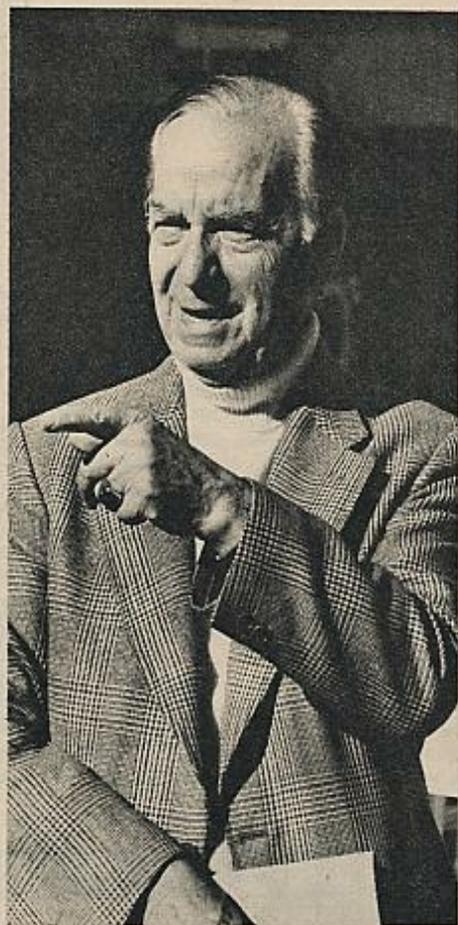


LIBROS

«La parranda» vuelve del exilio

«La parranda» (Editorial Júcar, 1974), de Eduardo Blanco-Amor, regresa del exilio como una de las novelas más raramente mágicas y poderosas de la literatura gallega y castellana de los últimos veinticinco años. Escrita y publicada por primera vez en gallego (Editorial Citania, Buenos Aires, 1959), apareció un año después en versión castellana de su autor en Argentina (Editorial Fabril). A los repetidos intentos para su publicación en España llevados a cabo por diferentes editoriales que trataban de recuperar esta pieza maestra de la literatura patria, la Administración y una de sus hijas predilectas —miada quizá por su condición subnormal—, la censura, castigó con sus rigores y sus desdenes a esta pequeña novela de poco más de 130 páginas, sometida a una serie de rechazos y dilaciones que retrasaron su aparición en el país durante el discreto período de catorce años.

Se trata de una tragedia rural, aunque el autor prefiera señalar «que quiso ser una novela de ciudad, cuya acción se desarrolla en veinticuatro horas de la vida de una ciudad gallega finisecular». Pero los tres protagonistas, con su estructura mental y su jerarquía de valores y su raigambre campesino indisolubles e intactas, como la sociedad en la que se mueven, el mundo suburbial y no integrado de una pequeña capital de provincia, Orense, de finales de siglo, proporcionan a la obra un carácter de relato rural trasladado por unas horas a un escenario afín: los alrededores, las prime-



Eduardo Blanco-Amor.

ras casas, las tabernas, estas caciones, camposantos, prostibulos y pazos de la ciudad. Es decir, lugares de pasada, no despersonalizadores, ni tampoco transformadores de la identidad, como sería el caso del trabajo, sino más bien, apurando un poco, aglutinadores de ese microcosmos campesino que deambula por unas horas o malvive sin puntos de referencia, perdido en la hostilidad de una capital.

Aunque la tragedia que nos ofrece «La parranda» —hubiera sido mejor conservar el originario título en gallego «A esmorga», juega a muerte, que expresa con mayor exactitud el sentido de la narración— no representa una tragedia en el sentido clásico del término, en la que los personajes se ven arrastrados fatalmente a su destino por decisiones de dioses, demonios y demás personajes de la fauna sobrenatural. En la Galicia panteísta, don-

de todas las cosas y los seres permanecen fundidos a la tierra, los destinos humanos se rigen también decisivamente por la lluvia, el frío, los sabañones, las corredoiras y los bosques de árboles y sombras individualizados.

Una turba de pícaros, taberneros, tratantes, arrieros, fletes de juega seca, prostitutas, chulos, señores dementes y damas lejanas sirven de fondo y estímulo a los tres picadores de morrillo que, una obsesionante mañana de lluvia, deciden no ir a la obra de la carretera nueva donde trabajan. La epilepsia levemente insinuada de uno de ellos, en contraste con las ambiguas relaciones de los otros dos, temperamentos primitivos en la frontera del machismo y la homosexualidad, conforman el ritmo trepidante de la novela, que arrastra inexorablemente a los protagonistas hacia sus destinos finales, envueltos en las sonadas correrías y en

enormes tragos de vino nuevo de «buena aguja y de buen labio». Una atmósfera de esperpento se introduce en ocasiones en el dramático realismo de la novela. Los golpes y las pelcas, las copas y la vecindad de la lumbre ponen las caras de los tres esmorgantes «grandes y bermejas, semejando caretas de Carnaval». De ello no se libra tampoco la figura del juez que reconstituye los hechos durante el proceso del provisional superviviente de la parranda, quien aparece hierático y sin nombre, sin pronunciar una sola palabra, concebido así originariamente para evitar un problema técnico en su primitiva redacción gallega, que si hiciera hablar al juez en castellano resultaría una novela bilingüe.

