FORMA ABIERTA

CUADERNOS
DE CREACION
E INVESTIGACION
ARTISTICA

ENSAYOS

Suplemento de la Revista "Instituto de Estudios Alicantinos"

FORMA ABIERTA

CUADERNOS

DE

CREACION E INVESTIGACION ARTISTICA

Suplemento de la Revista

"INSTITUTO DE ESTUDIOS ALICANTINOS"

FORMA ABIERTA Núm. 9

Suplemento de la Revista
"Instituto de Estudios Alicantinos"

Excma. Diputación Provincial
de Alicante

ENERO, 1979

Director: ADRIAN ESPI VALDES

Subdirector: VICENTE MOJICA BENITO

Consejo Asesor: JUAN MATEO BOX
JOSE A. CIA MARTINEZ
ENRIQUE LLOBREGAT CONESA
MANUEL MARTINEZ BLASCO
P. FRANCISCO ESPINOSA CAÑIZARES
GASPAR PERAL BAEZA
GREGORIO HERNANDEZ RODRIGUEZ
RAFAEL AZUAR CARMEN

DEPOSITO LEGAL: A - 444 - 1974
Gráficas DIAZ - Marte, 6 - ALICANTE

ENSAYOS

Manuel Martínez Ros
Enrique A. Llobregat
Vicente Ramos
E. Cerdán Tato
Juan Malumbres
T. y M. Martínez Blasco

El razonamiento jurídico

Por MANUEL MARTINEZ ROS

El Profesor Hernández Gil distingue el razonamiento jurídico del razonamiento general, y estima que el razonamiento del abogado es una modalidad o especie, una fase del razonamiento jurídico.

TODO NO RADICA EN PRESCINDIR DE LA LOGICA, SINO EN HACER LA REIMPLANTACION DE UNA LOGICA QUE LO SEA EN UN SENTIDO PROPIO PARA UNA ESTIMACION ACTUAL.

1.°— El razonamiento corresponde al abogado, no en exclusiva, pero sí con evidente predominio; toda su actuación está siempre al servicio del razonamiento y en él la lógica queda reemplazada por criterios dialécticos o retóricos.

2.°— La función del abogado es el reinado de razonamientos y su participación se lleva a cabo por él mismo que va dirigido al Juez en el que éste no interviene, sino que se limita a pronunciarse al final.

3.°— Porque es requisito esencial de la sentencia que esté fundada, mas no que esté necesariamente bien fundada, ni que dependa íntegramente de sus fundamentos.

PIERRE HEBRAND. La logistización constituye un instrumento de investigación, de control y de justificación.

CARLOS DE LA VEGA BENAYAS. El derecho se mueve en un ambiente de conductas y realidades bastante homogéneas siendo justamente su generalidad lo que facilita una ordenación jurídica común. El uso de la lógica es necesario.

Uno de los grandes dogmas elaborados por la ciencia jurídica es la distinción entre los hechos y el derecho, pero ello no puede llevar a convertirlo en compartimentos extraños.

Metodología del derecho:

1.— Método de investigación científica.
2.— Método de elaboración.
3.— Método de aplicación.

El razonamiento lo ofrece quizás más abundantemente el abogado porque el juez está asistido de función de autoridad.

La sentencia no es únicamente un acto de razón, es a medias razón y decisión autoritaria; autorizadamente autoritaria.

El juez crea una solución que ha de estar fundada, si bien el contenido del fundamento y lo demás no se identifican necesariamente.

La lógica es el procedimiento más riguroso para conducir la argumentación.

La lógica es la aspiración máxima del abogado, y consiguientemente de sus argumentaciones.

Por lógico se toma lo consecuente y lo coherente. Por ilógico sus opuestos.

La lógica utilizada por el abogado desempeña un cometido constructivo y crítico.

El Profesor RECASENS SICHES en su Nueva filosofía de la interpretación del derecho.

La índole del razonamiento jurídico en la creación y en la aplicación del derecho DICE:

1. LA OFENSIVA CONTRA LA LOGICA EN EL CAMPO DE LA INTERPRETACION JURIDICA Y DE LA CREACION DEL NUEVO DERECHO.

En los últimos 80 años se ha escrito mucho para mostrar que el funcionamiento del derecho no consiste en una operación de lógica deductiva o por lo menos que no consiste solamente en él.

Afirma la creación,el funcionamiento y la individualización del derecho no se desarrolla como un puro proceso lógico.

Las nuevas formas jurídicas no pueden ser entendidas como el resultado de un proceso deductivo del que se extraen meras consecuencias de las premisas ya sentadas en el orden jurídico.

Las sentencias de los tribunales casi nunca pueden explicarse como mera deducción lógica, de lo dicho en las normas legales preexistentes.

Parece claro que la deducción lógica tradicional hace quiebra en el reino del derecho, pero no se atreven a desahuciarla por completo.

La lógica no lo es todo, ni siquiera lo más importante en el derecho, pero sin embargo juega en el derecho un papel que parece indiscutible.

La vida real del derecho, es decir, sus contenidos no es ni debe ser exclusivamente ni siquiera principalmente un proceso de deducción lógica.

El juez no debe inspirarse tradicionalmente en una lógica tradicional sino en soluciones de otro tipo, al problema de si los contenidos de las normas jurídicas deben ser interpretadas en concreto valiéndose sobre todo de la lógica tradicional —silogismo— o empleando primordialmente otro método.

2. LAS PRINCIPALES CRITICAS CONTRA LA LOGICA DEDUCTIVA EN LA CREACION E INTERPRETACION DEL DERECHO.

II) El utilitarismo de Benthan

Desde los efectos reales que ellas producen, leyes buenas o justas serán aquellas que al ser aplicadas producen efectos buenos. Mientras leyes malas o injustas serán las que al ser llevadas a la práctica causan efectos malos.

Lo que importa es subrayar con beneplácito su idea de juzgar las normas jurídicas por el efecto real que su aplicación práctica produce.

Según él la función del derecho consiste en determinar en el conjunto y en la pugna de intereses que se manifiestan dentro de un área social cuáles son los intereses valiosos dignos de ser tomados en consideración y cuáles los intereses antivaliosos. Establece también entre los valiosos la justa relación de jerarquía y hallar la fórmula para conceder el mayor número posible de intereses lícitos.

II) El teologismo de Ihering.

El fin en el derecho afirma rotundamente. «El fin es el creador de todo el derecho; que no hay norma jurídica que no deba su origen a un fin, a un propósito, esto es, a un motivo práctico».

EL CRITERIO O MEDIDA QUE SIRVE PARA JUZGAR EL DERECHO NO ES UN CRITERIO ABSOLUTO DE VERDAD, SINO QUE ES UN CRITERIO RELATIVO DE FINALIDAD.

La finalidad del derecho es la protección de intereses.

III) La experiencia práctica de Holmes.

La vida real del derecho no ha consistido en la lógica sino en la experiencia.

En el desarrollo del derecho y sobre todo en el proceso de su individualización hay un tipo de razones que no encajan en la lógica racional. Razones de buen sentido.

IV) La libre investigación de Geny.

La ley no es tanto la expresión de un principio lógico, como una expresión de voluntad y en la aplicación del derecho se debe esclarecer cuál fue el propósito del legislador, siendo necesario investigar las realidades sociales concretas para que la aplicación de la ley a ellos produzca los resultados pretendidos por el legislador.

A veces hay que acudir entre otras fuentes: 1) La costumbre; 2) la autoridad jurídica y la tradición tal y como han sido desenvueltos por la jurisprudencia de los tribunales y la doctrina; 3) la libre investigación científica que sirve para guiar al legislador en caso de lagunas.

La libre investigación científica debe basarse en: 1) Principio de autonomía de la voluntad. 2) El orden y el interés jurídico. 3) El Justo equilibrio o armonización de los intereses privados opuestos.

V) La ofensiva sociologista de Ehrlca.

La vida es infinitamente más rica que todo lo que haya podido preveer la totalidad de todas las normas jurídico positivas.

La variedad de intereses presenta matices diferentes que no hallan expresión en las normas jurídicas generales.

VI) El movimiento en pro del derecho libre en Alemania.

Iniciado en Alemania en 1906 por el profesor Herman Kantorowiez. Nombre real de quien escribía con el seudónimo de Gnans Flavius.

Su manifiesto LA LUCHA POR LA CIENCIA DEL DERECHO.

Antecedente, la obra judicial de Magnaud, Presidente del Tribunal de Chateau-Thayery, llamado EL BUEN JUEZ, partía de los principios «la ley debe interpretarse humanamente y de que el juzgador se ha de guiar en sus juicios por la solidaridad humana» y se separaba discrecionalmente de lo determinado en las leyes sin tratar de disimularlo. Tiene en el derecho natural un punto en común.

Si el texto de la ley es único su aplicación al caso concreto no produce una solución entre los sentimientos de la comunidad —que viole el derecho libre— y el juez debe resolver con arreglo a la norma legislativa.

Pero el juez puede prescindir de la ley cuando:

a) Si le parece que la ley no le ofrece una solución carente de dudas.

El juez habrá de dictar el fallo que según su convicción habría sido decretado por el actual poder del estado si ese poder hubiese pensado en el caso concreto.

En los casos desesperadamente complicados o dudosos resolverá discrecionalmente.

Se tiende a una idea de, justicia y solo donde hay verdad existe también justicia.

VII) La jurisprudencia de intereses.

Movimiento desenvuelto en Alemania «el fin último y el sentido esencial de toda la legislación consiste en regular de modo apropiado las relaciones interhumanas».

El juez debe guiarse más que por las palabras del legislador por las estimaciones que instigaron a éste.

Philipp Eeck, el más autorizado representante de la jurisprudencia de intereses, dice que ésta no es una Filosofía General del Derecho, sino sólo una meditación sobre la esencia de la función judicial. Se niega a confinar al juez a una mera función de conocimiento.

Parte de dos ideas fundamentales:

a) El juez está obligado desde luego a obedecer el derecho positivo. Su función consiste en proceder ajuste de intereses y en resolver conflictos de interés.

b) Las leyes aparecen incompletas. El legislador debiera esperar del juez, no que éste obedeciese literalmente las palabras de la ley, sino que desarrollara los criterios en que la ley se inspira conjugándolos con los intereses en cuestión. Debe proteger la totalidad de los intereses que el legislador ha considerado dignos de protección y en el grado y jerarquía en que ésta ha estimado que deben ser protegidos; examinar si existen otras situaciones que hayan sido reguladas expresamente por la legislación, y transferir el juicio de valor contenido en la ley a los hechos del pleito que tiene ante sí; debe fallar iguales conflictos de intereses de igual manera, y debe emplear el procedimiento de analogía, pero apoyándola no sobre la legalidad de un texto sino sobre la valoración de intereses en que ese texto se haya inspirado.

VIII) La jurisprudencia sociológica de los Estados Unidos. (Cardozo, Pound, etc.)

Está produciendo gran impacto en la meditación práctica jurídica de la Europa continental. Entendían que hacía falta una concienzuda comprensión y una correcta ponderación valorativa de las realidades sociales reconociendo también que en el derecho hay algunas aunque no muchas formas y estructuras lógicas.

La labor del jurista debe contener además indispensablemente una gran dosis de conocimiento sociológico de las realidades actuales.

Benjamín Cardozo analizando la conducta judicial distingue procesos mentales conscientes y otros subconscientes, éstos, a veces, ejercen influencia decisiva.

Empleaba cuatro métodos distintos al proceso mental para dictar sentencia: 1) el método de la progresión o deducción lógica.

2) El de buscar inspiración en la línea del desenvolvimiento histórico de una institución.

3) Atenerse a los datos de las costumbres y convicciones sociales vigentes.

4) Inspirarse en consideraciones de justicia y bienestar social.

El abuso de la lógica empieza cuando su método y sus fines son considerados como el valor supremo.

El teórico más destacado de esta jurisprudencia sociológica es Roscoe Pound quien sintió la urgencia de emanciparse frente a los dogmatismos. Le preocupó desde el principio hallar normas justas y adecuadas a las nuevas situaciones sociales, no previstas en la tradición histórica del Common Law. Su máxima preocupación es llegar a la elaboración de sentencia justa:

1) Investigar los efectos sociales de las instituciones y doctrinas jurídicas.

2) Estudio previo sociológico sobre las realidades actuales.

3) Estudio de los medios adecuados para que los preceptos jurídicos tengan eficacia en la realidad.

4) Una historia jurídica sociológica para averiguar la situación social en la cual se produjo una norma jurídica, para enterarnos de si esa norma es digna o no de sobrevivir.

5) Estudio del método jurídico, de los factores sociológicos, e ideales que actúan sobre la función judicial.

6) Importancia máxima de hallar una solución justa y razonable en los casos concretos.

7) Ministerio de Justicia encargado de redactar proyectos de ley para combatir los anacronismos que persisten en el campo del derecho privado.

8) Hacer más eficaz de hecho la realización de los fines del derecho.

Los intereses que demandan protección jurídica.

a) Individuales, b) Públicos, c) Sociales. Tarea del orden jurídico es reconocer, delimitar y proteger con eficacia los intereses reconocidos.

IX) La lógica experimental de John Deuve, el filósofo norteamericano más importante del S. XX.

Lógica deductiva se debe abandonar como instrumento decisivo para llegar a las Sentencia Judicial, siendo sustituida por una lógica diferente que tenga el centro de gravedad en la consideración de las consecuencias, una lógica de previsión de probabilidades que consistiría principalmente en averiguar los efectos probables.

Las reglas y principios jurídicos generales se deben considerar sólo como hipótesis de trabajo, constantemente verificadas desde el punto de vista de los efectos, que producen al ser aplicadas a situaciones concretas.

La lógica debe ser experimental y flexible.

X) La «revolución» propugnada por Joaquín Dualde.

La «mens legislatoris» es mentalidad incoherente con la ley por ser muy inferior a su contenido, y «La mens legis» es mero subterfugio literario, pre-lógico (queda establecido que) la interpretación no puede consistir en situarse en el estado del pensamiento del legislador ni en indagar un pensamiento sin sujeto pensante.

Interpretar en la ciencia del derecho es investigar la serie causal en donde está incluido un fenómeno y por lo tanto interpretar la ley es investigar la serie causal donde ella esté incluida.

El máximo poder. El llamado sentido jurídico es la intuición a la que se llega después de templar todas las cuerdas del espíritu y a la que fortalecen con auxilios tan imperfectos como necesarios las concepciones intelectuales, los impulsos sentimentales y las fuerzas inconscientes.

XI) El movimiento del realismo jurídico Norteamericano.

Pregunta ¿Qué es lo que en efecto y en realidad es derecho vigente en un determinado país y en un cierto momento? Lo que dicen las leyes y los reglamentos, los precedentes jurisprudenciales, porque el derecho real y efectivo va a ser lo que sobre el caso planteado resuelva el orden jurisdiccional.

Grai distingue entre derecho efectivo y fuentes del derecho. El primero consiste en las reglas sentadas por los Tribunales y aplicadas por estos, las segundas los materiales en que se inspira el juez para establecer las reglas efectivas de su fallo. Una ley por sí sola aún no es derecho mientras no haya sido interpretada y aplicada por los Tribunales. El legislador sólo emite palabras, a los tribunales corresponde decir lo que esas palabras significan. Todo derecho efectivo es elaborado por los Tribunales pues está constituido por las normas sentadas por el Tribunal Supremo de Justicia.

XII) El derecho jurídico de Carlos Cosige.

No es la ley lo que se interpreta sino la conducta humana mediante la ley.

XIII) La logoides de Juan David García Bacca.

La lógica pura no puede ser aplicada al campo del Derecho en el que nunca encontramos auténtica lógica y sí elementos y estructuras que algo tienen que ver (con ello, pero) no con la lógica pura sino una especie de lógica práctica o humana.

No hay ningún principio que exija que el derecho se ajuste o acomode a los requerimientos de la lógica pura.

XIV) La teoría de la argumentación de Chain Perelman.

Condena el pensamiento silogístico y matematizante en el campo del Derecho propugnando una forma de razonamiento más elevada.

XV) La crítica autodeductivista y antisoligística por Michel Villei.

Ha realizado la crítica más destructora contra el uso de la lógica formal en las decisiones judiciales y en la labor legislativa.

XVI) La estructura del pensamiento jurídico sobre Vigher Aubert.

Jurista noruego sostiene que en Derecho no se buscan relaciones invariables de fenómenos.

La estructura del pensamiento jurídico es diversa de la del pensamiento de las ciencias de la naturaleza.

La decisión jurídica del juez es terminante y no puede formularse como hipótesis cual acontece en el campo científico.

XVII) El pensamiento del jurista Julius Stone.

Mantiene aceptando la tesis del profesor Recasens que el jurista debe pensar siempre en función de la lógica de lo razonable.

XVIII) Análisis del razonamiento jurídico por Eduart Levi.

Importancia de no ocultar ni disfrazar el mecanismo del razonamiento jurídico ni revestirlo bajo la apariencia de una estructura lógica formal inexistente.

Las normas del Derecho nunca son suficientemente claras y adquieren su auténtico sentido al ser individualizadas por una situación o controversia concreta.

El razonamiento jurídico en las decisiones judiciales puede contener algunas deducciones pero nunca es meramente deductivo ni puede serlo.

XIX) La decisión jurídica según Thomas Owan.

El jurista individualiza y el proceso judicial cumple satisfactoriamente su función cuando resuelve un conflicto único de manera única.

