

por ninguna de las dos partes. En una palabra, y esto recibe confirmación a lo largo de diversos textos de este volumen: Poe no se resignó a que la belleza fuese inmanejable.

Esta pasión por la combinatoria, por la deducción minuciosa, triunfa también en otros escritos de este libro: en su reseña del «Barnaby Rudge», de Dickens, cuya folletinesca intriga fue destripada por Poe a sus lectores americanos antes de que éstos recibiesen las últimas entregas de la novela, admirando de este modo al mismo Dickens; en su esclarecimiento del mágico mecanismo que animaba al «Jugador de ajedrez de Maelzel», explicación que fascina a los lectores, más que por su exactitud, por el frío entusiasmo con que Poe rebate a sus rivales y expone su solución; en el texto sobre «Criptografía», donde analiza el detalle de diversas escrituras secretas, como aquella de la que se sirvió Kidd para dificultar el entendimiento del mapa de su tesoro... En todos ellos, la misma admirable pasión por la solución razonable... y el mismo irreprimible sentimiento en el lector de que lo razonable es lo máximamente arbitrario y azaroso, como en las mejores deducciones de Dupin o de Sherlock Holmes —a propósito: ¡qué buena pareja hubiesen hecho el genio londinense y el poeta de Boston!—.

Termina el libro con una sumamente interesante colección de apuntes breves que Poe solía intercalar entre las páginas de los libros que leía. Aquí triunfa su gusto arbitrario, pero siempre razonado a su modo; su erudición apócrifa, en la que precede a Borges; su concepción elevada y valerosa de la vida. Una frase nos explica el empeño que motivó su «Filosofía de la composición»: «La maldición de cierto tipo de inteligencia reside en que jamás

está satisfecha con la conciencia de su aptitud para hacer alguna cosa. Ni siquiera se contenta con hacerla. Tiene que saber y mostrar a la vez cómo fue hecha»; otra nos revela el sentido de toda su obra y el de su misma vida: «No es en absoluto ilógico imaginar que, en una existencia futura, consideraremos esto que creemos nuestra existencia actual como un sueño». ■ FERNANDO SAVATER.

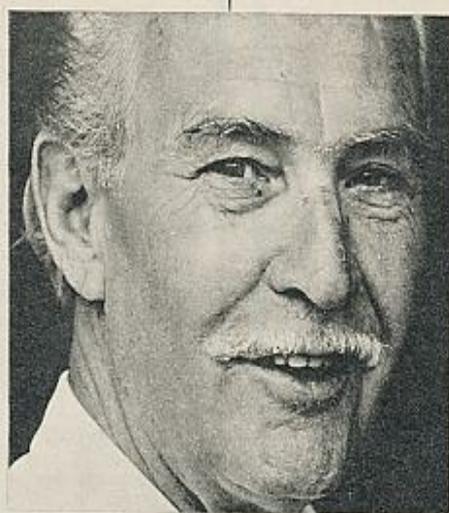
Domingo Pérez Minik: una crítica muy contaminada

La labor crítica de Domingo Pérez Minik (Santa Cruz de Tenerife, 1905) es suficientemente conocida. Ese conocimiento tiene ahora posibilidad de multiplicarse con la publicación de un nuevo libro suyo (1) que acaba de aparecer en Taller de Ediciones JB, de Madrid. Los anteriores libros de Pérez Minik se publicaron por este orden: «Debates sobre el teatro español contemporáneo», que se editó en Tenerife y que reveló hasta qué punto la guerra civil había dejado al rojo vivo a este personaje de pelo cano ahora y de energía inigualable siempre. También en Tenerife se publicó su homenaje a la poesía mala, mediana y buena de las islas. Más adelante aparecieron en Guadarrama, de Madrid, consecutivamente «Novelistas españoles de los siglos XIX y XX», «Teatro europeo contemporáneo» y la «Introducción a la novela inglesa contemporánea» (un ensayo que escribí con muchísimo gusto, por-

(1) D. Pérez Minik. «La novela extranjera en España». Taller de Ediciones JB, Madrid, 1973. 445 páginas.

que en él me pude mover con entera libertad»). Por último, de nuevo en Tenerife, apareció «Entrada y salida de viajeros», en el que Pérez Minik recogía semblanzas de diferentes intelectuales que habían pasado por la isla en tiempos pretéritos y actuales: desde Bertrand Russell, una de sus obsesiones personales (ver TRIUNFO, núm. 506), a Frederick Dürrenmatt, pasando por André Breton y José Luis L. Aranguren. La vocación crítica, y su ejercicio, de Domingo Pérez Minik arranca de la época de «Gaceta de Arte», que se editó en su isla en los años republicanos. De ahí se toma el hilo de lo que podría llamarse su educación sentimental.

