

ADIOS A VARGAS LLOSA

El escritor peruano se despidió de sus amigos barceloneses y se fue en barco al Perú, en un largo retorno proporcional a la duración de su estancia fuera del propio país. Pudo comprobar Mario, en su barcelonesa despedida, que es una persona con "consensus".

—Se le toma cariño a este muchacho.

Comentaba en broma y en serio uno de los protagonistas de la vida cultural barcelonesa. Vargas Llosa ha dejado en España algo más que una admiración por su obra literaria; ha dejado multitud de personas que han sabido valorar su calidad humana. Es un abuso clasificatorio el



dividir a los escritores en los que viven literariamente y en los que viven para la literatura. Pero en cualquier caso, Vargas no vive literariamente y eso se agradece, al menos como excepción, porque nada hay tan irritante como algunos escritores que se toman a sí mismos como personajes de una novela que jamás escribirán. Vargas es un escritor metódico y una persona igualmente metódica. Sus obras son el producto de una tremenda responsabilidad creativa y su comportamiento personal lo mismo.

Hecho este breve y sentido testimonio, quisiera utilizar la marcha de Vargas para apuntar algo sobre la influencia de su obra y de su estancia en nuestra cultura. La proyección literaria del escritor peruano es ya internacional, pero desde sus inicios aparece totalmente ligada a España. Aquí recibió el premio Leopoldo Alas a fines de la década de los cincuenta, aquí recibió el espaldarazo del premio a La ciudad y los perros, aquí alcanzó su estatura actual de gran escritor universal. No me planteo todo esto para hacer "nacionalismo cultural", sino para avalar la afirmación de que Vargas forma parte de nuestra cultura. Hay otra faceta de Vargas Llosa insuficientemente conocida. Su gran calidad como estudioso de la literatura y como expositor crítico, de palabra o por escrito. Sus ensayos sobre otros autores (ahí está el que escribiera sobre García Márquez) o sus cursillos en la Universidad Autónoma, demuestran el método y el rigor de uno de los escasos novelistas "intelectuales" que tienen tan buena lengua literaria como crítica. Creo que Vargas ha ejercido insuficientemente como crítico. El desbarajuste de la conciencia crítica de la literatura

española, hubiera necesitado la sensata palabra de un hombre tan alejado del "snobismo" como de la beatería esquemática y sobre todo de un hombre culturalmente formado como para dar a Tel Quel lo que es de Tel Quel: la investigación sobre el sistema de escritura de la Guía Telefónica de Teruel.

Vuelve Vargas Llosa a Perú en busca de sus propias raíces. El exilio ha beneficiado las escrituras de la plana mayor de la literatura latinoamericana. Esto no sólo se aprecia en un autor calificado de "europeo" como Cortázar, sino incluso en escritores tan aborígenes como el mismísimo García Márquez. La novelística de Vargas es de una aplastante peruanidad y se comprueba así que desde un compromiso radical con las propias fuentes, se pueden alcanzar niveles de comunicabilidad por encima de barreras culturales altísimas. Vuelve, pues, Vargas en busca de sus propias fuentes, río arriba, consciente de todos los riesgos que conlleva la aventura. Desde Barcelona, Perú era un material literario, por encima de una conciencia histórica. Desde Perú, ¿le será posible al escritor esa distanciamiento? Por otra parte, ante Vargas se planteará la tentación de asumir el papel de "peruano universal" que lógicamente se tratará de adjudicarlo, con la rotura de tiempo y temple personal que conlleva toda representatividad.

