

tido social del sacrificio. Para él, hay en el sacrificio como un doble movimiento, de ascenso y de descenso, de la comunidad a la divinidad (sacralización), de la divinidad a la comunidad (desacralización). Para Mauss, que no reconoce realidad objetiva a lo sagrado, en este sentido social, en esta comunicación productora de cohesión social, reside de verdad el significado del sacrificio. En la imposibilidad de seguir los pormenores de la teoría de Mauss sobre el don, del uso e interpretación que de ella ha hecho Lévi-Strauss, y de la conexión que entre ambos ha establecido Bataille, y que Maldonado sigue ágilmente, quedémonos con una idea-clave: desde las ofrendas más elementales de simientes y frutos hasta la exogamia transcurre un hilo sutil, el de la comunicación progresivamente ensañada que alcanza la consideración de «un hecho social total»; es decir —comenta Lévi-Strauss—, un hecho dotado de una significa-

ción a la vez social y religiosa, mágica y económica, utilitaria y sentimental, jurídica y moral». Hasta ahora se diría que distamos aún mucho del múltiple estrechamiento que lo sagrado ha provocado siempre en los seres humanos. ¿Dónde, en todo lo dicho, late esa violencia de lo sagrado que ha suscitado las reflexiones que venimos comentando? Ante todo, en el desdiciamiento dionisiaco: en la tremenda unanimidad con que el hombre primitivo ha intuitido que tenía que matar la representación de lo divino, hacer de ello una víctima para la regeneración de la vida, conjugar con la muerte la supervivencia propia y la de lo suyo, mujeres, frutos, animales; y participar además en esa muerte mediante los banquetes sacrificiales. Luis Maldonado desenchada que alcanza la consideración de «un hecho social total»; es decir —comenta Lévi-Strauss—, un hecho do-

sicamente convergentes, que la antropología cultural y la fenomenología religiosa han ido entretejiendo, hasta desembocar en la inquietante visión del psicoanálisis: la religión como simbolización y ritualización de las terribles violencias sumidas en el subconsciente, con la consiguiente destrucción de cualquier ilusión sobre un Dios de amor y de redención. Y así es como nuestro autor nos lleva al encuentro con su inmediato antecesor, R. Girard, y su teoría de lo sagrado como ideograma de la violencia. Porque para Girard, efectivamente, lo sagrado es la violencia misma de los humanos, pero considerada como exterior al hombre. La misión cumplida por la religión consiste en alejar la violencia de la comunidad mediante el rito. Por eso, si la religión cultural se debilita, la violencia reaparece como amenaza: una violencia immanente a la comunidad, que puede convertirse en disgregadora de la íntima cohesión de ésta en la medida en que se debilita la violencia trascendente de lo sagrado. La brillante excursión intelectual de Luis Maldonado por los aledaños de su especialidad teológica culmina en la consideración de la violencia en el teatro actual y la problemática del erotismo, de la mano de nombres como los de Artaud, Bataille y hasta Sade. Estamos en la mitad exacta de su sugestivo ensayo. A partir del capítulo 10, el lector aprecia algo así como un cambio de clave. A la amplia perspectiva anterior sucede una nueva, rigurosamente teológica y más ardua. Se abandona el hilo de la crueldad, y tal como lo anuncia el subtítulo del libro —«Crueldad versus oblatividad»— emerge un tema nuevo, tal vez tratado con exceso de discontinuidad respecto a lo anterior. No estamos muy seguros de que el común de los lectores vaya a advertir lo que en la pasión de Cristo —en un marco de áspe-

ra ruptura, cuidadosamente subrayada por la reflexión teológica así católica como protestante— late de continuidad cultural y respuesta a la oscura expectativa de una humanidad perseguida por sus fantasmas subconscientes. Personalmente, el desarrollo de aquel impresionante tema de la frase de Caifás: «Es preciso que un hombre muera por todos», nos habría resultado muchísimo más sugestivo que la dilatada contienda entre teólogos católicos y protestantes a propósito de aspectos exclusivamente especulativos. El lector no especializado puede llegar a preguntarse si tanta teología tiene algo que ver con la religión. Pero de todas maneras, el capítulo titulado «Interpretación política de la muerte de Cristo» cuenta con páginas gráficas de significación y nos conduce a un planteamiento de las últimas cuestiones religiosas que no dejará de servir a quien posea y reconozca en sí mismo un corazón inquieto. La perspectiva de una idea de Dios más allá del teísmo y del ateísmo, de una teología negativa que afirme «lo completamente otro» y no trate de ampararse en ninguna clase de ídolos, es algo que emerge asombrosamente por entre las cavilaciones de tantos profesores, como Luis Maldonado, tal vez un poco abusivamente, nos cita; con lo que la lectura de su estudio compensa cumplidamente del esfuerzo que impone. Ya nos había advertido en el prólogo que se tomaba la libertad de no sacar demasiadas conclusiones. Lo entendía como una forma de respeto y nosotros le quedamos agradecidos. Su libro encierra la posibilidad de una lectura coherente y cristiana de un cúmulo de elementos que, venidos de campos culturales muy dispares, suelen agolparse en la inteligencia actual a la espera de una síntesis que nuestro tiempo no acaba de ofrecernos. ■ FRANCISCO PÉREZ GUTIERREZ.