La igualdad del derecho.

La verdadera igualdad en el derecho consiste precisamente en la máxima de que no hay dos casos realmente idénticos.

XX) Crítica de la supuesta racionalidad formal de las decisiones judiciales por Paulu A. Freund.

XXI) La prudencia de Ottmar Ballweg.

Es a esta a la que compete resolver los problemas jurídicos de contenido tanto en el plano legislativo como en el judicial.

Los problemas que la realidad social plantea deben ser enfocados y resueltos mediante la prudencia que incluye el arte de comprar lo incomprable. La argumentación prudencial recoge su fuerza de persuasión del factor histórico y cuenta con la practicabilidad de sus decisiones.

XXII) La lógica material de Carl Engish.

Una regla de derecho no puede ser nunca ni verdadera ni falsa. Será más o menos justa, más o menos adecuada, más o menos segura, más o menos viable pero no puede ser verdadera ni falsa.

El jurista inmerso en dudas y opiniones y reflexionar a la luz de sus fundamentos pero también a la de sus efectos para llegar a la decisión que presente una mayor fuerza de convicción.

XXIII) Nuevas críticas contra el silogismo de Jachim Hruschka.

El juez tiene siempre que saber lo que quiere encontrar y lo que en realidad busca, la interpretación de una regla implica siempre dimensiones de concreción.

Hasta aquí la síntesis de la evolución del razonamiento jurídico según el pensamiento especialmente del Profesor Recasens con notas preliminares de los estudios del Profesor Hernández Gil.

Un «topos» renacentista: el ladrón de mi.

Por ENRIQUE A. LLOBREGAT

Para E.C.A. sweet thief. 1972

La casualidad de una lectura simultánea casi, en corto espacio de tiempo, de una edición de los poemas de Miguel Angel Buonarroti y de una de las infinitas relecciones de los Sonetos sespirianos que me llevan enfrascado desde hace años, hizo surgir un paralelo conceptual asaz sugestivo por la identidad que en uno y otro presenta. Suscitarlo para lectores más avezados a la crítica literaria puede tener su cierta gracia, y en todo caso bastaría para justificar estas líneas tan alejadas de mis campos profesionales el lúdico placer de jugar a confeccionar versiones de tan bellos textos. Vayan, pues, presentados por orden de su cronología.

El poema de Miguel Angel (1)

Numerado XXXV en la edición citada, ligado conceptualmente a los sonetos XXXII y XXXIII y al fragmento XXXIV, todos ellos fechables en torno al 1529 según indica el editor.

Siguiendo fuentes autorizadas, reza del siguiente modo:

Oltre qui fu, dove 'l mio amor mi tolse,
Sua mercé, il core e vi è più la vita.
Qui co' begli occhi mi promise aita
E co' medesmi qui tor me la volse.

Quinci oltre mi legò; quivi mi sciolse.
Per me qui piansi, e con doglia infinita
Da questo sasso vidi far partita
Colui ch'a me mi tolse e non mi volse

Poema que he intentado verter, siguiendo el mismo esquema de rimas y respetando el metro, con estas palabras:

Justo aquí fue donde mi amor me hurtara
de grado el corazón, y aún más, la vida.
Ayuda aquí sus ojos prometían
tan bellos... mas aquí me la robaban.

Aquí me aprisionó, aquí me buscaba.
Por mí aquí lloro y con pena infinita
vi de este cuerpo-peña como huía
quien de mí me robó y me abandonara.

A la vista está que este casi epigrama en su brevedad es una especie de elegía centrada en el lugar que fuera marco de su amor. La repetición del *qui*, acentuada además fónicamente con la abundancia del empleo de la vocal *i* en todo el texto, está creando constantemente en el lector un recuerdo auditivo de ese *aquí* que al autor obsesiona. Precedentes de ese enfoque los hay infinitos y su rastreo sería inane. De otra parte en la medida que el poema es autobiográfico, como la inmensa mayoría de los miguelangelescos, no hay que andar a la busca de sus antecesores a mi juicio. Basta poner de relieve el martilleo incesante que trae al oído del escritor el lugar de su gozo y de su congoja mediante la alternancia quiásmica de las menciones felices (versos 1, 2, 3, 5) y de las tristes (versos 4, 6, 7, 8). Esto nos proporciona ya un primer esquema de la arquitectura simétrica del poema y de la perfecta interpenetración de dolor y alegría, diacrónicos en el acontecer y en cambio sincronizados en la creación literaria, con un suave resbalar hacia el desesperado final, anunciado ya por el verso 4, después de una explosión de recuerdos deleitosos, todavía emergentes en el verso 5, pero que entran rápidamente en descenso para redondear la desolación del verso 8. La velada alusión a sú propia obra escultórica que creemos intuir en el verso 7 (y que consecuentemente hemos vertido exagerando un poco la expresión) trae a la vista a un Miguel Angel que se retuerce, como el «Esclavo» del Louvre, alzando las manos tras la nuca en un intento último de arrancar de sí el dolor que lo aplasta. El mismo vaivén que se insinúa en la lectura del poema tiene su corolario visual en los juegos de curva y contracurva que muestra la esta-

1) Edicion de G.R. CERIELLO, *Michelangelo Buonarroti, Rime.* Milano, Rizzoli, 1954 (2).

tua, revelando una de las directrices del pensamiento miguelangelesco, de modo tan paralelo manifestada en su obra literaria y pétrea.

El soneto 35 de Shakespeare (2)

Publicado en el *Quarto* de 1609, única edición en vida del autor, con el número de orden que se indica y trasladado al lugar 78 según las teorías sobre el orden conceptual —y a su juicio original— de los Sonetos por Bray (3) en relación con otros referidos a agravios y faltas (como el 96 y el 41, entre los que se emplaza). Si nos fijamos en el orden habitual del *Quarto* se halla casi como prólogo de la serie dedicada al amor robado (sonetos 40-42).

El texto, de acuerdo con la transcripción de Fuzier es como sigue:

1 No more be greev'd at that which thou [hast done,
Roses have thornes, and silver fountaines [mud,
Cloudes and eclipses staine both Moone [and Sunne,
And loathsome canker lives in sweetest [bud.
5 All men make faults, and even I in this,
Authorizing thy trespas with compare,
My selfe corrupting salving thy amisse,
Excusing thy sins more then thy sins are:
For to thy sensuall fault I bring in sence,
10 Thy adverse party is the Advocate,
And gainst my selfe a lawfull plea [commence,
Such civill war is in my love and hate,
That I an accessary needs must be,
To that sweet theefe which sourely [robs from me.

Cuya versión podría ser:

No te acongojes más por lo que has [hecho
Tiene espinas la rosa, la fuente cieno,
Nubes y eclipses tiñen a sol y luna
y el más fino capullo guarda una oruga.

Todos pecamos y yo más ahora
pues tus faltas con tropos justifico
me autocorrompo por salvar tu culpa
excusándote, y más, de tus pecados.

Pues tu sensual falta traigo a juicio
y tu contrario es hoy tu abogado.
y entablo tu defensa contra mí mismo:
tal civil guerra siento que odio y amo

y por necesidad he de ser cómplice
de este dulce ladrón que, agrio, de mí [me roba.

Como ya puede advertirse es el último verso el que presenta un paralelo estrechísimo con el del poema del Buonarroti. Más condensada la imagen en éste: *colui ch'a me mi tolse,* algo más explícito o extenso en Shakespeare: *sweet thief which sourly robs from me.*

El conjunto del poema en su totalidad es de índole diversa. Donde Miguel Angel muestra una desesperanza definitiva Shakespeare entreve las vías abiertas a una posible reconciliación futura. Para Miguel Angel no hay ya solución: el que le cautivó, el que se le presentó como ayuda para sobrevivir frente al mundo adverso, le ha abandonado robándole su propio yo, que ya nunca más podrá ser suyo del todo y se ha ido, irremediablemente. Ya no le queda amor y su mismo dolor e hipocondría le impiden la reacción ulterior de aborrecimiento de quien pudo ser la cima de su vida y en cambio lo ha abandonado dejando su esperanza colgada en el aire y vacío de sí mismo. En tal tesitura su astenia depresiva tan sólo le permite arrastrarse hasta el lugar de su hallazgo, donde se conocieran, donde su amor cristalizó por obra de su antagonista enamorado, para llorar sobre el lugar mismo con un sentido reverencial, hasta litúrgico, de aquel emplazamiento, memorial y reliquia de lo que pudo ser y no será.

En el poeta inglés no sucede tal. Su tristeza es activa. Está, de entrada, (verso 1) dispuesto a perdonar y todo el primer cuarteto no es más que una explicación que se autodirige acerca de que los agravios de su amante son comunes, connaturales al mundo circundante, y por tal motivo han de ser dispensados. Más claro es el segundo cuarteto mostrando hasta qué punto es consciente el autor de lo indecoroso de su postura al buscar excusas a las evidentes faltas del amado, pero el último cuarteto esclarece esta antinomia mostrando claramente que el amor que les une es más poderoso que las ofensas recibidas hasta el extremo que en la querella entre su amor ofendido y el odio que con tal motivo nace en su corazón se inclina como testigo de descargo en favor de aquel dulce ladrón, incapaz de pleitear en contra suya pese a su cruel, amargo, latrocinio.

La construcción del soneto es bien clásica; cada uno de los cuartetos expresa una sentencia completa y no se dan encabalga-

2) Sigo la transcripción del *Quarto* de 1609 publicada por J. FUZIER, *Les sonnets de Shakespeare,* Paris A. Colin, 1970, que trae la grafía de la época, confrontada con el texto crítico que para su traducción estableciera A. GARCIA CALVO, *Sonetos de amor,* Barcelona, Anagrama, 1974, y teniendo a la vista la traducción clásica de L. ASTRANA MARIN, *Sonetos de Shakespeare,* Madrid, Afrodisio Aguado, 1944.

3) Cf. Sir Denys BRAY, *The original order of Shakespeare's sonnets,* 1925.

mientos ni dentro de los cuartetos ni enlazándolos entre sí, salvo el dístico final que viene claramente introducido por el verso 12, frente a la fórmula más común en el resto de sonetos en que el dístico es independiente y aparece más bien como refrán o sentencia aparte. En su estructura podría hablarse en este caso concreto de un soneto *fecho al itálico modo* (o al hispánico) con dos cuartetos y dos tercetos, lo que propugna el sentido de las frases. La métrica, en cambio, nos trae de nuevo a la fórmula habitual sespiriana de tres cuartetos y un pareado. El ritmo yámbico (oó) de los acentos del decasílabo inglés, con su compás binario, apenas roto en este ejemplo por los espondeos (óó), no muy frecuentes, que aparecen en algunos versos más sin llegar a producir la dureza y pesadez acentual ya que sólo se da uno por verso (y aún esto sólo en los 1, 2, 5, 6, 8 y 9) produce una sensación saltarina y alegre a lo largo del conjunto del poema.

Este ritmo acentual binario encuentra un eco en la dúplice repetición de elementos en los versos 2, 3, 4 y 8 o en la clara cesura después del segundo acento que se advierte en todos los versos menos en 6, 8, 9, 10 y 13. Todo ello nos conduce hasta fónicamente a una sensación equilibrada y placentera que contrasta profundamente con el talante y la expresión de la elegía miguelangelesca. Muestra también de dos talantes humanos muy diversos: el artista sombrío, misántropo, reconcentrado, ajeno al trato social siempre que puede, duro y agrio de genio, y el actor y director teatral abierto al mundo, gozador de sus realidades sensuales sin desden por opción alguna.

Sin embargo, el último verso de ambos poemas está ahí con su desafío a la imaginación. En contextos tan diversos y talantes tan encontrados y sin embargo una imagen idéntica. Sorprendentemente idéntica.

Caben multitud de posibilidades explicativas. La más obvia, de inicio, sería la simple coincidencia entre los poetas. Una situación semejante puede conducir a una misma expresión, a un mismo planteamiento. Pero esta convergencia es demasiado sencilla, harto fácil. Es muy cómodo ceder al azar la baza, y contra la opción no cabe argumento. Pero se puede hurgar un poquito más.

La posibilidad de la influencia directa tampoco ha de ser desdeñada. De sobra se sabe que Shakespeare bebió abundantemente en fuentes italianas para gran cantidad de sus argumentos teatrales y no pocas inspiraciones. El uso mismo del soneto, de muy reciente introducción en la literatura inglesa (baste con recordar que sólo medio siglo separa a los sonetos sespirianos de Wyatt, el primer sonetista inglés, que escribió después del 1527) y de obvia fuente italiana, todo ello podría ser motivo suficiente. Sería precisa una investigación bibliográfica extensa y rigurosa, —que además puede que se encuentre ya inclusa en el inmenso piélago de la bibliografía sobre Shakespeare— para llegar a determinar si fue posible que el poeta inglés llegara a conocer directamente o por vía de traducción la obra de Miguel Angel. Hay por lo pronto un argumento en contrario, y de bastante rigor: El primer *Quarto,* edición de los sonetos hecha en vida del poeta, salió de las prensas de Geld, por encargo de Thomas Thorpe, en 1609. Las Rimas de Miguel Angel aparecieron por vez primera gracias a una edición de su sobrino, Miguel Angel el joven, impresa en Florencia por Giunti, el 1623.

Descartada la hipótesis de la influencia directa, hay una tercera posibilidad, a mi juicio la más plausible, y que titula esta corta noticia. El tema del *amado que roba a uno de sí propio,* que lo enajena en sentido prístino, sería un topos presente en el ámbito mental renacentista de modo subyacente y que fue utilizado dentro de la misma centuria por dos de los más geniales creadores que brillaron en aquel período. Es bien probable que una pesquisa en otros autores coetáneos validara la hipótesis que me atrevo a exponer a título de puro ensayo, traída por los pelos al azar de unas lecturas coincidentes.

LUIS CANOVAS, escritor de Torrevieja

Por VICENTE RAMOS

Nacido en la alicantina Torrevieja el 20 de febrero de 1857, Luis Cánovas Martínez cinceló en verso el signo indeleble de su origen y el substrato de su obra: el mar:

«Yo nací junto al mar; desde pequeño
arrullaron mi sueño
sus azuladas y espumeantes olas,
que, desde Trafalgar hasta Lepanto,
cantan el himno santo
de las navales glorias españolas.

Yo le he visto sereno y transparente
como espejo luciente,
que del cielo el azul copia en su seno
y que en su inmóvil majestad remeda
manto de rica seda
que cubre un fondo de misterios lleno.

.....

También le vi, cual tierno adolescente
que se adiestra impaciente
del existir para el combate eterno,
rizar sus olas con impulso blando,
sus bríos ensayando
para las fieras luchas del infierno». (1)

Estos versos fueron leídos por su autor el 9 de febrero de 1888 en el Teatro Principal de Alicante con motivo de una velada-homenaje a don Alvaro de Bazán.

La presencia del mar sella, no sólo el alba de la vida de nuestro escritor, sino también todo el curso de la misma hasta su muerte, acaecida en la capital alicantina el 19 de mayo de 1927.

El mar aparece asimismo como fondo en el relato de un trágico suceso en el que fallecieron Ramón Ruiz Lozano y Ramón Ruiz Capdepón, padre y hermano respectivamente de Trinitario Ruiz Capdepón, quien, siendo ministro de la Gobernación, asistió, en Torrevieja, el 3 de octubre de 1889, al traslado de tan queridos restos mortales al panteón familiar. Con tal luctuoso motivo se alzaron los versos de Cánovas:

«Juguete de una ola, que, irritada,
hacia el fondo del mar
va arrastrando a la presa codiciada,
vése un hombre flotar,
en vano gime, se revuelve y lucha
con el mar bramador;
su voz suena apagada; nadie escucha
sus ayes de dolor.
Le oye su padre, al fin, y de congojas
sintiéndose expirar,
al insondable piélago se arroja
su vida a rescatar.
Llega, le estrecha, pero el mar envía
una ola de otra en pos,
y en un supremo abrazo de agonía
desaparecen los dos». (2)

Luis Cánovas cursó estudios en el Colegio de Santo Domingo de Orihuela, de los que hace memoria en el relato *In cauda venenum,* en cuyas páginas expresa el curioso anhelo de substituir la pluma por el fonógrafo incipiente: «¿Cuándo —dice— se perfeccionará el fonógrafo hasta el grado que yo sueño y se verá el hombre libre de esta horrorosa esclavitud de la pluma?» (3)

Se doctora en Derecho e ingresa en el cuerpo de Abogados del Estado, del que llegó a ser jefe de Administración de primera clase, función que desempeña en la ciudad de Alicante hasta el fin de sus días.

Pero vayamos a la Torrevieja de su adolescencia. ¿Qué aspecto tenía? En su novela *El Obstáculo,* Cánovas nos ha dejado algunas pinceladas descriptivas. Así, por ejemplo, contemplándola desde un molino que existía en el

(1) «El Liberal». Alicante, 12 febrero 1888.

(2) «El Liberal», Alicante, 5 octubre 1889.

(3) «La Ilustración Ibérica», Barcelona, 23 y 30 mayo 1891

teso de una colina, a espaldas del pueblo, «se ve —escribe— el tablero de ajedrez que trazan sobre la playa las casitas de Turviel, presididas por la iglesia parroquial, en forma de cruz latina, con el brazo izquierdo amputado, y una de las torres, la del derecho, decapitada».

