maiakovski y su admirado Faulkner al dirigir diferentes colecciones para las editoriales Fólio y Ulisseia Editora; como periodista, participa en encuentros internacionales de escritores, en actos de solidaridad y reivindicación democrática y funda, dirige y colabora en diversas revistas de letras y artes *(Vértice, Almanaque, Diário Popular,* etc., la revista española *Triunfo,* la mexicana *Hoy, e* incluso realiza colaboraciones eventuales en la BBC). Los catorce años que transcurren entre *El Delfín y* la *Balada* irán recogiendo una obra extensa que abarca múltiples géneros literarios –cuen-

to, novela corta, teatro, ensayo, adaptaciones radiofónicas y cinematográficas– que descubre a un autor profundamente implicado en la época que le tocó vivir y que entiende su obra como espacio de debate de todo aquello que afecta a las ideas y las creencias.

Durante los años 70 escribe desde Inglaterra, donde se encuentra impartiendo clases de literatura portuguesa en el King's College de la Universidad de Londres, su polémica sátira antisalazarista *Dinossauro Excelentíssimo,* el ensayo *E Agora, José?,* que nace de unos conocidos versos del poeta brasileño Drummond de Andrade, el volumen de cuentos *O Burro–em–Pé y* estrena *Corpo de Delito na Sala de Espelhos,* una obra de teatro sobre los actos represivos de la PIDE, la policía secreta portuguesa. La década de los 80 lo consolida como autor de renombre y su obra se empieza a traducir a la mayoría de las lenguas europeas; es en este momento cuando aparece el libro de cuentos *A República dos Corvos* donde los protagonistas son animales. En una entrevista efectuada con motivo de la publicación del libro (diciembre de 1988), José Carlos de Vasconcelos hacía observar a Cardoso Pires que sus obras estaban llenas de animales –delfines, perros, dinosaurios, burros y, ahora, cuervos– a lo que el autor portugués respondió que le seducía de los cuervos su individualismo y su inteligencia maligna pero que, al mismo tiempo, los cuervos eran la imagen simbólica de Lisboa y que, en este sentido, la ciudad era la República de los Cuervos, un lugar que se pasa la vida reprochándole a la Historia su pasado pero que, asimismo, no duda en evocarlo con nostalgia. Cardoso Pires le recriminaba a su mundo, a Portugal, a la sociedad portuguesa, el ser tan estrecho de miras, tan reconcentrado sobre sí mismo, tan voluntariamente pequeño, tan propenso a la autocompasión. Todo aquello que le repelía de su cultura fue la fuente de su creatividad literaria y la dotó de ese tono irreverente, rebelde y sarcástico que la caracteriza.

Los últimos años de Cardoso Pires fueron difíciles; tuvo que enfrentarse a la debilidad de su cuerpo con la misma voluntad y desafió con que defendió el lugar de sus ideas en el mundo. Todas las voces de la cultura portuguesa que se despidieron públicamente de Cardoso Pires coincidieron en destacar su presencia dominante allí donde se encontrara. «Un gran conversador», lo definió su íntimo amigo Antonio Tabucchi, que despuntaba siempre por su vitalidad y energía de tono ronco inmerso en humo de cigarros, risas y discusiones acaloradas. Al final, queda esa Lisboa suya que navega sostenida por el Tajo y ese *vals lento* que ayuda a los hombres a encararse con la muerte.

Isabel Soler

Reciente bibliografía cortazariana

Tres son los libros que actualizan el nombre de Julio Cortázar y los tres, tan peculiares, presentan de novedoso y de común el hecho de que no son estudios especializados en los resortes y en la mecánica que nacen de su obra, sino que exploran el Cortázar humano[1]. El de Mario Goloboff, es la primera biografía que se publica del autor de *Rayuela*; la recopilación de cartas que realiza Mignon Domínguez, recoge al narrador argentino en su epistolario con María de las Mercedes Arias en 1937; y el tercero, a cargo de Nicolás Cócaro, recupera la figura del Cortázar jovencísimo cuando ejercía de profesor en el Colegio Nacional de Bolívar y en la Escuela Normal Domingo Faustino Sarmiento, de Chivilcoy, apenas una década antes del peronismo.

El libro que ha escrito Goloboff, poeta y novelista que vive entre París y Argentina, es un trabajo muy recomendable. Consigue situarnos desde la infancia de Cortázar en Banfield, Buenos Aires, en el niño enfermizo y solitario que habla francés y apenas sabe castellano tras su llegada de Bélgica; el escritor solipsista del París de los cincuenta despreocupado de la realidad plana, o el escritor comprometido en su madurez con la causa de los derechos humanos (Tribunal Russell) y con la Cuba de Castro. Sus relaciones con Aurora Bernárdez, Edith (la Maga), Ugné Karvelis y Carol Dunlop, hasta su muerte en la helada mañana del 12 de febrero de 1984. Sin embargo al seguidor de Cortázar, el auténtico cortazariano, el lector que conoce a Cortázar y que esperaba desde hace años *la biografía*, es un libro que le sabe a poco. Demasiado telegráfico, demasiado producto de laboratorio. Un libro que *sólo* le descubre determinados datos. Tampoco hay un aporte sorpresivo de fotografías.

