

LIBROS

Una tradición desconocida

El creciente interés por las diversas tradiciones herméticas y por las formas de pensamiento místico, mágico o mítico se presta a valoraciones agrídules. Por un lado, el trato con las grandes tradiciones mitológicas, con el Tarot o el I Ching, con las doctrinas orientales, debe actuar como un útil flexibilizador de intelectos excesivamente encarrilados por vías unilaterales de razonamiento. Creer que todo el esfuerzo intelectual de los hombres no ha sido más que una penosa y ciega preparación para el advenimiento del conocimiento científico empírico-matemático tal como hoy lo conocemos y mañana perfeccionaremos, y consecuentemente, rechazar los rituales iniciáticos, o cuanto no se acomode al patrón científico como algo estéril e ilusorio, es una definitiva prueba de esa incultura radical que la técnica impone a sus esclavos. Nada más lejos de la *sabiduría* —en el profundo y no utilitario sentido de la palabra— que esas mentes que se pretenden sólidamente científicas y que en realidad sólo son simplistamente instrumentales. En este sentido, la actual proliferación de doctrinas herméticas nos acerca al Renacimiento, al reino de Ficino y Pico, a la orgullosa hoguera de Bruno y al escéptico y embaucador Agrippa.

Pero hay otros aspectos menos estimables en los lanzamientos editoriales de algunos de estos textos. Por ejemplo, el gusto por convertir cualquier tradición hermética en un juguete, que el lector pueda empezar a usar de modo

trivial mucho antes de haberlo intentado comprender. Todo puede ser juego de salón para quienes nunca serán capaces de jugar fuerte; esto es, de pensar. Sin haber intentado conocer la comunidad en que surgió el misterio ni haberse esforzado por penetrar medianamente el marco espiritual y especulativo en que se inscribe, el lector de la vulgarización se lanza sobre cualquier mediocre combinatoria de símbolos privados de espesor, en un intento grotesco por conocer un futuro al que, en su caso, sería demasiado honroso llamar «destino». No es difícil predecir el porvenir a estos arúspices de sobremesa: Nunca sabrán nada, nunca verán nada, y siempre serán tan superfluos como sus aficiones. «Jugar» es algo más intenso que lo que hace un imbécil con sus ratos libres.

Tanto los aspectos buenos como los malos se concitan en *La kábala* (1), el libro que hoy comentamos. Su autor es el poeta y novelista Marcos Ricardo Barnatán, excelente conocedor de la tradición judía, que le ha inspirado en muchas de sus mejores producciones. Esta fidelidad estética e intelectual a su estirpe confieren a Barnatán evidentes credenciales para hablar del tema de la kábala, que él prefiere escribir con «k» para diferenciarla de la trivializada kábala, que ha venido a ser un sinónimo exótico de «conjetura» en el habla cotidiana. Pero su ensayo, probablemente por imposiciones editoriales, está excesivamente inclinado a ser ese «libro-juguete», de cuyo rendimiento comercial no dudo, pero cuyo valor intelectual es bastante pobre. La primera parte del libro es una aproximación histórica a la kábala, en la que la urgencia informativa acumula quizá demasiados nombres y noticias, pero pocos conceptos: Recibimos información abundante, pero es difícil saber acerca de qué. Dado el carác-

(1) *La kábala*, de M. R. Barnatán. Barral Ed. Bolsillo.

ter introductorio del libro y su extensión forzadamente breve, creo que hubiera sido preferible intentar aclarar el sentido de las principales doctrinas cabalísticas, sus relaciones con la gnosis, etcétera, aun en detrimento de los apuntes biográficos de los grandes cabalistas. La segunda parte del libro se dedica a la kábala (ya sin «k») práctica, al estudio de las veintidós letras del alfabeto hebreo y las posibilidades de su manejo adivinatorio. Según informa la solapa del volumen, «el lector puede descen- trañar los misterios de su nombre gracias a la asombrosa capacidad de respuesta de la kábala práctica»; debería advertir lealmente que no todos los nombres son dignos de encerrar misterios.