## Isaac Montero: el realismo posible

No ha habido, esa es la verdad, mucha clarividencia en la crítica de la novela española de los últimos veinte años. Los acontecimientos se han precipitado, casi sin solución de continuidad, y hemos repetido hasta la saciedad fórmulas que a nada o a muy poco nos han conducido: la más o menos explícita defunción del realismo del medio siglo, la incondicional adhesión a las posibilidades de imaginación y riqueza verbal que nos descubría la novela hispanoamericana de los últimos años, la insistencia en la mimética utilización de recursos lingüísticos cuya coherencia con nuestra expresión todavía, me parece, está por ver... Todo ello, así, un poco a humo de pajas, sin que se produjeran nuevas luces para el entendimiento del fenómeno. Pero, afortunadamente, el retorno de algunos escritores cuyo silencio se hacía demasiado largo y la continuidad de algunos otros, han sido síntomas de vitalidad que no podemos echar en saco roto.

Isaac Montero es un nombre a tener en cuenta, a pesar de que la intermitencia con que ha ido dándonos su obra lo haya relegado a ese rincón oscuro de los escritores que, a pesar de no tener unas saneadas relaciones públicas, labran con mucho tino y sin las prisas habituales, disponiendo una obra de características muy singulares. Hace dos años, y después de un silencio de seis, publicó Montero dos libros muy importantes: *Los días de amor y muerte de David el Callado* y *Documentos secretos*. En ellos se descubría perfectamente que la intención de nuestro escritor era transitar dos caminos que necesitaban ser explorados con detenimiento: el análisis de una peripecia socio-histórica, y colectiva, por supuesto, vista desde la individualidad de cier-

tos personajes, que aportaban una nueva y sugestiva relación con respecto a esa historia y a esa sociedad, y la experimentación sobre una serie de recursos expresivos característicos de nuestra narrativa, buscando una adecuación lo más completa posible con las condiciones de la historia narrada. Ahora acaba de aparecer *Documentos secretos, 2* (1), que viene a confirmar, yo creo que ventajosamente, lo que allí nos anunciaba.

Decía yo, refiriéndome a la primera entrega de esta obra, que era un intento de definir una determinada actitud vital (= moral), producida por unas determinadas circunstancias históricas, culturales e ideológicas, materializadas en carencias, frustraciones, impotencias, que provocara la posguerra en quienes fueron, consciente o inconscientemente, sus herederos. Pero sobre todo señalaba, y quiero tenerlo presente ahora, que *Documentos secretos* analizaba esas repercusiones en un determinado estamento social, representativo, además, de la continuidad histórica del país en los últimos años y cuya capacidad creadora e imaginativa se ha visto abortada. Cecilio Alvarez Ruiz y Miguel Delgado, en *Documentos secretos, 2*, con sus respectivas circunstancias familiares y sociales, perfectamente delimitadas, son dos ejemplos válidos y significativos de una pequeña burguesía que ha ido encerrándose en el círculo vicioso de la costumbre, que se ha ido acomodando a las exigencias de un vegetal sin más, pero que, en el fondo, sienten la necesidad de dar salida a esas limitaciones y carencias que los han configurado, a través de historias secretas, inconfesables, «tanto o más reveladoras que la descripción de los promedios». El miedo y lo oculto serán su ámbito de acción,

(1) Isaac Montero, *Documentos secretos, 2*. Los Libros De La Frontera. Barcelona, 1974. 293 págs.



porque, en su mezquinidad, no han sido capaces de crear, de llegar a un entendimiento colectivo en la libertad.

