

mo que nadie le va a negar salvo, naturalmente, los interesados. No diría yo otro tanto, sin embargo, sobre el realismo de los personajes literarios, sobre eso que se entiende por argumento o sobre la técnica que emplea.

Debería cuidar Burgos su manejo de la realidad andaluza, si es que piensa seguir bregando sobre las cosas del país, sin dejarse resbalar por la cucaña de los tópicos corrientes. Es una dificultad del propio tema, porque las realidades que tienen acusado el perfil se prestan a la caricatura y Andalucía, para desgracia nuestra, tiene en el prognatismo del cortijo, los señoritos, el tablao y la tauromaquia, un rasgo que ya va siendo tan tónico como el mentón de los Borbones. Ese es el motivo de que los mejores intentos de definición de la realidad andaluza se hayan despeñado casi siempre, como en el caso de Ortega, por ejemplo, quien por andarse con cuquerías demasiado evidentes se le escapó una teoría de Andalucía que no llega ni a «guide bleu». A Burgos mismo, en cuya fabricación de la posguerra sobran quizá motivos y alusiones, cortijeros con derecho de pernada y señoritas entre folk y pop educadas en las irlandesas, se le va de las manos. El tema de la hidalguía en lucha con las nuevas formas de jerarquización social es uno de esos excesos ópticos del autor, en la medida en que ya no es la mentalidad estamental, a mi modo de ver, el eje de nuestras tensiones. Hace ya tiempo que estas guerrillas honoríficas dejaron paso a enfrentamientos más modernos y en Andalucía han cambiado muchas cosas después de la guerra, aunque esté intacta probablemente la estructura fundamental. Hoy, tras la despoblación del campo, la huida emigratoria, las corridas televisadas y todo lo demás, no parece demasiado verosímil el hidalgo que Burgos pinta en la novela.

No tiene Burgos más que recoger el vuelo de ciertos faralaes desmedidos, centrar su estilo enérgico —controlando frecuentes inflexiones vellein-clanescas y algún que otro pinito «nouveau roman», para conseguir, apoyado en su rico lenguaje y en su acento regional, que su hasta ahora un poco mítico Guadalcanal cobre pleno verismo. Entonces cobrará su desafío crítico verdadero valor. Y entonces, seguramente, será cuando más palos se le vengán encima. Nos los repartiremos entre todos.

■ JOSE A. GOMEZ MARIN.

Henry James: La realidad traducida dos veces

Henry James, descendiente de irlandeses y hermano menor del pragmático William James, nació en Nueva York el 15 de abril de 1843, falleciendo en Londres, el 28 de febrero de 1916, nacionalizado británico.

El que había de ser el más imaginativo de los narradores americanos de su época, fue de pequeño un muchacho taciturno y sensible, empecinado devorador de bibliotecas. Una lesión dorsal le impidió participar en la guerra de Secesión americana, así como otras cosas, constriñéndole a una situación de voraz observación de todo avatar humano que a su alrededor se desarrollara. Uno de sus consejos era: «Trata de ser de aquellos que no se pierden nada».

Toda experiencia humana se la planteaba como un desafío a su capacidad de observación y formalización. Tenía que elegir un medio de expresión y, abandonada felizmente la pintura, se decidió por la fascinación de Hawthorne y Balzac. (A Hawthorne se le debe, en cuanto a decisiones literarias, las de dos de los más grandes narradores norteamericanos: el que nos ocupa y Melville.) Sus primeras manifestaciones literarias, cuentos y reseñas críticas revelaron una precoz madurez formal, preludio de las posteriores cotas alcanzadas por James en cuanto a densidad moral, profundidad psicológica y rigurosa composición estilística.

En 1875 James decidió ex-patriarse, estableciéndose primero en París y, posterior y definitivamente, en Londres. Los contrastes y conflictos entre América y Europa, así como su profundización en la realidad socio-histórica europea, le plantearon su primera temática, la novela internacional: *Los europeos*, *Daisy Miller* y *La princesa Casamassima*, si bien estas dos últimas pertenecen asimismo a otras dos facetas temáticas, la referente a la investigación del carácter femenino, en la que hay que incluir el *Retrato de una dama*, y la desarrollada entre 1886 y 1890, de carácter más experimental, con *Las bostonianas* y *La musa trágica*. En una nueva fase, y con un dominio pleno de los resortes de la narración, James entra en 1897 en el más alto nivel de su temática psicológica (*Las alas de la paloma*, *Los emba-*

jadores) con *Lo que Maisie sabía*, un estudio de cámara en torno al tema del desvalimiento y la abyección. Finalmente, entre 1907 y 1909, escribe una serie de prólogos para una edición de sus novelas, que constituye un lúcido análisis de los términos lógicos de la narrativa literaria. La Gran Guerra desplazó la realización de sus dos proyectos más ambiciosos: *La torre de marfil* y *El sentido del pasado*.



