



ritaria, obligaba a recitar versos de niño en las fiestas del colegio, disfrazado de Rimbaud o Maiakovski, y termina declamándolos de adulto ante un público uniformado. Una vez cogido en el engranaje, no vacilará ante traiciones y delaciones para mantener su estatuto de «poeta oficial». Yaronil, el antihéroe, muere de forma grotesca a los veintitrés años. Su madre intenta justificar su vida y su acción: «Todo lo que hizo fue en favor de la clase obrera...».

Las mujeres del Fémmina fueron también osadas a su manera: «Juan Maldonne», novela de Michel Dard, consta de 432 páginas, por ella pasan más de cincuenta personajes y el autor tuvo que establecer un índice de relaciones entre sus criaturas para que el lector no se pierda en esta obra de dimensiones balzacianas. Michel Dard, nacido en 1908, fue funcionario de diversos organismos estatales y lo es ahora de la Unesco, todo lo cual le llevó a recorrer varias veces el mundo. «Juan Maldonne» es el resultado de sus experiencias viajeras y tiene la pretensión de convertirse en una «guía de formación personal».

La acción transcurre en Estambul. A Turquía fue Juan Maldonne, en ayuda de una amiga de la infancia,

Inge Blessé, convertida al islamismo y encarcelada por motivos políticos. Allí descubre su verdadera vocación: redimir a todas las personas que le salen al paso, pues Juan Maldonne, investigador científico de veinticinco años, posee, al igual que el héroe de «Teorema», de Pasolini, el extraño poder de revelar la verdadera personalidad del prójimo —aunque no a través de los mismos procedimientos. ■ R. CH.

«Teoría», poesía muerta

Lejos de los novisimos, lejos de una inmadura Carnaby Street (1) —laberinto de espejos en los que se reflejaba, fragmentado, un ámbito de adolescencia—, Leopoldo María Panero encuentra en su «Teoría» (2) nuevos paisajes de frialdad. Aunque la forma de su escritura recuerde a lo que se ha dado en llamar poesía, no puede ni debe el lector limitarse a engaño; se trata de una simple reflexión sobre la condición mortal de aquel que escribe, pues, según Maurice Blanchot (3), «el lenguaje es la vida que lleva la muerte, y que en ella

(1) «Así se fundó Carnaby Street», 1968.
(2) «Teoría», Ed. Lumen, 1973.
(3) Maurice Blanchot, «La Part du Feu», «La Littérature et le droit à la mort», Gallimard, 1949.

se mantiene». No mueve al «poeta» —que ha abdicado de su condición de brujo de la tribu, de exaltado profeta, o de nigromante para almas muertas— el deseo de plantar simientes de emoción en sus lectores; más bien se plantea una labor quirúrgica, una labor de disección de su propio ánimo, juego exhibicionista, en el que se lleva a cabo la obra de interna alquimia —o, quizá, el juego—, que es el «strip-tease» del Nervio.

Bajo una nueva estructuración del surrealismo, a la luz de Artaud y la Jacques Lacan, crecen, plantas ya fósiles en el germen, estos textos ya desdoblados de sentimiento, fruto de un fértil período de autoasesinato —genocidio de las mil máscaras del «yo»—, durante el cual Panero ha podado su escritura de barroquismos operísticos y juegos «modern style», que eran las más acusadas características de su producción anterior. No hemos de esperar ya de él más que lo eléctrico, el frío chocar de los esqueletos en una ultratumba reducida a la fría realidad de la huesa. Se acabó el culto al «kitsch» característico de la nueva cultura catalana; se acabó la guardarrropía de la imagen. Panero sabe que es su «yo» lo que ha muerto, que se ha hundido el «Titanic» —adiós, romántico; adiós, surre-

listas—, y que sólo son «bellas», o reveladoras, o simplemente reveladoras de sí mismas, las calcinadas ruinas de una inteligencia.