Sus historias personales tienen ese valor colectivo porque son reflejo crítico de un estado social que, desde *El Jarama*, había quedado un poco en la sombra (en cierto modo, estos personajes de Isaac Montero son la consecuencia de los jóvenes de Ferlosio), y que ahora, con la suficiente perspectiva histórica, son objeto de análisis y pueden erigirse en protagonistas de una peripecia novelesca como es esta de *Documentos secretos*.

Pero todo esto no pasaría de tener una importancia relativa si se quedara aquí, si al propio tiempo que propone este análisis, esta disección casi, Isaac Montero no se planteara, como lo hace, la cuestión del lenguaje a utilizar. Su reiterada alusión a las concreciones históricas, las fechas, las circunstancias aparentemente nimias, los datos sociológicos teóricos, así como la adopción de una perspectiva peculiar (entre lo escueto y asépticamente testimonial y la narración simple de la peripecia), operan como instrumentos muy válidos en esta novela. Las dos historias aquí reunidas suponen dos investigaciones a partir de sendos objetos (*árboles y ropa de vestir*), de la observación precisa del dato constatable, de una posición objetivo-notarial que nos desvela el documento, al tiempo que la narración de la historia se hace apoyándose en una familiaridad coloquial del narrador con el lector que elimina toda posible dispersión, todo posible alejamiento del interés. El narrador es un narrador omnisciente, pero no en el sentido tradicional del término, sino porque conoce la totalidad histórica sobre la que incide, y la influencia de ésta sobre sus personajes, no porque los controle hasta la

anulación. Estos seres llevan a cabo su peripecia por sí mismos y por su condición de españoles de los años del desarrollo.

Isaac Montero ha llegado así —he de pensar que conscientemente— a la culminación de un realismo que, a pesar de su tan traída y llevada superación, no consumió por entonces (los años cincuenta) todas sus posibilidades latentes. Y la doble posición que adopta, de narrador y de ensayista, permite a nuestro escritor una distanciamiento crítica y una pluralidad de niveles expresivos: el testimonial-documental, para acceder a la historia y ordenarla adecuadamente con intención, la narración fluida y hasta lineal de las historias concretas y la ironía, que se produce a partir del enfrentamiento de la ficción con el ámbito donde se genera y desarrolla, pues a esta prueba se mete Isaac Montero su relato.

Para terminar, advertir cómo la abundancia verbal de la primera historia, cuyos personajes andan los caminos de una constante justificación a través de la palabra, se muestra muy coherente con esa especie de complejo de culpabilidad que los posee, con ese afán por incluirse en un medio en el que se sienten desplazados, pero en el que saben van a medrar; advertir cómo la directa visión de la aventura de Miguel Delgado, vista siempre desde su reflexión sobre los demás, es causa de la rebeldía a medias consumada, infantilmente materializada, que su ascenso económico y social ha ido adormeciendo hasta hacer inútil; por eso romperá violentamente con su juego de señales y mescas en el árbol frontero a su casa.

Isaac Montero ha conseguido asomarse con rara clarividencia a la peripecia del hombre español de los sesenta (incluso en esa especie de reiteración monótona de determinados temas y

ambiciones), y —lo que es más importante— sin dejarse llevar por falsos espejismos, ha experimentado sobre un lenguaje narrativo realista del que se había firmado muy alegremente su certificado de defunción. ■ JORGE RODRIGUEZ PADRON.

### La última novela de Sender

Si ya en sus últimas obras Ramón J. Sender rompía con facilidad el esquema argumental que las motivaba para fluctuar por el campo de la imaginación y la aparente dispersión temática (camino que le permitían una aproximación más firme a su mundo de ideas), en la novela que acaba de dar a conocer, *La mesa de las tres moiras*, esa dispersión es, por así decirlo, el propio esquema argumental. Dispersión que tiene algo de escritura automática, pero que se mantiene dentro de lo que a Sender le preocupa y quiere expresar, y que en este caso se justifica como largo monólogo de un esquizofrénico que cuenta su vida a un paciente y atento ciudadano: el lector.

El monólogo, que tiene como decorado el rincón de un parque, en una de cuyas mesas están sentadas las tres moiras, objeto del título del libro y obsesión del esquizofrénico, es, en el fondo, una revisión de las vivencias del propio Sender, que describe así su escepticismo vital, su desgana por participar en un mundo en el que no encuentra más que síntomas de locura colectiva. La malicia es, según él, intrínseca al hombre; su obsesión por matar no es sino una proyección de la necesidad de matarse a sí mismo («mata a tu prójimo como a ti mismo»), y no existen, por lo tanto, situaciones que puedan tomarse como solución ejemplar, ya que el hombre, en defi-



nitiva, se volcará siempre hacia la destrucción y el odio.