Habla también del paseo del mar, entonces, de humildísima faz: «Larguísima fila de palmeras anémicas y empolvadas lo circuye, y el centro es una imagen bastante exacta del desierto del Sahara. Entre el paseo y el mar (...) hay levantadas tres o cuatro casucas de tablas: una, para los carabineros; otra, para el bote salvavidas de la Estación de Salvamento de Náufragos, y otra, para un cantinero que hace, a la vez, oficios de barbero y cirujano, y tiene allí huerto, corral, terraza y todo género de comodidades y desahogos».

Pero lo que más destaca en la memoria del escritor es la estampa luminosa de las salinas: «El inmenso lago parecía una tela gigantesca de seda plateada, atirantada por los bordes. Un narrador de cuentos infantiles diría que era el manto de la princesa del reino de los titanes, sujeto a invisible tambor y dispuesto para que lo sembrase de flores y lo tachonase de estrellas un ejército de hadas bordadoras, y que luego, festoneado de cuajo de sal, lo luciera la infanta en sus bodas».

El escritor fue creciendo en el huerto exquisito de su espíritu, dotado de acendrada sensibilidad artística y de muchas virtudes morales. A su condición de poeta y novelista, Luis Cánovas añadía un bien conseguido prestigio de pianista y hasta de compositor. A este respecto se dijo: «Era un verdadero virtuoso, un ejecutante admirable y, sobre todo, un músico tan entusiasta que no dejaba un solo día de pasarse horas enteras al piano, interpretando a los grandes maestros, siendo muy de su agrado ofrecer a sus íntimos conciertos que difícilmente olvidaremos quienes tuvimos la suerte de asistir a ellos y deleitarnos con la soberbia interpretación que sabía dar a las más difíciles páginas musicales, haciendo un verdadero alarde de técnica y de inspiración». (4)

A mayor abundamiento, Cánovas ejerció con verdadera autoridad y unánime aplauso la crítica musical en los diarios y revistas de la capital, y sabemos por Oscar Esplá que escribió para éste un bello y emotivo libreto.

El artista torrevejense fijó su residencia en la ciudad de Alicante en la década de los años ochenta, cuando los escritores y artistas lucentinos acababan de crear, bajo la inspiración y el mecenazgo de José Antonio Sánchez Manzanera, una llamada «Sociedad Literaria», definida «entidad mitad real, mitad ideal, pero de las mejores que puedan existir por sus fines, por sus tareas y por las personas que la forman». (5)

En el domicilio del señor Sánchez Manzanera, presidente de la dicha «Sociedad Literaria», reuníanse, entre otros, Harmsen, Loma Corradi, Calvo Rodríguez, hermanos Sánchez Palacio, Llorente de las Casas, Llorente Marbeuf, Gillis, Pérez Aznar, Campos Vassallo, Arnáez, Martínez Torrejón y Cánovas.

Esta romántica entidad fomentó de modo decisivo el clima artístico de nuestra capital. Y a ella se debieron varias y nobles iniciativas: la creación de la primera «Sociedad de Escritores y Artistas»; la celebración de los primeros Juegos Florales, organizados por el Casino y celebrados el 3 de agosto de 1883; el establecimiento de una Academia en «La Taurina» y la inauguración, el 11 de diciembre de 1886, del primer Ateneo de Alicante, protegido por la Sociedad Económica de Amigos del País. Mas, de cuantos bienes produjo la «Sociedad Literaria» el más elocuente fue la realización de los Juegos Florales el 7 de agosto de 1890 en el Teatro Circo con la presencia de un Jurado que presidió Teodoro Llorente y que galardonó trabajos de Eduardo Bustamante, Federico Parreño, José Mariano Milego, Francisco Figueras Bushell, Camilo Pérez Laporta y Luis Cánovas, entre otros.

Aunque publicara sus primeros versos en plena adolescencia —José María de Cossío afirma que datan de 1874 y aún antes—, el nombre de Luis Cánovas no empieza a brillar en el horizonte literario alicantino hasta 1886, en que publica *Romance a la Santa Faz.*

De sus cualidades artísticas da testimonio Rafael Alvarez Sereix en carta abierta escrita en los Baños de Busot el 7 de octubre de 1890, y en la que, entre otras cosas, dice a Cánovas:

«Sólo usted, que acierta a describir con la exactitud admirable de Pereda, porque tiene en los puntos de su pluma los colores del arco iris, y la escala infinita de los sentimientos; sólo usted que sabe observar las bellezas físicas y los profundos afectos del alma, artista por naturaleza y psicólogo por impulso de su inclinación, podría reflejar en una carta las impresiones que aquí hieren el espíritu (...). Usted demostraría con su talento agudo que es posible arrancar torrentes de armonías de un piano caduco y sin afinación (...). Lo confieso ingenuamente, mi ilustre amigo Sr. Cánovas, las cuartillas en que escribo esta carta

(4) «La Voz de Levante», Alicante, 20 mayo 1927.

(5) «El Liberal», Alicante, 19 marzo 1886.

son merecedoras de ir al fuego y no de darse a la estampa. Venga, venga usted, que usted dará a sus crónicas el aroma de las mil flores que aquí crecen perfumando el ambiente; usted nos hablará de las rosas y los jazmines, de las plantas silvestres con sus escondidos perfumes, de las avecillas que gorjean y de los arroyuelos que murmuran; usted presentará a los lectores con toda la poesía de la realidad el rumor del aire entre los pinos, que finje los conciertos de que habla Heine, y la luna que filtra sus rayos a través de las ramas de los terebintos que sombrean el cercano puente...» (6).

Rotunda se muestra en esta epístola de Alvarez Sereix la fama que gozaba entre los alicantinos Luis Cánovas: «artista por naturaleza», «psicólogo por impulso de su inclinación» y admirable narrador.

En su contestación y al margen de citas de nombres de personajes alicantinos y anécdotas imaginadas, Cánovas confiesa su estética predilección por el otoño, como hontanar de gustosos sentimientos, y su amor hacia la Naturaleza, característica de nuestra mejor literatura provincial.

Escuchemos a Cánovas: «Me encontraba en el campo; la Naturaleza vestía su más hermoso traje de otoño. En la suave inclinación de las ramas, en la incipiente palidez de las hojas, en el lento murmullo de las frondas, en el tranquilo batir de las alas de las aves, en el silencioso curso de las corrientes, se adivinaba que una dichosa languidez invadía a la madre tierra y a sus hijos, pasados los instantes de pasión y de caricias de la estación estival. Mate quien guste a la primavera, esa chicuela antojadiza y remilgada, llena de caprichos y malhumores heredados de su padre el invierno, con la falda llena de flores y la cabeza coronada de mariposas. Ni es ni ha sido santa de mi devoción (...). ¡Vaya muy enhoramala la caprichuda rapaza, y diérame Dios la virgiliana lira para cantar las excelencias de su nieto el otoño!

Pasa la edad de los amores, y el sol mira cariñosamente a la tierra, y la acaricia con rayos tibios, gozoso de haberla fecundado, y mirándose con alegría en las nuevas generaciones que brotan por doquier ansiosas de bañarse en el calor paterno. Una suave calma, un reposado bienestar imperan en la Naturaleza. No es que el amor haya huído del mundo. Es que a las contínuas rencillas de los días del noviazgo y a los apasionados y poco durables transportes de la luna de miel, ha sucedido el verdadero amor, el amor tranquilo, seguro de sí mismo, lleno de mutua confianza y abandono...». El otoño «avanza sonriente, llevando en sus manos los viejos racimos de donde fluye el licor de la vida, del placer y de la inteligencia, el que cantó el viejo Anacreonte, rodeado de bacantes que bailaban agitando sus tirsos, el que inspiró a otro viejo inmortal, a Campoamor, su hermosa dolora al más (sic) de Leonor, insaciable como el deseo y fugaz como la ventura (...). Nosotros, hijos del sol y del mar, tenemos a la Naturaleza por hermana cariñosísima, y corremos por las sendas y vericuetos en traje de casa, y subimos sus pendientes sin ayuda de enojosos garrotes, y llevamos dentro del alma un álbum donde el recuerdo, con sus mágicas tintas, deja para siempre grabados aquellos cuadros de tan magistral manera que ni Fortuny, el pintor de la luz, acertara a darles más vigor y más vida». (7)

Desde muy joven, pues, la obra literaria de Cánovas discurre por los viales de la poesía y de la narración, aunque, en 1887, estrenara en el teatro de su ciudad natal la revista *Torrevieja, ayer, hoy y mañana.*

A título de curiosidad, traigamos lo que dejó escrito un anónimo comentarista lucentino: «Antes de ser conocida por nosotros, oímos decir de dicha revista que maltrataba a nuestra población con motivo de la cuestión de las salinas de aquel pueblo y la compañía de los ferrocarriles andaluces; pero, al leerla, hemos visto que el Sr. Cánovas, por más que trata de defender los intereses de Torrevieja, no zahiere en lo más mínimo a esta capital». (8)

Considerado como poeta, Luis Cánovas se quedó en un estimable nivel mediano. Entusiasta de los clásicos españoles, despreció las innovaciones del Modernismo, tendencia que satirizó con dureza:

«Aquel arroyo puro y cristalino
que dio fertilidad al siglo de oro
es hoy un charco fétido y mezquino,

en el que cantan su aburrido coro
las ranas modernistas, destrozando
la patria lengua y su rimar sonoro.

Nada más fácil que afiliarse a un bando
de estos batracios que por todas partes
pululan nuestro oído atormentando.

.....

Te marean sus frases ampulosas,
mas ni en un siglo entero desvaneces
las nieblas con que envuelven a las cosas,

y por eso en sus obras, muchas veces,
se realiza aquel dicho conocido
de que es más el ruido que las nueces.

(6) «El Liberal», Alicante, 9 octubre 1890.

(7) «El Liberal», 15 octubre 1890.

(8) «El Liberal», Alicante, 8 octubre 1887.

El Símbolo es su Dios; mas escondido
del santuario en el recinto obscuro,
cuyo velo jamás se ha descorrido.

.....

Toma sus jeroglíficos en serio,
y, o vas al manicomio antes de un año,
o te llevan difunto al cementerio.

.....

Idolatran la forma; el pensamiento
es cosa secundaria y pasajera,
indigna de ocuparles ni un momento.

.....

Y brote en nuestra patria, floreciente,
la semilla inmortal que engendró un día
del siglo de oro la famosa gente,

y ella te haga olvidar, por dicha mía,
esta catilinaria que te escribo,
defendiendo la vieja poesía
y para darte fe de que estoy vivo». (9)

Como es ostensible, más que en la propia función creadora, el mérito de Cánovas radica en el dominio de la técnica del verso, especialmente en el uso del octosílabo, a cuya singularidad se debe el que José María de Cossío ensalzara «la iniciativa de restaurar los versos breves, incluso en combinaciones métricas de origen italiano que normalmente se escriben en endecasílabos». (10)

Al margen de lo dicho, muéstrase en el escritor torrevejense un claro conceptualismo, evidente incluso en las composiciones de naturaleza amorosa, donde la razón anula casi completamente lo intuitivo y emocional. Característica patente asimismo en sus cantos al progreso, verbigracia, a la locomotora:

«Cual fiera hambrienta rugía,
su rabia en humo exhalaba,
y, a cada paso que daba,
su piel de hierro crujía.
¡Máquina hermosa y potente!
Del fuego será tu aliento,
tu andar, de huracán rugiente.

También, en estos otros versos, cuyo prosaísmo anula la intención lírica:

«Oye, vida de mi vida,
que voy a contarte un cuento.
Viéronse dos un momento,
y de la pasión prohibida
brotó la llama encendida
en sus almas. Ni un acento
delató el dulce contento
de su fe correspondida». (11)

(9) Cánovas, L., *Epístolas y Sátiras.* Alicante, 1903, págs. 39-46.

(10) Cossío, J. M.ª, *Cincuenta años de poesía española,* Espasa-Calpe, Madrid, 1960; vol. II, pág. 927.

(11) Cánovas, L., *El Enjambre,* Alicante, 1893, VI y XXXV.

Pero, donde el filosofismo de Luis Cánovas adquiere tonos más densos y hasta lúgubres es en el poema *El Huerco,* cuya temática de talante dantesco y fantasmagórico, pretende reverdecer declinados tallos románticos:

«Y en esta hora fantástica
en que, hijos de la niebla,
de espectros mil fatídicos
la inmensidad se puebla
que brotan por doquier.

.....

Cuando la tierra húmeda
tenue perfume exhala,
y el detritus orgánico
piedra y mármoles cala,
y, en eterno crear,
del seno fecundísimo
que alimentó la muerte,
en progresión geométrica,
la vida torna fuerte
mil seres a formar». (12)

Lo alegórico de *El Huerco,* drama rural, en el que se advierte además la concepción animista o hilozoísta de la Naturaleza, «seno fecundísimo», del que brota eternamente la vida, se categoriza en confesión de creyente, en el poema *El Credo,* en el que leemos:

«En este siglo en que la flecha aguda
del descreimiento todo lo empozoña,
y doquier muestran su asquerosa roña
las lepras del error y de la duda...» (13).

Es evidente —así nos parece— que la poesía canovista refleja, muy en consonancia con el deplorable signo estético de la época, una ascendencia campoamoriana, explícita en *¡Súrgite, mortui!,* a la par que zorrilesca, declarada sin ambages:

«...tantas veces lo leí,
que ya está Zorrilla en mí
como si fuera otro yo». (14)

Más que como poeta, nuestro escritor, crítico y compositor hizo gala de sus dotes imaginativas y descriptivas —tanto en lo psicológico como en lo físico— en el género novelesco, donde cosechó indudables aciertos literarios. En la novela *Verísimo,* el costumbrismo y las observaciones de la vida cotidiana popular son admirables en muchas ocasiones. Abunda el léxico huertano —«enquivoco», «menutos», «naide», «endenantes», «retólica»,

(12) Cánovas, L., *El Huerco.* «Revista Contemporánea», Madrid, 15, XII, 1893.

(13) Cánovas, L., *El Credo,* «Revista Contemporánea», Madrid, 15, IX, 1894.

(14) Sociedad Calderón de la Barca, *Homenaje a Zorrilla,* Alicante, 1893.

«aentro», etc.— y las frases de nítido tipismo: «Si no supiese tan a ciencia cierta que eras hijo mío —siguió doña Blasa sin contestar—, te negaba. ¡Y aún puede que te haigan cambiao en un descuido mío cuando estabas en la cuna. ¡Hijo mío y tan tonto! Vamos, que no pué ser. De mí, que siento crecer la yerba, haber salío un zangalindrón como tú que no ha servío en su vida pa ná».

Ya hemos citado la novela *El Obstáculo.* Su argumento se desarrolla en *Turviel* (Torrevieja). Trazada en forma epistolar, sus páginas tienen elegancia estilística y contienen meritorios análisis psicológicos.

La novela *Visión de lo alto* proporciona a Cánovas un lugar relevante en la historia de las letras alicantinas. Aquí, la palabra se acendra y el estilo se eleva a la altura de nuestros buenos prosistas. Su acción tiene como escenarios las ciudades de Alicante y Barcelona. Nos parece digna de ser destacada la estampa de Juan, el *Bisbe,* deambulando por las calles de Alicante, moviendo el manubrio de un pianillo callejero: «A los canallescos sones de su piano salían las muchachas a los balcones y miraban amorosas al Bisbe, cuyos quince años florecían con la más lozana de las gallardías, y, en torno a la ambulante caja de música, un tropel de chiquillas, como mariposas en torno de la luz, revoloteaban ensayando en incansable bailoteo sus futuras gracias mujeriles. Dondequiera que él fuese, iba la fiesta, el gozo y el júbilo: era un vendedor de alegría. Y al reclamo de los tangos lascivos y las jotas valientes y los chulescos pasodobles acudían las hembras a prenderse en las redes de amor y comenzó su historia de Tenorio callejero: le adoraron, le vistieron, le pagaron sus caricias las hetairas de la calle de Teatinos, las criaditas que sisaban para proveerle de tabaco, alguna jamona cigarrera apasionada por su precocidad de granuja».

Merece también conocerse la exacta observación de las curiosas funciones que desempeñaba el narrador de cine mudo en el comienzo de éste: Respecto a Alicante, era famoso el «Menut», que «sabía ser dramático, patético, conmovedor, cuando en la película se pintaba una escena de amor, de celos, de venganza, de traición; sabía ser satírico, irónico, bufonesco, cuando desfilaban por la pantalla las desdichas de algún viejo Tenorio, las burlas de algún endemoniado chicuelo o las malandanzas de alguna anciana ridícula; sabía ser didáctico, cuando la cinta dejaba ver tipos, paisajes, costumbres de la vida real; y siempre sus palabras eran las propias del momento, y sus chistes oportunos y sus estudiados disparates arrancaban la risa de los labios del más malhumorado de los espectadores».

Al imprimirse su novela *El Fiscal,* cuya acción se despliega en *Arabesca* (Alicante), sus amigos y contertulios de «El Cenáculo», que presidía el doctor López Campello, le ofrecieron un homenaje en el Casino el 21 de enero de 1923. En su transcurso, Manuel Pérez Mirete leyó una composición propia en verso, en la que decía:

«El dos de diciembre del año pasado,
leían las gentes con gran devoción
un libro pequeño, muy bien editado,
escrito en estilo castizo, atildado,
con un argumento de íntima emoción.

