

LIBROS

Felipe Alcaraz Masats:
La novela,
«claustrero materno»



Felipe Alcaraz Masats.

Y claustrero universitario. Y enclaustramiento provinciano. Todo a un tiempo. En «Sobre la autodestrucción y otros efectos» (1) se nos cuenta la vida que fue de una Universidad española de provincias, a caballo entre la casa de Troya y el Mayo 68 —más cerca del mayo—. O, mejor, la de un cerrado grupo de estudiantes, y algún profesor, cargados de palabrería, adalides del escepticismo, engendros del intelectual, que luego serían abrumados por la historia tan vieja del país, por la contradicción del estudiante comprometido y sólo a veces efectivamente político, por la vida contagiosamente provinciana del entorno. «Sobre la autodestrucción...» es justo eso: La historia, por sus pasos contados, de una pérdida: la de la fe, el optimismo, los caminos. Esto es, los caminos que llevan al nihilismo más completo. Que, querámoslo o no, escondidos debajo de cartas, declaraciones, sospechas y pocas veces gritos, es la filosofía de nuestros jóvenes intelectuales. De alguna manera, en esta novela nos reconocemos. Precisamente de una manera dolorosa.

Porque se trata de una novela triste. Tristísima. Como suele ocurrir con toda la buena novela. Que pretende desesperada e inconscientemente la denuncia de ese mundo degradado de que habla Goldmann, donde no ya el héroe, sino el hombre, esa idea, es imposible. Exactamente habla de

(1) Felipe Alcaraz Masats, *Sobre la autodestrucción y otros efectos*. Akal Editor. Madrid, 1975.

la destrucción vital e irrenunciable de esa idea heroica, nacida culturalmente en las cabezas y los cuerpos adolescentes, cuando se ve contrastada con la realidad, con los límites. Esta es la historia de las limitaciones cuando el grupo es consciente de ellas, cómo va siendo consciente de ellas y cuáles son los efectos terribles. Porque aunque el título parece hablar de una sola autodestrucción, y aunque tal vez lo sea, lo cierto es que nos habla de un fenómeno colectivo que traspasa cada una de las individualidades presentes en el texto para impregnar la vida del conjunto. Desde él, y sólo e inseparablemente desde él, la destrucción penetrará en el ánimo de cada uno de los hombres que piensan y sienten la novela.

Gracias a su estructura, en la que la perspectiva multiplica y vuelve complejo el comportamiento del grupo, al dejar deslizarse los puntos de vista de casi todos sus componentes, la degradación, los límites, se convierten en fenómeno social y colectivo. Sólo en contados momentos, ellos, los jóvenes protagonistas, son conscientes. Y eso que se trata, precisamente, de los hombres que se plantean —o se plantearon— abrir brecha de cambio en el mundo que les tocara vivir... Ese es el juego: La conciencia del cambio, o, mejor, de la crisis; la repulsa hacia un pasado ni asumido ni admitido, la desesperanza ante un futuro que se plantea como incon-

cretable, imposible, exigente de un cambio de sensibilidad que supere, incluso y sobre todo, la misma política revolucionaria, en la que todos, más o menos, han estado metidos.

Toda la estética de la novela funciona en torno a este fin: El pluriperspectivismo, la fragmentación, el cerebralismo de los diálogos, verdaderas cáscaras frías de pasiones infinitamente más profundas, de cambios más radicales y deseados. Aquí, como quiere Umberto Eco, la estética del punto de vista y la del fragmento son perfectamente solidarias y tienden a un solo objetivo: mostrar la carencia de puntos de realidad, de ejes de orientación en un mundo que se resquebraja a ojos vistas. No hace falta decir por qué, y ellos, inconscientes sentidores del destroz, auténticos protagonistas de este desgarrar, tampoco lo dicen. Pero la «forma» de la novela es muy clara al respecto.

No hace falta decir que se trata de una obra abierta, en el sentido más voluntario de la palabra. El hecho es que plantea varias lecturas, y que una de ellas, y no la menos importante, es la que refiere su propia escritura a la literatura contemporánea. No sólo en las citas y nombres, en las reflexiones expresas, sino, antes que otras cosas, en esos momentos de reconocimiento en que los personajes se sienten escritos, ficticios. Curioso en una novela que si ha armado ruido en algún sitio, ha sido en Granada, donde más de

uno se ha visto «retratado»... Y es que la referencia obligada del esceptico comunitario que es este grupo, es precisamente la cultura. O, mejor, la Kultura, que dirían ellos (y tantas veces nosotros). Salvación, refugio, máscara. Sobre todo, máscara. Una cultura absorbente, divertida, identificadora. Algún poeta dice que pautas para conjurados. Señal y símbolo de un «status» íntimo. Y de una inseguridad absoluta... La misma novela, es decir, su escritura, pasa a ser conscientemente refugio y exorcismo, descarga de tanta palabra sobrante. Y de paso, nombramiento de una generación.