La novela es decisiva en la literatura española del género. La riqueza del lenguaje, el humor, los rasgos psicológicos, la fuerza de las situaciones y ese barroquismo funcional en la construcción de la frase, tan característico de la prosa de Eduardo Blanco-Amor, convierte la publicación de «La parranda» en España en un acontecimiento literario vigoroso y actual, con la implacable vigencia de quince años de proscrición ■ FRANCISCO CERECEDO.

La pereza como arma revolucionaria

Con excesiva frecuencia se aplica la denominación de «escrito revolucionario» a simples exposiciones de reordenamiento de lo que hay, a manuales de maquiavelismo que cuentan cómo lograr que el poder cambie de manos (o la propiedad de dueños), sin dejar de ser poder (o propiedad). Puede tener su gracia, su interés o su oportunidad el dar la vuelta a la tortilla, pero en modo alguno tal acontecimiento merece el nombre de «revolucionario», a no ser que ampliemos el término hasta las indecentes latitudes que hablan de «revoluciones

en la moda» o de «revoluciones en la Iglesia»; al menos desde un punto de vista léxico, es defendible un uso de la palabra **revolución**, no compatible con ningún apellido ni circunscribible a ningún campo, un valor mítico y absoluto que sólo podemos intentar aprehender por vía negativa, uno de esos términos-martillo que, inútil quizá en lo positivo, sirve para demoler las bien tramadas construcciones que apoyan el derecho de la realidad a ser lo que es y a cambiar para poder mantenerse. Sólo hábitos de esa revolución total nos llegan, ráfagas que de vez en cuando aventan las cartas distribuidas de la partida concertada y dejan silenciosos, pensativos quizá, a los jugadores forzosos; así, aquella pancarta del primero de mayo en Francia: «Ni Dieu, ni maître, ni mort, ni moi». No faltaron fuertes ráfagas de este viento negro entre algunos líderes y teóricos de los movimientos proletarios de liberación del siglo pasado, como Bakunin o Marx; este último vio con notoria claridad que la tarea de un economista revolucionario no podía ser otra que sabotear la noción misma de economía, tal como un verdadero trabajador revolucionario sólo puede aspirar a la abolición pura y simple del trabajo, o un político revolucionario —si tal contradicción fuera imaginable— no debería pretender más que la supresión de la política, es decir, del Estado. Desdichadamente, muchos aspectos de la labor teórica de Marx no estuvieron a la altura de su fundamental lucidez revolucionaria, de lo que quizá haya que culpar a su carácter mismo, tan teutonamente poco libertario; huelga decir que, tanto en su época como en la nuestra, han sido los rasgos menos revolucionarios de Marx los que han tenido más audiencia, contribuyendo incluso, al ser manejados por los políticos, a configurar algunos de los rostros más estables y re-

pulsivos del orden vigente. A partir de la crucial experiencia de la segunda guerra europea, los intérpretes de Marx han radicalizado la bifurcación de las dos lecturas de la obra del gran antieconomista: unos hacen fundamental hincapié en el proyecto científico, directa herencia decimonónica, y expresa renuncia a lo revolucionario en el sentido mítico-absoluto que hemos definido antes; otros se aferran con desesperada esperanza a la gran negación utópica, abandonando cuando es preciso la ganga científica y autoritaria que hasta hoy ha caracterizado las realizaciones históricas del comunismo.

Ya en vida de Marx se incoaban estas dos lecturas diferentes, y el mismo pensador de **El capital** fue un Jano bifronte desgarrado por las exigencias de ambas. Entre los textos de aquella época en que más se han reconocido los propugnadores del Gran Rechazo, destaca «El derecho a la pereza», de Paul Lafargue, presentado ahora en cuidada edición por la editorial Fundamentos, con un informado y riguroso estudio preliminar de Manuel Pérez Ledesma (1). Con Lafargue se constata de nuevo la importancia del temperamento de una persona en su toma de posición teórica: gracias a su «foga-sidad» y su «pereza» criollas, que Marx no dejó de reprocharle, Lafargue llegó a vivir muchas de las instituciones revolucionarias que en Marx quedaron medio ahogadas por su personalidad laboriosa y disciplinada —léase disciplinaria—, que, tanto influyó en sus teorías. La vida misma de Lafargue parece sacada de una novela de Baroja: fue hijo de un francés y una mulata cubana, proudhoniano, yerno de Marx, agitador comunista en España, donde se enfrentó con la preponderancia anarquista; periodista subversivo, di-