La validez radica, de cualquier manera, en la circunstancia de que Goloboff ha sabido sistematizar centenares de esos datos que estaban dispersos en múltiples entre-

[1] Julio Cortázar, la biografía, *Mario Goloboff, Seix Barral, Buenos Aires, 1998, 333 páginas.* Cartas desconocidas de Julio Cortázar, *Mignon Domínguez, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1998 (2° edición), 297 páginas.* El joven Cortázar, *Nicolás Cócaro, Cecilia Noriega y Pío Clementi, Ediciones del Saber, Buenos Aires, 1993, 134 páginas. Añado* El París de Rayuela (homenaje a Cortázar), *Héctor Zampaglione, Edit. Lunwerg, Barcelona, 1997, 122 páginas. Espléndido libro en el que Zampaglione recorre y sitúa en un plano con 70 fotografías los rincones del París de Oliveira y la Maga.*

vistas ajenas realizadas al propio Cortázar. Lo débil del volumen proviene, desde mi punto de vista, del escaso trabajo de campo. Esa es la sensación que nos llega a quienes ya habíamos leído, por ejemplo y por citar sólo algunos, los libros de Omar Prego y Ernesto González Bermejo, sin olvidar las referencias a Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki, Joaquín Marco, Ivar Ivask, Elena Poniatowska, Andrés Amorós o Joaquín Roy. Dicho eso, insisto: es un texto necesario. Pero, como digo, en el recorrido muchos interrogantes quedan sin respuesta; valgan tres a vuelapluma: ¿Qué ocurre con el padre de Cortázar, cuya ausencia sin duda condiciona buena parte de su relatos? ¿quién es y qué ha sido de esa Edith que es aceptada como la Maga? ¿cuál es la causa de la muerte del escritor? Goloboff se refiere al padre de Cortázar, pero despacha la cuestión rápidamente; de Edith nos la describe, pero no logra saber cuál es su apellido. En cuanto a la muerte de Cortázar, habla de leucemia, aunque deja abierta el rumor de una contaminación de Sida derivada de su convivencia con Dunlop o «No faltan, tampoco, quienes deslicen (cosa que ahora suele estar de moda en coloquios y conferencias) comentarios e hipótesis sobre supuestas prácticas homosexuales del mismo Cortázar» (p. 285). Con todo va a ser una biografía bien recibida porque rellena un espacio que exigía ser cubierto ahora, casi a quince años de la muerte del escritor.

El segundo volumen a que hacemos mención es un libro de cartas. En 1937 Cortázar conoció a María de las Mercedes Arias, profesora de inglés, en Bolívar, donde trabajaban ambos. Entre ellos nació una amistad que, epistolarmente, se mantendrá más allá de la estadía de Cortázar en Mendoza, en cuya universidad impartió cursos de literatura inglesa y francesa hasta que, en 1944, regresó a Buenos Aires donde trabajó como director de la Cámara Argentina del Libro.

La colección de cartas que ha organizado la profesora Mignon Domínguez, quien actualmente ejerce su cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Tecnológica Nacional, es un auténtico «testimonio de ideas, sentimientos, pasiones; hay pocas alusiones al amor, sí muchas a la amistad, a la poesía, a los libros, autores preferidos, lugares visitados» (p.15). El libro, con una sólida estructura introductoria, que abarca las facetas cortazarianas (el jazz, la visión del lector, el tema de la muerte, el enfoque de la Segunda Guerra Mundial, viajes, la amistad, la bibliogula de Cortázar), resulta de un gran atractivo por saber situarnos ante la idea del

mundo que tiene el escritor de veinticinco años. Visión del mundo, retrato de Cortázar, radiografía de los antecedentes que reaparecerán en la posterior producción de este autor.

En cuanto a la conformación de las 24 cartas, ahí encontramos a Cortázar. Si uno quiere localizar el pulso del narrador relajado, el lenguaje vivo, los modos de expresión voluntariamente impermeables respecto a la preceptiva al uso (modos que en el posterior Cortázar se acentuarán hasta cotas mágicas), aquí lo tenemos: «Decidí quedarme en Chivilcoy a pasar el week end (...), tengo dos novelas de Ellery Queen (*The American Gun Mystery* y *The Roman Hat Case*); poemas de Salinas y de León Felipe, la fascinante historia del Renacimiento de John Aldington Symonds; una bella edición de Virgilio, *Le grand Meaulnes* y mis gramáticas alemanas. Se puede pasar un rato con todo eso, ¿no?» (p. 263). Julio Cortázar (en esta época aún Julio Denis, abandonado ya el nombre de Florencio) emerge en estas cartas y da cuenta de cuál es su aspiración en la vida: «Mendoza -que creo usted conoce- es una bella ciudad, rumorosa de acequias y de altos árboles (....). No le negaré que siento -casi físicamente- los 1000 kilómetros que me separan de Buenos Aires; pero de algo ha de servirme ahora mi prolijo, minucioso entrenamiento para la soledad» (p. 268). Es un libro indispensable para complementar la bibliografía de Cortázar.