Me parece que Vargas ha vuelto al Perú para reponer palabras y gestos y que un día volverá con las maletas cargadas de lenguaje y personajes. Volverá entonces a meterse en un piso anónimo que le habrá buscado Carmen Balcells, Superagente Literario 009, y nos lo volveremos a encontrar en salpicadas apariciones en actos de la sociedad literaria barcelonesa. La vinculación de Vargas a Barcelona ha sido el "leit motiv" de la mayor parte de las últimas preguntas que le han hecho los periodistas. Vargas ha respondido que aquí encontró un sustrato cultural fundamental para que el escritor respire, un clima de soterrada y asumida libertad de palabra y gesto, más allá y más acá de los controles de la política cultural con mayúscula. Vargas ha compensado nuestro afecto con su interés por lo que hacemos y no hacemos, incluso por su encomiable interés por la cultura catalana, de la que es un buen connoisseur desde sus raíces. Tirant lo Blanc es uno de sus libros preferidos desde mucho antes de su descubrimiento de España y Cataluña.

Aunque sólo le vea de tarde en tarde, lamento la perspectiva de tardar algún tiempo en volver a sostener con Vargas Llosa una conversación sobre literatura, cine, Corin Tellado o Johanot Martorell. La sensatez puede ser un espectáculo añorado, porque toda teoría del valor se basa precisamente en el valor de lo singular y de la excepción. ■ M. V. M.

temas candentes, como el del celibato sacerdotal; y ahora se lanza a la palestra con esta novedad en nuestro panorama español, ya que difícilmente encontraríamos un precedente del mismo publicado en España.

La simple lectura del índice de este pequeño volumen es suficiente para demostrar el interés que puede tener su lectura: El Opus y los negocios; el Opus Del y la política; el Opus Del y la Iglesia católica; propósitos y actividades del Opus Del; el fundador; dos años después.

No obstante, nadie debe esperar en el de Moncada un libro de escándalo, como lo fueron, por ejemplo, el de Infante, así como el de la Santa Mafia, publicados en el extranjero. Se trata de algo mucho más ceñido a un intento de descripción «fenomenológica» que de crítica desgarrada y escandalosa.

Naturalmente que en el libro hay crítica. Pero ésta, en mi opinión, es indirecta. Lo más importante es la sencilla descripción que hace su autor de lo que él vivió y conoció, y dónde se ve el gran desarrollo que esta institución ha tenido en España, a diferencia de otros países. Detalle que es también analizado por el autor con razones que intentan dar una interpretación lógica de fenómeno tan particular.

La espiritualidad de esta institución, sacrificada en los aspectos ascéticos de detalle, queda al descubierto por el autor con un poco de nostalgia de que no haya sido más eficaz religiosamente; y queda bien patente en el libro su raíz excesivamente tradicional, si es que se llama «tradicional» a la espiritualidad católica posttridentina y sobre todo decimonónica. Este aspecto, aunque haya sido remozada tal espiritualidad en determinados aspectos exteriores de detalle, no la hace —según el autor— verdaderamente moderna, a pesar de algunas apariencias externas que le dan ese tinte.

Es curioso el libro por las muchas cosas que relata, y entre ellas por las informaciones que da sobre las dificultades económicas de la gran estructura organizativa de esta asociación de fieles. Se consideran ahora como asociación de fieles porque no desean que se la continúe considerando como un instituto secular, que está a mitad de camino entre la figura del seglar y del religioso, y que es todavía su situación canónica legal. Salen también a relucir los diferentes criterios, más o menos ocultos y velados, que existen dentro de la Obra en relación con su orientación demasiado directiva y de estrechamiento de sus filas en torno a una centralización excesiva.

Se vislumbra, pero no se analiza bastante en mi opinión, el viraje intelectual hacia atrás que se dio hace años con motivo del conflicto que se produjo con el libro de Guilton sobre la Virgen María, traducido y prologado por un sacerdote entonces del Opus, buen pensador, como fue Raimundo Pannikar. Yo creo que de esa época data su inclinación colegiada hacia una teología de clara influencia del pensar católico llamado seguro y tradicional, que se queda anacrónico en el fondo a pesar de apariencias exteriores. No hay nada más que leer la revista eclesiástica «Palabra», dirigida por personas de la Obra.

Muy interesantes las reflexiones de Moncada sobre el trauma que la salida de la Obra produce en muchos que la abandonan, y la dificultad práctica de adoptar esta decisión por razones diversas y complejas que el lector puede leer en su trabajo.