La kábala es una doctrina mística, centrada en el lenguaje, que influyó en intelectos poderosos: Spinoza, Boheme, Leibnitz y Hegel no le fueron ajenos. Nació y floreció en España, lo que justifica aún más la difusión de su conocimiento entre nosotros. El máximo estudioso de la materia, Gershom Scholem, espera a ser vertido al castellano tras haber sido traducido a todas las lenguas cultas. Quizá no fuera

mala idea editarle en español, aunque sus obras no sirvan para vitacular el próximo precio del aceite de oliva... ■ FERNANDO SAVATER.

«City Life», o lo que se puede hacer con un «puzzle»

*City Life* es una colección de relatos. Unos extraños cuentos, enloquecidos y sorprendentes, recientemente traducidos al castellano (1). Como su nombre indica, Donald Barthelme va haciendo desfilar por las páginas burlonas del libro toda una panorámica vital e imaginativa de la vida americana, que, desde la ambigüedad voluntaria del relato, puede ser la nuestra o la de cualquier sociedad industrializada, la de cualquier gran ciudad del mundo.

En sus materiales, *City Life* integra todos los aspectos culturales del mundo occidental contemporáneo, y especialmente los que atañen a las jóvenes generaciones. Es el mundo

(1) *City Life*, de Donald Barthelme. Traducción de José Manuel Álvarez y Angela Pérez. Ed. Anagrama. Barcelona, 1974.

del cine, de los «comix» y del «rock», del chicle y la marihuana, de la parodia insaciable y anti-hipocresías, particularmente activa allí donde el puritanismo pone frenos inútiles pero molestos al avance de las costumbres liberadas. Donde nace una nueva «cultura "underground"», irónica y maligna, descarada y necesariamente clandestina, pero dotada de esa pureza original, de esa inocencia especialísima, sin rasgo de estupidez, que desconocían las anteriores. Todo esto, vivo en carne y sangre, sujeto a una particular no-lógica, se va mostrando en estos cuentos fragmentarios e inconclusos, terribles y absurdos. Infinitamente agresivos.

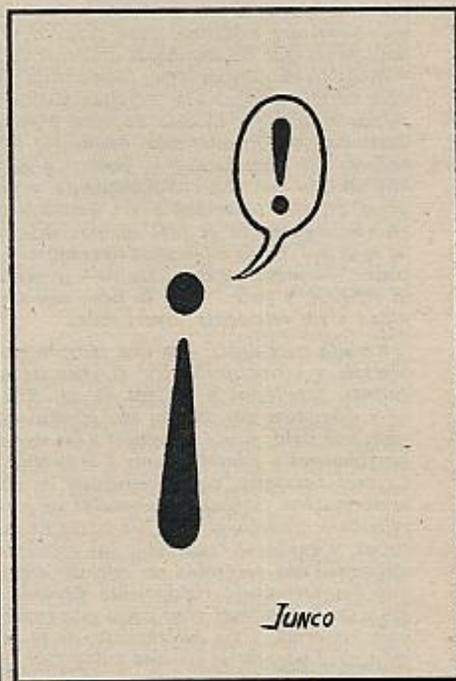
El libro funciona como un mosaico, como un juego maléfico y enorme. Es un «puzzle» loco, donde cada parte —cada cuento, cada trozo de cuento— conserva cierta independencia formal y de sentido (o mejor de *sinsentido*), al tiempo que enlaza en relaciones turbias con los textos vecinos, con el total del fresco. Las historias, apenas sugeridas, se interfieren, se mezclan. Los relatos se hacen paralelos, a veces incluso en la misma grafía, y sólo esta lectura mixta y difícil puede acercarnos a su comprensión. Y así nos va ofreciendo una visión fragmentaria del mundo, empeñada, como toda la *nueva literatura*, en la liquidación de la lógica al uso. Es la *poética del fragmento*, enlazada indisolublemente a la ya tradición anglohablante de la obra abierta, y que, como quiere Octavio Paz, es «la forma que mejor refleja esta realidad en movimiento que vivimos y somos». El fragmento, los trozos autónomos de un texto dividido e ilógico, «partícula errante que sólo se define frente a las otras partículas: no es nada si no es una relación».