Por último *El joven Cortázar*, de Nicolás Cócaro, quien inició su actividad literaria en Chivilcoy, junto al mismo Cortázar y Domingo Zerpa. El índice del volumen reúne diecisiete aportaciones, desde el conocido escrito de Borges de 1984, en el que relata cómo un joven desconocido cierto día se acercó con un cuento titulado «Casa tomada» a la redacción de *Los Anales de Buenos Aires*, que dirigía Sarah de Ortiz Basualdo y en la que Borges actuaba de secretario, con la intención de que fuese publicado (el cuento sería ilustrado por la hermana de Borges, Norah, ilustración que no acabó de agradar del todo a Cortázar por el tratamiento excesivamente gótico de la casa), hasta testimonios de compañeros chivilcoyanos (José María Grange) o bolivarianos (Marcela Duprat) o escritos del propio Cócaro en los que se aproxima al recuerdo del poeta y del narrador.

Tres títulos, pues, imprescindibles para quienes sigan la trayectoria de Cortázar y necesarios para quienes se sientan atrapados por la persona y la obra del gran escritor argentino.

Miguel Herráez

Los libros en Europa

La depuración 1943-1953, *Herbert Lottman, traducción de Mauro Armiño, Tusquets, Barcelona, 1998, 547 pp.*

Lottman, paciente neoyorkino radicado en París –como en un ejemplo más de los *roary twenties*– ha reunido materiales sobre la historia de Francia en nuestro siglo y de ellos han salido libros de tan jugosa lectura como la biografía de Pétain, *La Rive Gauche* y *La caída de París,* y relatos de vida hechos con felicidad notable (el de Colette) o menos notable (el de Camus). Toca ahora el turno a la depuración que siguió a la liberación del país.

Con su habitual objetividad, a veces teñida de un color impasible (herencia de otro biografiado suyo, Flaubert), Lottman expone la minucia de su constante buceo en archivos, hemerotecas y entrevistas personales. Examina los procesos depuradores, las comisiones especiales, la actitud del gobierno provisional, para señalar los castigos y abusos que, en este episodio como en todos los históricos, se dan cuando hay pasiones vengativas en juego, oportunismos, manipulaciones políticas y el estallido del sangriento azar de las guerras.

La investigación lottmaniana rebosa probidad y cae en extensiones prolijas que agobian a quien las lee, provocando el recuerdo de otros relatos del autor, tensos de pulso narrativo (la caída de París es una angustiosa novela de *suspense).* Pero vaya lo uno por lo otro, la lectura ágil y la morosa consulta.

Dos coletillas surgen del libro: el talento político de De Gaulle, que se sacó de la manga una Francia honorable y resistente, y la guerra civil larvada que fue la ocupación alemana, una guerra civil que los franceses empezaron en 1789 y vivieron a saltos en el 48, en la Comuna y en la gran sacudida nacional que promovió el proceso a Dreyfus. Disimulo, perdón y olvido siguieron a la tristeza magullada de la derrota y a la melancolía de la liberación humeante de ruinas y cadáveres. Tales son los alimentos terrestres de la historia.

Autobiografía, *Norberto Bobbio, edición de Alberto Papuzzi, traducción de Esther Benítez, prólogo de Gregorio Peces-Barba, Taurus, Madrid, 1998, 299 pp.*

Cercano a los noventa años (nació en 1909), Bobbio ofrece estas páginas autobiográficas completadas por una serie de oportunos docu-

mentos intercalados por Papuzzi. No se trata de un texto demasiado autobiográfico, en el sentido de exploración íntima, sino de un relato curricular, en que el escritor italiano evoca las distintas etapas de su carrera de profesor en el campo de la filosofía jurídica, sus labores intelectuales y científicas, sobre el fondo del avatar político de Italia, entre el fascismo y la actual refundada república.

Bobbio, nacido en un medio que sería profascista, se fue decantando en dirección contraria y participó en movimientos universitarios resistentes. Con la paz y la democracia, hizo algunos breves intentos de militar en formaciones de izquierdas poco tradicionales, como el Partido de la Acción y Unidad Proletaria y, aunque siempre estuvo cerca de posiciones socialistas liberales, nunca se encuadró en las variantes partidarias correspondientes. Más bien se advierte en él una gran inquietud por los temas de la gestión social –la paz, la democracia, la justicia, la igualdad– y una paralela incompetencia en cuanto a la política activa y profesional.

