

LIBROS

Dos ambientes consecutivos, dos empeños de distinta fortuna

Carlos II nació en el viejo Alcázar de Madrid el 6 de noviembre de 1661, muriendo en el mismo palacio casi treinta y nueve años más tarde, el 1 de noviembre de 1700. Producto, según se dijo, de la última cópula lograda por su padre, Felipe IV, con su esposa, Mariana de Austria, Carlos II constituía un símbolo laconico para un Imperio hecho jirones. Con él se agotaba la dinastía que había gobernado España durante doscientos años. Por eso era importante que su matrimonio

como queda expresado en esta anónima copla, tan expresiva como cruel:

Parid, bella flor de lis,
en aflicción tan extraña;
si parís, parís a España;
si no parís, a París.

Pero no paría. Esto, unido al singular desgachamiento del monarca, a sus enigmáticos parlamentos, odios y aficiones, y a las intrigas urdidas en la Corte entre austriacos, por un lado, y donjuanistas por el otro, produjo una turbadora explicación de los hechos: el monarca estaba hechizado.

Frente a estos materiales, Ramón J. Sender ha pretendido recrear una peculiar situación de la Historia de España. *Carolus Rex* (1) es el resultado de su empeño. Y el retrato conseguido no pasa de ser una instantánea congelada. La superficie de los hechos históricos se presenta en su aspecto más romo, más plano; el ambiente se expresa de la forma menos convincente. De hecho, el hechizo que sufre

Labrador. Todo esto nos es presentado con una gran indecisión —con un cierto recelo a la penetración, al buceo—, con un esquematismo de manual y con un tono fatalmente grisáceo. No se trata de servir agua destilada, sino de investigar la ciénaga. Por eso, *Carolus Rex* resulta un ejercicio falto de fuste, nunca a la altura de otras narraciones de Sender.

* * *

Al morir Carlos II, su testamento otorga el trono de España a Felipe V, nieto de Luis XIV, con quien se inicia una nueva dinastía. Y justamente la llegada del nuevo Rey a España, en 1700, es el período que escoge Corpus Barga para situar una de las novelas históricas más regocijantes y singulares que uno ha leído: *Hechizo de la triste marquesa* (2). Se trata en este caso de los amores entre doña Sol —dama de la aristocracia castellana— y el marqués de la Hondonada —supuesto morisco—. El padre de la dama no está dispuesto a que los

interpretación de sus circunstancias históricas. Para eso sitúa dos ordenamientos básicos: el de la aristocracia y el de la servidumbre, sujetos a una mutua interdependencia, iluminándolos desde un punto de vista insólito, el de la marginación, no social, sino histórica. Se sabe que una de las más importantes escuelas de brujería españolas fue la de Toledo. Pues bien, un nigromante de esta escuela interviene inopinadamente en la acción de la novela para esclarecer, de manera fascinante, los extraños laberintos y subterráneos de la relación doña Sol-marqués de la Hondonada, a la luz de la interpretación pitagórica. Esto es el esperpento.

Corpus Barga ha concitado voluntariamente las sombras y crujidos de un período histórico a la búsqueda de una iluminación, de un instante epifánico en el que las presencias soterradas se perfilen, las sombras adquieran un grosor y los crujidos un ritmo. Pues, como decía Trilling: «El concepto (de epifanía) nos indica que el hecho humano no domina nuestra existencia, ya que, a fin de que algo aparezca, es preciso que antes dicho algo esté escondido». De aquí que, con respecto a las superficies de las relaciones presentadas, la imagen del nigromante se nos aparezca como transgresión iluminadora de toda una serie de ordenamientos: religiosos, filosóficos, morales, históricos, sociales.

A lo largo de la novela de Barga, de cuidado lenguaje y técnica elaborada, se trasluce la profunda influencia ejercida por Valle-Inclán sobre el autor, así como el conocimiento por parte de éste de la verídica secuencia vital de la Historia de España, en sus más oscurecidos recovecos.