A pesar de todo, Sender describe una utópica sociedad esquimal, en la que los hombres son felices en tanto en cuanto no conecten con la civilización; son hombres que ignoran la existencia del dinero, que no desean poseer más que lo que necesitan para su supervivencia, que no entienden los problemas derivados de la envidia, el poder o los celos.

Porque en *La mesa de las tres moiras*, la versión que se nos ofrece de nuestro mundo y nuestra época no se circunscribe a un análisis riguroso de las circunstancias vividas recientemente, sino que se remite a ellas, deformándolas fantásticamente en la disculpa de ser la narración de ese esquizofrénico, aunque lo sea sólo en la medida en que ha decidido no disimular más su locura. El resto de los hombres, en sus palabras, no hacen de su vida más que una continua lucha por disimularse a sí mismos, por fingirse de una forma que no son. La esquizofrenia del protagonista no pasa de ser una expresión sincera de la auténtica valía del hombre. El arte puede en algún momento liberar esa opresión enfermiza, y dentro del arte, naturalmente, la posibilidad de escribir novelas.

Estamos, pues, ante una obra en la que el autor se retrata espontáneamente. La libertad imaginativa para concebir la historia no es sino

una deformación permisible que el resumen de una vida expone como vivencia definitiva. Quizá sea en esta novela donde Sender, quizá bajo los efectos de algún remoto y escurridizo sentido de culpa, explica con más claridad (dentro de lo que la imaginativa esquizofrenia del protagonista permite) su frustración. Las figuras de Stalin y Hitler contrapuestas como idénticas, como las de dos locos iguales que destruían el mundo casi como placer personal, son, en cierto modo, la síntesis de su escepticismo, a la que acompaña la, a su juicio, inutilidad de la cultura para enfrentarse a la fuerza bruta, germen y constante del espíritu humano.

De alguna forma, quizá sea lamentable que en esta espontánea revisión biográfica Sender no se haya circunscrito más estrechamente a los datos reales de su propia historia. Aunque ponga en boca del esquizofrénico palabras propias (publicadas en algunas de sus entrevistas), *La mesa de las tres moiras* se resiente de una falta de sinceridad mayor, de un compromiso más palpable con la historia que cuenta. En definitiva, esto se disculparía por el escepticismo total que embarga al escritor. Pero puede que su autoconcepción de esquizofrénico (en su doble vertiente de ser marginado y al mismo tiempo lúcido) no sea sino una fantasía más cómoda de lo necesario. ■ DIEGO GALAN.

### Mozart y Debussy

Con la edición de *Mozart y Debussy* (1), Espasa-Calpe presenta su colección «Clásicos de la Música», destinada a ofrecer una serie de monografías dedicadas al examen de la trayectoria humana y artística de los compositores más conocidos. Se trata claramente de una colección de carácter divulgador, y, por ello, su interés principal radica fuera del campo de lo específicamente literario, aun cuando desde el punto de vista de la literatura también puedan hacerse algunas consideraciones acerca de los títulos de la que forman parte.

Está claro también que por ser una colección, existe un propósito de que el conjunto de libros que la integran sea algo más que la suma de todos ellos, a cuyo efecto se les ha provisto de un esquema inicial idéntico —re-paso a la biografía del compositor, intercalando análisis descriptivos de sus obras más importantes según el orden cronológico de aparición de éstas— y de unas características uniformes, las cuales, a su vez, uniformizan el interés e impiden, en principio, que éste se dirija específicamente hacia títulos concretos. Esta circunstancia de que la colección en cuanto tal sea algo cualitativamente diferente al mero agregado de los libros que la componen, es la que motiva que los dos aparecidos hasta ahora puedan ser tratados conjuntamente.

No obstante, aun partiendo de la base de que *Mozart y Debussy* susciten en principio un interés idéntico, lo cierto es que este interés se presenta estratificado, respondiendo cada uno de los estratos a cada uno de los pun-

(1) *Mozart*, de Ives y Ada Rémy, y *Debussy*, de Georges Gourdet; ambos en la colección «Clásicos de la Música», Espasa-Calpe, Madrid, 1974. Edición original en francés: Librairie Hachette, París, 1970. Traducción de Felipe Ximénez de Sandoval.