Un valor: al tiempo que la novela (o, lo que es lo mismo, la cultura) sirve de señal de identidad, única referencia obligada aunque confusa, desde el mismo texto emana una especie de corriente libertaria que le pone en cuestión constantemente. A él y al entorno en que se ha escrito. La novela y la totalidad de la escritura, la totalidad de la producción cultural. El grupo desenraizado y en el fondo provinciano, y esa ciudad universitaria, de la que se marginan, pero que les absorbe. El libro, la palabra, es como esas madres acaparadoras, omnipresentes en el Edipo nunca superado, pero que sueltan un malear que puede terminar en neurosis... Y algo de neura hay en estos personajes sin historia, en este texto, que si algo intenta es precisamente su propia destrucción. Por eso, la ironía, una ironía cultura-

lista y terrible. Y la amargura abismal del fondo. Porque todos los suicidios, incluso los más literarios, son dolorosos. Y dan miedo. No me extrañaría que el miedo sea el sentimiento más general en este libro, donde apenas hay sentimientos. Entonces, la palabra cobraría el sentido terrible de tapar, cubrir ese largo momento en el vacío que separa un mundo muerto de otro por vivir. El salto que los protagonistas del libro, que todos nosotros estamos dando sin darnos cuenta. ■ ROSA MARIA PEREDA.

«Wirrwar»

«Wirrwar» es una palabra alemana que podemos traducir por «babel» o «confusión». «Wirrwar» es también el título elegido por Edoardo Sanguineti para un volumen de poemas que, publicado en Italia en 1972, acaba de ver la luz aquí en la versión castellana de Antonio Colinas (1). Militante de la vanguardia literaria italiana, de la que forman también parte poetas como Villa o Vivaldi y críticos como Barilli y U. Eco, miembro de los «Novissimi» y del «Gruppo 63» y colaborador de las antologías publicadas por ese grupo y de la revista «Il Vetro», Sanguineti ha realizado una importante labor de crítico y estudioso de la literatura de su país («Ideologia e linguaggio», «El realismo de Dante», «A. Moravia»).

Su primera novela, aparecida en 1963 (fecha en que se publica también el «Diario mínimo» de Eco), levantó inmediatamente una gran polémica. Más que una novela, «Capriccio italiano» era algo así como la antinovela. En lugar de una trama argumental se nos presentaba en ella una situación: La esposa del narrador espera su tercer hijo y el embarazo mantiene a aquél en un continuo es-

(1) Colección Visor de Poesía, Madrid, 1975. El apellido Sanguineti lleva una sola «s» y no dos, como aparece escrito en la edición española.

tado de tensión, que Sanguineti expresa a través de una continua y delirante superposición de planos (temporal y espacial, real e imaginario), borrando así toda frontera entre recuerdo, sueño y realidad.

Idéntico carácter experimental tenía su segunda narración larga, «Il gioco dell'oca» (1967) de la que existe traducción al castellano (2).

Ahora con «Wirrwar» se nos ofrece la oportunidad de conocer otra importante faceta de Sanguineti: la de poeta, que en ningún caso se puede desvincular de la de narrador y ensayista.

«Wirrwar» consta de dos partes: La primera, subtitulada «T. A. T.» (texto de percepción temática), la integran poemas escritos entre 1966 y 1968; la segunda, titulada en alemán «Reisebilder» (cuadros de viaje), se escribió durante los meses de verano y otoño de 1971.

«T. A. T.», obra de un hermetismo extremo, prolonga la labor sanguinetiana de destrucción del lenguaje tradicional en su doble aspecto semántico y sintáctico y, a través del lenguaje, de toda una visión del mundo que Sanguineti identifica con la burguesía, clase que no acierta ya a salir del «impasse» en que anda metida.

El persistente empleo de citas en diversos idiomas (recurso ya utilizado por el poeta en ocasiones anteriores), la continua puesta entre paréntesis de vocablos, sintagmas y frases enteras, la distribución completamente heterodoxa de los signos de puntuación, los saltos caóticos entre elementos dispares de la realidad (que en ningún caso podemos asimilar a la metáfora clásica) y la hipertrofia del significante, todo ello contribuye a esa sistemática labor de zapa lingüística e ideológica (3).