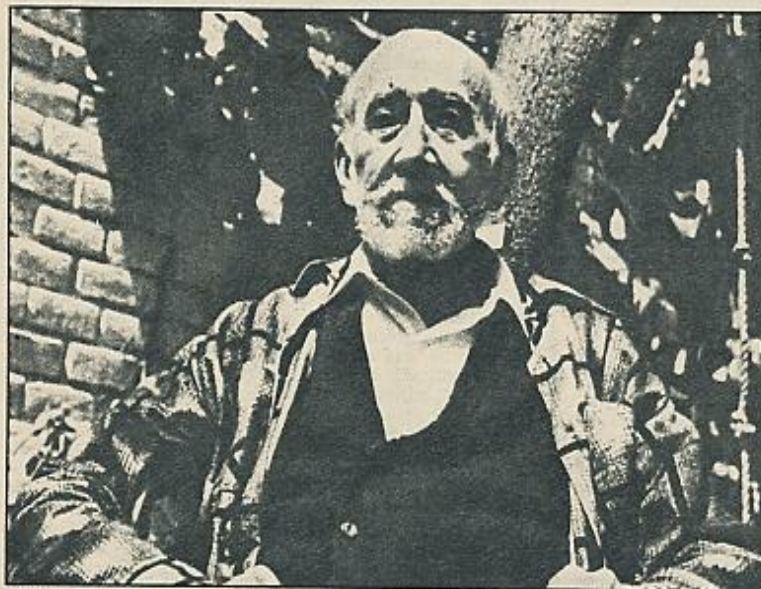
Quedan por señalar, finalmente, los homenajes de Barga hacia autores que le son específicamente entrañables, entre ellos (por citar uno) Francisco Delicado, de cuya *Lozana andaluza* se transcriben literalmente unas cinco líneas, procedentes del conocido catálogo de ramerías que aparece en el Mamotreto XX de la obra citada. ■ EDUARDO CHAMORRO.

Un premio para un argentino

La propaganda editorial de «En Vida», novela del argentino Haroldo Conti, ganador del Premio Barral de Noviembre 1971, advierte al posible

comprador que, por una vez, se trata de «un premio perfectamente claro». La historia que muchos recuerdan, sin embargo, dice otra cosa. Algo así. El día que se fallaba el debatido premio, alguien, con poderes para ello seguramente, se presentó en casa de María Luz Melcón, joven, inédita, asturiana y, a pesar de todo, finalista del concurso. Aquel parainfo puso en manos de María Luz, simbólicamente claro, el laurel del triunfo, y se la llevó a Barcelona como a una sabina, con la prisa de quien tenía que llegar antes de que acabara la cena literaria. Lo que pasó luego en Barcelona lo contó con su ingenio habitual en estas páginas nuestro compañero Vázquez Montalbán. Nada se ha sabido desde entonces de la obra preterida, salvo el rumor fidedigno de que anda empantanada en el piélagos censor. Acabamos de conocer, en cambio, la ganadora «En Vida» de Haroldo Conti (Barral Editores, Hispánica Nova, 1971).

«En Vida» no va a dar mucho prestigio al premio que la promociona. Es una novela desvalida, sin perfiles claros, que va metiendo al lector penosamente en un mundo de sombras más o menos verosímiles, pero siempre huidizas. Uno tras otro desfilan como fantasmas unos personajes desdibujados a conciencia y que no pasan de apuntes vagamente naturalistas de una acción nunca definida del todo, aburrida a ratos, casi siempre irrelevante. Puede que esa sea la intención del autor, pero lo cierto es que ha conseguido una excesiva sensación de provisionalidad tanto en la construcción de los personajes como en el indeciso pespunteado que conduce el desarrollo del argumento. «En Vida» es uno de esos aguafuertes híbridos en que el naturalismo extravagante aparece sus vulgaridades con un lirismo provocado e ineficaz, resuelto casi siempre en los intersticios de la prosa como la cola entre las junturas o el jamón ilusorio en el «sandwich». Por lo demás, Conti profesa un estilo trabajoso y desaliñado, que sabe resolver a veces las dificultades con energía, pero que no convencerá ni a un bachiller. Bachillerescas resultan a estas alturas las inevitables recurrencias pop-art, las repeticiones de motivos, los «collages» de intención impresionista, las fugas temáticas apoyadas en una óptica deliberadamente nebulosa, la también deliberada alusión del argumento. A veces la narración se desuelga en saltitos mortales que recuerdan demasiado la



CORPUS BARGA

con María Luisa de Orleans, sobrina de Luis XIV y bisneta de Felipe II, diera un rápido fruto.