Allí se describen pasiones horribles,
virtudes excelsas de un hombre ejemplar,
al lado de escenas de amor increíbles
que al alma sacuden con golpes terribles
haciéndola presto sentir y llorar.

.....

¡Loor al artista! Lucentum la vieja,
que tú transformaste en poético edén,
te entrega sus flores, sus palmas te deja
para que tú mandes allá, a Torrevieja,
con ellas, mezclado, nuestro parabién».

Despidámonos por ahora del escritor Luis Cánovas Martínez con uno de sus poemas de mayor contenido lírico, perteneciente a su libro *El Enjambre:*

«No es tu pie pedestal breve
en que tu hermosa escultura
se asienta, luciendo pura
su carne de rosa y nieve.

Mas, cuando airoso se mueve
y pisar tierra figura,
tu hechizo y tu donosura
a mostrar locuaz se atreve.

En sus gracias viven presos
mi amor, mi dicha y mi fe.
Si de mis locos excesos

no te asustas, déjame
que averigüe cuántos besos
tiene de largo tu pie».

BIBLIOGRAFIA

A) Obra de Luis Cánovas

Romance a la Santa Faz, Alicante, 1886.

Torrevieja, ayer, hoy y mañana, Alicante, 1887.

El Marqués de Prezanes, Alicante, 1890.

Nietos de Apolo (Humorada representable en honor de Ramón de Campoamor), Alicante, 1891.

El Enjambre, Alicante, 1893.

Mi prima Pepa, Alicante, 1897.

Rosarito, Romeo, Julieta y Compañía, Medalla antigua (novelas cortas). Valencia, 1901.

Epístolas y Sátiras, Alicante, 1903.

Verísimo, Alicante, 1904.

El Obstáculo. Madrid, 1909.

El Templo de la Inmortalidad (Loa en honor del eminente maestro D. Ruperto Chapí), Alicante, 1909.

Visión de lo alto, Barcelona, 1918.

El Fiscal, Madrid, 1922.

TRABAJOS EN «LA ILUSTRACION IBERICA», BARCELONA:

Campoamor en Matamoros, 2, febrero, 1889.

Las alas, 30, agosto, 1890.

In cauda venenum, 23 y 30, mayo, 1891.

El coto de Su Ilustrísima, 11, julio, 1891.

TRABAJOS EN «LA REVISTA CONTEMPORANEA», MADRID:

La primera noche de claustro, 15, julio, 1893.

Sonetos, 30, noviembre, 1893.

El Huerco, 15 y 30, diciembre, 1893, y 15 y 30, enero, 1894.

El Credo, 15, septiembre, 1894.

TRABAJOS EN «LA ESPAÑA MODERNA», MADRID:

Jaime el Leveche, mayo, 1889.

Un Waterloo, septiembre, 1889.

Escenas de niños, septiembre, 1891.

Tres doloras, 1894.

COLABORACIONES LITERARIAS EN LA PRENSA DE ALICANTE:

En el centenario de D. Alvaro de Bazán, «El Liberal», 12, febrero, 1888.

A la traslación de los restos de don Ramón Ruiz Lozano y don Ramón Ruiz Capdepón, «El Liberal», 5, octubre, 1889.

Carta abierta a D. Rafael Alvarez Sereix, «El Liberal», 15, octubre, 1890.

¡Súrgite mortui!, «El Liberal», 25, octubre, 1890.

La carta, «La Correspondencia de Alicante», 10, junio, 1910.

Verbo de paz, «El Periódico para todos», 8, enero, 1915.

Otoño, «Iris», 4, enero, 1913.

Cura en salud, «El Tiempo», 3, diciembre, 1922.

A Salvador Sellés, «El Tiempo», 29, agosto, 1925.

Tríptico (El río. La fuente. La ermita), «El Tiempo», 21, abril, 1927.

TRABAJOS EN VOLUMENES COLECTIVOS:

Carta particular (A Zorrilla). En: Sociedad Dramática Calderón de la Barca», *Homenaje a Zorrilla,* Alicante, 1893.

Los teatros. En: Tomasetti, E. y Coloma, J., *Alicante, sus bellezas y su clima,* Alicante, 1913.

Publicó numerosos comentarios musicales en los diarios de la ciudad de Alicante y en la revista «Tierra Levantina» (Alicante, 1927).

B) Bibliografía sobre Luis Cánovas:

ALVAREZ SEREIX, R. *Al Sr. D. Luis Cánovas,* «El Liberal», Alicante, 9, octubre, 1890.

ANONIMO. Sobre *Torrevieja, ayer, hoy y mañana,* «El Liberal», Alicante, 8, octubre, 1887.

BRU, F. *Luis Cánovas,* «El Graduador», Alicante, 12, enero, 1884.

COSSIO, J.M. *Cincuenta años de poesía española.* Madrid, Espasa-Calpe, 1960, vol. II.

PARREÑO BALLESTEROS, F. Sobre *El Obstáculo,* «Diario de Alicante», Alicante, 23, diciembre, 1909.

PARREÑO BALLESTEROS, F. *Homenaje a D. Luis Cánovas,* «Tierra Levantina», Alicante, 30, mayo, 1927.

RAMOS, V. *Literatura Alicantina (1839-1939).* Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1966.

TERUEL, A.L. Sobre *El Obstáculo,* «El Demócrata», Alicante, 21, diciembre, 1909.

VARIOS. *El homenaje a D. Luis Cánovas,* «El Tiempo», Alicante, 23, enero, 1923.

ONETTI:
un novelista para la marginalidad

Por E. CERDAN TATO

«Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo». Y así, de Linacero a Junta, se inicia el largo camino del crepúsculo que habrá de instalarnos fatalmente en un cosmos clausurado y agónico: la saga de Santa María, bajo la advocación de Brausen, prodigioso urbanista y, más tarde, héroe epónimo de la mítica ciudad fluvial que se disputan, a la hora de las identificaciones, porteños y uruguayos. Pero al hilo de la impotencia de Eladio Linacero, impotencia que cristaliza en el fondo de «El pozo», Juan Carlos Onetti esgrime la negación de cualquier posible actividad —«No se puede hacer nada» o «Nada merece ser hecho»—, como método para un singular análisis epistemológico de la renuncia, y por último, la inscribe en el marco de las categorías estéticas. Proceso, en fin, que ni implica ni propone doctrinarismo alguno, sino que se limita a expresar la elaboración novelística de la marginalidad acaso como reflejo de la actitud decepcionada y escéptica del propio escritor.

Supuestamente, tal actitud no constituye un fenómeno unitario y fortuito, en tanto cuanto se inserta en un contexto histórico y social determinado. Onetti no es, en modo alguno, un «outsider», en solitario. Onetti, como Linacero, como tantos otros intelectuales de su misma generación —Guido Castillo, Mario Arregui, Orfila Bardesio, Alfredo Gravina, Rocha, Alsina, Carlos Rama, etc.— que Enrique Anderson Imbert sitúa cronológicamente en el año 1940, también se siente arrastrado por las tenebrosas aguas del fascismo ascendente, de la crisis económica y ecuménica, ética e ideológica, de las estructuras agrarias y feudales latinoamericanas —subempleo y latifundismo como medio fundamental de explotación—, de las oligarquías dominantes, de las apetencias y apelaciones dictatoriales de los caciques. En el concreto caso del Uruguay, para remitirnos así al ámbito biogeográfico del novelista, el régimen político colegiado, de acuerdo con la Constitución de 1919, que tanto prestigio democrático justificadamente le acreditara, se desequilibra y cede, a principios de la infausta década de los años treinta y a la sombra aun desasosegante del «crack» de Wall Street, cuando alcanza la presidencia —y suspende el congreso— Gabriel Terra quien habría de provocar, durante su arbitrario mandato, no pocas y patéticas frustraciones, protestas y desesperanzas, en todo el país.

La marejada del «terrismo», pues, arrastra a Onetti, lo inmola en su incierta noche, como a una gran e inimaginable mariposa desalada e imaginativa. Hipotéticamente incapacitado para la acción, Onetti entonces reflexiona. Y toda su obra que es, en definitiva, una poderosa reflexión, nos precipita en el desarraigo, en la pasividad y en el aburrimiento. Sus personajes —muchos arquetipos facturados según el canon cultural rioplatense de la época— se mueven en los estrechos márgenes de la angustia y la resignación. Angustia y resignación que asumen sin encrespamientos ni ostensibles rebeldías, sino más bien con un cierto fatalismo de raíz cristiana, aunque desprovisto, paradójicamente, del supuesto fideísta. De esta aceptación de sus respectivos destinos, dimana la actitud contemplativa de Díaz Grey o de Jorge Malabia, por ejemplo, quienes —y esto constituye una constante en la obra narrativa de Juan Carlos Onetti— resultan incapaces de establecer vínculos orgánicos con la comunidad y el entorno sobre los que, sin embargo, se proyectan para irrealizarlos. No se adecúan, víctimas quizá de una patológica vocación que les compele a la soledad y al aislamiento. Son, en fin, y desde una óptica

metafísica, individuos «gestálticos», en cuanto rechazan su medio externo que presumen supliciatorio, y en tanto propician símbolos simétricos, sencillos y cerrados, en virtud de ciertas leyes de carácter subjetivo e inmanente. Estos generalizados planteamientos de intención analítica se formulan con las limitaciones y reservas de rigor, toda vez que proceden de una previa consustanciación con la naturaleza misma de la obra cuyo código precisamente se trata de interpretar. Por ello, y no obstante su proclamada unilateralidad, resultan válidos a la hora de constatar los comportamientos del «rol» de los protagonistas onettianos más inclinados a la renuncia, sin otro fundamento que su propia vivencia, que a la angustiada actitud de los especímenes literarios de la filosofía existencial.

En este orden de cosas, la primacía de la acción sobre el pensamiento, y de lo contingente sobre lo necesario, descalifica la total adscripción de los anti-héroes de Onetti a los esquemas ontológicos de Heidegger y Sartre, tanto en el plano de los contenidos filosóficos como en el de las expresiones literarias. Y así, mientras Roquentin pretende a ultranza liberarse del juego de la hipocresía, consciente de su sinceridad e insumiso frente a los estilos de vida edificados sobre modelos, el Larsen de «El astillero» agota resignadamente todas sus posibilidades, en una partida infinita cuyo sentido tan sólo se explica en la complicidad del engaño urdido para preservar la rutina que de algún modo, justifica su existencia. Y es que, en este punto, Sartre amplía el tema —y el debate que suscita— más allá de la obra de creación, de la experiencia concreta, hasta transformarlo en lenguaje filosófico y moralista; en tanto Onetti novela una evasión por las vías de la sensibilidad poética. Ambos, sin duda, convergen en la negación de los valores propuestos por las sociedades industriales desarrolladas, sólo que la respuesta de Onetti funciona a niveles de mayor abstracción, ya que toda esta problemática le llega con sordina, atemperada por un océano y en un medio donde prima la estructura rural y unas consecuentes bases económicas agropecuarias, si bien se detecta una fuerte polarización demográfica en las zonas urbanas. Ciertamente, tales condiciones objetivas han de incidir en la obra del escritor, aunque éste las madure y reconvierta a lo particular, resolviendo los conflictos colectivos de acuerdo con sus técnicas de selección y de compulsiones traslaticias capaces de reducir las motivaciones sociológicas a otras de naturaleza individual y psíquicas.

De otro lado, y en opinión de muchos de sus críticos y escoliastas, Juan Carlos Onetti es un novelista «europeizado». En este punto, se impone una serie de consideraciones tendentes a esclarecer el grado de fiabilidad de la aludida opinión que se afirma, sin duda, en las posibles influencias literarias del escritor uruguayo —Joyce, Céline, Hamsun, Prouts, etc.— y en una casi absoluta ausencia de los elementos que tradicionalmente han caracterizado a la novela latinoamericana: la naturaleza selvática y exuberante como una potencia cósmica —Carlos Fuentes la sitúa bajo un control geográfico más que literario—, la denuncia política y social, el vitalismo épico, los acontecimientos históricos revolucionarios, el subdesarrollo, las reivindicaciones de las etnias autóctonas marginadas de los procesos económicos.

Con respecto al primero de los citados supuestos, el propio Onetti declaró que «no existe ninguna tradición literaria nacional»; además y desde una perspectiva socioantropológica, cualquier influencia «externa» está, en última instancia, subordinada al conjunto de los diseños históricamente creados para vivir, explícitos o implícitos, en un momento dado y en una sociedad concreta. Sólo, pues, podríamos homologar la obra narrativa onettiana a ciertos modelos literarios europeos en lo que de universal contiene la expresión de la aventura del hombre, sin más restricciones. Por otra parte, junto a la novela de raíz indigenista, criolla y de testimonio, se alinea una tendencia cosmopolita e intelectual que, de acuerdo con el acertado juicio de Andrés Amorós, «está también en los orígenes de la actual narrativa hispanoamericana» aun con una evidencia más sutil y soterraña, si se quiere, y que surge paralelamente al desarrollo de las grandes ciudades, muy en particular, en aquellos países que gozan, de acuerdo con los datos estadísticos, de un mayor crédito cultural, Chile, Argentina y Uruguay, cuyas tasas de analfabetismo, por ejemplo, se mantienen por debajo del 20%. De manera que la pujanza de los elementos característicos y tipificadores, ya enumerados, no excluyen las amplias posibilidades de la innovación y experimentación que enriquecen y complementan el vigoroso panorama de aquellas literaturas. Hispanoamérica se nos ofrece, pues, en una doble dimensión: de un lado, la «novela de la tierra»; de otro, una narrativa introspectiva que indaga, «sotto voce», acontecimientos de apariencia humilde y anodinos, que examina la condición del hombre no desde un prisma épico, sino metafísico y existencial, que busca, en fin, nuevas técnicas y estructuras, a partir de una auto-reflexión, de una fragmentación novelística, donde se alternan e involucran el detalle impresionista e inmediato, con la fábula legendaria y el personaje misterioso, complejo y mítico. La conflictividad de las relaciones sociales o del ser humano con la natura-

leza —hostil, en ocasiones y en ocasiones también, rendida a sus actividades—, junto a la problemática azarosa y, a veces, absurda del hombre en sí. Lo concreto y sensible junto a lo universal. La crítica de unos valores junto a la crisis de esos mismos valores. Lo cívico junto a lo individual. Lo remoto junto a lo cotidiano. Gallegos, Asturias y Carpentier junto a Borges. Azuela y Alegría junto a Cortázar y Sábato. García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes junto a Onetti. El haz y el envés, arquitecturados en torno a unos mismos presupuestos lingüísticos y culturales de la novelística latinoamericana, toda ella potenciada por la línea maestra de la imaginación creadora, única, sólida y compartida por unos y otros, por tantos de una nómina exhaustiva y ejemplarizante.

II. DE LA REALIDAD Y SU EXPRESION

Los personajes de Juan Carlos Onetti se mueven acuciados por la nostalgia, en un mundo cerrado, en un sistema propio donde, como sucede en las organizaciones cíclicas literarias, los factores constantes se formulan a través de arquetipos, en tanto los variables vienen determinados por los patrones ideológicos y sus técnicas de proyección correlativas, sustanciadas por el autor, sin aparente necesidad de intromisiones rectoras procedentes del exterior. Obviamente los fundamentos que ordenan y dan coherencia al proceso creativo dimanan de un núcleo mítico, a partir del cual se desarrolla la ficción, se conectan y cohesionan las diferentes obras, hasta integrar un texto totalizador, artísticamente concebido y expresado.

Estos métodos opuestos a los convencionales y a los que se les imputa, con abusiva ligereza, a veces, una inherente negación del mundo objetivo, hizo que Onetti acusado de reflejar con nitidez su forma de vida, declarada, en el semanario «Marcha»: «Primero tendría que preguntarle porque cree que su realidad es la realidad. Mis personajes están desconectados de la realidad de usted, no con la realidad de ellos». Declaraciones de las que Fernando Ainsa en su ensayo «Las Trampas de Onetti» dedujo que «no hay una realidad objetiva única, sino tantas realidades como subjetividades son capaces de percibirla. El esquema es claramente idealista, no admitiéndolo Onetti de otro modo».

Con el enunciado de esta deducción y el subsiguiente esquema no se dilucida, en modo alguno, el controvertido discurso acerca de la realidad objetiva, concepto relativo y que dialécticamente considerado se refiere a cuanto existe —fuera de la conciencia individual— y se desarrolla, en función de sus propias leyes y de su propia esencia. En este aspecto, la realidad se diferencia no sólo de todo lo aparente, imaginario y fantástico, sino también de lo concebido lógicamente, de lo posible y de lo probable. En consecuencia, parece más adecuado concluir que las subjetividades aludidas reflejan y expresan diversos niveles de una única realidad objetiva, según la posición del «observador», dentro de un marco cultural, social y económico específico.

