

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 faralae 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 hacernos 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 patéticamente 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

la poesía no oficial y sus gustos y aficiones se movían entre el optimismo de la poesía armada y el escepticismo de la poesía con el armamento pasado por la batidora y aderezada con unas gotas de marraquino.

Batló sacó adelante *El Bardo* mediante la magia de las letras, protestadas o no y mediante el apoyo de algunos poetas pozos de humanidad, como Gabriel Celaya, o el interés de los que queríamos publicar la primera obra. En *El Bardo* han publicado obras casi primeras o primeras Pedro Gimferrer, Lázaro Santana, José Elías, Joseya Alvarez, Ana María Moix, Félix de



partido ante distintas posibilidades de autorretrato y elige la estampa de un poeta solitario, autodidacta, al margen de las escuelas y las tendencias, aunque conectado con la poesía cordial y social. Una inicial cita de Bécquer nos introduce a lo que Batlló piensa de su propia poesía:

Moviéndose a compás, como un estúpida máquina, el corazón; la torpe inteligencia del cerebro dormida en un rincón.

Entre el sentimiento y el compromiso, la poesía de Batlló es una poesía madura e inmadura, en la que resucitan todas las educaciones de la poesía española desde el romanticismo hasta el neorromanticismo y en la que los materiales están condenados a la dictadura de la sentimentalidad del autor, sin concesiones a dictados culturales o a modas en transición. Tal vez escribir poesía como Batlló sea más que el fin de una etapa el principio de otra, en la que la escritura estará ligada a la medicina casera, como el linimento o los vahos de eucalipto. De momento, *CanCIÓN del solitario* debe leerse como una muestra de escritura independiente, categoría insignificante a la que pertenecen algunos políticos como Giscard d'Estaing, algunos ciclistas y algunos poetas como José Batlló. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

### Jerga y filosofía

A finales del año 1968, en un intento llevado a cabo en la Facultad de Filosofía madrileña por romper la esclerótica urdimbre de la enseñanza que allí se impartía (y se imparte), un alumno, para apoyar las tesis críticas, citó a Theodor W. Adorno ante el catedrático de Teodicea: «¿Adorno? Eso es... literatura», repuso el sabio por oposición, y siguió adelante con su lección de Pneumatología. Un par de años después murió Adorno, bellamente asesinado por un «strip-tease», según cuentan; el digno funcionario de la Teodicea sigue todavía en sus lares; ese, como el «Duende que camina», nunca muere. Y del alumno, ¡vaya usted a saber lo que se hizo!

La inexistencia de pensamiento filosófico en España constituye una dificultad no pequeña para que se consolide una auténtica crítica de la filosofía española; por eso, los que tenemos querencia por polémicas gigantemaquias y otros embelegos de la conciencia infeliz, nos hemos acostumbrado a pensar «por persona

interpuesta»: contemplamos ávidamente los enfrentamientos del pensamiento europeo y lo reproducimos a escala en casa. Decimos: «Es como si Fulano fuera Sartre, y el padre Tal fuera Heidegger, y aquel, Carnap, y éste, Lukács...», luego nos enfrentamos, hacemos partidos y jugamos con ellos, como con aquellas chapas a las que de niños poníamos los nombres de ciclistas o futboleros de actualidad. «A falta del ciclista de carne y hueso, ¡buena sea la chapa!», pensábamos; no otra cosa nos ocurre con los filósofos.

Esto constituye el interés de libros como el de la «Jerga de la autenticidad» de Theodor W. Adorno, que ahora se publica en España bajo el título de «La ideología como lenguaje» (1). Obras como ésta proporcionan el espectáculo, en estas tierras exóticas, de la crítica filosófica en acción.

La jerga de la autenticidad es el existencialismo alemán, especialmente ejemplificado en sus dos representantes más destacados: Heidegger y Jaspers. Adorno, desde su perspectiva crítica, desmenuza textos de estos dos pensadores y de otros varios de menor talla, y denuncia su discurso filosófico, pretendidamente el más autónomo y auténtico, como degradación del lenguaje, como jerga.

Alguien se preguntará si esta tarea presenta para el lector español algún interés fuera del meramente «culturalista» (¿Se ha señalado alguna vez el temor irracional a pasar por «culturalista» que hay en un país de tan mínimo nivel cultural como éste?). Me parece que sí; lo que Adorno estudia no son unos cuantos pensadores, por insignes que fueran, ni siquiera una moda intelectual, sino una corrupción del lenguaje, una degradación expresiva. Eso es lo que él llama la jerga. No se trata de un fenómeno geográficamente localizado, sino de una limitación real del lenguaje nuestro de cada día, tan contaminado como nuestro aire o nuestra agua... y casi por idénticos factores.

La jerga se describe así: «La jerga, en su objetiva imposibilidad, reacciona ante la creciente imposibilidad del lenguaje mismo. Este se vende al comercio, a los disparates y al cinismo o bien se cuela en el Tribunal de Justicia o se envuelve en el traje talar, corroborando así su privilegio. La jerga es la síntesis feliz y ahí explota». La filosofía crítica alcanza su razón de ser precisamente al oponerse a la jerga,

formando la latente explosión de ese discurso que se pretende máximamente estable.

La característica más acusada de la jerga es su vocación formal: «Dispone de un modesto número de palabras que encajan y funcionan como obedientes a un código de señales». Lo mismo que las «fichas de juego» positivistas, los términos de la jerga existencial (o marxista, o estructuralista) cantan su canción de alabanza sin preocuparse del significado auténtico de las palabras, de su contexto, de la experiencia dolorosa o alegre que en un momento las respaldó.