Pero la cosa se retardaba y, al parecer, no por falta de entusiasmo por parte del monarca en el ejercicio de sus deberes maritales. La esperanza puesta en la virilidad del monarca era de tal jaez que las murmuraciones callejeras sólo reconocían como culpabilidad hipotética de la tardanza la de la Reina consorte,

el monarca no es sino la expresión sublimada (o degradada) de la intriga cortesana; más concretamente, del contubernio entre el cardenal Portocarrero y la Reina madre, doña Mariana. Por otro lado, se da el lúgubre recuerdo, que gravita sobre Carlos II, de su negativa a besar a su padre en su lecho de muerte y junto a la momia de San Isidro

amores lleguen a buen fin, pues, en realidad, el matrimonio que trama para su hija constituye el eslabón de una intriga cortesana. De nuevo aparece Portocarrero moviendo (o intentándolo) determinados hilos de la trama. Con estos elementos, Barga va a trazar un fresco de la sociedad española de finales del siglo XVII, insinuando una in-

(1) *Carolus Rex*. Ramón J. Sender. Ediciones Destino. 1971.

(2) *Hechizo de la triste marquesa*. Corpus Barga. Editorial Seix Barral. 1971.



GRAN ATLAS AGULLAR
MEDALLA DE ORO
PREMIO INTERNACIONAL
EXPOSICION DE LAS ARTES DEL LIBRO
LEIPZIG 1971

ESPAÑA Y LA CARTOGRAFIA

Es relativamente poco conocido que la cuna de la cartografía es España —concretamente, Mallorca—, y que la gran escuela cartográfica española, que continúa ininterrumpidamente desde el siglo XIII hasta nuestros días, ha sido la «mater et magistra» de la cartografía universal.

Parece mentira que algo, aparentemente tan simple como es eso que a veces se llama, un poco despectivamente, «un mapa», pueda tener una historia tan apasionante:

Cuando Jaime I el Conquistador, en 1228, se adueña de Mallorca, los judíos aragoneses deciden irse a esa nueva tierra conquistada por su señor. En parte lo hacen para evitarse las persecuciones de que eran objeto y en parte llevados de su magnífico «olfato mercantil». Una vez establecidos en Mallorca, los judíos se dieron cuenta que, en las condiciones de su emplazamiento, su nueva gran arma de comercio era el conocimiento de los puertos y las costas para la segura y rápida navegación de sus barcos. La conclusión fue fácil: buenos matemáticos y pendolistas «dibujaron» el mar a escala, creando las cartas de navegar, o «marear», que, poco a poco, fueron delimitando el Mediterráneo. Para los judíos mallorquines —los chuetas—, estas «Cartas de marear», y, sobre todo, los procedimientos para realizarlas, fueron secretos, incluso entre ellos mismos; y así se van creando escuelas cartográficas entre las familias que transmiten sus secretos cartográficos de generación en generación; naciendo, debido a este secreto, las familias o escuelas cartográficas de los Villaseca, los Prunes, los Martínez, Juan de Oliva y tantas más. Pero estos «secretos» son, en su época, demasiado valiosos para que continúen secretos y, poco a poco, dejan de serlo, por la persuasión y la fuerza —más por la segunda que por la primera—, al menos en parte, pues pasan a los grandes señores, quienes, a su vez, procuran continuar manteniéndolos en un nuevo secreto.

La cartografía, aun a pesar de estas cortapisas y, al fin y al cabo, ciencia humana, no se para, no puede pararse, y del Mediterráneo pasa al Atlántico.

A principios del siglo XV, don Enrique el Navegante lleva a Sagres, a esa gran Escuela Naval y Universidad del Mar que don Enrique creó en el extremo de la Península que es el cabo de San Vicente, a los cartógrafos chuetas, donde en nuevas cartas contornean África, primero, y, más tarde, la India.

A punto de terminar el siglo XV, nace un nuevo mundo. A ese Nuevo Mundo —cómo no— llegó, y casi junto con su alumbramiento, la cartografía.