—«La novela extranjera en España», el libro que acaba de salir, es mi séptima obra. En parte se trata de una reagrupación de los ejercicios críticos que he realizado en diversas publicaciones españolas y extranjeras, como «Insula», de Madrid, y «La Nación», de Buenos Aires. Trato en este volumen de retomar una seriedad que ha faltado en España a la hora del tratamiento de la novela extranjera, seriedad que estubo, por ejemplo, en los ensayos de Ricardo Baeza, Díaz Canejo o los del grupo de «Revista de Occidente», y que luego se ha diluido hasta el límite. Creo que esta aportación mía puede tener interés desde la perspectiva de su intención. En el libro hay una línea específica, un itinerario perfectamente clarificado, a mi entender, que puede tener este resumen: todas las literaturas que se escriben hoy en el mundo están cercadas unas por otras, se apoyan, se complementan, se confunden. Salvo, claro está, las que se escriben en los países subdesarrollados, que necesitan de otros contenidos políticos, sociales y humanos, lo que supone otros tratamientos estéticos. O no sabemos si ocurre lo contrario.



Eso ya entra dentro de la clucubración estructuralista.

—¿Tendremos que decir, entonces, que el subdesarrollo español fabrica también una estética distinta a la que usted estudia en su libro?

—España presenta una doble faz. Es un país fronterizo y conflagrante, difícil de entender para el resto de Occidente, desde Rusia a los Estados Unidos. Es capaz de realizar una pintura, una novela y una poesía radicalmente europeas, mientras su política, su economía y su historia social andan por otro camino, lo que no sucede en Alemania, Gran Bretaña o Italia.

—Así, pues, ¿el paralelismo con las estéticas occidentales es posible?

—Los novelistas españoles han sufrido muchas influencias de la novela extranjera, como se puede comprobar en la interacción de la corriente existencialista, el «nouveau roman», el estructuralismo, la narrativa de la contracultura, o la aliteratura, como le gusta decir a Claude Mauriac. De cualquier forma, esa posible influencia es muy compleja, y se encuentra en muchas direcciones, muy arquetipada. No puedo establecer, por tanto, correlaciones específicas, y decir, por ejemplo, que Camilo José Cela supone un estado de corresponden-

cia con lo que en su tiempo del «tremendismo existencialista» se hacía en Europa, o que en «El Jarama» se halla el primer exponente del «nouveau roman» español, o que «Tiempo de silencio» es la manifestación hispana de la más moderna y controvertida narrativa norteamericana.

»Yo soy un hombre —sigue diciendo Pérez Minik— que pertenece a la generación de la República. Mi mentalidad crítica está formada por los investigadores de los años veinte y treinta, cuando se creía aún que la crítica literaria era un arte y una ciencia, cosa que hoy piensa también Roland Barthes, a pesar de sus compromisos estructuralistas. Aun así, la crítica, en general, ha sufrido una evolución profunda, ha sido sometida a muy diversas presiones: la lingüística, la semántica, la semiótica, las diversas escuelas formalistas y el decaimiento de los grupos historicistas, humanistas y dialécticos. En estas circunstancias, yo he tenido que moverme siempre en un paisaje intelectual muy agobiador, y hago lo posible, sin perder la herencia recibida, por estar a la altura de las circunstancias. No creo que esto constituya un oportunismo. Mi crítica, quiero decir, arranca siempre o de una sorpresa o de un enfado,

por usar el eufemismo, o de una contradicción. No puedo escribir una línea sin que este mundo de incitaciones produzca en mí un impacto poderoso. Es curioso observar que mi primer libro arranca de una situación política, de un afán de desentrañar qué es esta cosa terrible de ser español, la necesidad de abrir los ojos ante un mundo extraliterario que yo sufría. En este sentido, mi crítica ha estado siempre muy contaminada. En el otro, en el de las influencias o en el de las concomitancias, puedo citar a Fraser, Barthes y a Sontag.

—¿La contaminación política a la que usted se refiere es común en los críticos españoles de ahora?

—En un país tan despolitizado como el nuestro, la crítica lo está mucho. De ahí que todos los escritores que hacen crítica se sientan en el momento de ponerse a escribir sometidos a muchas presiones y a una gran falta de libertad. En los últimos años ha habido una mayor apertura, acaso engranada en el despliegue de la «mass democracy», por decirlo así, o como una reacción frente al deterioro de cualquier independencia.