En una palabra: se trata de un libro-documento personal, que se centra en el deseo de describir y reflexionar sobre lo descrito, sin pretender hacer una filosofía explicativa completa del fenómeno por él vivido. Creo que ese es precisamente su mayor mérito, evitando el tono panfletario o demasiado apasionado que

puede ser una inclinación o tentación al tratar tema tan polémico, pero que en el país no ha salido a la palestra pública.

Para quienes vemos como espectadores estos avatares religioso-temporales relacionados en el libro, creemos que es un trabajo de necesaria lectura por sus datos y comentarios personalmente vividos, que a los partidarios resultarán criticables y a algunos contradictores quizá demasiado comedidos. Pero que, cualquiera que mire las cosas serenamente, considerará de gran interés. ■ E. MIRET MAGDALENA.

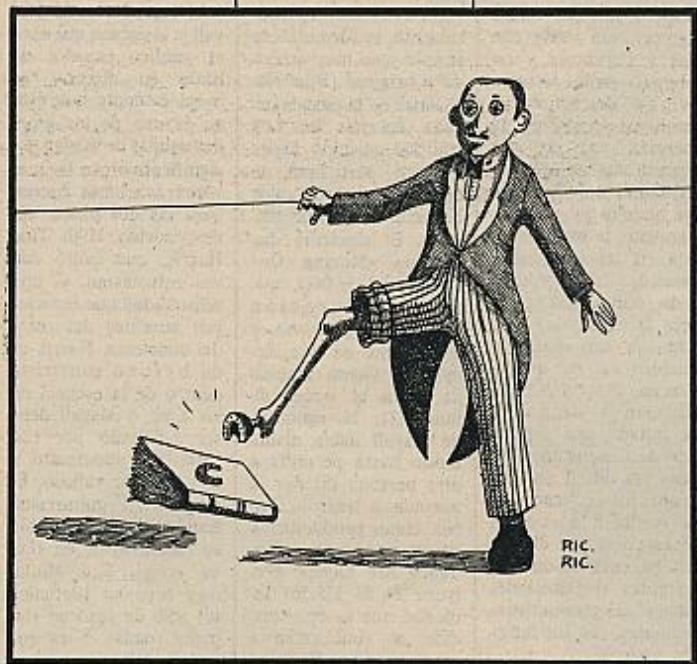
«Tito Andrónico y sus hijos»

El prólogo, de Víctor Zalbidea, el autor de esta versión «muy libre» de la obra de Shakespeare, plantea una serie de cuestiones de sumo interés. En principio, podría considerarse como un debate sobre la significación de «Tito Andrónico» (1) y las particularidades que ofrece dentro del conjunto de la obra de Shakespeare. Para Zalbidea, «Tito Andrónico» poseería unas virtudes teatrales específicas, en el sentido, sobre todo, de romper una tradición narrativa escénica, que hasta las piezas actuales más avanzadas aún respetan». Los personajes, desprovistos de psicología teatral, lejos de «recapitular sobre su estado y condición», obrarían «arrastrados por la acción que es la vida». Hasta aquí nos moveríamos aún en el análisis de un texto. Pero Zalbidea introduce otro elemento: el montaje que hizo Peter Brook de la obra —muy elogiado por Kott— y la correlación entre «Tito Andrónico» y ciertas proposiciones de Antonin Artaud.

La verdad es que Brook, como director de la Royal Shakespeare Company, ha montado muchas obras del gran dramaturgo inglés. Y en

(1) Ed. Fundamentos.