Juan de la Cosa, nacido en la cantábrica Santaña y vecino del atlántico Puerto de Santa María, piloto de Colón, en sus primeros viajes, y, luego, de Américo Vesputio, tras cruzar el Atlántico ocho veces, entrega a doña Isabel la Católica, en Alcalá de Henares, su impresionante y fabuloso primer Mapamundi, fechado en 1500 —a ocho años del Descubrimiento—. Mapamundi, hoy en el Museo Naval de Madrid. De la importancia que el Mapamundi de Juan de la Cosa tuvo en su época y siguió teniendo durante mucho tiempo, nos da el saber que no fue conocido por el público hasta mediados del siglo pasado, con motivo de su venta al exterior y posterior recuperación de nuevo para España. Y esto fue así por considerarse como gran secreto de Estado. De nuevo, el secreto en la cartografía; y en este caso, tenemos un símil muy actual: el secreto de los americanos y soviéticos con sus mapas extraterrestres. Al crecer el Imperio español, la cartografía española no sólo se va extendiendo por las costas, sino que irrumpe en el interior. Al crecer el Imperio, comienzan las fundaciones: Veracruz, Lima, Cartagena de Indias... Primitivos planos en perspectiva del empuje de las futuras ciudades son enviados a Carlos V; la Iglesia, la Capitanía y el Cabildo, en el centro; algo, que empieza a ser casas, en derredor, y algún caballo y hasta gallinas picoteando. Más tarde, su hijo Felipe deja constancia histórica del centro del Imperio, al encargarse a Teixeira el famoso plano en perspectiva de la villa de Madrid, realizado en Lisboa, en 1556.

La continuidad de la gran tradición cartográfica española no se rompe.

En el siglo XVIII, don Vicente Tofiño, gaditano, matemático y director del Instituto Astronómico de Cádiz que fundara Jorge Juan, después de publicar en 1787 su «Derrotero de las costas de España en el Mediterráneo y su correspondencia de África, para inteligencia y uso de las cartas esféricas», publica en 1789 su monumental obra, «Derrotero de las costas de España en el océano Atlántico y de las islas Azores o Terceras, para inteligencia y uso de las cartas esféricas»; obra que no sólo es monumental cartográficamente, sino que es, además, un monumento de las artes gráficas españolas. Tras Tofiño, Alejandro de Malaspina, después de dar la vuelta al mundo mandando las fragatas «Descubierta» y «Atrevida», empieza a realizar una serie de cartas marinas que, por la novedad de las costas descritas, fueron —también— en su tiempo un secreto militar y de Estado. Desgraciadamente, un desacuerdo de Malaspina con Godoy interrumpe su labor, que los acontecimientos políticos posteriores impidieron terminar.

En el siglo XIX, don Domingo Fontán, gallego y también matemático y geógrafo, publica en 1835 su «Carta geométrica de Galicia», donde su tierra natal está descrita con toda minuciosidad. En 1843, Isabel II inaugura el Museo Naval con su sección cartográfica, en el que ingresa toda la documentación del antiguo Depósito Hidrográfico, y en 1858, por una Real Orden, se crea el hoy Instituto Geográfico y Catastral.

Son tantos y tantos los ilustres, sabios y artistas cartógrafos que ha tenido España desde el siglo XIII...

Y llegamos al XX. La gran tradición cartográfica española no se ha interrumpido: a la gran labor realizada por el Instituto Geográfico y el Museo Naval, hay que unir la de muchos particulares y algunas casas editoriales, entre las que destaca el gran esfuerzo económico y técnico realizado por la Editorial Agullar, en su sección cartográfica, con atlas y mapas de todos los tipos y necesidades, y que si, en 1954, lanzó su Atlas Universal Agullar, primer gran atlas moderno español en un tomo, ahora lanza al mercado su Gran Atlas Agullar, en tres tomos y comparable a los mejores que hoy día existen en el mundo.

El Gran Atlas Agullar ha costado en dinero una elevadísima suma y en tiempo, ocho años de trabajo ininterrumpido de un equipo de sesenta especialistas fijos y, en distintas épocas y por tiempos variables, de más de cuatrocientos colaboradores eventuales, en todas las ramas de la ciencia y la técnica y de la preparación y realización de las artes gráficas.

En tres grandes volúmenes, dos de mapas y uno de topónimos, de 33 x 50 x 2,5 centímetros, magníficamente encuadernados y estuchados, con 670 páginas de papel especial en total, impresos a ocho colores en offset, el Gran Atlas Agullar es, indudablemente, una gran obra de consulta e información a la altura de las mejores del mundo en su género, que, además, prestigia a una biblioteca, y que es un ejemplo de la alta calidad de las artes gráficas españolas y una muestra de la continuidad de la gran tradición cartográfica de nuestro país.

filmoteca neorrealista italiana, para que no falte la demagogia subquevedesca del ex-cusado o del señor que se abrocha, junto al travelling lírico-masquista que recorre morosamente el basurero al amanecer. La novela de Conti recuerda algunos entre los menos afortunados éxitos de nuestro realismo social, sobre todo en la voluntad por conseguir un habla anticonvencional que, al mismo tiempo, dé la impresión de realidad buscada. Algo, en fin, que recuerda mucho lo del «trozo de vida» antirromántico y zulesco sólo que con el inri de llegar tarde.