Así las cosas, y si admitimos la literatura como método de aproximación a la realidad —lo que necesariamente ni desvirtúa ni reduce sus valores estéticos— habrá que puntualizar que no existen «realidades», sino plurales planos de aprehensión de una común realidad. Ahora bien, el realismo que la expresa sí ofrece abundantes bandas de su espectro y —orillando el lastre de la tradición y los convencionalismos— un campo visual que se amplía en la medida que progresan las ciencias sociales, la evolución lingüística, los conocimientos semánticos, la psicología, etc. De tal modo, el realismo literario —ingenuista, naturalista, socialista, crítico, etc.— admite una variación tonal extensa e inasible, en función de las subjetividades, de los sistemas referenciales seleccionados, de los puntos de vista, toda una gama, en fin, que comprende por igual —y en palabras de Mario Vargas Llosa— «Las pesadillas de Kafka, las laboriosas ficciones psicológicas de Proust o Dostoiewski, la impecable objetividad de Hemingway, la mítica de un Carpentier, las fantasmagorías alucinantes de un Cortázar... (que) expresan zonas diferentes, niveles distintos de una sóla realidad». Y concluye: «Toda la literatura buena es, en última instancia, realista; sólo la mala literatura es irreal».

Con estos criterios compartidos, como premisas, la calidad indiscutible de la obra novelística de Juan Carlos Onetti postula su realismo, aunque se trate de un realismo subyacente y desvinculado del contorno inmediato. Paradójicamente, Onetti se refiere a la literatura como lo irreal mismo; pero a la hora de las exégesis, encontraremos en esta referencia el rechazo de la novela como trascripción precisa de la realidad. Por supuesto, el realismo de Onetti opera en profundidad y la profundización debilita o fulmina las atingencias con el mundo externo, sensitivo y superfluo, posibilitando así una ruptura más aparente que sustantiva. En suma, y pese al incuestionable rigor y eficiencia de las estructuras y significaciones de su obra, creada como un «universo diferenciado», las connotaciones nos remiten, aun de manera laberíntica, a ciertas relaciones significativas con el contexto más amplio de la realidad.

El análisis de la novelística de Onetti revela sumariamente los recursos y técnicas capaces de potenciar una cosmovisión cerrada y centrípeta que se resuelve en una continuada evasión. Y esta evasión misma certifica la presencia de una realidad. Que la realidad, en un momento histórico dado, convenga o no al escritor en cuanto hombre y en tanto ser social, ya es otro cantar. Pero su constancia resulta indubitable y Onetti, con su tendencia al escapismo, no hace más que confirmarla: sus protagonistas huyen de la realidad real —reconocen, entonces, su existencia, la presienten, al menos—, para asilarse en otra realidad inventada. El novelista vertebra el proceso en base a la imaginación creadora, es decir a la facultad de generalizar y suscitar imágenes estéticas, sensoriales o conceptuales, que sugieren y expresan un grado de conocimiento —mediante distorsiones, símbolos, elipsis, acumulaciones pleonásticas, etc.— del mundo circundante. Porque, a diferencia de las piruetas efímeras y gratuitas de lo que Belinski calificaba de «fantasía ociosa», la imaginación opera, por extrapolaciones, con frecuencia anticipadoras, a partir de lo real concreto, y explora así la vida misma y sus posibilidades de transformación.

La «saga de Santa María» no constituye un solipsismo, como se ha insinuado, en repetidas ocasiones. Tácitamente, Onetti, nos traslada, un tanto sonambulesco o insomne más que onírico, toda la decrepitud e insolvencia de unos valores morales abandonados por la pequeña burguesía que confía en que «aparezcan» otros, para sustituirlos; y en este mismo sentido, el escritor afirma: «El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América crece el tipo de indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista no haber encarado la pintura de este tipo humano con igual espíritu de indiferencia». Y Angel Rama abunda en las incidencias, más o menos tamizadas, de las circunstancias sociales e ideológicas de su tiempo, especialmente, en las obras iniciales de Juan Carlos Onetti. En su estudio «Origen de un novelista y de una generación literaria», el citado crítico afirma: «Debe anotarse que es uno de los primeros escritores que se enfrenta a la problemática social de su época, no meramente en el plano de las reivindicaciones proletarias o rurales inmediatas, que ya había dado la literatura social del período progresista, sino debatiendo las ideologías en pugna y trayendo a la novela algunos representantes de la vida proletaria para polemizar la política internacional y la estrategia en la lucha obrera. Pocos años antes, Horacío Quiroga había reconocido que esos temas lo habían superado, que la gran discusión de las ideologías socialistas no eran de su tiempo ni temperamento y que quedaba ajeno a ella. Por el contrario, esta discusión entra legítimamente en Onetti, pero desde el plano de los enfoques generales, abstractos muchas veces, o desde el plano de sus refracciones sicológicas, saltándose por lo tanto el plano real y medio, de las reivindicaciones instaladas en lo concreto de la vida de los trabajadores».

Ineluctablemente, la realidad, no en su conjunto ni tampoco en sus niveles más inteligibles, pero sí en multitud de aspectos y detalles trascendentes, oscuros, a veces, a veces también deformados, deviene —diluída en la fabulación, pero gratificadora— una elaborada, sólida y densa novelística. Quizá porque la misma naturaleza sincera y responsable de Juan Carlos Onetti, escritor de fina sensibilidad, de abrumadora penetración y poder evocativo, le impidió —o tal vez ni se lo propuso más que formalmente— hurtarse de ella. Quizá porque, de cualquier modo, y a pesar de todas las manipulaciones que puedan ejercerse, de las técnicas y recursos, la realidad, en última instancia, no admite dimisiones, ni concede cesantías a cuantos, como Onetti, asumen conscientemente aunque difieran los métodos expresivos, su presente histórico.

III. REGISTROS PARA UNA PRETENDIDA EVASION

El censo de los personajes de la obra onettiana arroja un tremendo saldo de resignación y marginalidad. Son, en definitiva, seres frustrados —de incierta extracción social— que huyen y se refugian en su propia soledad, incapaces de reconciliarse con un mundo hostil, desprovisto de coherencia y traumatizante. Cada uno de ellos se instalará en su «yo», sin otro objetivo más que explorar los contornos, con tristeza y escepticismo, porque aceptan, ya en su origen, la inoperancia de sus acciones: no hay ninguna posibilidad; todo esfuerzo está destinado al fracaso; sólo la desesperanza y la actitud contemplativa tiene sentido. Los protagonistas de los relatos de Onetti renuncian, pues a la acción y cristalizan fatalmente en ese rasgo tipificador ya aludido, de la postura resignada, conscientes de que el destino vital ha sido determinado sin su concurso. Entonces, proyectan su «yo» sobre el medio exterior, lo subjetivizan y articulan así unas relaciones conflictivas, necesarias, sin embargo, para soportar toda la duda que les conmociona. Con frecuencia, el «yo» se atomiza y disgrega en un supremo intento de superar y resolver su antagonismo con los demás. Y en este punto, se produce la crisis de identidad, otra de las característi-

cas fundamentales de los personajes onettianos que llevan la evasión a sus últimas consecuencias alejándose de sí mismos para recrear una nueva personalidad. El juego infinito y absurdo pretende confundir las fronteras entre la realidad y la ficción: Onetti crea a Brausen y Brausen crea su «alter ego» el doctor Díaz Grey para advertirle que «vigile las espaldas de Onetti» de quien desconfía y trata de escapar, ignorando las relaciones de causalidad —y, por supuesto, su propia condición de ente literario— que existen entre ellos.

Perturbado el equilibrio del protagonista consigo mismo y con su entorno, actúan entonces los dispositivos capaces de catapultarlo hacia áreas más sosegadas y sensibles a su control. La huída queda así inscrita en el marco hipotético de los comportamientos defensivos, aunque, por otra parte, erosione e incluso ampute las posibilidades de elección del personaje, cuya actividad se reduce prácticamente a un proceso reflexivo acerca de las motivaciones de su conducta o a una indagación de los períodos más difusos y consoladores de su propia vida.

Fernando Ainsa, en el citado estudio, establece una certera clasificación de los mecanismos evasivos que utiliza Juan Carlos Onetti y de cuyo esquema ofrecemos un resumen ciertamente esclarecedor:

- Evasión espacial: la disociación del personaje con su contorno real le impulsan a proyectar viajes remotos y de imposible acceso, o bien a inventar una geografía propia.
- Evasión temporal: el protagonista suscita recuerdos o se inserta en un pretérito vago, quizá fantástico, o bien, en su afán de rehuir el presente y de los compromisos a que obliga, se proyecta hacia el futuro donde se concitan planes siempre aleatorios e improbables.
- Marginalidad social: la tendencia del personaje onettiano a la no participación resulta obvia. De forma que orilla clases sociales, responsabilidades y ocupaciones y se sitúa frente a los acontecimientos como simple espectador.
- Evasión psicológica: hay siempre en el personaje una proclive actitud hacia la huída, cualquiera que sea su situación. Esta huída puede categorizarse gradualmente hasta alcanzar la locura y aun la muerte como huída total y definitiva.

Todo esto, explica la necesidad de concebir y edificar un mundo independiente, habitado por la nómina del desarraigo y la marginación. Un mundo que Onetti y Brausen concibieron y edificaron prodigiosamente, para refugio y expiación de sus personajes. Santa María, como el condado faulkneriano de Yoknapatawpha —era insoslayable, y también tópica, la referencia—, concluye un diseño general de toda su obra. Si Linacero se evade imaginariamente en Alaska o Suiza buscando así un lugar adecuado para su inconformismo, después de «La vida breve» —la tercera novela de Onetti— los protagonistas se disputan un universo ajustado a sus renuncias y desgarramientos, que logrará su punto crítico de madurez en «Juntacadáveres». El escapismo que define y limita, en intensidad y extensión, la obra del escritor uruguayo se estructura y concretiza en esa ciudad —sobre la que abundan testimonios, datos e indicios para su posible localización geográfica— donde, en lo sucesivo, habrá de desarrollarse toda una temática recurrente, poética y desolada.

IV. MEMORIA VERSUS FUGACIDAD

Nos hemos referido, en el esquema de Ainsa, a la voluntad de regresión y de evocación de muchos personajes de Onetti que se refugian en el pasado, particularmente en la adolescencia, como medio para conjurar su desequilibrada situación con respecto a sus circunstancias actuales. Con el recuerdo de Ana María, muerta en plenitud de pureza, se reconforta el protagonista de «El pozo», porque la joven, detenida por la evasión postrera, seguirá siempre ofreciéndole un amor íntegro, preservado de la «baba» corrosiva del mundo «que apesta», gracias a que la muerte la ha liberado de la transformación —y paralela corrupción— en mujer.

El amor es un tránsito. El paso de la juventud a la madurez, de la muchacha virgen a la mujer sinuosa y práctica, se corresponde con el cambio de actitud afectiva de los personajes masculinos de Onetti que van del amor al odio —sentimientos no necesariamente contrapuestos—, sin entender que también ellos están sometidos al mismo proceso de destrucción física y psíquica. Pero es que los contenidos culturales rioplatenses, aceptan a la mujer como objeto motivador, pero subordinada a la superior capacidad intelectiva del hombre de quien, en todo caso, procede por reflexión; y el novelista parte de estos conceptos —algo lastrados por una cierta misoginia de carácter cristiano y medieval—, para configurar sus personajes femeninos, sobre los que Emir Rodríguez Monegal ha escrito un espléndido estudio, «Las máscaras del amor».

Pero si la mujer es la fuente que produce odio en la medida que antes de su degradación produjo amor, sentimientos de pureza

y posibilidades de liberación, parece lógico —dentro de las leyes que rigen el mundo cerrado de Onetti— que los protagonistas apelen al recuerdo como vía de recuperación de aquello que antaño fuera objeto esperanzador. En consecuencia, frente a la fugacidad de unos instantes potencialmente capaces de redimirnos, se invoca una reelaboración de los modelos psíquicos urdidos durante las relaciones directas del sujeto con el objeto. La memoria y el lenguaje dispensan la facultad de mantener vigente un momento dado, mediante los resultados obtenidos en su interacción con el mundo que, luego, unidos en sistemas permiten su rememoración y reproducción.

Las novelas de Juan Carlos Onetti se estructuran a base de recuerdos, de sutiles evocaciones, de rastreos en el pasado. Más que narrar un hecho, narra sus consecuencias, sus epifenómenos. De ahí que apenas se inicia la lectura, nos encontramos ya con una atmósfera y unos ritmos previos, determinados por un acontecimiento que ha tenido lugar con anterioridad el tiempo histórico de la narración. Poco a poco, a través de introspecciones e ínfimos detalles, el trauma original se nos muestra, en la difícil lectura de unos tramas calidoscópicos.

Estas apelaciones frecuentes a la memoria, pautan un estilo de frases prolongadas y reiterativas que permiten mantener un instante en suspenso, mientras investiga su compleja entidad, así como las técnicas circulares utilizadas para sugerir —más que para constatar rotundamente— las motivaciones fundamentales de los comportamientos de los personajes onettianos, personajes egoístas, fatalizados, inertes, pero siempre extremando su fidelidad a sí mismos y a su autor.

V LA EXALTACION DE SANTA MARIA

La obra de Juan Carlos Onetti —sus novelas y cuentos— mantiene una coherencia y una unidad no definible cronológica, sociológica ni aun geográficamente— sus primeros libros no se ubican en la ciudad maldita de Santa María—, por cuanto tampoco se plantea como una crónica ni siquiera a modo y manera de secuencias concatenadas. Se trata más bien de una unidad de inspiración, medulada en torno al poder imaginativo como credo estético y ético del novelista, que se intensifica en la medida que se establece y asienta sobre su propio territorio y adquiere su «específico sello postal de lugar nativo». Si Santa María nace de un acto volitivo de Brausen que necesita —puestos en marcha sus mecanismos de evasión— imaginar y acercarse «a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos», esa misma ciudad cobrará total independencia y pujanza en «Juntacadáveres», donde Brausen está inmovilizado y perpetuado en su rango de fundador heróico, en tanto Díaz Grey sobrevive a su creador: lo imaginado, en fin, parece imbuído de una consistencia superior a lo real, pero todo esto no deja de ser más que una falacia ya que lleva en sí el germen de su misma negación: Brausen era, a su vez, una criatura ficticia.

«Juntacadáveres» (1964) refiere paradójicamente los precedentes de la expulsión decretada por el gobernador, de Larsen o Junta, quien murió, según se nos cuenta en «El astillero» (1961), de pulmonía en El Rosario «antes de que terminara la semana y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero». Poco se sabe acerca de su identidad, mucho de sus desventuras, de sus frustraciones, de sus rebeldías. Larsen es uno de los personajes más conseguidos y que desarrolla su «vida pública» en ese espacio autónomo de Santa María, que alcanza en esta novela su plenitud ciudadana. En el capítulo XXXII, el personaje colectivo, ambiguo y decisorio afirma: «En víspera de carnaval, Santa María ya era una ciudad, el Berna mostraba un techo de guirnaldas mientras un gordo triste tocaba en el acordeón una melodía alemana que coreaban desde algunas mesas».

Examinada la novela desde una perspectiva tradicional y en función del punto de vista del narrador, es posiblemente «Juntacadáveres» uno de los libros más realistas y objetivos de toda la producción onettiana. Estilo, técnica y estructura se complementan al servicio de ese mundo unitario y pleno, clausurado y patético, que singulariza la fuerza creativa del escritor. Por otra parte, de sus treinta y tres capítulos, dieciocho están narrados en «tercera persona» lo que, sin disminuir su unidad temática ni la intensidad de los símbolos, caracteres e imágenes que la condicionan, permiten un desplazamiento del centro de gravedad novelístico hacia zonas sometidas a influencias procedentes del exterior. Como contrapunto, nueve de los restantes capítulos están relatados por personajes —testigos no en modo alguno principales— Díaz Grey o Jorge Malabia— quienes actúan, en sus revelaciones, con desapasionamiento y frialdad. Por último, el punto de vista varía de nuevo y se instala en un personaje anónimo y colectivo —«primera persona del plural»— que nos facilita claves y testimonios acerca de la retrohistoria precursora o simplemente inventaria nimios detalles de la comunidad urbana: «Nosotros, los que bajábamos el camino o los que no lo bajábamos,

encogimos los hombros y aceptamos, indiferentes o no, que se quedaran para siempre. Los que íbamos a llamar en la gruesa puerta de la casa de la costa, hundida en el muro blanco y rugoso, flanqueada por los balcones con rejas y persianas pintadas de celeste, dábamos nuestro asentimiento, nuestra bienvenida, con los golpes casi siempre desafiantes, de los nudillos en la madera. Los que no descendimos el camino sinuoso y polvoriento, suscribimos la aceptación en cuanto dejamos de hablar del prostíbulo, en cuanto preferimos volver a los viejos, probablemente eternos temas de discusión en Santa María; las perspectivas de las cosechas y de sus precios, la política, los progresos de la colonia».

Esta notable combinación de puntos de vista resulta sugerente y enriquece las dimensiones de la novela con la aportación de datos y episodios subsidiarios, de asociaciones, de anécdotas complementarias, con todo aquello, en suma, que coadyuva a corporeizar el mundo elaborado minuciosamente por la fecunda imaginación de Juan Carlos Onetti que en «Juntacadáveres» vierte la sabiduría de su experiencia literaria —sus procedimientos y recursos manejados con habilidad— y la madurez de su experiencia humana, para sumergirnos en el sofocante «clímax» de una ciudad proteica y alucinada que crece, día a día, desde su provincianismo, «colocada entre un río y una colonia de labradores suizos», y cuya problemática habitual se ve alterada con la súbita e insólita presencia de una «casa de tolerancia», casa autorizada por el Concejo, mediante votación, y después semillero de discordias y conflictos que desembocaran en la tragedia y en una curiosa cruzada que patrocina el padre Bergner y en la que militan las jóvenes sanmarianas que «quieren novios castos y maridos sanos».