(1) El derecho a la pereza, P. Lafargue. Ed. Fundamentos.

vulgador del marxismo en Francia, diputado en el Parlamento francés, oponente del socialismo reformista de Jaurés, múltiples veces encarcelado, suicida finalmente, junto con Laura Marx, su mujer, como lección de renuncia a la vida cuando la vejez le priva de sus mejores dones y placeres. Epicúreo, irónico, divagatorio, Lafargue fue, como dijo con acierto su amigo Anselmo Lorenzo, un marxista con alma de anarquista, que sin salirse nunca de la ortodoxia, se halló siempre visceralmente en sus márgenes. Un ejemplo significativo: elegido diputado por Lille, fue el primer marxista que se sentó en el Parlamento francés; su elección animaría al partido a acrecentar sus esfuerzos por vía parlamentaria, dando paulatinamente de lado sus posiciones insurreccionales de antaño; pues bien, Lafargue combatió hasta su muerte este reformismo, oponiéndose a cualquier colaboración con los gobiernos burgueses y postulando que los marxistas sólo debían ir a la Asamblea para enfrentarse en otro terreno al Estado capitalista, no para disminuir su opresión por maquiavelismos estratégicos, que, en último término, contribuyen a mantenerle. Creo innecesario recordar que no ha sido precisamente la opinión de Lafargue la que ha prevalecido en la directiva doctrinal del partido a lo largo de este siglo.

«El derecho a la pereza» es un panfleto irónico y brillante, que debe su fresca actualidad a su fracaso; me explico: decía Chesterton que un panfleto sólo puede ser memorable y célebre si fracasa, pues, dado que es un escrito circunstancial, si la situación que lo motivó se resuelve del modo propugnado en él, el opúsculo es de inmediato —y felizmente— olvidado; sólo si las circunstancias no varían, o si se acentúan en contra de lo previsto en él, el panfleto gozará de celebridad durante mucho tiempo. Este último ha sido el caso del texto

de Lafargue, cuya oportunidad no ha hecho sino aumentar en los noventa y un años que han pasado desde su redacción, no habiendo más variaciones en la situación actual respecto a la por él descrita que las que agravan el conflicto entre dinero y riqueza. Lafargue denunció, con brioso verbo, la exaltación capitalista del trabajo a ultranza, y siempre en aumento, apoyada por las admoniciones de empresarios, curas y moralistas. El maquinismo, que podía haber aportado una radical reducción de las horas de trabajo (si esto es cierto en 1883, no digamos hoy día), sólo ha contribuido, por un lado, al disparatado aumento de la fabricación de naderías y superfluidades, cada vez de peor calidad o menos interés, y, por otro, al paro de la mano de obra sobrante. La pretensión capitalista de aumento indefinido de las riquezas — confundidas con el crecimiento de los beneficios dinerarios — ha convertido a la industrialización, que pudo devolver al hombre su libertad de ser perezoso y vivir festivamente, como en la Edad de Oro de todas las mitologías, en una nueva y más exigente esclavitud. Lafargue pidió en su panfleto que el proletariado fuera también incorporado al consumo, y que éste no quedase limitado a la burguesía; hoy ya sabemos que la extensión del consumo en nada resuelve el problema, sino que agrava el compromiso de todos con la irracionalidad del productivo derroche, que ha transformado el llamado «ocio» en un trabajo no menos fatigoso y absurdo que el otro, y que ha convertido la «calidad de vida» en sangrienta parodia o ministerio. Encuentra excelentes acentos Lafargue y abundantes citas clásicas para demostrar la beata glorificación del sudor de la frente, pingosa abstracción recomendada lo mismo en nombre de la grandeza de la patria que del definitivo esfuerzo por derrotar la conjura imperialista. Y defiende los

goces de la pereza, de las comilonas, el amor o la contemplación que el reposo propicia. Lafargue afirmó que «al día siguiente de la revolución, habrá que divertirse». Pese a la buena intención de su dictamen, discrepemos en esto de él: quizá no aplazar el goce hasta el fin de la historia sea la revolución misma, luego no dejemos para mañana lo que podamos divertirnos hoy. ■ **FERNANDO SAVATER.**

Un Lorca para jóvenes y algo más

El estudio biográfico y crítico de Federico García Lorca que ha escrito José Monleón (1) desborda el nivel introductorio propuesto por la colección en que ha sido programado, destinada a un público juvenil o no especializado. Se trata de un trabajo que, sin perder las cualidades básicas que un proyecto como éste debe tener (claridad expositiva, lenguaje gráfico), propone una visión personal del tema y aporta unas conclusiones propias de un ensayo de investigación literaria, sobre todo por lo que respecta a la obra dramática de García Lorca, que José Monleón conoce particularmente a fondo, como corresponde a su condición de crítico teatral. Lejos de haber realizado una biografía lineal, esquemática, «para jóvenes», Monleón ha resuelto su trabajo con toda la complejidad, que exige la explicación de un hombre, en este caso de una sensibilidad artística privilegiada, sin desdeñar cualquiera de las circunstancias que hubieran podido influir en la formación de la personalidad del creador.