II

Para Henry James la novela no constituía un espejo a lo largo del camino de la vida, sino más bien a lo largo de la secuencia de la mente de sus protagonistas (espeluznantemente solos). Las claves de su teoría literaria nos las proporciona el mismo: *La novela es, en su sentido más amplio, una impresión personal, directa de la vida. Esto, en principio, constituye su valor, que aumenta o disminuye según la intensidad de la impresión. Con respecto a la realidad, llevaba a cabo una doble traducción: a) como experiencia del autor, y b) como medio de representación artística. La experiencia nunca está limitada, y jamás es completa, es una sensibilidad inmensa, es una especie de enorme telaraña de finísimos filamentos sedosos, suspendida en la cámara de la conciencia, que capta en su trama hasta las partículas más diminutas suspendidas en el aire.* Así, la creación literaria se debe a un complicado proceso psicológico, en cuyo tratamiento James se veía influido por las teorías de su hermano William. Partiendo del concepto de mentalidades débiles y mentalidades fuertes, la tensión del relato se centra sobre una conciencia, o varias en rotación (caso de *Las alas*

de la paloma), cuya concatenación de experiencias constituye el complejo narrativo. Cuando una conciencia inquiere una cosa u otra, tal suceso constituye un estímulo que desencadena procesos paralelos, similares y de respuesta en otras conciencias. El esquema psicológico básico de James consistía (y esto se percibe singularmente en *La vuelta de la tuerca* y *Lo que Maisie sabía*) en situar la tensión entre los personajes en la mente del protagonista que pugna por comprender tal tensión, y actuar en relación a ella. En realidad, esto no significa otra cosa que la investigación a la búsqueda de la representación del pensamiento mismo.

James denominaba a la mente en cuyos dominios se planteaba el conflicto (la narración) «centro de composición» o «preceptor intenso», y es a partir de este foco que se expresan las relaciones entre los personajes. De aquí que lo que en realidad nos impresiona de sus relatos (lo que en realidad nos aterroriza) es su capacidad para haceremos percibir un chasquido lejano, en el tiempo y en el espacio, a la situación actual del relato. Es decir, nos impresionan más sus «ausencias» (la percepción viscosa de la realidad) que sus «presencias» (la percepción obvia de la realidad); más sus «susurros», que sus «mugidos». A esto se le llama capacidad de expresión oblicua. ■ EDUARDO CHAMORRO.

Últimas ediciones de Henry James en castellano:

«Los europeos». Novelas y Cuentos. «Washington Square». Seix y Barral. «Las bostonianas». Seix y Barral. «La vuelta de tuerca». Planeta. «Los papeles de Asper». Tusquets. «Lo que Maisie sabía». Seix y Barral.

Un anti "Love Story"

«Chechchela» (1) es el relato de una pugna tragicómica en pos de la supervivencia desde el punto de vista femenino. A lo largo de su boda, la protagonista recuerda la secuencia que culmina en ese momento.

«Chechchela» constituye también, la plasmación de un arquetipo sarcástico. La absoluta misoginia de Mirko Buchin, su profundo conocimiento de los resortes, conchas y esgrimas que funcionan en una psicología genéricamente femenina, así como su desenfado y desenvoltura a la hora de utilizar el material como si

(1) «Chechchela». Mirko Buchin. Hispanica Nova. Barral. 1971.

de un monólogo teatral se tratara, le han llevado a la consecución de un relato patético-como divertido, de un anti-«Love Story» en el que nadie se muere de leucemia, sino de asfixia y de esclavitud. «Chechchela» es la expresión de la alienada estrategia de la mujer, un objeto al que los condicionantes históricos y sociales (tan traídos y llevados, tan erosionados por las explicaciones de folleto y perpendiculares, tan proclives a la coartada) sólo ofrecen medular la demanda erótica y sexual, jamás la oferta.

Por si fuera poco, el libro resulta tremendamente divertido, agriamente divertido. Por lo que de sarcasmo tiene, por su ironía (acudiendo a un léxico y a unos giros profundamente expresivos y ágiles) y, probablemente, por su lúcido cinismo. ■ CH.

Primer balance de José Batlló

Hace algunas semanas hablaba de la tendencia de los jóvenes poetas de reunir los poemas de su primera juventud, a manera de balance antes de enfrentarse a la adecuación de su lenguaje y maneras para la etapa adulta. El adolescente de Dostoyevski tenía unos veinticinco años. Seamos sinceros y reconozcamos que la adolescencia es un estado casi perpetuo mejor o peor disimulado. De todas maneras los poetas quieren disimularlo más, y en torno a los treinta años tratan de liquidar su edad del pavo, desprenderse de sus primeras palabras como si fueran residuos de primeras lactancias.

José Batlló ha editado una antología de su obra poética bajo el título «Canción del solitario». Batlló es por muchos conceptos un hombre singular en la poesía española de la posguerra. Catalán, criado en Sevilla y retornado a Cataluña ya crecido y barbado, ha sostenido durante casi diez años la batalla saguntina de la colección *El Bardo*. Cuando apareció *El Bardo* la penuria editorial de la poesía española no se correspondía, como ahora, a la penuria creacional. Entonces aún se mantenía el «boom» de la poesía social, y la poesía si no era un arma cargada de futuro, al menos sí era un arma cargada de presente. Los poetas podían publicar en heroicas ediciones provinciales o en escasísimas ediciones de capital: *Literatura*, la colección llevada por Jaime Salinas y Carlos Barral, era *La Meca* de