Aquí, detectamos la desafiante y agresiva proyección del «yo» de Larsen sobre su entorno social. El proxeneta, en alguna medida, entraña una forma de progreso; la comunidad se muestra regresiva, conservadora y atemorizada por «un castigo que los incluiría a todos ellos, a ellos y a sus hijos, el miedo a una enorme nube negra que iba a desprenderse del cielo para cubrir la ciudad y la colonia».

Otra nota característica de la obra de Onetti, la presencia de prostitutas, tangencial en «El pozo», constituye en «Juntacadáveres» el catalizador capaz de provocar una tremenda reacción que prácticamente conmueve a todos y cada uno de los habitantes de Santa María. La moral se deteriora y la normalidad ciudadana se encuentra al borde del colapso frente al desafío que supone el prostíbulo y sus pupilas, por las que Onetti no oculta una infinita ternura.

Del mismo modo, se instrumenta la locura de Julia, como solución y alternativa para Jorge Malabia: «Ella eligió estar loca para seguir viviendo y esta locura exige que yo viva, yo no soy más que un sueño variable desde que ella volvió del cementerio y se apelotonó en el sillón...». La locura queda aquí definida como registro para la evasión. Y más tarde, la muerte alcanzará también a Julia, la muerte como evasión definitiva. Y entonces Malabia reflexiona: «Asquerosamente muerta era por fin mía, amiga sin límites. Estábamos entendiéndonos, se iba formando un pacto indestructible...». La novela concluye amargamente: «Solo ella podía ver cómo me alejaba para bajas, sin remedio, hacia un mundo normal y astuto, cuya baba nunca se acercó a nosotros. Julita y yo, desde ahora yo solo, soportándola, por fin honradamente, de veras».

Entre tanto Díaz Grey, el testigo impasible, asiste como ajeno a la festividad dominical de los odios desatados e investiga su identidad recien individualizada: «El más Díaz Grey de los Díaz Grey está sentado en una mesa, solo, sin esperar a nadie». Soledad, aislamiento y resignación, vuelven de nuevo a erigirse en el cetro de ese reino perdido de Santa María.

Modelos visuales de las obras musicales para un análisis racional

EL EJEMPLO DE LA IV SINFONIA DE BRAHMS

Por JUAN MALUMBRES

INTRODUCCION

La Música occidental, en cuanto actividad creadora, está sometida a unos mecanismos muy sistematizados de pensamiento; es un producto intelectual cuya rígida estructura está articulada con normas muy precisas de composición. Todos los modelos de composición, tan distintos entre sí, tan contradictorios a veces, tienen al menos un aspecto en común: la exactitud de las normas. Schoenberg evitó las consonancias de un modo mucho más exigente que el cuidado puesto por los compositores clásicos en evitar las disonancias. Tanto esta normalización, como el desconocimiento que el público tiene del lenguaje musical, hacen que la percepción de las obras musicales sea mínima. El oyente sólo percibe la *interpretación* acústica de unos signos que desconoce.

Por el contrario, parece evidente que la percepción en las artes visuales es inmediata y total. No hay intérpretes. No hay signos enigmáticos. Un brochazo, es un brochazo. La interpretación comprensible del gesto que ha creado ese brochazo, la «intención» del artista y la valoración social de la obra visual vendrá condicionada por las sanciones culturales en uso. Pero el simple hecho de la percepción visual, contrariamente a la musical, es total y suficiente.

INTENCION

Pretendo, símplemente, describir cómo el artista dedicado a la Música procede en el acto de creación, cómo se expresa en una superficie pautada, y cómo puede analizarse visualmente la obra por él creada sin necesidad de la interpretación sonora. Es más, el análisis visual hace percibir la obra con exclusividad y totalmente. La audición, no.

No se trata de aplicar modelos de análisis estructural tan en boga; tampoco de establecer analogías con los métodos lingüísticos. Es algo mucho más modesto. Exactamente: El compositor «dibuja» unos trazos muy normalizados sobre una superficie de papel, si somos capaces de ver esos trazos, pero solamente en cuanto a tales, percibiremos, en totalidad, el acto creador.

PRECEDENTES

Kandinski, Cage, Schoenberg, Scriabin, C. Halffter y algunos otros, no muchos, pintores y compositores, se han ocupado en varias de sus obras de establecer relaciones acústico-visuales. Han hecho «sonar» los cuadros y han «pintado» partituras. Pero estas relaciones, muy claras, muy sencillas, no han sido aplicadas para el análisis de otras obras. Da la impresión de que no interesa hacerlo. Han supuesto gestos frívolos, aunque con la trascendencia que cada uno queramos dedicarles.

METODOLOGIA

Es necesario estimar la realidad del arte musical aplicando diversos parámetros históricos que consideren y relacionen entre sí tanto los fenómenos de evolución como los de su interpretación contemporánea; y todo ello sin olvidar que la Música es una rama del Arte. La Música en cuanto creación tiene tan poca autonomía dentro del Arte, como éste dentro de la Cultura.

Posteriormente, el campo de estudio hay que reducirlo hasta el ámbito individual. Y una

vez tengamos al «artista» bajo observación, estrechando más el cerco analítico, propondremos la obra singular de uno de ellos como objeto de especulación crítica final, aplicando un modelo acorde con todas las ideas surgidas anteriormente.

Este trabajo, que aquí aparece como un cúmulo algo organizado de sugerencias, quizá sirva de detonante que provoque la aparición de otros, más brillantes y más útiles que el fugaz atractivo de los fuegos de artificio, tan caros en estas tierras. Amén.

EVOLUCION ARTISTICA

La orgía de las depuraciones artísticas es una constante, excesivamente valorada, en el discurrir histórico. Lo que suele entenderse como nuevas corrientes artísticas, auténticas imposiciones culturales, comienzan disfrazadas de un acto de rebelión. Los criterios ya caducos son siempre pisoteados por todos aquellos que han conseguido en ese momento descubrir, imponer, el «nuevo estilo» artístico, los nuevos parámetros de valoración artística; realmente a concluido una revolución por alcanzar el poder. Pero es *el mismo poder.*

—«Construye en las diferencias, destruye en las similitudes» nos aconseja Marcel Schwob. «Aplica el modelo dialéctico» nos dirá cualquiera en este siglo. Hasta el no muy original Trotski, perdón, tenía muy claro cómo la sociedad burguesa ha sabido «combinar la presión y la exhortación, el boicot y el halago, para disciplinar y asimilar cada movimiento artístico rebelde, llevándolo al nivel del reconocimiento oficial». Es cierto que cada uno de esos movimientos se rebela, pero ¿contra qué exactamente? ¿Qué pretende? ¿Que aporta de nuevo? Es indudable que al menos pretende su reconocimiento, su imposición ¿Para ofrecer nuevos modelos? Si. Pero nuevos modelos de lo mismo. Se trata siempre, lo veremos enseguida, de una alternativa simplemente formal extraída del mismo molde renacentista: El molde del *genio.*

Ahora nos aparece ya el *artista* revolucionario movido por una idea elitista, aristocrática, del valor artístico. Es el culto al ego, el antropocentrismo en el que todavía estamos inmersos. Por eso los «genios», indiscutibles, como Beethoven, descubren cómo «la música es una revelación más alta que toda moral y filosofía». Las citas en este sentido serían interminables. Producen ya una verdadera «resonancia» en nuestros oídos.

Los artífices de las grandes revoluciones artísticas han sido grandes tiranos o, en el mejor de los casos, mentes esquizoides. La tiranía armónica del gran revolucionario contemporáneo, Schoenberg, es paralela a su narcisismo rayando la mística del sentirse «escogido». Si el ser «escogido» fuese un acto individual, podría ser admitido a consideración seria. Pero el concepto completo es sentirse «escogido entre todos los demás», que supone un desprecio.

El admirable pintor Kandinsky se prohibía escrupulosamente el uso de ciertos colores representativos. El compositor Scriabin, genial, de gran influencia, mientras apoyaba el pensamiento marxista y se enorgullecía como socialista independiente, personificó una tenaz aristocratización artística rechazando todo tipo de valor a la música popular. Y hoy, la mayor parte de los programas culturales propugnados por nuestros partidos de izquierdas, exigiendo el acercamiento del pueblo a la Cultura, en el campo artístico se reducen a consejos prácticos encaminados a que ese pueblo marginado pueda entrar al Palacio de la Opera gratis y sin corbata. Es decir: Queremos que la totalidad del pueblo también admire el genio y la superioridad de los «grandes». Que se humille asombrándose ante la ciclópea torre de marfil que los genios se construyeron a sí mismos. Creo que es una actitud más propia del conservadurismo alemán que de una izquierda eficaz. Y cuando se trata de que todos podamos admirar también los genios contemporáneos más revolucionarios, estamos cambiando querubines por ovnis. Todavía.

Hasta el siglo XVII existió una relación viva entre el artista y el público. El artista comienza históricamente trabajando como un artesano. El Renacimiento no valora todavía su «talento» y le somete a regulaciones gremiales. Pero en el cinquecento, los realmente escogidos, por la herencia o la rapiña, consiguen graciosamente elevar estos obreros a la mayor altura posible, aunque altura controlable. Miguel Angel no permite que se le llame pintor o escultor, sino «el Divino». De Miguel Angel a Dalí, poco a cambiado en este aspecto. Ya no se valora la obra artística; se valora la persona. Los románticos imponen más tarde la imagen del «genio creador» aislado en su buhardilla, que necesita concentración y respeto, que no se mezcla con las vulgares inquietudes del resto, que no debe ser distraído para que pueda regalar nuestros sentidos con su *estilo.* Y así, hoy, los artistas estamos obligados a emplear todas nuestras energías en encontrar ese estilo propio. Nos cotizamos el día en que, tras una paciente y dura labor de selección, conseguimos difundir una obra «distinta»; hemos encontrado «nuestro propio estilo de expresión». ¿Somos revolucionarios? Y seguimos aceptando la frase, también genial,

de que «en arte, se es revolucionario o se es plagiario». El principio de l'art pour l'art es un grito exacerbado en nuestro siglo que procede de aquellas gargantas artesanas carentes de libertad. Pero es un grito vacío porque ellos no lucharon para conseguir la libertad. La libertad de expresión artística ha sido siempre concedida cómodamente. Cuando los artistas geniales han conseguido cotizar una obra «prohibida», en realidad se han beneficiado de las limitaciones de censura; una vez desaparecida, la obra carece de valor en sí misma. Su lucha es gestual, verbal; se limitan a decir «yo lucho», mientras recogen cómodamente las críticas, y hasta las condenas, para archivarlas en su carpeta biográfica. Una vez conseguido el estilo, la marca, la imagen, el producto se comercializa tan fácilmente como la Coca-Cola. «Todo artista se propone crear una ficción persuasiva» dice el crítico E. Wind. No es frecuente encontrar frases tan incisivas como ésta en las obras de críticos e historiadores reconocidos. Y es que, el crítico cultural «reconocido» y aceptado, también se ve sometido a las mismas reglas del juego. Estamos realmente sometidos a nuestra vanidad competitiva.

A *nadie interesa* que el espectador o el auditor lleguen a estas conclusiones. Wagner, brillante, suscribiría la siguiente frase de uno de nuestros más serios creadores plásticos, Tapies: «En la contemplación de un cuadro, como en la audición de música o en la lectura de poesía, no se requiere que hayamos de hacer forzosamente un análisis intelectivo de las obras. El espectador hace ya bastante considerando el impacto que la obra, aunque de manera más bien confusa, hace resonar en su espíritu». Ofrecemos al público una postura realmente cómoda; no tiene que esforzarse; la crítica, la información cultural y los artistas, haremos el resto.

CREACION Y PERCEPCION MUSICAL

Las disposiciones del Concilio de Trento, a mediados del XVI, imponían restricciones a la polifonía; la Iglesia consideraba necesario combatir el desarrollo autónomo de la Música. Los celos del poder no respetaban entonces ni el sonido. El primer verso del Art Poétique de Verlaine, «De la musique avant toute chose», así como la consideración de Bremond de que las artes «aspiran a tener la condición de la música», se refieren al sentimiento de la época en relación con el carácter abstracto del arte musical. Este carácter abstracto, que no siempre fue así, que sólo es propio de la cultura occidental, ha servido de atracción hacia las otras ramas del Arte. Es «el arte por el arte», el «arte puro». Todos los intentos de manifestar un «arte total» se han reducido a expresiones abstractas; la literatura, las artes plásticas, las nuevas formas visuales y otras variantes, se han creado adaptando el lenguaje musical, abstracto, en estos casos. ¿Porqué la censura del XVI? No fué por el contenido. Fué una cortapisa a la posible elevación del artista. Los contenidos no son peligrosos. Lo son las dinámicas personales. Los artistas, desde el Renacimiento, podemos expresar las ideas más corrosivas, plásticamente, artísticamente, siempre que nuestra actuación cívica esté integrada con pautas de comportamiento vigentes.

Por todo esto, la abstracción musical es supervalorada por los artistas. Para esa inmensa mayoría que exige al artista «algo que decir», ese algo no pertenece al orden musical, sino al orden afectivo. El examen profundo de cualquier obra musical, el examen ajeno al sentimentalismo, «descubre tan solo un sistema de formas entrelazadas unas con otras» en palabras de Schloezer y Scriabine. Paradójicamente, son muy pocos compositores quienes lo reconocen. Sólamente uno de ellos, precisamente uno de los más expresivos, se ha manifestado con claridad públicamente, Stravinsky: «Yo considero a la música, en su esencia, impotente para expresar lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la Naturaleza, etc.». Esta frase no ha sido nunca aceptada por el resto. Ha tenido que ser debidamente interpretada, no es apta, como la Biblia. El resto de los osados, sólo se han desnudado hasta el nivel de Listz, para quien «la música instrumental es incomunicable, *excepto para unos pocos*». El ya muy citado Schoenberg, desde su cátedra, explicaba a los alumnos la imposibilidad que tendría el mejor de ellos de analizar alguna de sus obras en un tiempo inferior a «muchos años» de estudio constante. Es cierto. Y no solo en relación a composiciones modernas y contemporáneas. Sucede lo mismo al profundizar un poco en las más «emotivas» obras anteriores. Bach juega en su «Pasión según San Mateo», en una página de la partitura, con la palabra *krenz*, que tanto significa *cruz* como la nota o el acorde *do*, que en ese momento lo escribe sostenido. Existe un denso trabajo de Smend sobre las consideraciones matemáticas e imágenes simbólicas presentes *en las partituras* de Bach. Subrayo lo de partitura, para evidenciar que el llegar a ese análisis, sólo es posible conociendo el lenguaje musical y teniendo una gran práctica en la resolución de complicados crucigramas. El descifrar la «Piedra de Rosetta» fue un juego de niños. Penderecki, genial contemporáneo, basa toda la partitura de su «Pasión según San Lucas» en la relación de una

serie dodecafónica con las notas Sib - La - Do - Si, que en el código internacional corresponden también al apellido de su colega B-A-C-H-. Estos juegos son imposibles *de oír.* Hoy, un gran estudioso, vecino, Francesc Bonastre, en su meticuloso trabajo «Música y parámetros de especulación», opina algo absolutamente obvio: «El más sencillo proceso de comunicación musical lleva aparejado, como condición esencial y determinante, la afirmación de su comprensibilidad». Cierto; como también lo es la imposibilidad de la comprensión por medio del oído. Pongo un ejemplo. Imaginemos que en una audición hago interpretar, entre otras lindezas, esta melodía

Si en ese momento suena también un trémolo ff de timbales, el auditor, educado para «sentir» la música, se emocionará ante la tormenta y el grito; el crítico oficial no entenderá nada; y si algún colega tiene la oportunidad de coger la partitura, sólo verá incorrecciones armónicas, escritura titubeante, métrica y ritmo forzados, y poco más. Sólo yo sabré la «intención» real, incomunicable por el sonido; mi mensaje será éste:

Ella lo sabe. Es un mensaje a mi mujer. Pero si existe alguien «inculto», que desconozca el valor del genio, que no haya leído críticas musicales, que no haya leído a Tapies, que no esté acomplejado por su «vulgaridad», que sea osado, sí podrá descifrarlo; por ejemplo, un niño de seis años que juegue con un lápiz sobre la partitura y sólo sepa que A es el acorde La, y E el acorde Mi. ¿Qué sucede? Algo paradójico: la especulación cultural aleja totalmente la comprensión, y la necesidad de expresión del artista se pierde en intimidades románticas.

Actualmente, matemáticos e ingenieros, no importa que sean sordos, se ocupan de la composición musical. Análogamente, compositores como Messiaen, Xenakis, y muchos otros, armonizan sus partituras haciendo uso del cálculo de probabilidades, de la programación lineal y de la ingeniería electrónica.

La composición musical, sobre la superficie, es un proceso geométrico. La música clásica hacía uso de reglas de composición *visual,* como veremos en el ejemplo de Brahms al final de este trabajo. Las mismas reglas de equilibrio en la composición de un cuadro, de un dibujo, servían para la partitura. Nada de paralelismos consonantes, bajos contínuos en la música antigua, equilibrio *visual* entre diseños agudos y graves, etc. Los cursos sobre formas musicales que todavía rigen en nuestros Conservatorios, templos sagrados de la tradición «culta», los cursos de armonía, estética y composición, podrían ser fácilmente escritos por un pintor, si éste conociese simplemente la notación musical. Así de fácil. Un manual que trate sobre equilibrios geométricos y composición plástica, a nivel de Bachillerato, sirve para analizar *en profundidad* la mayor parte de las obras de música clásica. La difundida y persuasiva idea de que la música «es para los entendidos» y su paralela de que «el artista nace, no se hace», es decir, la labor conseguida por críticos y artistas se reduce, en un sentido humano, a la distorsión, al falseamiento, a la separación que apuntábamos al principio del trabajo. Se ha destruido «civilizadamente» la comunicación, el entendimiento acústico que existe en la música tribal.