Una independencia que Pérez Minik ha mantenido al rojo vivo desde un túnel bien conocido por él: el purgatorio insular. ■ JUAN CRUZ RUIZ. Foto: CARLOS A. SCHWARTZ.

Todo está en el fin

En la España contemporánea pocos se han sentido llamados por la necesidad de contribuir a la creación de una sociología de la literatura. Si algún día se lleva a cabo un trabajo de ese tipo, con el rigor y la amplitud necesarias, podremos enterarnos de las causas por

ZYX/sa

NOVEDADES

ESPAÑOLES EN LA RESISTENCIA

Alberto Fernández
140 pesetas.

Documentada exposición de la actuación guerrillera de los exiliados españoles en la Resistencia francesa frente a los nazis, con profusión de grabados y aportación de datos inéditos y de primera mano.

EL NUEVO SINDICALISMO (El Control obrero)

Ken Coates y Tony Topham
125 pesetas.

Frente al adocenamiento e integración de ciertos sindicatos europeos, surge un nuevo sindicalismo que insiste principalmente en el control obrero como paso previo para la plena participación y autogestión.

INQUISICION Y CONSTITUCION EN ESPAÑA

J. Pérez Vilarín
55 pesetas.

Las irreconciliables posturas de los tradicionales y liberales españoles se reflejan claramente en las discusiones mantenidas en las Cortes de Cádiz sobre la abolición o restauración de la Inquisición en España.

PRIMER CANCIONERO FLAMENCO

Manuel Balmaseda.

Primera colección de coplas flamencas, de gran belleza y humanidad, escritas por un obrero ferroviario, analfabeto, que murió de hambre en la Andalucía de finales del siglo pasado.

TIERRA ARIDA (Los cardos del Baragán)

Panait Istrati
40 pesetas.

La lucha del campesino por la posesión de la tierra, ante la oposición feroz de los tradicionales dueños.

LA PERSONA, MUJER

Manuel Hernández Álvarez
50 pesetas.

La problemática de la mujer en la sociedad actual, en la Iglesia, la política, el trabajo, etcétera.

En prensa:

HISTORIA DE LA REVOLUCION RUSA

León Trotsky



Edita ZERO, S. A.
Distribuye ZYX, S. A.
Lérida, 80. MADRID-20.

ARTE • LETRAS • ESPE

las cuales subgéneros literarios, de tan vasto y mantenido éxito en países con un nivel cultural medio más elevado que el nuestro, no gozan aquí de una difusión proporcional. En el caso concreto de la novela policíaca, y dejando expresamente aparte la abundante e inicua producción de barbitúricos literarios con los que se mina todo el mundo de habla española, apenas si son dos los autores que gozan de una verdadera popularidad: Georges Simenon y Agatha Christie. Los restantes maestros del género, que no son pocos, aparecen en los catálogos de nuestras editoriales con más pena que gloria, con alguna excepción pasajera, como la de John Le Carré. Por lo demás, autores como Dashiell Hammett gozan de un poder de convocatoria mucho más limitado que el de Marcuse o Freud; Jacques Monod es más leído (o más comprado) que Raymond Chandler; el discreto encanto de García Pavón, cuyo Plinio puede compararse a Maigret, como se ha hecho, en la misma medida que Tomeloso pueda compararse a París, cede y avasallado ante Vargas Llosa, García Márquez o cualquier obscuro pájaro, nocturno o diurno, inteligentemente lanzado al vuelo. ¿Hablamos de convenir, entonces, que nuestro menospreciado público lector es más inteligente, más culto y más lúcido de lo que realmente creemos editores, críticos y rescatadores de periódicos? Después de todo, si la «serie negra», que para Gallimard dirige Duhamel, ha sobrepasado los mil quinientos títulos, en España podemos presentar una marca semejante con la Austral, sin necesidad de dar gato (novela policíaca) por liebre (Literatura con mayúscula).

El reciente lanzamiento de una serie negra en España por parte de los editores agrupados bajo la común denominación de Ediciones de Bolsillo sólo puede explicarse, dentro del panorama esbozado, como una muestra más de la capacidad de sacrificio y heroísmo de nuestra industria editorial. Dentro de esta serie, en un confuso y a menudo desconcertante cajón de sastre, hallamos obras de Balzac y novelas góticas, a Poe y las aventuras de Arsenio Lupin, a Sherlock Holmes y el filofascista Scerbanenco, a Chandler y Van Gulik, supuesto transcriptor de novelas policíacas chinas del siglo XI, que vendrían a ser los antecedentes más antiguos y concretos del género.