(2) *El juego de la Oca*. Monte Avila, Editores. Caracas.

(3) Otros libros de poesía de Sanguineti que figuran en diversos sentidos, este que comentamos son «Opus Metricum» y «Triperuno».

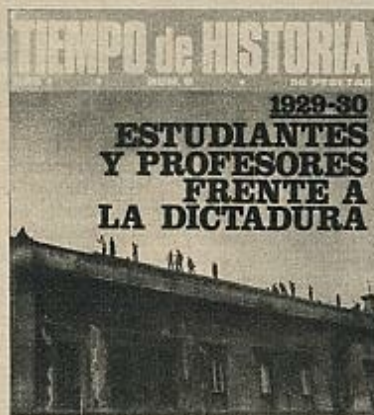


FERNAN-GOMEZ, AUTOR TEATRAL

Todo el mundo conoce la personalidad de Fernando Fernán-Gómez como actor y director de cine, teatro y televisión. Pero quizá muchos menos su faceta de autor escénico. «La coartada» —obra que quedó finalista en el último premio Lope de Vega— es buena muestra de ella. Ambientada en la Florencia renacentista del siglo XV, «La coartada» narra la conjura que contra la todopoderosa familia Médicis protagonizaron sus enemigos los Pazzi y un importante sector eclesiástico. Junto a la indispensable fidelidad a los hechos históricos, Fernán-Gómez muestra un excelente dominio de la construcción teatral dentro de esta obra que ofrece el último número de TIEMPO DE HISTORIA.



LEALO EN EL NUMERO 8 DE



**EL DOCTOR
ALBIÑANA
PRIMER FASCISTA
ESPAÑOL**



De más fácil acceso que la primera parte, los «Reisebilder» son el fruto de un viaje del poeta por Alemania y Holanda, las impresiones de su desesperado deambular por la babel sin sentido de nuestro mundo moderno. Un mundo en el que Shirley Temple, Adorno, Kissinger o Rosa Luxemburgo funcionan poco menos que como signos intercambiables, en el que una cita de Goethe o de Kleist no desentona del texto de un «graffito» escatológico de un evacuatorio, donde un museo de los crímenes nazis alterna con una reproducción «kitsch» de la puerta de Brandenburgo: revuelto todo ello en la tolva voraz y reductora de la industria de la cultura.

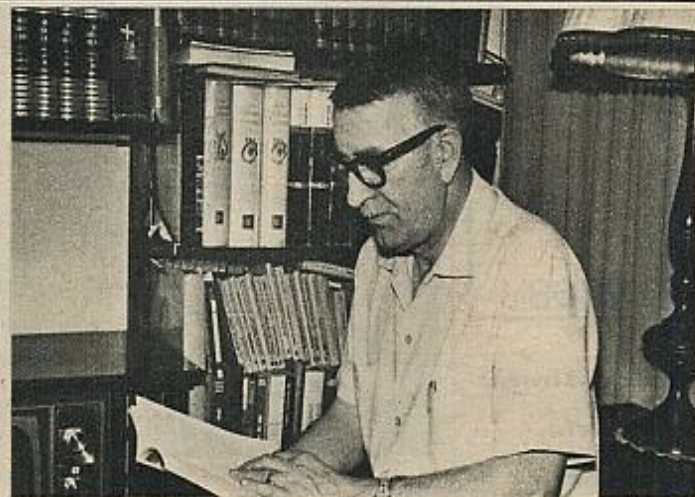
A veces, sin embargo, en medio de ese embotamiento general nos llega el latigazo concienciador de una noticia: como puede ser —no olvidemos que estamos en 1971— la del asesinato del militante negro George Jackson. Se trata de un feroz recordatorio y, a la vez, de un implacable aviso:

«No serán, en verdad, uñas de pantera negras las que nos despedacen / un día: serán dientes de pez piraña en la boca de morados / rostros pálidos: / precisamente como Louis Nelson: / o el presidente de los Estados Unidos».