Los recuerdos de Bobbio sirven para rastrear la juventud y evolución de cierto sector de la intelectualidad italiana, donde se mezclan Cesare Pavese, Massimo Mila y Renato Treves con nombres de futuros dirigentes del país: Pertini, Basso, Craxi, Amendola, Pajetta, etc. Con su habitual contención y su distanciamiento objetivo y comedido, Bobbio presenta su rendición de cuentas autocríticas de la experiencia vivida, singularmente en cuanto a los errores de cálculo y las negligencias históricas de las izquierdas italianas, desde el anarquismo al comunismo, pasando por los diversos registros del socialismo democrático.

El ascenso de la insignificancia, *Cornelius Castoriadis, traducción de Vicente Gómez, Cátedra, Madrid, 1998, 238 pp.*

En esta miscelánea de artículos, conferencias y entrevistas fechadas en la década de los noventa, Castoriadis retoma y revisa algunos puntos de vista sobre las sociedades desarrolladas de nuestro tiempo. No las encuentra demasiado atractivas, aunque reconoce que el capitalismo liberal de Occidente demuestra una flexibilidad y una capacidad de adaptación incomparables *(resiliencia* es el tecnicismo empleado). Por lo demás, son superficiales, incoherentes, estériles de ideas, versátiles de actitudes, burocratizadas, despolitizadas y marcadas por una privatización de la economía y la vida individual que desintegra los dispositivos de control y corrección, fragmentándose el poder en manos de los *lobbies.*

Lo que marca a nuestra época es una crisis de lo imaginario que se

advierte en lo educacional: nuestras sociedades no son capaces de producir los sujetos que hacen falta para continuarlas, porque se ha desajustado la relación cultura-civilización. Somos muy civilizados y muy incultos: nuestras normas carecen de vigencia aunque sean válidas y sólo el «enemigo» (el fundamentalismo religioso) ofrece restaurar el vínculo entre el discurso y la creencia.

Tampoco la hegemonía capitalista liberal asegura la universalización de la democracia, y buen ejemplo son los despotismos del Sudeste asiático. Castoriadis, en cambio, se recuesta en Marx, aunque reiterando sus duras críticas al leninismo y secuelas, siempre sobre bases marxianas, ya que no marxistas. De todos modos, resulta curiosa esta proximidad entre un optimista de la historia como Marx, para el cual el socialismo era ineluctable, y un apocalíptico pesimista como Castoriadis, muy impregnado de ultimidad franfurtiana.

En lo teórico, el politólogo griego revisa la noción del hombre como animal racional (nada más loco que el ser humano, dice) y prefiere pensarlo como animal imaginante que organiza su imaginario en función de los otros, o sea en sociedad, en un constructo siempre en transformación: la historia. El hombre es un animal histórico. La incógnita está dada por esta posibilidad de que la historia termine por la autoaniquilación de las civilizaciones, en cuyo caso se detendría el proceso. El modelo de recambio comunista se ha autodescalificado y el integrista es antihistórico. La pregunta sofocada de Castoriadis se dirige al Tiempo histórico como razón de sí mismo: ¿hacia dónde vamos?

Luchas y transiciones. Memorias de un viaje por el ocaso del comunismo, *Manuel Azcárate, El País-Aguilar, Madrid, 1998, 213 pp.*

El autor, que vivió entre 1915 y 1998, fue un destacado militante comunista, que luchó en el bando republicano durante la guerra civil española, en la resistencia francesa contra los nazis y en diversos cargos partidarios, notoriamente como responsable de las relaciones internacionales del PCE. En estas memorias recoge recuerdos a partir de su primer viaje a la URSS, en 1959. En 1980 es expulsado del partido y ha de construir una nueva profesión, la de editorialista político. Las últimas páginas, donde describe la aparición y desarrollo de una enfermedad incurable, son de una conmovedora austeridad y muestran al íntegro pensador laico que se enfrenta con la muerte no sólo como el final sino como el gran misterio, al que no le concede ningún valor sobrenatural.

En rigor, el libro cuenta la historia de unas relaciones intensas e imposibles entre Azcárate y el comunismo. La imposibilidad surge de la radical divergencia entre discurso y práctica. Los comunistas proclaman la igualdad y practican la jerarquía y los privilegios burocráticos; son internacionalistas y definen a la URSS como patria del socialismo, en perpetuo conflicto con la otra gran potencia comunista, la China; exigen la vigencia de las libertades públicas en los países donde no gobiernan (ni quieren gobernar: caso típico, Italia) y las niegan allí donde mandan, considerando a quien disiente como a un enemigo, a quien perseguir en términos militares. El laicismo del que se reclaman los comunistas, en la tradición ilustrada, se transforma en una creencia mística en una verdad de la historia cuya revelación ha sido concedida a los militantes del partido «correcto».