Esta movilidad necesaria, que la vida ofrece en su mismo ocurrir, emparenta todas estas literaturas con el cine: aquí cada cuento es una secuencia, y el lector de

be establecer, en sus rutinas desacostumbradas al galope de las imágenes, en la soledad de su lectura y a la vista de su propio mundo, la relación necesaria entre esas partículas vivas que integran el libro. «Un libro, un texto, es un tejido de relaciones», acaba Octavio Paz. Y hay que seguir: pero estas relaciones, de la misma manera que en la realidad, las debe configurar el propio lector. En el caso de Barthelme, referido a un mundo caótico y desordenado, el lector está particularmente solo y desamparado, ante un texto que, muchas veces, parece cifrado, jeroglífico y misterioso. Difícil.

Efectivamente, falta al lector, aquí, la compañía todopoderosa del escritor, que, definitivamente desnaturalizado, se niega a acabar siquiera las historias de su invención. Simplemente, reparte las piezas del «puzzle», las extiende sobre la mesa. No es nada más y nada menos que el detonante de la imaginación lectora. En un extraño cuento anticipatorio adelanta: «El público recibe —del "árbitro", del autor— una serie de normas. Y estas normas constituyen la comedia. Nuestras comedias intentan estimular la imaginación. Cuando estás contemplando algo no puedes imaginártelo». Y según esta poética, todos sus cuentos son sitios vacíos, indicaciones de historias, notas de lectura que el otro debe completar, acabar de imaginar en toda la complejidad que proponen. Plantean, pues, una auténtica aventura interior, una particularísima manera de acceder a la escritura en que el autor renuncia al terminado y nos ofrece unos pocos materiales toscos, apenas sugeridos.

El lenguaje se presenta como centro de su tarea, pero ensombrecido por infinitas dudas y desconfianzas. Particularmente en lo que respecta al «lenguaje literario», al que planta batalla frontal y decidida. Se trata aquí de una lengua especialmente imaginativa pero coti-



diana, que pierde el respeto a las leyes severas de las academias y no se detiene ante las malas palabras. Las formas preestablecidas, los mitos y la simbología tradicional caen fulminados por estos nuevos mitos, por esta nueva y efectiva palabra.

Y desde el mismo lenguaje, desde las historias —o esbozos de historias—, desde los insólitos, y alucinados, y comunes personajes, el texto vuelve sobre sí mismo. Reflexión parcelada y discontinua, fijada en la ambigüedad y el relativismo de tiempo, espacio y gente, se mezcla con el mundo y muestra idéntico descaído con los dos: con la realidad y con el libro. La finalidad es clara: desquiciar la visión del americano medio —del español medio—, acabar con sus pequeñas seguridades, enfrentarlo al misterio y al vacío. Se trata de hacer temblar los pequeños frágiles cimientos de su personalidad y de su vida. Y, efectivamente, lo consigue. Tras la lectura de *City Life*, sentimos cómo uno de sus protagonistas: «Nadie está a salvo. La seguridad no existe. ¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja!» ■ ROSA MARIA PEREDA.

«Las guerras de nuestros antepasados», de Miguel Delibes

El 8 de julio de 1970 anotaba Delibes en el *Diario* que acaba de sugerirle su editor: «He traído conmigo (al retiro de Sedano, en tierra de Burgos) las notas para escribir una novela —¿Las guerras de mis antepasados?—, pero no creo que me meta con ella. Me encuentro cansado». Hacía un año del término de la impresión y publicación de *Parábola de un naufrago*. El escritor siempre queda un poco exhausto, como si se tratase del último libro del que es capaz de escribir cuando llega a verlo cogolmado, completo, impreso y en la calle, y teme y confía

contradictoriamente que sea ya el postrer fruto de sus insomnios. Añadamos que Miguel Delibes es constante, disciplinadamente tozudo en su menester de escritor, pero no es prolífico: entre novela y novela, por exigencias de autocritica, se impone cotas y treguas, y como vivac, busca el recreo del libro sobre temas de caza, el recurso periodístico del libro de viajes o la recopilación de artículos periodísticos; ya no siente la urgencia de publicar una nueva novela, sino un velado temor —aunque sea infundado— de no poder seguir dando la nueva medida, más exigente, que él mismo se impone.