Así se agita, como entre líneas, el fúnebre desfile de las máscaras descarnadas, el bailoteo —a veces irreverente y siempre helado— de la comparsa: postrimerías de un último Martes de Carnaval, de un apocalíptico Entierro de la Sardina. Y así se eleva, en fin, el mausoleo de la letra o de una literatura que ya se nos hizo imposible; lo habita y corrompe un cadáver tan exquisito como demasiado conocido para estas horas: la muerta conciencia de su propio hacer y de su propio hecho, la escritura. Todo lo que allí se dice se dice de más; pues «el hombre, que no desen nada (es decir, que, a la vez, desea y es incapaz de desear algo concreto) construye discursos en los que no se trata más que de nada y de los que no puede, en definitiva, ni apasionarse ni interesarse» (4). ■ ALFREDO IBARS.

(4) Clément Rosset «L'Éloge du Pire», P.U.F., 1971.

Juan Mollá: Un itinerario sentimental

Juan Mollá (Valencia, 1928) es uno de esos escritores que no han necesitado el trampolín

de los premios literarios, ni los lanzamientos publicitarios, ni el cobijo de alguna escuela o grupo para ir sacando adelante su obra. La escasa atención prestada a Juan Mollá —al igual que a tantos escritores que siguen publicando sin apenas compensaciones— es prueba de una vida literaria poco normalizada y de un mercado literario más bien raquítico, incapaces de mantener y de encajar a ese tipo de novelistas estimable que viene a componer una nómina suficiente de creadores como para permitir que de ella surjan unas cuantas cimas narrativas, siempre, naturalmente contadas. «Cuarenta vueltas al sol» (1) es ya la quinta novela de Mollá, aparte de la obra realizada en colaboración con Víctor Alperi. A éstas hay que sumar dos libros de poemas y una cierta dedicación periodística (recordemos la de «El Ciervo») para redondear el quehacer literario de este —en horas rentables— abogado en ejercicio.

«Cuarenta vueltas al sol» tiene, antes que un interés formal, un valor testimonial. No se trata, desde luego, de unas memorias, pero, en cierto modo, el narrador trabaja, en buen número de ocasiones, con situaciones vividas por él, si bien de tal modo «abiertas», o sumariamente apuntadas que resultan aplicables a toda una generación. Y si es cierto que este esquematismo —explicable, por otra parte, por la forma de contar—, resta la dimensión más profunda que tiene lo que se consigne encarnar de un modo muy individualizado.

La novela de Mollá, en su primera parte (la infancia marcada por la guerra y el hambre y el frío de la posguerra, la educación estrictamente ortodoxa...), viene a sumarse a toda una literatura de los últimos tiempos, que, sin

(1) «Cuarenta vueltas al sol», Juan Mollá, Editorial Cullera, Madrid.

ira, pero críticamente, ha reconstruido los años cuarenta. Aquí introduce el novelista la figura de uno de esos hombres «ocultos» en cuya evasión deberá actuar muy precozmente el protagonista. El descubrimiento de «otra» literatura y de «otros» filósofos, el baño político en París, los escarceos del compromiso político, el fervor por el Tercer Mundo en los años de la lucha argelina, las canciones de Yves Montand, constituyen las claves de la época un tanto romántica del protagonista de Mollá, claves asimismo de toda una generación universitaria en los años cincuenta y sesenta.

La rememoración de este itinerario no lo hará el narrador de un modo lineal, sino contraponiendo tiempos a medida que la eficacia narrativa se lo exija. La acción arranca del presente, esto es, desde el desenlace: cuando el protagonista se encuentra a un paso de la muerte. La memoria avanza o retrocede, o se introduce el presente, de tal modo que el pasado aparece iluminado desde lo actual, desesperado, frustrante. Así, pues, desde el punto de vista de la construcción, la novela es ambiciosa, si bien uno advierte en la última parte una cierta confusión.

«Cuarenta vueltas al sol» arroja luz sobre un drama nada insólito: el enfrentamiento de un intelectual, cargado de una sentimentalidad política, con una realidad —una práctica profesional, un matrimonio, unas relaciones personales— totalmente extrañas. Parece que el novelista haya querido destacar ese estado de ingenuidad adolescente en que permanecerá siempre el personaje, de tal modo que la resolución del conflicto entre el individuo y la sociedad resulta, obviamente, despiadada para aquél. De aquí la eficacia de ciertas contraposiciones inmediatas del pasado infantil —que, a veces, se añora melancó-