Más allá de un elenco nutrido de figuras que Azcárate retrata con escasos y certeros rasgos, su constante tensión proviene de la pareja consular de la familia: Pasionaria y Carrillo. La familia acabará expulsando al díscolo que pretende debate y democracia dentro del partido, tal como se reclaman fuera de él.

Buena parte de la historia política española contemporánea desfila por estas páginas, las cuales, si no revelan hechos desconocidos, sí aportan una memoria personal, evidentemente sincera, sencilla pero no incauta, que ilumina la interioridad de ese edificio que sólo conocemos como fachada y que es nuestro propio devenir. A la vez, describe con un contenido patetismo, el gran drama intelectual y moral de las izquierdas en nuestro siglo: si eso que se vio con nitidez y que fue el mundo alternativo al que hemos heredado, no existió realmente nunca ¿qué historia hemos vivido?

¿Qué le ocurre a la postmodernidad? La teoría crítica y los límites de la filosofía, *Christopher Norris, traducción de Michel Angstadt, Tecnos, Madrid, 1998, 374 pp.*

Los componentes filosóficos del pensamiento postmoderno son conocidos aunque no siempre reconocidos: Nietzsche y su teoría sobre la verdad extramoral, Heidegger y la falta de fundamento, el viejo y glorioso escepticismo de Hume reavivado por Peirce, etc. Esto desmonta la originalidad y la contemporaneidad de pensadores como Baudrillard, Lyotard, de Man y Derrida, entre otros.

A estos fines apuntan los artículos de Norris aquí reunidos, en verdad extensas recensiones de diversos libros. A Baudrillard lo apalea y a Derrida lo defiende de malas lecturas. Con de Man no sabe bien qué

hacer. En cualquier caso, repasa con insistencia a veces farragosa las cuestiones básicas del asunto: la verdad no existe y en su lugar tenemos unas convenciones que proponen la vigencia de una ficción eficaz; la realidad se ha vuelto hiperreal, bastante irreal y simulada; el lenguaje es una trama intertextual de retóricas; en fin, más de lo que hay, no hay nada más y más vale pensar lo que nos rodea como algo enigmático e inevitable, que nunca conoceremos a fondo ni nos angustiará demasiado. El postmodernismo es, tras muchas vueltas y revueltas, una ideología de la conformación, en el doble sentido de la palabra: conformarnos a las formas del mundo y conformarnos con lo que somos entre ellas.

Norris no encara una perspectiva definida de crítica a este momento tardío y resignado, alegremente apocalíptico y elegantemente pesimista de la historia del pensamiento. Más bien sigue descriptivamente el decurso de sus lecturas, sumándose al desconcierto general, aunque no siempre de buen humor. Esto es lo mejor del libro.

La traducción es proba, pero no deja de extrañar que cite los libros en inglés, aunque sean de originales franceses o alemanes. Tampoco es de recibo traducir la derridiana *différance* (un neologismo) por diferencia.

Sobre la crisis de la historia, *Gérard Noiriel, traducción de Vicente Gómez Ibáñez, Cátedra, Madrid, 1997, 313 pp.*

El autor estudia, paralelamente, las alteraciones que han sufrido, sobre todo en sede francesa, la profesión del historiador y la epistemología de la historia. Desde los tiempos del positivismo, que ponderaba la objetividad científica de la disciplina, su capacidad de reconstruir puntualmente el pasado y la unidad universal del método naturalista, la historia ha sufrido alteraciones que, valga la redundancia, son históricas. Se ha impuesto, de tal manera, la necesidad de hacer la historia de la Historia.

Al positivismo sucedieron la eclosión de las ciencias del espíritu, el determinismo marxista, la historia cuantitativa, la crítica del discurso, el manejo de los tipos ideales weberianos, la historia local y regional (no sólo en cuanto a espacios, sino en cuanto a tema: vida cotidiana, familia, historia de las mujeres, los jóvenes o los viejos). El panorama se ha enriquecido y, a la vez, desorientado.

En otro orden, la profesión del historiador se ha popularizado y aumentan con vertiginosa rapidez las cátedras de historia, los seminarios, las agrupaciones profesionales, los clubes y las logias. De este modo, mientras se pone el conocimiento al alcance de mayores

públicos, se crea la superstición corporativa de que la historia, eso que en principio nos ocurre a todos y que todos deberíamos y podríamos conocer, se torna el saber de un colectivo de científicos muy especializados. A esta deformación se opone la perversa y opuesta de la historia hecha por los periodistas, obligada a una compulsiva amenidad y a los espejismos de la simpleza.

Noiriel maneja categorías con solvencia y cifras con la elocuente relatividad de las cantidades. A veces, para un lector no francés, puede resultar monográfico en exceso, pero el balance es favorable a su empresa, pues nos da una descripción del paisaje histórico (la historia de los humanos y la Historia de los historiadores) muy competente y útil, a la vez que nos deja, por enésima vez, perplejos ante nuestra propia condición de animales históricos.