Pero antes de analizar una obra en concreto, conviene desvelar otra falacia, tenida por verdad inmutable en la valoración cultural de la música occidental: El carácter temporal de la obra musical.

Este carácter de temporalidad suele utilizarse para marcar una división tajante entre la música y la pintura y escultura. Es cierto en cuanto a la difusión o exposición de estas obras. Un cuadro se percibe de una manera inmediata; la música, sólo tiene sentido cronológico, hay que escucharla de principio a fin para poder «apreciarla», se dice. Ahora imaginemos esta posible difusión de las obras: Se puede rodar un film que exprese en imágenes el proceso de creación del cuadro; desde planos sobre el lienzo virgen, hasta una descripción parcial ordenada de las distintas etapas, y también un rodaje siguiendo trayectorias sobre la pieza acabada. Lo mismo podemos hacer con una escultura. La percepción, en ese caso, existirá, pero la interpretación será distinta. Expuesto así, esto puede parecer una herejía. Lo curioso es, que este mismo proceso de asimilación, de «manera de ver», es el que realiza el profesional de la pintura al mirar un cuadro de sus colegas. No se ha falseado el sentido de la obra. Todo el mundo podría verla así, si contase con los instrumentos adecuados. La percepción de la pintura puede ser también temporal. En el caso de la música, podemos invertir el proceso. Podemos «entender», perfectamente, una obra musical por medio de una ordenación personal de unidades sonoras, aisladas, observadas sin inter-

vención del tiempo. Y es que se olvida que tanto en la realización de una obra plástica. como en la composición de una obra musical, como en el rodaje de un film o de un programa de televisión, como en la redacción del Ulises de Joice, se utiliza un modelo de creación en el que se trabaja por bloques independientes que *posteriormente* son ordenados o fijados en el tiempo. Los temas, motivos y frases de la música clásica, así como las simetrías o asimetrías en la música contemporánea, son unidades sonoras.

LA MUSICA EN UNA SUPERFICIE PLANA

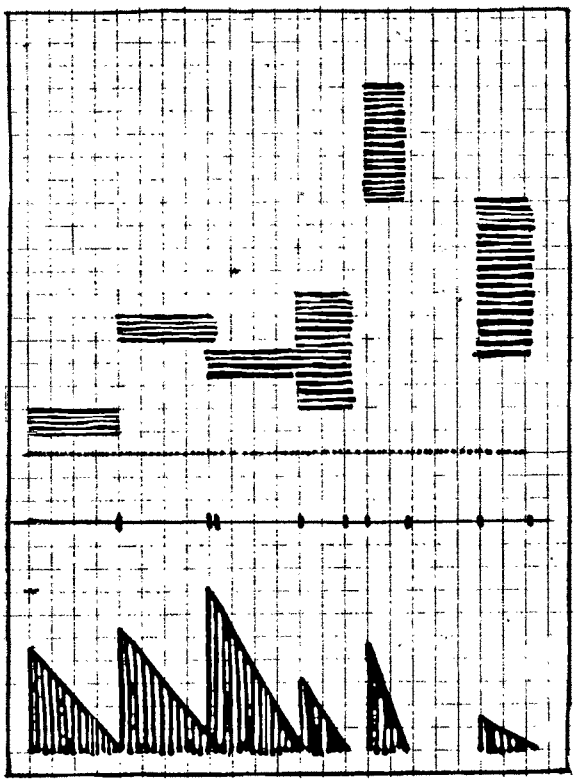
En el grabado n.° 1 *vemos* una página de partitura de la obra musical electrónica «Studie II» de Stockhausen. Las diferentes frecuencias, el timbre, están marcadas en la parte superior, en sentido ascendente. En la parte inferior, está marcado el volumen. Las acotaciones intermedias corresponden a la duración de las notas, indicada en centímetros para una velocidad de cinta de 76'2 cm./seg.

No se trata de una interpretación, el grabado está copiado del original de Stockhausen.

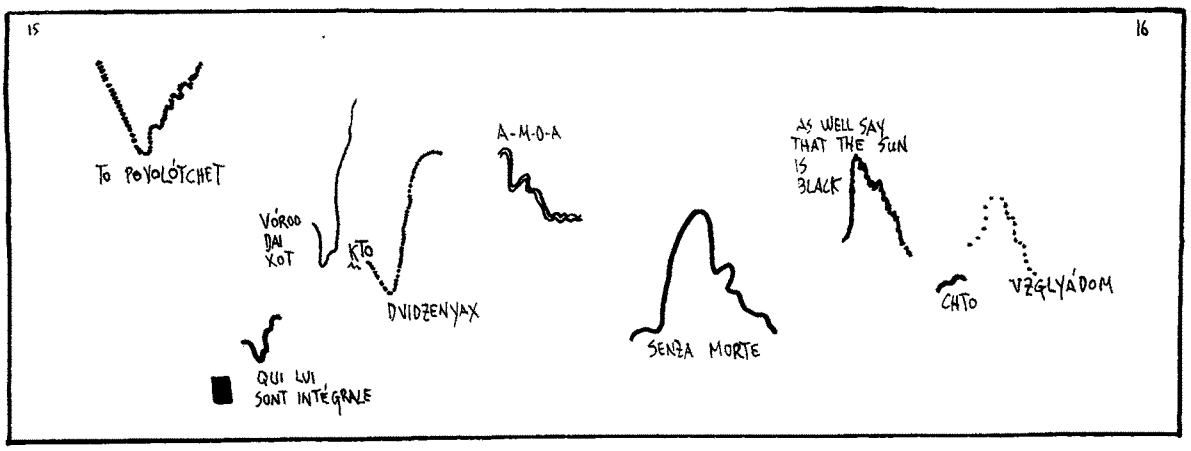
Muy distinto es el grabado n.° 2, en el que hemos copiado una página de la partitura del «Aria» de Cage. Las instrucciones, resumidas, del compositor dicen: La notación representa el tiempo horizontalmente, el tono, verticalmente, sugiriéndolos de un modo general... La página equivale a una duración de medio minuto. Las líneas vocales van señaladas en negro, o bien, en uno o más entre ocho colores (que no podemos representar en este grabado en negro). Estas diferencias representan diez estilos de canto. Puede utilizarse cualquiera de los diez estilos y puede también establecerse cualquier correspondencia entre color y estilo. El cuadrado en negro es un ruido cualquiera, por ejemplo: pataleo, trino, palmadas, exclamación repugnante, suspiro sexual, etc. En el texto se utilizan vocales y consonantes y palabras expresadas en cinco idiomas: armenio, ruso, italiano, francés e inglés.

Cualquiera comprenderá que en la composición de estas dos páginas, los autores han subordinado el oído al ojo, algo muy propio de nuestra cultura alfabetizada.

En el «Prometeo» de Scriabin, *en la partitura,* encontramos, las anotaciones del autor señalando las analogías entre tono y colores;

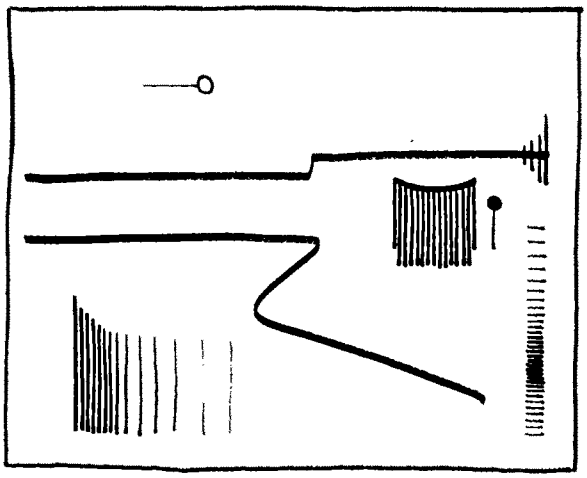


GRABADO 1
Copia parcial del original de Stockhausen.



GRABADO 2
Páginas 15 y 16 del «Aria» de John Cage, enfrentadas en el original

así, el do = rojo, sol = naranja, Re = amarillo, etc. Y es que, vuelvo a insistir, aunque no sea reconocido, no sólo estos compositores contemporáneos realizan el acto creador de un modo descrito visualmente por ellos mismos, sino que compositores «más serios», más ortodoxos, utilizan procedimientos visuales. Es sabido que Gershwin aplicó la «técnica del espejo» para escribir la forma definitiva en varios temas de los que no estaba muy satisfecho; se decidió por las imágenes especulares, las inversiones retrógradas, en argot, de aquellos temas. Casi la totalidad de las obras dodecafónicas, seriales y microtonales de nuestro siglo, se realizan por procedimientos *exclusivamente* visuales, bien se trate de establecer relaciones geométricas de intervalos, bien aplicando sistemas matemáticos que se reducen a un sistema de proporciones visuales.



GRABADO 3
Lo que ustedes quieran

El grabado n.° 3, que he dibujado ahora, podría ser el esquema de una obra electrónica, o un dibujo abstracto, y también la *interpretación* visual de la notación de algún compositor.

Esta interpretación, la que nos interesa ahora, casi inexistente, es la que más se acerca al proceso de creación. Es curioso que las únicas personas que componen realmente «de oído» sean los «incultos» músicos callejeros y algunos primitivos prealfabetizados de tribus sin contaminar por nuestra claridad de ideas. Y es que La Música, nuestra música, es un sistema de construcción abstracta visual. Por lo tanto, no debemos supervalorar las informaciones puramente auditivas que nos ofrecen críticos, artistas, cultos y todos aquellos que constituyen el conjunto *interesado* en nuestro desarrollo cultural.

MODELOS VISUALES DE INTERPRETACION

Pueden establecerse de un modo subjetivo. Ofrezco aquí algunos, a título de sugerencias.

Diseños melódicos.

Una monodia medieval, con su indefinida repetición, puede representarse con una línea que refleje el diseño melódico; a mayor altura, mayor frecuencia. Un sistema muy simple, análogo al utilizado por Cage en el ejemplo que vimos:

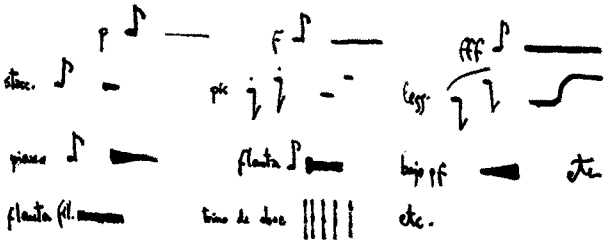
Las imitaciones características del «ars antiqua», a distintas alturas, pueden percibirse rápidamente, del mismo modo:

Lo mismo sucede con las articulaciones tonales, propias del Barroco, sobre un bajo continuo:

Estas simples interpretaciones visuales, pueden ser realizadas a partir de la ejecución sonora, por personas educadas musicalmente, y también uniendo con una línea las notas escritas en una partitura, respetando los silencios; el resultado es el mismo.

La duración de las notas se *ve* en sentido horizontal:

También podemos precisar intensidades, forma de ataque y amplitudes de frecuencia propias de cada instrumento



Para la representación de armónicos, característicos de cada instrumento, podemos utilizar criterios de altura, colores, etc.

De este modo, en una interpretación visual, podemos profundizar el análisis melódico desde una simple estimación del tono hasta

un completo gráfico, en el que recojamos dinámicas e instrumentaciones.

Diseños armónicos.

Las construcciones verticales, base de los esquemas armónicos, pueden tener un tratamiento similar. Podemos representar un acorde por medio de un segmento vertical, unísono y también reflejar las relaciones entre ellos y los diseños melódicos.

Del mismo modo, cualquier análisis sobre la articulación de los intervalos, a los que son tan propensos los compositores dodecafonistas, puede hacerse utilizando como unidad de longitud vertical el tono, el semitono, o cualquier división microtonal. No olvidemos, que el compositor, compone para instrumentos que han sido construidos sobre la base tonal; este sistema tonal refleja a su vez, hasta cierto límite, el fenómeno acústico de los armónicos, múltiplos enteros del sonido fundamental. En otras palabras: Si el material acústico manejado en la creación musical, está sistematizado matemáticamente, las relaciones numéricas podemos representarlas geométricamente, es decir, visualmente. Podemos dibujar el sonido musical, algo muy sabido, y la estructura completa de cualquier obra, algo no difundido.

Los ejemplos gráficos que he expuesto en este apartado son muy pueriles para cualquier conocedor de la música. Actualmente, los sistemas de enseñanza musical *para niños* se basan en ellos.

Pero muy propuesta va más allá: Un estudio crítico visual de una obra musical, nos acerca más a la interpretación objetiva de la misma, que los usuales sistemas críticos, sonoros.

Veamos así una obra clásica. Una obra que no ha sido destacada ni por la crítica, ni por el público, ni, es curioso, por el propio compositor.

LA IV SINFONIA DE BRAHMS

El análisis de la obra me ha llevado cerca de un año. La visualización será expuesta en Septiembre de 1979 en la Galería Juana Mordó, de Madrid. A pesar de que los criterios utilizados son muy simples, he tenido que dedicar muchas horas, muchos días, a definir modelos de interpretación necesarios, pero inexistentes hasta ahora, que yo sepa, que soy un ciudadano que lée poco los periódicos.

Lo que ahora ofrezco es una síntesis.

Brahms: Hamburgo 1833-Viena 1897. Hombre correcto, sin aspiraciones «geniales», hubiese podido suscribir la frase de Platón «la música es la esencia del orden»; algo tímido, independiente, práctico (no confundir con egoísta), que murió soltero, porque quiso a la gente y respetó a todo el mundo, aunque no fuese correspondido, como le ocurrió con Wagner.

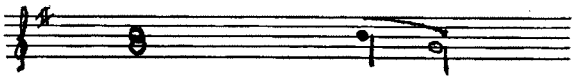
La IV Sinfonía, escrita al final de su vida, demuestra, como en muchos otros casos, la perfección técnica que sólo puede adquirirse a través de la experiencia; el sentimentalismo es algo juvenil. Obra en la que aparecen unos claros síntomas de reacción contra el romanticismo, escrita con modestia y miedo al rechazo; ajena a toda la vacua algarabía emocional de la época, de Wagner, de Verdi, de Listz; sin estallidos dramáticos efectistas. Formalista sin pretensiones gloriosas, dominando la prosa musical, utiliza una plantilla de orquesta sin sobrepasar la de Beethoven.

He recogido unos párrafos de críticos, solapas de discos, biografías, programas de mano, etc.: «La obra maestra de Brahms»... «aunque un poco académico»... «cierta monotonía»... «Obra llena de melancolía»... «Pesimista»... «La ternura del tema cantable discurre bajo la sombra de un inevitable destino fatal. Si los dos primeros movimientos parecen inspirados por la tragedia de Sófocles, el tercero evoca las pinturas droláticas de Breughel». Son críticas, informaciones al público, difundidas por profesionales de la cultura, de biografos como Geiringer. Pero se tambalean frente a un análisis menos poético. Por ejemplo: La pretendida melancolía y el destino fatal se fundamentan en que el tutti final termina en mi menor (dominante en la obra) y no en un rotundo y optimista mi mayor. Pero esto es debido simplemente a que en el último movimiento *respeta* una norma de la época en cuanto al desarrollo de la chacona; *debía* finalizar en mi menor. Los ejemplos en este sentido son innumerables. Sólo añadiré uno más; la pretendida monotonía, que suele entenderse como carencia de imaginación, se debe a que tanto la mayor parte de los críticos, como la del público que los sigue, se limitan a «sentir», a «vibrar», en la audición, escuchando melodías y timbres. Y en este caso, un análisis armónico profundo, o un simple diseño visual, revelan los movimientos armónicos contrarios al sentido de la melodía y las grandes innovaciones armónicas contenidas en ellos; algo que, lógicamente, pasa desapercibido por falta de «visión». Wagner, aparentemente más revolucionario, se sumerge en juegos efectistas, sonoros, *audibles*, pero fáciles, sin alejarse mucho de la tonalidad.