cada ocasión, lejos de someterse a un patrón reiterado, se ha esforzado en descubrir las formas teatrales que mejor cuadraban a cada obra. Así, su reciente y celebradísima versión de «El sueño de una noche de verano» y la no menos celebrada y ya lejana de «Tito Andrónico» —con Laurence Olivier y Vivien Leigh— respondieron a las características bien dispares de los dramas de partida; feérico, imaginativo, el primero; violento, directo, el segundo. Lo que, en última instancia, nos remite al «eterno» tema de la grandeza de Shakespeare, a la diversidad de su genio y a las distintas y válidas razones que cada grupo social, según la época y el lugar, ha tenido para preferir una u otra de sus obras. ¿No hablaba el colombiano Enrique Buenaventura en alguna de sus conferencias madrileñas de la interpretación de «La tempestad» como un importante documento sobre el colonialismo y la lucha de clases? ¿Y quién negaría que en «La vida y la muerte del Rey Juan» aparecen también los personajes «arrastrados por la acción», hasta evidenciar la incoherencia del Sistema con el choque de sus comportamientos individuales?

Pero volvamos a «Ti-

to Andrónico» y a la puesta en escena de Brook, que yo tuve ocasión de ver en el Teatro de las Naciones y, luego, de comentar ampliamente en un lejano número de TRIUNFO. Creo yo que la potencia de aquel histórico trabajo estuvo en la profundización de los elementos «no literarios» del drama, en valorar hasta el límite la ausencia de lo que Zalbidea califica de «narrativa escénica». Es decir, en afrontar la estructura dramática como línea modular y objetivo del trabajo, antes que el texto. A Brook le importaba, ante todo, la acción, y eran las imágenes sanguinolentas de ella derivadas, los silencios, ese «más allá del telón de foro» a que alude Zalbidea —que ve en Pirandello al primer hombre del teatro moderno capaz de rasgarlo sistemáticamente—, el carácter implacable de los hechos, lo que se imponía y sobrecogía al espectador. Era la sensación de entrar en un mundo sin máscaras, atroz en su amoralismo, indiferente a cualquier intento de ordenación, lo que producía el espanto. Un espanto cuya razón habría que encontrar en la conciencia de nuestra profunda y encubierta crueldad. Era ahí, en la insistencia de Brook sobre ese

punto, en su talento para que los espectadores se «reconocieran» en la ferocidad de «Tito Andrónico», donde descansó la grandeza del montaje y la sistemática cita de Antonin Artaud.

Naturalmente, todo esto fue posible porque «Tito Andrónico y sus hijos» lo permitía. Leer ahora la versión «muy libre» de Víctor Zalbidea con esta perspectiva me parece bastante más interesante que ponerse a cotejarla con la traducción literal y ya «clásica» de Astrana Marín. Debatir el «fondo» medieval o renacentista de la obra para explicar su éxito es innecesario: importa considerar su vigencia en el Teatro de la Crueldad de la historia de nuestros días. ■

JOSE MONLEON.

«¡Oh Bartleby!  
¡Oh  
humanidad!»

Bartleby el escribiente es el relato breve que eligió Borges como contribución a un libro publicado en Buenos Aires hace más de diez años con el título de «Seis grandes novelistas norteamericanos (traducidos por seis grandes escritores argentinos)». Bartleby el escribiente es el título elegido ahora por CVS para iniciar su nueva colección «Pi-

co Roto de Narrativas». La presente edición ha corrido a cargo de Eduardo Chamorro, quien además de dar del relato de Herman Melville una nueva versión, ha escrito un prólogo y un pequeño estudio biográfico del autor que sirven de jugoso complemento a esa pequeña obra maestra del género típicamente americano, de la «short story».

Publicado anónimamente en la revista «Putnam's Monthly Magazine» en 1855 —es decir, cuando Melville tenía treinta y seis años— y reimpresso un año después, ya con la firma del autor, en una colección de relatos breves titulada «The Piazza Tales», Bartleby el escribiente no figura en realidad entre los títulos más conocidos de Melville, como puede ser, para citar otro relato breve, Benito Cereno, incluido también en esa colección de 1856.