La edad de oro de la humanidad. Crónicas del paleolítico, *Jean Chavaillon, traducción de Eduardo Ripoll Perelló, Península, Barcelona, 1998, 230 pp.*

De la prehistoria nos quedan huellas fragmentarias y muy dispersas. Es difícil trazar entre ellas itinerarios y cronologías precisos. Los períodos de su evolución suman millones de años y desenvuelven unos ritmos impensables para nuestra imaginación histórica. Sin embargo, allí está lo esencial de nuestra especie: la memoria técnica (la capacidad de aprender y enseñar técnicas), el lenguaje como simbólica (y no como mera reacción oral a un estímulo), el dominio del fuego, la sedentariedad y la migración, la casa, la tumba, el utensilio inútil (la obra de arte), el culto al más allá, la admisión de lo desconocido y lo sobrenatural.

Chavaillon, estudioso y excavador, va con cautela por los datos que proporciona su disciplina y las contradictorias conclusiones que se enfrentan, unas contra otras, a lo largo de estas décadas. Sus noticias son frescas y contrastadas, de modo que debemos tomarlas por la actualidad más fehaciente de los prehistoriadores.

Pero hay una frontera de la historia, sin la cual ésta no existiría: el mito, la narración de lo legendario. Chavaillon cede a la utopía de la edad de oro en la tierra y cree que los hombres prehistóricos no hacían la guerra, trabajaban lo mínimo, estaban en feliz contacto con la naturaleza, vivían en libertad y sin autoridades, sobrados de recursos, en un medio impoluto que ignoraba la avaricia, la propiedad privada y la defensa frente al extraño. Es posible que esto haya sido así y que los prehombres hayan alcanzado su propia dicha. Pero no cabe extrapo-

larla y pensar que, de golpe, devueltos a aquella Arcadia prehistórica, consiguiéramos la felicidad que ahora nos falta, en un mundo de consumismo donde tanto nos sobra, desde luego, a quienes nos sobra.

B. M.

Al final de la tarde, *Basilio Sánchez, Calambur, Madrid, 1998.*

Todo libro de poemas está situado en una órbita luminosa de muy diversas características: puede refractar el esplendor matinal y la radiante afirmación de todo cuerpo en la luz, como por ejemplo *Ladera Este,* de Octavio Paz; puede irradiar un mediodía cegador y mortal, como sucede en *El cementerio marino,* de Paul Valéry; puede girar bajo las circunvoluciones de una noche atroz e irredimible, como por ejemplo *Las moradas de la muerte,* de Nelly Sachs. El arco del día y el arco del año, el tránsito entre las fases de la luz y el transcurso cíclico de las estaciones, son el ámbito en que la mirada –incluso, o sobre todo, la mirada más *interior*– habita en su incesante diálogo con la palabra. *Luz con el tiempo dentro,* dijo Juan Ramón Jiménez: un libro de poemas puede leerse como la restitución –recreación– del diálogo de la mirada con la luz, con una luz que la propia mirada genera porque el ojo de la palabra no contempla lo visible sino lo invisible; una luz, en definitiva, interior, íntima, irrepetible e inextinguible.

Al final de la tarde, el cuarto libro de poemas de Basilio Sánchez (Cáceres, 1958), irradia una luz amenazada por las sombras: luz del último atardecer, de los instantes en que la pérdida de la luz se instala en el corazón del hombre como una devastación y una promesa a la vez. Este *final de la tarde* es un tiempo de revelación: la memoria se abre a las huellas más tenues, la mirada acepta la invitación de lo oscuro a desaparecer para renacer transformada en palabra, el aire entrega su transparencia instantánea y cada objeto desciende a su raíz de indeterminada materia suspendida. Pero también es un tiempo de interrogación: *Al final de la tarde* nos da a escuchar una voz que se interroga por el rostro que la sostiene, una presencia que explora la ausencia de la que procede. La interrogación permanente por la imagen de sí que ha sucumbido a la depredación del tiempo obtiene a veces una respuesta: el reconocimiento a través de las huellas que el sujeto dejó como trazos inciertos de su presencia y que ahora dan forma a una ausencia, la ausencia de sí que la palabra nombra y explora. Pero estas respuestas se transforman cada vez en nuevas interrogaciones: las formas se disuelven, pierden sus contornos, y la voz nace a la desmemoria del origen.

Hay en estos poemas un misterio de la inmovilidad. Debajo de todo movimiento, parece decírsenos, yace lo inmóvil. Así en el curso del río, en el viento entre los árboles, en el paisaje de la lluvia, en la mirada del hombre. El mismo «hilo invisible» que reúne todo lo disperso hace converger en una única figura inmóvil todo lo que se mueve. El «aquí» desde el que se nos habla es como la habitación predilecta de la voz: en las paredes de esa habitación pueden surgir sombras en forma de ramajes, manchas como flores primerizas, estelas que recuerdan las huellas en la nieve, pero la habitación es siempre la misma y la voz que habla desde ella, la voz de estos poemas, dice un mundo filtrado por la mirada (apacible, doliente, interior) del espíritu.

