

LIBROS

«Tiempo de morir»: Louis Aragon contra sí mismo

«En ti sólo me está dado ver esa imagen mujer de mí mismo, eres para mí la pared donde mi mirada termina. Jamás pondré plex en el umbral del segundo cuarto, donde sueñas. Jamás atravesaré el falso espejo, que hace de pantalla entre yo dentro y allí donde eres lo que de verdad ocurre». (Pág. 130.)

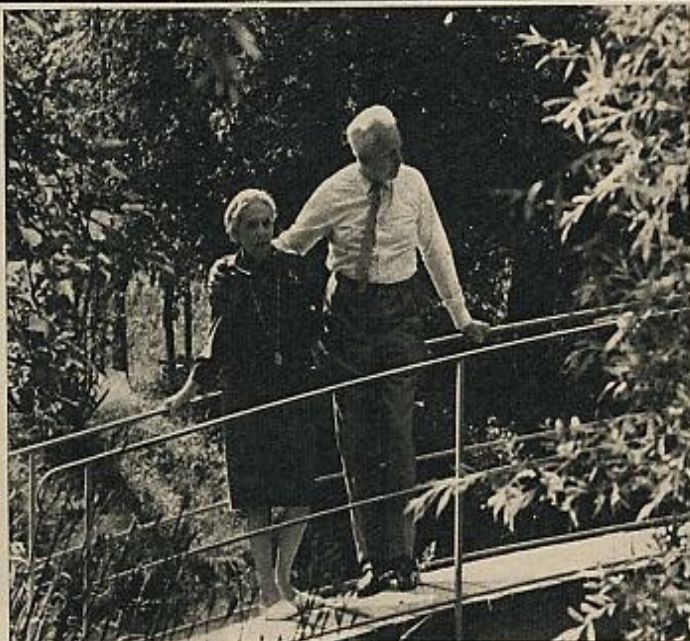
Aragon escribió *Tiempo de morir* en 1965, de vuelta ya de ese surrealismo omnipresente, obsesivo, verdadero, magnum inicial del que surge su palabra, y unas convicciones estético-políticas que nunca debieron entrar en contradicción con él, pero que la Historia hizo enfrentarse de manera irremisible. Me refiero a la archisabida, aún viva polémica entre las posiciones del realismo socialista y las del surrealismo, ligadas respectivamente, a las de los partidos comunistas tradicionales, y las de la oposición de izquierda surgida en su seno. Si esta polémica inacabada es tan importante a la hora de entender casi toda la evolución de nuestra cultura más progresiva, es absolutamente obligatoria la referencia a la hora de leer esta novela, cuya edición en España nos llega ahora, a los diez años de su escritura (1). Porque *Tiempo de morir* no es sino la reflexión tardía, casi inconfesada, en torno al cuerpo estético en que los dos «bandos» se encontraron. Particularmente, alrededor de esa palabra mágica que es

el «realismo», y sincera, oscuramente, allí donde el cuerpo, la palabra, la cabeza y el sentir de Louis Aragon quedaron partidos en dos. Alumbrada en la idea de la muerte, esta increíble novela de amor que es «Tiempo de morir», supone una apuesta suicida, una vuelta al origen. Sinceramente: una verdadera, práctica, activa autocritica.

Ya desde los niveles de lectura más superficiales, Aragon rompe los moldes del realismo, y lo toma como tema. La historia narrada es, precisamente, la narración de una historia: el protagonista, definido como un «escritor realista», va contando el proceso de escritura de su novela, al tiempo que se le mezclan un amor inseparable de su quehacer y un drama de identidad, verdadero núcleo del texto, del supuesto texto a cuya gestación asistimos, y de la historia de amor que le envuelve. Si me apuran —porque son muchas las alusiones autobiográficas del libro—, verdadera preocupación del propio Aragon, plasma, por supuesto y sobre todo, allí donde los niveles más profundos de la creación literaria hacen saltar lo más inconsciente, lo más secretamente arraigado en el artista. Me refiero a los materiales utilizados, al lenguaje y, especialmente, a la estructura de la novela.

De entrada, esta es una novela de amor. Los procesos que se nos cuentan tienen poco de colectivos, o de edificantes, que son las dos «coartadas» de la escuela a que pasó el escritor. Y pocas veces he leído un estudio más absoluto, más complejo y torturado sobre la entrega amorosa, sobre los celos particularmente, que *Tiempo de morir*.