Meses antes de esta confesión, con el título casi exacto de la novela a flor de labio, habla en Sedano con César Alonso de los Ríos, al que acompaña el curioso impertinente del magnetofón para recoger el testimonio de lo que luego serán las *Conversaciones con Miguel Delibes*, editadas por Novelas y Cuentos. Allí no se habla de la novela, pero si se alude, al reconstruir la biografía del novelista, a la circunstancia de la guerra civil, y aunque habla de la *Parábola de un naufrago* (el tema de la guerra civil, con sentido crítico, ya hizo su aparición en *Cinco horas con Mario*), es indudable que Delibes deja traslucir sus preocupaciones, que gravitarán indefectiblemente sobre lo que está a punto de escribir. «Posiblemente —confiesa—, en 1969 estoy recogiendo en la cosecha sembrada en 1938. A este respecto pienso que sería curioso y aleccionador que los psiquiatras pudieran facilitarnos una estadística de los mutilados psíquicos que salieron de aquella horrible confrontación» (*Conversaciones...*, p. 46).

En 1970 se publica, estaba escrito ya, pero sale a luz meses después del inicio de este *Diario*, el *Delibes* de Francisco Umbral. En él se cita y reproduce un fragmento de una novela inédita y no concluida, que nada tiene que ver con *Las gue-*



Miguel Delibes.

rras... ni con *El príncipe destronado*, libro que concluye después de la primera redacción de *Las guerras...* El tema se le ha ido imponiendo, y en *El príncipe...*, el niño pregunta una vez por la guerra de su papá. De todos modos, el otro tema ha quedado atrás, y es claro el condicionamiento con la propia biografía en las conversaciones con César Alonso de los Ríos.

Miguel Delibes, ya en el caso de *Cinco horas con Mario*, confesó sus dudas hasta encontrar —rehaciendo la novela— el lenguaje adecuado. «El primer quehacer del novelista una vez elegido el tema es, pues, acertar con la fórmula, y el segundo, coger el tono» (*Notas de una vida*, p. 97). Cuando escribía esto, muy posiblemente estaba dándole ya vueltas y más vueltas, barajando el naípe de la invención y el compromiso para lograr la baza creadora de la nueva novela. El magnetofón ante el cual, en Sedano, tenía que realizar su autoanálisis era la solución: la fórmula y el tono. Un magnetofón va a ser el vehículo expresivo, igual que fue la segunda persona o el monólogo en otras ocasiones.

La guerra, la última guerra civil española, pesa dolorosamente so-

bre todos, y hasta ha habido y hay una voluntad decidida para que su eco no se apague. Ortega y Gasset ya señaló que para una guerra civil no son imprescindibles las trincheras y barricadas, que se trata simplemente de un estado de ánimo. Delibes, que hizo la guerra con los nacionales y como voluntario siendo un chiquillo, racionaliza hoy lo que fue voluntarismo gratuito entonces —lo que acaso sólo entonces se podía hacer—, y en toda su obra ya hay suficientes autocriticas de este acto histórico. Se siente, lo ha dicho, «mutilado psíquico»; ¿por qué no acudir, como pedía, al psicoanálisis? Me parece claro que éstas han sido las razones no inconscientes, pero sí subconscientes, para elegir el lenguaje, el vehículo expresivo de esta novela: un psicoanálisis con el fantasma de la guerra al fondo.