Del planteamiento técnico de la novela se deduce un evidente interés por el experimento que debe, eso sí, más de lo que aporta. Así el intento de articular la narración en una especie de pirámide invertida, amontonando segmentos cada vez más explícitos que se diferencian entre sí por la tozuda alternancia de tiempos verbales distintos que producen —o intentan producir— un efecto real: algo, como es sabido, que usaron en su momento hasta el desgaste Ferlosio, Menchén o Armando López Salinas. Hoy por hoy, ir quebrando una prosa de por sí poco atractiva con el torniquete pasado-presente y otros bandazos por el estilo, resulta un poco inhábil. O mejor, ingenuo. Porque ingenuo es, a pesar del colmillo retorcido, este reportaje malogrado, con sus fantasmas, sus evocaciones y rizados psicologistas, sus palabrotillas, sus innumerables referencias de cantantes —no falta ni el Raphael de «Yo soy aquél»—, su tren que nos amenaza a cada instante, sus compadritos, su inclassificable criticismo y hasta su mijita de cachondeo. ¿Era de verdad la de Conti la mejor novela presentada al prestigioso Premio Barral? ¿O es que influye en esto, como en el boxeo, el detalle de la nacionalidad? Yo que la Melción me echaba un buen vivo... ■ JOSE A. GOMEZ MARIN.

Más allá de las convenciones genéricas

Como cualquier otra clasificación genérica, la de «novela policíaca» resulta ambigua e insuficiente al enfrentarla con obras concretas. Mientras los teóricos ortodoxos se parten la cabeza buscando caracterizar con exactitud los estrechos moldes que —en su opinión— han de limitar todos y cada uno de los géneros, el

trabajo del verdadero creador se define ante todo por sus ilimitadas posibilidades de expresión, por su falta de respeto a unos prejuicios sólidamente establecidos, por su anarquismo cara a respetables convenciones. Ello no significa la creencia en el artista puro, desprovisto de todo tipo de compromisos o ligazones con la sociedad en la que desarrolla su labor, sino la constatación de un evidente desfase entre los planos de la creación expresiva y del análisis crítico, de la configuración de un mundo personal y su desentrañamiento «a posteriori». Desfase presente en cualquier polémica cultural de nuestros días y al que la elaboración de la teoría estructuralista ha prestado una renovada formulación.

Quizá parezca excesiva esta introducción para reseñar dos obras de las características de «Un beso antes de morir», de Ira Levin (1), y «El grito de la lechuza», de Patricia Highsmith (2), ambas «novelas policíacas» que se ajustan casi escrupulosamente al mecanismo tradicional del género. Si en la primera de ellas es un personaje el que, con su cínica actividad criminal, va creando un determinado clima de ansiedad, en la segunda se invierte el esquema, pasando a ser protagonista el obsesivo ambiente humano que rodea al personaje central con la intención de anularlo. Pero aun siguiendo con meticulosidad los caminos que el lector espera seguir al escoger una obra de este tipo, en los dos libros existen fragmentos que superan las convenciones genéricas. Las 90 páginas que componen la primera parte de la novela de Levin —autor, no se olvide, del «Rosemary's baby» que originó el film del mismo título, original de Polanski—, capaces de invertir «avant la lettre» (está escrita en 1952) el entramado de tópicos propuesto por «Love Story», o la feroz configuración psicológica del personaje «Mickie» en la de Highsmith, escapan —entre otros fragmentos, más abundantes en el autor de «No time for sergeants»— al carácter de consumo inmediato y puramente distractivo que parece acompañar, salvo excepción, a la novelística policíaca. Cabe también señalar un paralelismo entre los decepcionantes y simplistas finales con que concluyen ambas obras. ■ F. L.

(1) «Un beso antes de morir» («A kiss before dying», 1953), de Ira Levin (Nueva York, 1952). Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1971.

(2) «El grito de la lechuza» («The cry of the owl», 1962), de Patricia Highsmith (Fort Worth, Texas, 1921). Editorial Noguer, colección Estíngue, número 17. Barcelona, 1971.