De manera estremecedora, en un juego alucinado de presencias y ausencias, el personaje se enfrenta con su misma imagen en ella, con sus dobladas personalidades, en un imposible ejercicio hacia la entrega total: ese momento en que toda la identidad queda fundida, per-



Louis Aragon con su mujer, Elsa Triolet.

dida, en el pleno conocimiento del amado. El momento en que Anthoine es Christian y el escritor. El momento en que los tres, imágenes que le devuelven el espejo y los celos, son Fougère, ella. Más: ella, cuando canta...

Es —dice Aragon—, entre otras cosas, la historia del hombre que perdió su imagen. Y no hace falta mucha imaginación para encontrar en la complicación de esa pérdida algo muy querido a los surrealistas: aquella visión del hombre como portador de máscaras, como identidad creada, debilitada. Como fruto de un juego de azar —ese azar objetivo que preside las decisiones y particiones y muertes de Anthoine—, de una pérdida cultural del contacto misterioso con el total real. En este caso, ese hombre en busca de su imagen anda entregado a la locura del amor loco, en él pierde y busca su identidad perdida. Desde él, entrega total imposible, «todos los hombres están hechos de la misma materia de los sueños... Y así, ocupando el confuso nivel de la realidad en el texto, todos los personajes son reflejos de uno —de dos—, y toda la novela, el complicado y apasionante juego del espejo. En el fondo, y de manera con-

fesada y sugerida dentro del propio texto, se trata de ver la realidad desde el otro lado del azogue, desde la tierra de Alicia. Es decir, desde la cabeza inaccesible del otro.

La realidad, por supuesto, sale profundamente malparada. Todo lo que nos trae *Tiempo de morir* es surrealidad: realidad para mí, donde el «en sí» por el que el autor se pregunta constantemente queda escapado, difuminado, consciente y trágicamente inaccesible. Y si la realidad es inabarcable, ¿qué es el realismo?

También esto se lo pregunta, constantemente, Aragon en boca de su protagonista. Con cierta desvergüenza, profundamente intencionada, Aragon, cuya criatura ve temblar a sus pies los presupuestos realistas, nos da su coartada: el que para su personaje sea imposible, no quiere decir que lo sea para el autor —dice— de la misma manera que por crear una historia de antropófagos, no se le puede acusar de canibalismo... (y, efectivamente, muchas páginas más tarde introduce un cuento llamado «El canibal»...).

El espejo es, pues, la vieja metáfora sobre la que descansa, de manera expresa, toda una recordada, retomada,

consciente y vergonzantemente recuperada manera de ver la literatura y el mundo. El es la triple metáfora viva: la del sueño «y quien lo contempla». La de las palabras que se dicen, y su papel de silenciador, de cobertura de lo que no se dice. La de la vida, que es la de la muerte. Que muerte y vida es una misma cosa, «irrisoria como las ceremonias»...

De manera también expresa, el juego de los espejos se pone en correlación con la manera de funcionar de la literatura con respecto al mundo: la analogía, que demostrará suficientemente Octavio Paz. Y en contradicción con el realismo. Analogía y espejos se unen para conseguir esta estructura múltiple, complejísima. Esta disparada superposición de lecturas posibles. Este auténtico juicio a toda una estética... Aragon, en una de sus reflexiones —situada significativamente en el entierro de Gorki— resume la que seguramente viene a ser su tabla de normas: «Creo en la extensión ilimitada de los conocimientos humanos, pero sé, sé que estos conocimientos sólo aumentarán el dominio del sufrimiento, que lo podrán iluminar, pero que, por ejemplo, nunca per-

mitirán al hombre adquirir la certidumbre de ser amado. Por esto, saber nunca me resultará suficiente, y nunca me dispensará de mentir». «Mentir es lo propio del hombre (y/o) la forma más alta de la mentira es la novela, donde mentir permite alcanzar la verdad». Reivindicación, pues, doble: del misterio, pese al conocimiento racional, y de la fabulación —la mentira— como función creadora en literatura.

Y sólo queda la rebelión del que, a la sombra de la vejez, se siente un momento «Gulliver en el país de los jóvenes». Párrafos más abajo dirá: «¿Y no tengo yo el derecho de preguntar lo mismo (que Stevenson): por qué tengo que ser tratado de mentiroso por no tener vergüenza de ser un narrador de historias?».