Parece como si José Monleón hubiese tenido en cuenta la advertencia hecha por J. M. Aguirre acerca de los riesgos que lleva consigo todo estudio de Lorca. En efecto, J. M.

Aguirre (2) —citando a Angel del Río— nos recuerda los frecuentes tropiezos de los críticos de Lorca, incapaces de comprender al poeta a causa de «su resistencia a hundirse de verdad en el estudio del mundo emocional expresado en la obra lorquiana». Y —volvemos a repetirlo también aquí— parece que una biografía escrita con un propósito divulgador hubiera podido caer más fácilmente en los lados trillados y pintorescos de Lorca. No ocurre esto. El crítico bucea en la obra de Lorca arriesgadamente. Ante cada uno de los temas lorquianos, Monleón se enfrenta con los tópicos, bien sea para rechazarlos, bien para trascenderlos cuando tienen un viso de verdad. Así, por ejemplo, en el tema de Lorca y la política. Monleón llega a la elucidación de las relaciones profundas entre arte y política para concluir que, efectivamente, Lorca fue un escritor radicalmente político por el hecho de haber estado siempre poseído por un ansia de comunicación, y comunicación con el

(2) El sonambulismo de Federico García Lorca, J. M. Aguirre. Recogido en Federico García Lorca, edición de Ildefonso Manuel Gil. Taurus.

pueblo, por su afirmación constante del «derecho a la vida», en el cual amor y libertad se confunden, por su rechazo expreso y reiterado de cualquier modo de opresión e injusticia. Los textos aportados son convincentes. Entre éstos quiero citar aquí una declaración de Lorca deididamente carente de ambigüedad: «A veces, cuando veo lo que pasa en el mundo, me pregunto: "¿Por qué escribo?". Pero hay que trabajar... Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: "¡Protesto! ¡Protesto! ¡Protesto!". Pero lo que, a juicio de Monleón, explica mejor que cualquier declaración o peripecia personal «el profundo compromiso que Federico asumió con la evolución de nuestra sociedad» es la concepción lorquiana del teatro.

Se entrega el autor asimismo al estudio en profundidad de la relación poesía-teatro para rechazar un reproche habitualmente lanzado contra un cierto teatro de Lorca: el de estar viciado por una excesiva carga de inspiración poética. Monleón demuestra, concreta-

mente con base en «Yerma», que el teatro de Lorca se mantiene como tal teatro, y permanece aún muy vivo, fuera también de España, por estar basado en recursos específicamente dramáticos. La poesía que informa su dramaturgia procura una dimensión mayor a la mera anecdota argumental. Es posible que el trabajo de Monleón, inclinado a lo apologetico, no haya señalado algunas limitaciones lorquianas, como las que demuestran ciertos críticos en obras anteriores a «Bodas de sangre» y a «La casa de Bernarda Alba», es decir, anteriores a su etapa de plenitud dramática, y en la que se muestra Lorca dueño de su arte. Así, S. M. Greenfield (3) advierte el carácter excesivamente poético y la consistencia melodramática e infantil de «Mariana Pineda». Pero a Monleón le preocupa el sentido que para Lorca adquiría la función poética en el teatro, y que llegó a formular de un modo radical cuando dijo que detrás de todo dramaturgo importante había un gran poeta. De ahí que nos parezca acertado que este libro lleve por subtítulo «vida y obra de un poeta», ya que esto fue Lorca cuando fue, plenamente, dramaturgo.

El tono apologetico que acabo de señalar no resulta inadecuado en el género de la biografía, o es éste el género literario en el que está más justificado, especialmente cuando se trata de establecer unas tesis frente a previas deformaciones e incompleciones. Así, Monleón se detiene en la demostración del sentido universalista de Lorca y de su trascendencia del localismo. No parece, sin embargo, muy probada la «vocación catalana» de Lorca por el hecho de haber sido amigo a Dalí y la Xirgu y de haber escrito algún texto sobre Barcelona. Por eso mismo resulta discordante ▶

(3) El problema de «Mariana Pineda», Sumner N. Greenfield. Op. ant.



Federico García Lorca, con un grupo de La Barraca.

(1) García Lorca, vida y obra de un poeta, José Monleón. Ayma.