Rafael-José Díaz

El lápiz del carpintero, *Manuel Rivas, Madrid, Alfaguara, 1998, 201 pp. Trad. de Dolores Vilavedra.*

La guerra civil y la posguerra han tenido un tratamiento regular y continuado en los últimos treinta años. Muchos narradores sin vivencias directas de aquella época la han reconstruido con una experiencia que es heredada. Y eso ha señalado, o señala, un territorio ético pero también estético de la novela de hoy que es revelador de muchas cosas en que no entraré, pero sí permite apuntar a una cosa distinta y muy feliz. Manuel Rivas ha contado en *El lápiz del carpintero* de otra manera, con intuición lírica y libertad narrativa, un material hasta hoy casi siempre dominado por la pesadumbre de la derrota o la tentación de la venganza aplazada, el compromiso de contar lo que no pudieron contar quienes padecieron la posguerra o fueron sus víctimas, una especie de delegación del deber de contar la culpa de los unos y la inocencia de los otros, sin saber, o sin querer, levantar el pedal de la voz de quien escribe ungido a una herencia que se siente en deuda con un pasado humillado: el cumplimiento de un destino de redención dictado por una conciencia atosigada y, por tanto, todavía muy atada a la seriedad grave, la solemnidad ampulosa, la conjura angustiosa de los demonios personales y familiares.

Y lo primero que debe llamar la atención en la novela de Manuel Rivas es un aspecto que suele desatenderse en las traducciones de las lenguas peninsulares, y es que la tradición literaria de Rivas es desde luego la literatura española, pero su lengua literaria es el gallego, y por lo tanto, necesariamente, modelos, autores, ángulos gallegos. Si el Carlos Casares de *Dios sentado en un sillón azul* logró un relato muy vivo con la voz monologal de un personaje que podía parecerse mucho a un potencial personaje de Muñoz

Molina o de Chirbes, Manuel Rivas ha apostado por una combinación de ingredientes literarios que liberan a la novela del espesor denso, de la rumia lenta en torno al mal y la fatalidad. Y lo ha hecho inhibiéndose de la tradición literaria en el tratamiento de un tema, la guerra y la posguerra, apoyándose en el punto de fantasía e imaginación, de estilización y elipsis, de alusión y sutileza que conoce bien la literatura gallega y que maneja peor la literatura de raíz muy hispánica.

Manuel Rivas se ha desembarazado de esos ingredientes para construir una novela lírica sobre el mal y la guerra, sobre la fatalidad del desencuentro de las personas cuando la historia se cruza por en medio y monta una guerra. Y lo ha hecho creando un estupendo personaje, que es Herbal, auténtico protagonista y no mero conductor de las secuencias del relato: su intimidad doblada, sus convicciones y sus resentimientos, su humanidad debilitada y su brutalidad criminal constituyen los resortes de la invención de un personaje que depende de una metáfora y un símbolo, ese lápiz rojo que han tenido la amabilidad de regalarnos los editores con esta novela de música intensa y vibrante.

J.G.

El fondo de la maleta

Fernando Quiñones (1930-1998)

Desde sus comienzos literarios, Fernando Quiñones estuvo vinculado con *Cuadernos Hispanoamericanos.* En estas páginas, a lo largo de tres décadas largas, aparecieron sus poemas, sus cuentos, sus críticas de variado asunto aunque dirigidas a dos preferencias muy personales: las letras italianas y Jorge Luis Borges. Con este último, en especial, se tejió una corriente de simpatía mutua para la que, en principio, nada parecía predispuesto. Borges, tan cerebral y enciclopédico, y Quiñones, tan apegado a la copla anónima y de un refinado casticismo andaluz (que no andalucista) se encontraron en la común querencia del barroco español.

El escritor de Cádiz estuvo ligado, además, con amistad personal, a dos directores de *Cuadernos*, Luis Rosales y Félix Grande. Por medio de la institución hizo viajes americanos, difundiendo su literatura y su conocimiento del arte flamenco, que solía estudiar y practicar. Sin duda, sus imágenes fuertes del Cádiz visual –la Caleta, la Isla– se unieron al sonido ancestral de su gente y sirvieron de sugestión para las narraciones del pueblo menudo gaditano, que contempló con ternura y también con andaluza ironía: chiquillos callejeros, pícaros, mendigos, mujerzuelas. A veces lo intentó con el mayor aliento de la novela, en *Las mil noches de Hortensia Romero* y *La canción del pirata,* por ejemplo. En su poesía prefirió la forma de la crónica lírica y atesoró en sus versos recuerdos de viajes, de personas y personajes, de lugares que la poesía atrapa y secuestra al tiempo.

Quiñones supo encontrar la sutil trama de palabras y acentos que sueldan la relación entre la España meridional y la América de habla hispana. Quiso encontrar directamente los ecos de su prosodia andaluza y escuchó con especial atención el decir sudamericano. Como ciertos cantes, su obra es de ida y vuelta.