La jerga formalizada sustituye vergonzosamente al pensamiento en la enseñanza universitaria de la Filosofía; se adiestra al alevín de filósofo, mediante un calculado sistema de premios y castigos, para que aprenda a manejar sin errores de bulto una terminología —«esencias», «sustancia», «yo», «alteridad», «autenticidad», «alienación», «dialéctica», etcétera— que ya no encierra más profundo secreto que el de su vaciedad. Como la esfinge de Wilde, el filósofo de la jerga académica no tiene más misterio que el carecer de misterio alguno.

Lo importante para estas esfiges —«perros guardianes», les llamó Paul Nizan, por su ardor en defender los valores establecidos— es que nadie advierta que toda su sabiduría les es perfectamente superflua: hablen de «libertad», «angustia» o «inmortalidad», la cosa no va con ellos. Esto da lugar a situaciones divertidas: recientemente, hablando a profesores de Filosofía, declaraba Ferrater Mora: «Como la ciencia ya se ocupa de tratar todos los problemas interesantes, a los filósofos sólo nos quedan los temas que no interesan a nadie». Suspiro de alivio en la sala: ¡una responsabilidad que nos quitan de encima! No seré yo quien discuta que los temas del pensamiento de Ferrater no interesan a nadie: me encuentro plenamente del lado de los desinteresados. Pero me parece abusivo entender tal desinterés a todos los temas del empeño filosófico; su experiencia propia no autoriza a Ferrater a negar que existan filosofías sinceras...

El formalismo de la jerga es un pobre sucedáneo de la sinceridad; su resultado ha sido hacer repugnante toda la referencia al dolor individual y a la exaltación subjetiva. ¡Tanto clérigo repitiendo mecánicamente las palabras «angustia», «autenticidad», «compromiso»! La Filosofía Existencial en España se ha convertido en un preámbulo de los «Cursillos de cristiandad». Ya nadie se acer-

ca sin repugnancia al cadáver de Camus, que maldita la culpa que tiene de todo esto, pero hay palabras que, repetidas de modo puramente formal, se convierten en malolientes regüeldos. Asustado de una responsabilidad que no es capaz de asumir, asqueado de la jerga mecánica de la subjetividad insincera, el filósofo se vuelve hacia la teoría de la ciencia, los sistemas formales, el análisis lingüístico: en ellos se puede ser auténtico sin profundidad y sincero sin riesgo. El profesor Jacobo Muñoz, de Barcelona, me preguntó no hace mucho: «Si en tus clases de Filosofía no explicas lógica ni epistemología, ¿de qué hablas a los alumnos?». Hay cierta indecencia desdicha en esta pregunta, que todo en la jerga, por otra parte, justifica.

Los recientes congresos filosóficos de Castellón y Valencia demuestran que a la jerga le prueba el Levante español. Los jóvenes filósofos reunidos en Castellón dieron pruebas de un academicismo tan desafiador que asustaba; allí triunfaba un delirio conservador de los «eternos valores constituidos del pensamiento» que para sí quisieran respetables catedráticos, como Rábade o Muñoz Alonso. La jerga tuvo, sin embargo, su triunfo más resonante en el número «progresista» a cargo de Carlos Díaz: pieza antológica que recomiendo y que encontrarán ustedes en el número tercero de la revista «Teorema», que publica textos como éste, supongo, porque no todo va a ser seriedad y riesgo en este mundo.

En Valencia, según cuentan, reinó una desagradable (para algunos, claro) sensación de montaje que se hundió. Mientras se hacían rutilantes profesiones de cientificidad y rigor analítico, la insidiosa aparición de la fotocopia de un expediente abierto a un profesor por practicar en clase esas mismas cualidades, pero, al parecer, sin dejar el debido margen a la religión revelada, planteó el aburrido tema de la dificultad concreta de pensar aquí y ahora; tema que, para sorpresa de Ferrater, interesó a mucha gente (quizá no sea filosófico...), pero del que la jerga poco o nada tiene que decir. El congreso valenciano acabó entre fuego y tracas, como las fallas...

La indiscutible ventaja del cientifismo sociologista, que corre por el mundo como «marxismo», sobre el formalismo analítico es que permite dar más justificada cuenta de lo que impide pensar. El marxismo explica la interesada misión de la jerga, que en último término es, según dice Adorno: «El sufrimiento, el

Azúa, Martínez Sarrión, etcétera, y han aparecido con su crédito a cuentas Celaya, Celso Emilio Ferreiro, Laborde, Valente, Bousño, Soto Vergés, Quiñones, Carlos Alvarez, Carrasquer, Canales, Gloria Fuertes, Padilla, Fernández Retamar, Ernesto Cardenal, Espriu, Nicolás Guillén, Pere Quart, Salvat Papasseit, etcétera. Esfuerzo del matrimonio Batlló en solitario, *El Bardo* es una colección clave en la poesía de la posguerra y en cualquier estudio serio sobre las maravillas de la contabilidad en la era del consumo.

A los escritores-editores les suele suceder que el público escoge caprichosamente una de las dos dedicaciones para clasificarles, y como al público, pese a sus buenas intenciones, sigue pareciéndole más sólido un industrial que un escritor, termina por elegirles la etiqueta de editores. Barral es un caso de excelente poeta más conocido por editor, y Batlló, ídem de ídem.

El compendio *CanCIÓN del solitario* es una autoantología en la que el autor toma

(1) Theodor W. Adorno, «La ideología como lenguaje», Taurus Ediciones, (Madrid, 1971.)