Bartleby el escribiente es, desde el punto de vista estilístico, algo así como la antítesis de esa extraordinaria epopeya en prosa —poema sacro, que dijo Pavese— que es la historia de la persecución encarnizada de la Ballena Blanca por el fanático capitán Ahab. En vano buscaremos aquí aquella prosa febril y extravagante, aquella delirante alternancia de ritmos bíblicos y prolifas descripciones muy al estilo de la época, aquel gran torbellino de imágenes cósmicas. En Bartleby, el estilo es extraordinariamente sereno, transparente y no exento de ironía, un estilo que —como muy bien señalara Borges— parece preludear a Kafka.

Bartleby es la historia de una autosegregación, de una renuncia y también de un fracaso. Si Moby Dick era la parábola del hombre empeñado en la destrucción del mal —mal metafísico— o, según otras interpretaciones, en la conquista desesperada de las fuerzas irracionales del cosmos, Bartleby es una amarga parábola de la condición humana, de la soledad, del «male di vivere», que prefigura de modo extraordinario el universo cerra-

do, agobiante, del autor de El Proceso.

Al margen de esas diferencias estilísticas a que he aludido antes, Chamorro habla en su prólogo —a mi modo de ver, muy acertadamente— del carácter complementario de las figuras centrales de Moby Dyck y de Bartleby el escribiente: «Ambos son personajes complementarios —dice textualmente— de una misma tragedia: la del hombre segregado de sus semejantes por obra de un designio personal». En uno y otro caso, los héroes están afectados de una extraña y casi sagrada locura, que acabará contagiando a los que con ellos conviven en sus respectivos microcosmos: el barco de Ahab, el «Pequod», perdido en la inmensidad sin fondo del océano, en el primer caso, y la lóbrega y angosta oficina de Wall Street, no menos perdida en ese hormiguero de cemento que es el barrio de las finanzas neoyorquina. En ambos casos reina una misma atmósfera de fatalidad.

Pero centrámonos en Bartleby. Ningún otro relato de Melville rezuma un tan intenso sentimiento de consideración por el género humano, que tan extraordinariamente simboliza ese oscuro amanecer que un día optó por desarmar al destino, renunciando a toda lu-



Herman Melville.

cha, a toda oposición. Empleado por un abogado al servicio de la Oficina de Registros de Wall Street —que es también el «narrador» de la historia—, Bartleby, un diligente pendo- lista que trabaja hasta altas horas de la noche en la transcripción de

documentos, comienza extrañamente un día a negarse a cumplir ciertas órdenes que le da su jefe bajo el pretexto; repetido hasta la obsesión, de que «preferiría no hacerlo». Ante esa negativa persistente, que no es una simple papeleta o un mero afán de llevar la contraria, sino más bien fruto de un designio profundo y sereno, y que acompaña un rechazo, amable, pero igualmente firme, de todo diálogo que hubiera podido esclarecer las razones de su negativa, el patrono se siente completamente inermes y tanto más desconcertado cuanto que descubre incidentalmente que su empleado utiliza la parte del despacho donde trabaja —y que está separada del resto por un biombo— también como dormitorio. ¿Cómo puede un hombre llevar una existencia semejante —se pregunta el narrador—, cómo puede vivir sin amigos, continuamente encerrado en sí mismo? ¿Cómo puede un ser humano vivir como un anacoreta en medio de ese páramo en que se convierte Wall Street una vez que cesa toda actividad económica? ¿Qué conoce, qué ha entrevisto ese hombre que nosotros no alcanzamos a ver? La figura de Bartleby va más allá de lo humano, para rozar el misterio metafísico, lo sagrado, el ser, o como quiera que llamemos a esa realidad que nos trasciende y que a veces nos sobrecoge.

Sólo al final del relato descubriremos —y significativamente sólo a título de rumor— que Bartleby había ejercido en cierto momento de su vida un empleo en el Departamento de Cartas Muertas de Washington. Cartas muertas, es decir, cartas sin destinatario conocido o que llegaron a su destinatario demasiado tarde. «Con mensajes de vida —nos dice Melville a través del supuesto narrador en el párrafo más patético de todo el relato—, estas cartas se lanzan vertiginosas hacia la muerte». Resulta en este sentido esclarecedor —como han apuntado los diversos estudiosos de la