El doble fondo

El pintor Alfonso Fraile (1930-1988)

Del pintor Alfonso Fraile (Marchena, Sevilla, 1930-Madrid, 1988) se ha podido ver en estos días una amplia retrospectiva en el Centro Sofía de Madrid, exposición que tiene varios significados, pero sobre todo este: se trata del rescate de uno de nuestros mejores pintores de la segunda mitad de siglo. Tanto la exposición como el catálogo que la

acompaña permiten volver sobre un artista riguroso y eminentemente pintor. Esto último quizás necesite de aclaración, aunque sea brevemente: las artes plásticas en nuestro siglo han sufrido como pocas de una verdadera manipulación ajena a ellas mismas. El negocio del arte ha desvirtuado la pintura, la ha envilecido. El negocio del arte y el exhibicionismo, no de las obras sino de los pretendidos artistas. Así pues, lo que el conjunto de la obra de Fraile nos enseña, en primer lugar, es la trayectoria de un pintor que se ha tomado en serio la obra, que se ha tomado en serio su aventura como pintor y no la ha puesto al servicio de la moda o de una fácil o excéntrica salida comercial. Ambos polos, lo fácil y lo excéntrico, son tics heredados de las vanguardias históricas (pero ya sin el riesgo ni la aventura que caracterizaron a aquéllas). De educación académica (estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando), hizo su primer exposición individual en 1957, en la Sala Abril.

Aunque tuvo algún momento de pintor informalista, lo que los franceses (Michel Tapié) llamaron *Art Autre,* en respuesta a la *Action Painting* norteamericana, Fraile se ha desenvuelto dentro de la figuración, y dentro de ésta con una dedicación casi exclusiva a la figura humana. Su exploración o desarrollo no se detuvo sino que –lo vemos en su producción de los últimos años– le alcanzó la muerte cuando se encontraba en un momento de verdadero encuentro con su propia pintura. Si hasta comienzo de los años setenta es apreciable la influencia más o menos directa de otros pintores, e incluso es fácilmente observable el diálogo desenfadado con Antonio Lorenzo, de quien fue gran amigo, hay que afirmar que a partir de finales de esa misma década su obra se adentra en su propia forma, y sin dejar de tener como referente a pintores como Picasso, Klee o Bacon, Alfonso Fraile camina por sus propias circunstancias, es decir por su propio mundo. Francisco Calvo Serraller ha hablado con lucidez respecto a lo grotesco y lo irónico en su obra, así como de su exigente concepción del espacio pictórico. Sin embargo quizás el concepto de grotesco no convenga a esta obra cuyos colores y tratamiento denotan, como diría Denis Long, un cierto romanticismo (en el sentido atemporal del término). Hemos señalado antes la influencia de Francis Bacon, quizás, junto con Picasso, la más notoria, especialmente en el tratamiento de los rostros. En el pintor inglés sí podemos hablar de lo grotesco y de una ironía acerada. Su búsqueda de la identidad es extrema y colinda con la agresividad y el sadismo. La búsqueda de Fraile participa de la ironía, pero es una risa aliada a la compasión. Cada rostro, cada

Colaboradores

JAVIER ARNALDO: Crítico de artes visuales (Universidad Complutense, Madrid).
JOSÉ LUIS BERNAL MUÑOZ: Crítico literario español (Madrid).
RAFAEL JOSÉ DÍAZ: Crítico literario español (Universidad de Jena).
ESTRELLA DE DIEGO: Crítica de artes visuales española (Madrid).
MARÍA DE LOS SANTOS GARCÍA FELGUERA: Crítica de artes visuales española (Madrid).
JORDI GRACIA: Crítico y ensayista español (Universidad Central de Barcelona).
MIGUEL HERRÁEZ: Crítico literario español (Valencia).
MARÍA DOLORES JIMÉNEZ BLANCO: Crítica de artes visuales española (Madrid).
ALEJANDRO KRAWIETZ: Crítico y ensayista español (Tenerife).
FRANCISCO LEÓN: Crítico literario español (Tenerife).
EDUARDO LOURENÇO: Crítico y ensayista portugués (Vence, Francia).
JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS: Crítico literario español (Londres).
LORENA MARTÍNEZ DE CORRAL: Crítica de artes visuales española (Madrid).
JOSÉ MARÍA PARREÑO: Crítico de pintura y poeta español (Madrid).
MIODRAG PAVLOVICH: Poeta yugoeslavo (Belgrado).
ISABEL SOLER: Profesora de literatura portuguesa (Universidad Central de Barcelona).
CARLOS THIÉBAUT: Ensayista y profesor de filosofía (Madrid).
CHUS TUDELILLA: Crítica de artes visuales española (Madrid).
GABRIEL ZAID: Crítico y ensayista mexicano (México).