Toda una cultura está tocada de muerte: la cultura de una clase a la que el propio Sanguinetti, quiéralo o no, pertenece. El diagnóstico del poeta no puede, por ello, ser más valiente, ni más lúcida y amargo. ■ **JOAQUIN RABAGO.**

Celso Emilio Ferreiro, en *Celanova*

Luis Pimentel, uno de los poetas más hondos que ha dado Galicia en este siglo, escribió en un famoso poema dedicado a Rosalía de Castro: «Non convén chorar máis./Ela chorou por todos e pra



Celso Emilio Ferreiro.

sempre» (1). Sin embargo, las lágrimas han seguido recorriendo la poesía gallega como un río subterráneo de turbadora corriente. Claro que Pimentel condenaba en esos versos el cultivo de un saudalismo a ultranza, capaz de dar incluso nombre al movimiento literario que desde Portugal acudillara Teixeira de Pascoaes. Pero las lágrimas no brotan tan sólo de la indefinible saudade. La historia de Galicia lleva en sí un estigma de dolor ante la injusticia perpetuada. El mismo hombre gallego ha sido objeto tradicional de desprecio y de burla. Basta asomarse al antiguo refranero, del que se pueden extraer perlas como la siguiente: «Ni perro, ni negro, ni mozo gallego». La emigración ha desangrado un país esencialmente rural vocado al minifundio. Según recordaba el filósofo Viqueira, en Galicia se dice: «Vivir entre recuerdos é vivir entre mortos». Entre recuerdos han vivido muchos gallegos a un lado y otro del Atlántico. Alguno de sus máximos escritores han conocido la emigración: Curros, en el siglo pasado; Cabanillas, Castelao o Celso Emilio Ferreiro, en éste. Y no cito más que algunos, tras de los cuales hemos de sentir la ingente masa de los emigrados anónimos. El fenómeno no es sólo de ayer, como cualquiera puede deducir. La diferencia actual tal vez estriba en la nueva meta

fijada: Centroeuropa. Esto, no obstante la persistencia en el interés por América, donde las antiguas ramas desgajadas ya en el XIX han creado núcleos poderosos, como el de Buenos Aires. En esta ciudad moría Castelao en 1950, víctima doble del exilio y la emigración. Diecinueve años antes, en su discurso a las Cortes Constituyentes, aparte de defender la legitimidad de la lengua gallega, había dicho: «Galicia debe ser algo más que un criadero de carne humana para la exportación». Sin embargo, algunos han visto la emigración por el lado de la aventura, de la búsqueda de una nueva tierra de promisión. Detrás de este sentimiento pudiera erigirse la ensoñación histórica de un trasterrado tal vez arquetípico, como Larrea, para quien la teleología de la cultura se habría cifrado en tres ciudades míticas: Jerusalén, Santiago de Compostela, Macchu Picchu. Estas ciudades del espíritu señalaban un camino que había de hendir el mar tenebroso. Desde raíces más perentorias, Celso Emilio Ferreiro recomendaba a uno de sus personajes, encarnación del campesino gallego: «Fuço Buxán, emigra». El conocido autor de *Longa noite de pedra* (2) tendría después

tiempo y experiencias para meditar su consejo. En 1966, tras un homenaje popular, partía para Venezuela. De su estancia en América brotaría un libro contundente, resumen de su estimación de la Galicia emigrante: *Viaxe ao país dos ananos* (1968). El viaje gulliveriano se alzaba como reverso de una épica, conmovido ante el encuentro con una casta —país de enanos— consituída por logrerros y ovejas resignadas. El sueño del emigrado —una patria libre y nueva— quedaba hecho pedazos. En el romance que abría el libro, Celso Emilio escribió: «Nunca virá de fora/remedio ou esperanza» (3). La rama del otro lado del mar no era, ante los ojos nuevos del poeta, más que una metáfora. La esperanza sólo vendría de la Galicia real, no de la ensoñada o deturpada por el emigrado. No es así extraño que el libro posterior del poeta, parcialmente escrito antes del regreso o a bordo del barco, se vuelque meditativamente sobre la tierra nutricia, la raíz autobiográfica. El título, *Onde o mundo chámase Celanova* (4), es suficientemente indicativo. El arco, una vez disparado, reposa. Así, este libro vuelve a las fuentes de la memoria, al paisaje natal, a entresueños de

(1) Acaba de aparecer el primer tomo de las obras completas —en verso y prosa— de Celso Emilio Ferreiro. La edición está al cuidado de Xesús Alonso Montero, dentro de la Colección Arcalonga de Akal Ed.

(2) «Nunca vendrá de fuera/remedio o esperanza».

(3) «Donde el mundo se llama Celanova». Ed. bilingüe, Editora Nacional, Col. Alfar, Madrid, 1975.

(4) «No hay que llorar más./Ella lloró por todos y para siempre».