Todo ello plantea, sin duda, problemas, que Delibes resuelve a su aire asimilando vivencias propias y colectivas. Parece partir de una idea: La guerra pesa demasiado sobre todos; todos han hecho una guerra y se lleva a un callejón sin salida a los que no han tenido la suya. Ejercerá, pues, el psicoanálisis sobre alguien que

no ha tenido su guerra particular, que se convierte así en símbolo de una generación española. El resultado será sorprendente, porque si sobre él pesan las guerras de sus antepasados, la verdad es que terminará por sufrir su propia guerra, en la que están todas las guerras, el triste destino del ser sin salida, incapaz de liberarse de todo un contorno opresivo que está sólo insinuado en el mundo familiar, con la autoridad de un Bisabuelo que sigue ejerciendo el despotismo patriarcal de la horda que ya denunció Freud.

De ahí que el relato, que es también parábola, esté planteado en un medio rural bien conocido por el novelista. Ha pasado tiempo desde *El camino*, y Delibes ya no piensa que en el campo, en el medio rural, resida la inocencia. *El camino* era la nostalgia de la infancia. En *Viejas historias de Castilla la Vieja* y en *Las ratas* hay ya una clara distinción entre las categorías de ignorancia e inocencia y el convencimiento de que la inocente ignorancia no supone vivir en el paraíso. Delibes ha insistido más de una vez en «la vida tremenda del medio rural».

Se puede pensar que el novelista, al buscar el tono de cada nueva novela, pretende un giro estilístico de simple novedad o experimentación. Pero la unidad y coherencia son características delibianas. En *Parábola del naufrago* —aparentemente la más innovadora— se servía, sin embargo, como señaló Antonio Tovar, del lenguaje onomatopéyico del cazador. En *Las guerras...* el lenguaje del protagonista, Pacífico Pérez, es de la misma familia del de la Desi de *La hoja roja* en sus inflexiones sintácticas, sobre todo, y en sus referencias es el de *Diario de un cazador*, *Las ratas* o *Viejas historias de Castilla la Vieja*.

En las *Notas* (p. 38) cuenta Delibes: «tomé de un tío de los Herrero el personaje de don Juanito de *Diario de un emigrante*, aquel que cada vez que le arriman

una guindilla a la cara se pone a sudar». Pues bien, Pacífico siente en él efectos semejantes cuando podan un arbusto. Como este caso podrían encontrarse continuamente constantes, obsesiones, o tics si se quiere, pero que son los que llevan al lector a un grado de familiaridad que de otro modo no encontraría.

Entrando ya directamente en la novela, sorprende al principio el recurso del diálogo. La novela dialogada se ha ido perdiendo en nuestra literatura (pese a Galdós, Baroja, Unamuno), hasta el punto de que cuando reapareció en un capítulo de *Nada*, de Carmen Laforet, no faltó crítico de aquellas calendas —incluido el ingeniero Juan Ramón Jiménez— que creyese era una auténtica innovación. Recientemente, Vaz de Soto, un novelista a no perder de vista, lo ha usado en sus magníficos *Diálogos del anochecer*.

El lector advierte al poco la función psicoanalítica de este recurso del diálogo, en cuya estructura caben todos los tiempos narrativos. El interés del lector crece porque entra su memoria en juego en competencia con la del protagonista. Marcuse ha señalado que «su verdadero valor (el de la memoria) yace en la específica función de preservar promesas y potencialidades que son traicionadas e incluso proscritas por el individuo maduro, civilizado, pero que han sido satisfechas alguna vez en su tenue pasado y nunca son olvidadas por completo».

El relato se enriquece con el ejercicio de la memoria que el protagonista hace ante el médico forense de la prisión (1), pero tam-

(1) En la redacción definitiva, Delibes ha antepuesto un breve prólogo al libro y ha trasladado el diálogo entre el médico y Pacífico de la cárcel a un sanatorio, nosocomio o manicomio, otra forma de cárcel, al fin y al cabo, que no altera el sentido de su primera versión, a la que me refiero en estas líneas.