

LIBROS

Zamacois o el pasado

Probablemente para la mayoría de lectores la sorpresa no habrá consistido tanto en recibir la noticia de la muerte de Eduardo Zamacois cuanto en enterarse —por esta misma noticia— de que, en 1971, todavía Zamacois seguía con vida. Y ello no solamente por lo avanzado de la edad del escritor: un Azorín, retirado ya de las letras y aun podría decirse que de la existencia —por lo menos él mismo lo dijo—, sobrevivió también a su época sin por ello convertirse en un anacronismo viviente. Pero un escritor menor —y Zamacois lo era a todas luces— difícilmente puede permitirse este lujo. Máxime si tenemos en cuenta que Zamacois, aunque por su fecha de nacimiento perteneciera a la generación del 98, nada tenía que ver con ella, ni con cualquier grupo clasificado en nuestras historias de la literatura, sino que se adscribía precisamente a un sector de la novelística española moderna —de importancia marginal en lo literario las más de las veces, pero de gran significación sociológica— que está reclamando todavía un estudio serio de conjunto: la novela erótica que, movida inicialmente por un propósito zulesco de denuncia (Eduardo López Bago, parte de la obra de Zamacois, Felipe Trigo), se contagiaría luego de decadentismo, sustituyendo la influencia de Zola por la de Octave Mirbeau, Jean Lorrain o d'Annunzio, hasta desembocar en la truculencia o en la pura trivialidad galante. El itinerario posnaturalismo-decadentismo-novela galante que muy tosca y esquemáticamente acabo de esbozar viene ilustrado, aparte de los nombres citados, por los de Alejandro Sawa, Antonio de Hoyos y Vinent y —ya en una zona de escaso relieve artístico— Pedro Mata, Alberto Insúa o Alvaro Retana (y conste que, en cada categoría, cito sólo algunos por vía de ejemplo entre los posibles). Como digo, po-

cos son los que hasta ahora han prestado la necesaria atención a esta zona de la novelística española, totalmente yugulada luego por la evolución de los gustos literarios —eran autores estéticamente viejos ya en su época—, más aún, quizá que por los posibles problemas de censura. Que yo recuerde, aparte artículos de revista o menciones ocasionales, sólo un libro —el de Eugenio G. de Nora— se ocupa con el debido detalle de algunos de estos autores, si bien la necesidad de ceñirse a unos límites cronológicos le fuerza a prescindir, por adscritos al XIX, de los que iniciaron el movimiento.

Con lo dicho podrá colegirse que el grueso de la obra de Zamacois pertenece a la pura y simple arqueología literaria, y con ello ya basta, por lo visto, a los más de nuestros estudiosos y críticos para regalarla sin más trámite al ghetto de la subliteratura, es decir, para olvidarse de ella lo más pronto posible. Tal ha venido siendo el destino de López Bago, de Felipe Trigo, de Hoyos y Vinent, e incluso de Sawa, pese a haber sido immortalizado por Valle en «*Luces de bohemia*»; hay, pues, razones para temer que tal sea también el destino de Zamacois. El hecho de que algunos de tales autores hayan transgredido en más de una ocasión buen número de tabúes de la sociedad española de su tiempo, y ello a veces con violencia extrema (pienso especialmente en escritores tan resueltamente *engagés* como López Bago, Sawa o el primer Trigo), debiera invitarnos a pensar que en su postergación y olvido no han pesado sólo razones literarias. Sin duda son figuras literariamente secundarias; convendría no olvidar, empero, que su interés para el historiador y su valor de síntoma sociológico son considerables.

Hoy por hoy es imposible conocer en debida forma la extensa producción de Zamacois, e incluso es un problema establecer su bibliografía completa. Sólo una pequeña parte de su obra resulta normalmente accesible, y me temo que en más de un caso en ediciones autocensuradas por el autor en sus últimos años. Por lo demás, el resto es silencio. ¿Qué sabemos de la mayoría de novelas eróti-

cas de Zamacois? ¿Qué de un inesperado título tardío, «*El asedio de Madrid*» (1938), que motivó un ruidoso incidente, cuyos pormenores desconozco, entre el presidente Negrín y el poder judicial? ¿Quién ha pasado revista a la actividad de promoción editorial de Zamacois? (Y sin embargo ésta fue destacadísima: se le debe la fundación de «*El cuento semanal*» y «*Los contemporáneos*», dos colecciones sobre cuya difusión en su época no es preciso insistir.) Pero, si he de juzgar por lo que conozco, Zamacois merecerá ser recordado principalmente por una novela: «*El otro*», escrita en 1910 y profusamente reeditada luego. Si pensamos en que por aquellos años Baroja había publicado ya «*La lucha por la vida*», y Azorín «*La voluntad*», echaremos de ver que, como apunté antes, el de Zamacois era ya un libro «viejo» en el momento de su aparición. Sin embargo, «*El otro*» es una obra lo suficientemente singular como para perdonarle ésta y otras varias insuficiencias. Su aparente moraleja —alegoría del remordimiento— es trivial, no menos que su pretendida metafísica espiritista; su estilo, a fuerza de cargar la nota en lo exótico y en los clichés más afectistas del naturalismo y el decadentismo, termina convirtiéndose en su propia desafortunada caricatura. Pero la convicción del autor y su falta de temor al ridículo son tales que «*El otro*» es, en su género —el género *naïf*, a fin de cuentas—, algo parecido a una obra maestra. Las situaciones son siempre extremadas, y no rehúyen el puro sadismo; el vocabulario y la adjetivación son de un constante lóbreguez y truculencia; el clima sórdido de erotismo sofocado, está excelentemente conseguido; particularmente elocuente, quizá por no buscado por el autor, resulta el contraste entre la sociedad convencional que rodea a los personajes y la secreta y violenta brutalidad de su vida sexual. El relato, en fin —y he dejado para el final su valor probablemente más destacado—, contiene una de las rarísimas muestras de *amour fou* que pueden hallarse en la literatura española. Si toda la narración de las vejaciones de la esposa por el marido, el asesinato de éste