Un narrador de historias. Esta, bellísima, conmovedora, puede, además de hacernos disfrutar con su lenguaje absoluto, con su estructura perfecta; puede, digo, hacernos imaginar esas complejas relaciones entre la literatura y el mundo, entre las personas y sus máscaras, los misterios del amor, la vida, el sueño, la muerte. Por ahí van los tiros. Louis Aragon lo sabe. O una de sus imágenes. Aunque otra lo haya negado. Por eso, seguramente para poderse explicar toda esa contradicción, Aragon se disparó a sí mismo esta terrible, tardía y hermosa novela. Léanla. ■ ROSA MARIA PEREDA.

La última poesía de Agustín Millares

Segunda Enseñanza (1) y Función al aire libre (2) constituyen las últimas y significativas

(1) Segunda enseñanza, de Agustín Millares Sall, Ediciones Nuestro Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1974.

(2) Función al aire libre, de Agustín Millares Sall, Planas de Poesía, Las Palmas de Gran Canaria, 1975.

(1) Louis Aragon: *Tiempo de morir*. Editorial Alianza-Lumen, Madrid, 1975.



«INFORMACION Y DERECHO DE REPLICA»

Las noticias y los comentarios periodísticos pueden producir, por error y aún por intención, perjuicios en el honor o en la dignidad de los particulares. Toda lesión injusta de terceros origina la responsabilidad civil en el autor e impone la reparación del perjuicio producido. Si éste se ha causado a través de un órgano informativo, las especiales características del medio de producción del daño aconsejan como forma más sencilla y completa de reparación la de permitir al perjudicado, si así lo quiere, que inserte sus propios argumentos en el periódico en que el daño se ha producido, operando sobre el mismo sector de lectores y neutralizando así el perjuicio ocasionado. Ésta es la esencia del derecho de réplica, cuyo tema es abordado en el libro, recientemente publicado, cuyo título encabeza estas líneas.

La obra de Francisco Sobrao (1) lleva a cabo un detenido estudio del tema en la literatura extranjera, legislación comparada y jurisprudencia francesa e italiana, junto a un completo análisis de la legislación española, la un tanto abundante jurisprudencia de nuestro Tribunal Supremo y las decisiones del Ministerio de Información y Turismo resolviendo los recursos de alzada interpuestos. Con un gran sentido de la realidad práctica unido al preciso rigor científico, en «Información y derecho de réplica» se examinan muchos de los problemas que el ejercicio de la réplica puede plantear, desde su fundamento y naturaleza jurídica, la determinación de los sujetos activo y pasivo, requisitos para el nacimiento del derecho, condiciones en que éste ha de ejercitarse y cumplirse así como las causas impeditivas y extintivas, hasta la tutela del mismo, tanto en su fase declarativa como en la sancionadora en caso de incumplimiento; con un último capítulo dedicado al derecho de réplica en Radiodifusión y Televisión. Puede afirmarse que la obra de Sobrao es un trabajo completo y profundo, de gran interés para los profesionales del Derecho y de la Administración, periodistas y para todos aquellos interesados por los temas informativos. ■

(1) Francisco Sobrao: «Información y derecho de réplica». Editora Nacional, 218 páginas.

entregas literarias de Agustín Millares Sall, uno de los más representativos y constantes creadores poéticos— junto con Pedro García Cabrera— de la poesía española en las islas Canarias, desde la oscura sombra de la posguerra hasta nuestros días más jóvenes: los de ahora. La poética de Millares no es sustancialmente producto del conocimiento y el estudio—tantas veces residual— del poema, sino hija de la circunstancia histórica, voz detonadora de ecos políticos y sociales, poética desencadenada por la ideología—previa en Millares a la poética misma— que se enrosca en la propia creación con unos presupuestos que no tienen ningún recato al sobrepasar los límites de la simple estructura literaria, creadora, artística, sino que es en sí misma la base fundamental del poema de Millares. De ahí, tal vez, su descuido de la forma poética, del cómo. De ahí, quizá, su afán persecutorio por el emblema ideológico, el qué.

En el año 67 se publica *Poesía unánime*, volumen donde se recogen los más importantes poemas de Agustín Millares y donde se observa claramente la vena política de Millares, que es, desde sus principios, una de las voces más fuertes de la mal llamada *poesía social*. *Poesía unánime* (3) no deja lugar a dudas en cuanto a la dialéctica poética de su autor: la poesía es un arma cargada y dispuesta para ser lanzada contra o a favor de empeños socio-políticos; la poesía no puede permitirse lujos—según decían entonces—; es un medio para, no un fin en sí mismo. Millares recoge en este volumen sus poemas vivos, los que aún contienen la sangre libre y los ojos parpadeando, los que aún tienen una dialéctica válida, y una conciencia clara enca-

(3) *Poesía unánime*, de Agustín Millares Sall, Colección Hoy por Hoy, Las Palmas de Gran Canaria, 1967.