Y es dentro de esta serie también donde acaba de publicarse una novela insólita, incluso teniendo presentes las convenciones que el lector se predispone a aceptar cuando se enfrenta a un relato motejado como policíaco, apellido con el que no intentamos buscarle unos progenitores que certifiquen la nobleza de su linaje, sino todo lo contrario: lo estamos llamando bastardo frente a la novela pura. Gilbert Prouteau intenta ir más allá de lo que normalmente se espera de la novela del género, y sólo utiliza lo policíaco como apoyatura formal y anecdótica para construir toda una teoría sobre el comportamiento del individuo dentro de la sociedad y la enorme influencia que ésta ejerce sobre la conducta de aquél. En *Banquete para veintiseis cadáveres* (1), el autor empieza por decirnos que no cree necesario afirmar la autenticidad de sus personajes, pues ya se reconocerán por sí solos, a pesar de los trucajes de lugar, de fechas y de nombres. Y da a su relato, en la edición original francesa, un título tomado de Gérard de Nerval: *Tout est dans la fin*, que a la vista del desarrollo de la novela tanto podría querer

decir que todo se explica al final, según la clásica y tópica exigencia de la especialidad, como que en el fin se justifican los medios y la novela.

Al contrario de tantos de sus colegas de ficción, el policía de Prouteau no es un ser neutro cuya ideología queda sumida, en el mejor de los casos, en una ambigüedad cuidadosamente cultivada. Para el comisario (o inspector, pues su cargo no queda claro en la versión española) Gaborit, licenciado en Letras y Leyes, con estudios especiales de Historia del Arte, los valores se han invertido: no es la sociedad la que precisa de la Policía para defenderse de los ataques del individuo, sino éste quien necesita, con una urgencia angustiosa, de medios efectivos para impedir que la sociedad le conduzca irremediablemente a comportarse como un psicópata criminal. Gaborit, cuyo padre era uno de esos héroes de Marcel Aymé, tiene treinta y ocho años y ha entrado en la Policía accidentalmente, tras dedicarse casi exclusivamente a «pensar en las musarañas». Sus héroes son Poe, Baudelaire, Berlioz, Haendel, Apollinaire. En cuanto a los políticos, piensa que sólo ha habido tres en el presente siglo: dos de ellos, «chacales bastardos» (Mao y Lenin), y el tercero, un semidiós (Gandhi); el resto, todo el resto, no pasa de ser, como mucho, un «chiste épico». Este es el personaje que se enfrenta al misterio de los veintisiete cadáveres, envenenados simultáneamente en un sótano cerrado desde el interior, y en cuya puesta en escena el asesino hace gala de una imaginación barroca nada corriente. A partir de ahí, el autor juega con las bazas clásicas del género: el misterio del recinto cerrado, el desconocimiento de la identidad del asesino y de sus móviles, las dificultades para proceder a la identificación de las víctimas, la imposibilidad de relacionar

en modo alguno a éstas entre sí, etcétera. Mientras estos enigmas van descifrándose, tanto el comisario Gaborit como el lector intuyen que el múltiple asesinado no puede tener una explicación convencional y que los móviles habrá que buscarlos en un plano psicológico, casi metafísico, antes que en el plano material o sentimental de las relaciones humanas. La larga explicación final introduce la duda sobre quién es la verdadera víctima: ¿los envenenados o el envenenador?

Una conclusión clara saca el comisario Gaborit, sin embargo. Milenios de cultura han conducido a un mundo inhabitable, y no será, desde luego, la Policía quien pondrá remedio a las cosas. La moraleja de la novela (pues la tiene) se resume en la siguiente cita que Gaborit hace de su criminal o de Goethe (el comisario no lo sabe, ni yo tampoco): «No hay justicia, sólo juicios».

La estructura de la novela se resiente de cierta descompensación entre tesis, antítesis y síntesis. La primera ocupa dos tercios del relato; la segunda, el tercio restante, menos dos páginas; la última, esas dos páginas. Asimismo, en el último tercio de la novela, Gilbert Prouteau ha renunciado a seguir una técnica rigurosamente dramática y se ha inclinado por la propiamente narrativa: no hay acción, sino explicación. Tal vez las ideas y las ambiciones del autor se hallen muy por encima de su dominio de los procedimientos narrativos, aunque aquí, como casi siempre, sea difícil discernir dónde terminan unas y empiezan los otros.

Una duda final para la traducción de Carmen Javier: no sé si es genialmente esotérica o si la traductora necesita, simplemente, asistir a un curso cuidadosamente programado de sintaxis española. ■

MARTIN VILUMARA.

(1) Barral Editores. Barcelona, 1973. 232 páginas.