y su peregrina conversión en incubo sólo resultaban verosímiles a título de fantasía o de fábula, el último tercio de la obra narra, con impertérrita seguridad, una situación insólita en cualquier literatura: el protagonista mantiene correspondencia regular con su amante muerta, a la que, previo acuerdo con el guardián del cementerio, escribe a su nicho, incluso por correo certificado —aunque, bien es verdad, sin recibir nunca respuesta, como no sea telepática—. Este extraño episodio necrofílico —al que en la literatura española sólo conozco un antecedente, más tímido: las «*Noches lúgubres*», de Cadalso, posee, en su desquiciamiento, verdadera poesía. El lector pensará fácilmente en el «*Peter Ibbetson*», de George du Maurier, o en la «*Espirita*», de Gautier; yo prefiero recordar un ejemplo posterior, y no literario, de uno de los pocos artistas del área hispánica que han introducido en su obra la dimensión surreal del *amour fou*. Me refiero a Luis Buñuel, y a la sorprendente secuencia en el sepulcro que cerraba su adaptación de la Brontë «*Abismos de pasión*». ■ PERE GIMFERRER.

Literatura neoafricana

Janheinz Jahn es uno de los pocos especialistas en literatura del mundo negro que ha desarrollado su obra al margen de la tentación exotista y fuera también de las diversas sugerencias sociopolíticas que son el trasfondo habitual del tema. En esa línea de independencia se inserta su estudio «*Las literaturas neoafricanas*» —Colección Punto Omega, n.º 107, Guadarrama, 1971—, bajo cuyo título se ocupa de sistematizar la producción literaria negra surgida al contacto con culturas extrañas. Jahn revive instrumentalmente la toponimia en desuso de Tolomeo y llama *Aglymbia* al territorio africano que se extiende al Sur de Libia —área, al parecer, homogénea en suficiente medida y con cuya designación se evitan problemas de localización aún no resueltos por los africanistas— proponiendo entender por literatura *neoafricana* la que se produce como conse-

cuencia de los contactos entre la cultura autóctona de ese amplio sector y las formas «civilizadas» europeas y americanas.

La tesis de Jahn es que debe entenderse como «neoafricana» cualquier obra que responda a la herencia *aglymbia*, aunque circunstancialmente se haya producido en idiomas extraños. En la nomenclatura elaborada por el autor se incluyen así, además de los autores africanos, otros que por lo general aparecen inscritos en las literaturas occidentales, en un intento de abordar la historia de la literatura desde un criterio sustancial que, si es evidente que ofrece dificultades metodológicas, resulta de todas maneras renovador y eficaz en la medida en que contribuye a desmontar el viejo *literarismo* y a relativizar las ópticas formales.

Este procedimiento permite a Jahn acercarse a los negros que el esclavismo repartió por el mundo, echando por delante la sospecha de que en toda comunidad negra alienta el eco remoto de la cultura *aglymbia* y que sus manifestaciones literarias, o responden a esa herencia a nivel instintivo, o responden al intento de restaurarla. Analiza así la evolución de los autores negros en Europa y en el complicado mapa americano, explicando el sentido africanista de las obras, las incidencias del proceso y los intentos de asimilación por parte de las «civilizaciones» locales, las claudicaciones y resistencias negras, el aprovechamiento comercial originado en las varias «modas negras», el significado de la restauración folklórica del fondo cultural de la minoría, los modelos básicos del folclore —*spirituals*, *blues* y *calypsos*—, en los que analiza el papel «liberador» de los rituales folklóricos, su origen y trascendencia religiosa. Quizá lo más sugestivo del libro sea el fino deslinde a que el autor somete el conjunto cultural negro, para distinguir entre *indigenismo*, *primitivismo* y *negritud*, las tres mentalidades fundamentales, de resultados tan distintos y significativos, que terminarán confluyendo en la amplia y equívoca experiencia de la «negritud».

Realmente, casi todo el libro constituye una preparación —como ocurría con su anterior obra, «*Muntu*», apare-