Agustín Millares Sall.

minada a la superación de las contradicciones de clase. La forma poética (desde 1944 a 1966, fechas límites de los poemas encuadrados en *Poesía unánime*) es secundaria; la poesía de Millares prescinde de los gestos—también mal llamados, entonces y ahora— «ociosos» para enraizarse en la epicidad de la didáctica más clara, más necesaria—entonces—. Y ello no es una crítica, sino un comentario. Algunos de los más importantes poetas de la generación del 50—Ángel González, José Ángel Valente, por ejemplo— iniciaron su trayectoria poética a partir de los mismos presupuestos—y prejuicios, tal vez— que Agustín Millares. Cada uno escogió posteriormente su forma de expresión, su formulación personal atravesada siempre por la ideología plasmándose sobre el poema.

Desde 1966 hasta ahora, Millares escogió el silencio y el retiro propios contra el silencio y el retiro que le impulsaron las circunstancias. Ese silencio ha fructificado ahora con dos libros que se indican al principio; ese retiro termina nuevamente ahora con una producción que si no es diametralmente opuesta a toda su poesía anterior, desde el punto de vista del contenido, del significado, sí es básica-

—en la madurez— sostiene al poeta—sin más, sin que su misma lucha vital pueda ya con la forma poética, con los nuevos formatos de un mismo contenido...— que siempre existió en Agustín Millares, poeta que ha pugnado—tal vez a su pesar— por salir a flote, por romper la costra terminantemente ideológica para replantearse de nuevo la poesía: no como un medio, sino como un fin; es decir, no como un contenido—sólo y eso—, sino como un maridaje de significante y significado, donde tanto monta lo uno como lo otro. ■ J. J. ARMAS MARCELO.

Un antropólogo heterodoxo

Cuando uno lee ciertos libros de antropología, es inevitable llegar a la conclusión de que, por alguna razón misteriosa, se sienten atraídos por esa ciencia las personas menos indicadas para comprender lo humano bajo ninguno de sus aspectos. Investigadores que podrían haber sido indudablemente brillantes entomólogos, microbiólogos de mérito o notables geólogos se sienten incunablemente atraídos por la observación de los hombres y sus usos; desdichadamente, llevan a esta observación y a la explicación que dan de ella las características conceptuales de la vocación reprimida para la que están realmente dotados. En la mayoría de los casos, operan desde unas categorías firmemente establecidas en las que se da por supuesto, antes de comenzar a investigar, casi todo lo que sería precisamente interesante esperar a deducir de las observaciones realizadas. No sólo suponen que en todos los pueblos del mundo deben regir los supuestos de la razón científica, tal como ésta quedó establecida por el positivismo en el pasado siglo, sino que convierten en «indispensable sentido común» los empobrecedores pre-

juicios y manías que constituyen lo que se ha dado en llamar «saber académico». El resultado no puede ser más desalentador. Personas notoriamente carentes de imaginación deben estudiar culturas cuyos miembros han desarrollado en alto grado la imaginación colectiva y se rigen de acuerdo con ella; gentes que consideran cualquier comportamiento religioso como oscurantista o fanático deben enjuiciar formas de vida en las que la religión es poderío de la comunidad y perfección del individuo, y, ante todo, señores que tienen perfectamente claro que el hombre no puede aspirar a nada mejor sobre la tierra que a formar parte de la cultura tecnológica según los modelos más desarrollados del mundo actual, deben llegar a la conclusión de que las restantes civilizaciones «salvajes» son simplemente abortos bárbaros o proyectos atrofiados, buenos todo lo más para ilustrarnos sobre el brutal y oscuro pasado de nuestra especie. Pero, ¿y si las culturas primitivas no tuviesen especial interés como ilustración de nuestro pasado, pero pudieran enseñarnos cosas inapreciables para ayudarnos a soportar nuestro futuro?

De vez en cuando aparece un raro espécimen de etnólogo que se rebela contra este estado de cosas, y se niega tanto al positivismo esterilizador como a la taxonomía estructuralista y demás «mungojumbos». El caso de la «conversión» de Carlos Castaneda por el brujo yaqui Don Juan es uno de los más notables, pero en modo alguno el único modelo de heterodoxia posible. Hace cuarenta años murió un antropólogo maldito, una parte sustancial de cuya obra se nos presenta ahora en castellano (1). Arthur M. Hocart, contemporáneo

(1) «Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos», de A. M. Hocart, Siglo XXI de España, 1975.