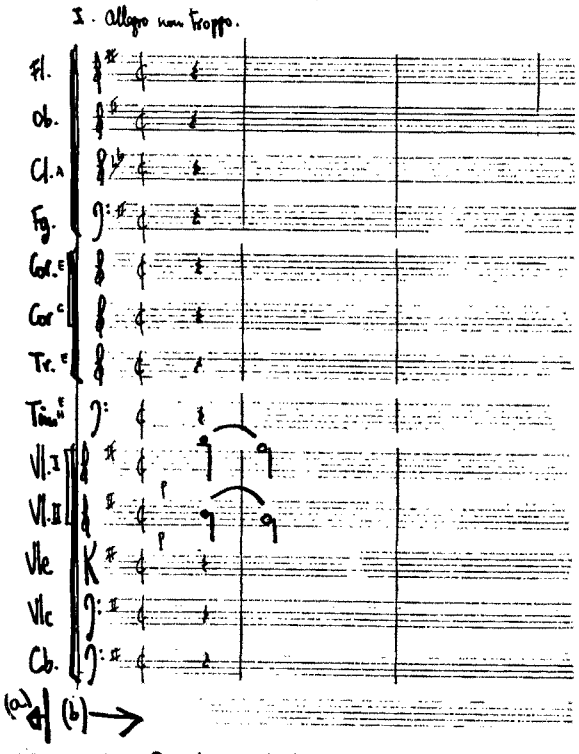
Cuando se trata de críticas que provienen de otros compositores, a la vista de la

partitura, la interpretación se acerca ya a la realidad. Es ahora, donde podemos aplicar simultáneamente los modelos, para *ver* lo que estos pueden aportar:

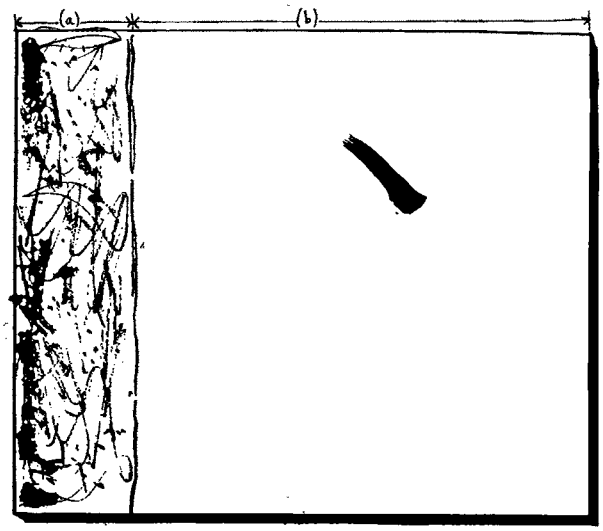
La unidad estructural de esta Sinfonía es el intérvalo de tercera



Aparte de un sentido de la economía, demuestra una gran capacidad creativa. Un amplio tema es desarrollado de un simple motivo de dos notas. Un signo, un brochazo rápido sobre el que se compondrá el cuadro.



GRABADO 4 *Comienzo de la obra.*

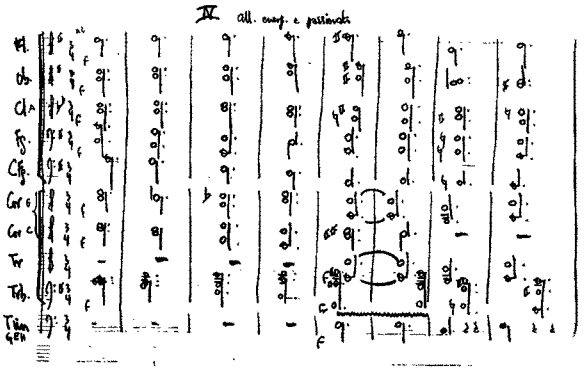


GRABADO 5

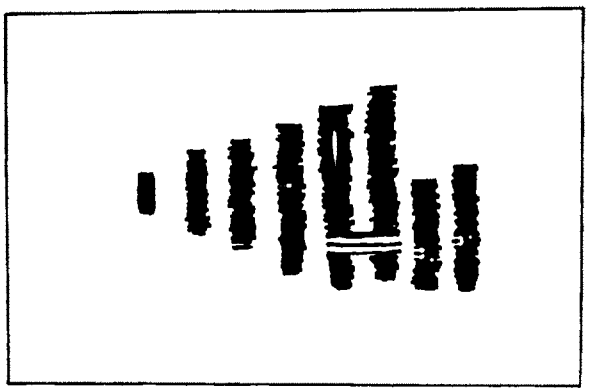
(a) Espacio sin organizar; (b) Espacio pautado, organizado, comienzo de la partitura. En la visualización podemos observar como el trazo aislado, eje de la obra, a pesar de su aislamiento, está compensado con el caos de (a), inaudible pero visible.

Podríamos seguir página a página. Veamos algunos ejemplos más.

El último movimiento, en forma de variaciones, articula un sencillo tema de ocho compases repetido en los registros graves, medios y agudos, sin modulaciones; expone un tema de ocho notas, que lo varía sobre bajos libres mientras los bajos forzados son destinados a melodías liberadas del tema



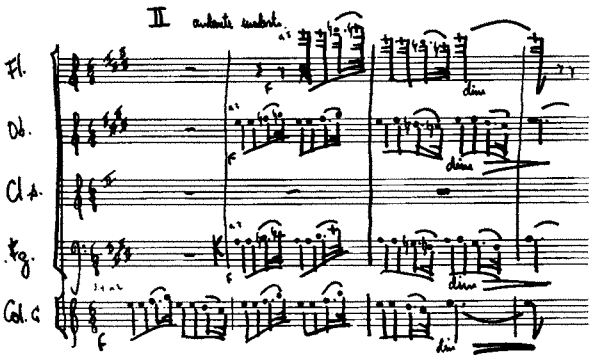
GRABADO 6



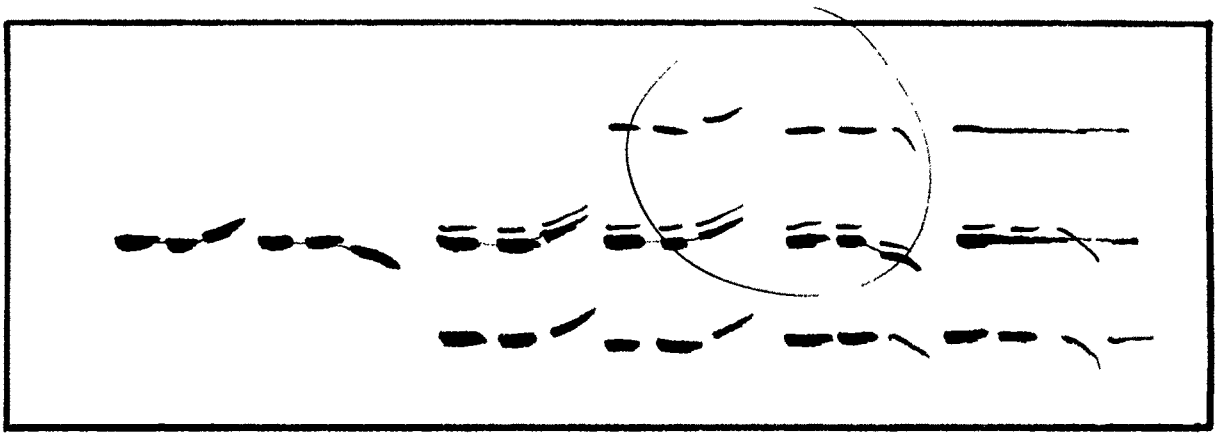
GRABADO 7

Arriba tenemos la primera página de éste movimiento y una de las muchas visualizaciones que admite. Los acordes han sido convertidos en manchas verticales. La línea contínua se refiere al timbal. Aquí podemos ver con claridad, algo que nunca puede surgir de un análisis ajeno a nuestra tesis. (El recuadro del dibujo no es aportación de la imprenta; representa los bordes de la página). El dibujo, considerado como una ilustración abstracta, que de esto se trata, es completamente estático; no se descompone; no «se cae», en argot plástico. El espacio superior derecho *no puede oirse,* no puede valorarse armónicamente siquiera; este espacio, presente en todo el mo-

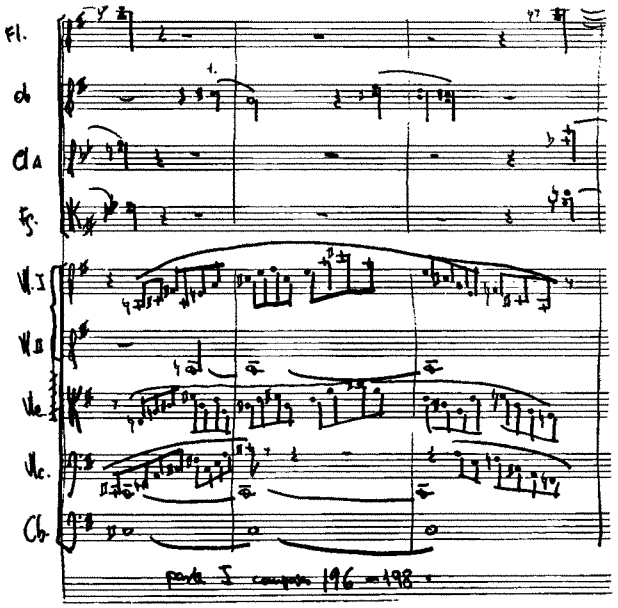
vimiento es, realmente, un elemento considerado por el compositor, no importa que sea inconscientemente. Es un espacio que forma parte de la estabilidad del tema. Pero si Brahms no incluye el timbal, precisamente donde está, y no solamente por una exigencia de aumento de sonoridad, el cuadro se desmorona; si borramos la línea horizontal relativa a ese instrumento, el cuadro no sería estable; las últimas columnas caerían sin sujección. Todo esto puede parecer una especulación excesiva por mi parte. Es posible. Pero no olvidemos, que el compositor trabaja con la vista sobre una superficie. Si algún lector se anima a utilizar este modelo a lo largo de toda la obra, llegaría también a la misma conclusión: La IV Sinfonía respeta totalmente las reglas de composición visual clásicas, vigentes todavía hoy, en los artistas plásticos. Algunos ejemplos sobre éste punto.



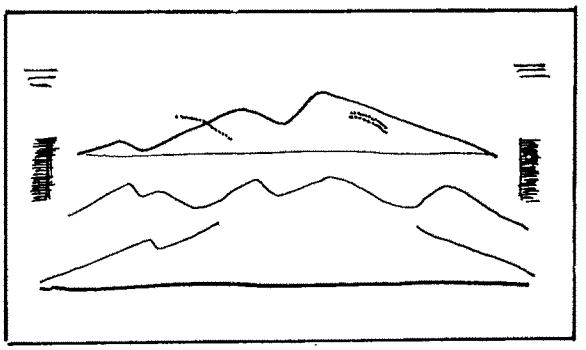
GRABADO 8



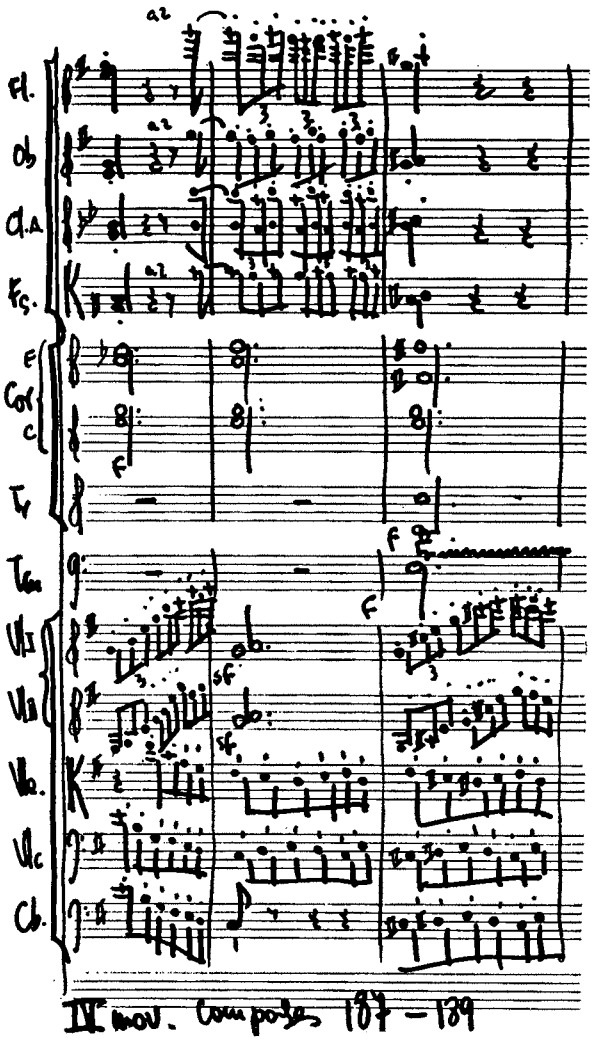
GRABADO 8-A
El centro de atención sonora, musical, coincide con el centro de atención del cuadro



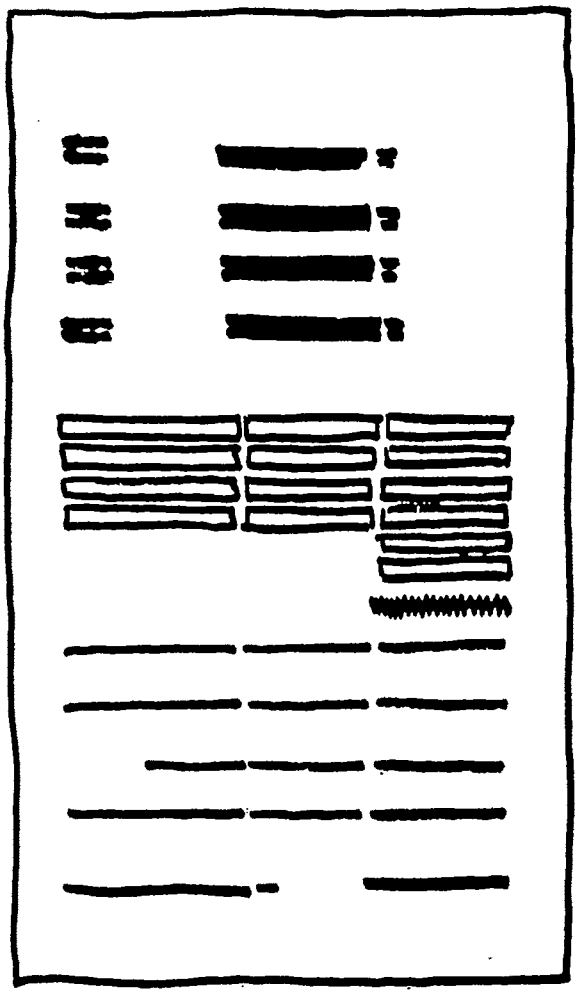
GRABADO 9



GRABADO 9-A
Equilibrio melódico



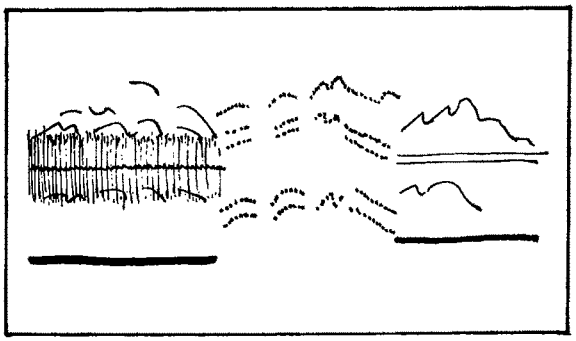
GRABADO 10



GRABADO 10-A
Distribución por familias

(I) Compases 184-194

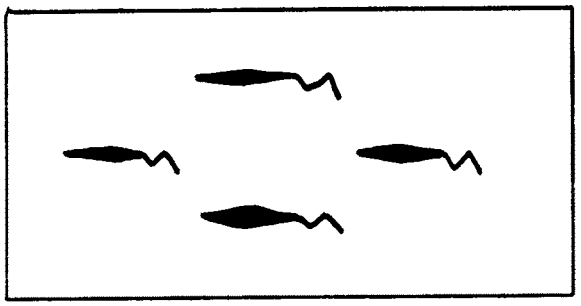
GRABADO 11



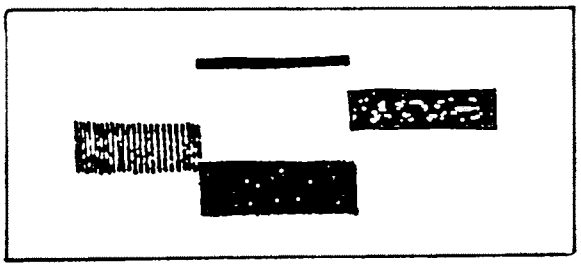
GRABADO 11-A

I mov. Compases 165-167 maderas

GRABADO 12



GRABADO 13
Tono y dinámica



GRABADO 14
Timbre

El compositor localiza los sonidos sobre un plano. Los análisis visuales deben tener en cuenta que la escritura se hace por gradación de alturas y que estas se ordenan en este orden convenido: maderas, metal, percusión y viento. El compositor localiza así el violín a la altura de la flauta.

El equilibrio visual, el que «un cuadro esté compensado», es ajeno a la evolución de las normas artísticas; en cambio, está estrechamente relacionado con el proceso de percepción visual y con nuestro vital sentido del equilibrio. En el siglo XIX las reglas armónicas e instrumentales, completamente subjetivas, no recogían gran parte de estos equilibrios, aunque sí encontramos normas estéticas, referidas a la composición musical en cuestiones de simetrías especulares, convergencias y divergencias. En términos geográficos: Un indígena de cualquier isla del Pacífico *no puede* entender nuestra música; con esfuerzo, puede llegar a pensar que la orquesta está afinando sus instrumentos en mitad de un concierto. A nosotros nos ocurriría lo mismo. Somos primitivos para su música. Pero el mismo oriental sí comprenderá inmediatamente una representación visual. Y nosotros *veremos* la lógica, el equilibrio de sus «ruidos». El modelo será el mismo. Y ahora ya puedo preguntar a Tapies, uno de los representantes del moderno criterio sobre apreciación artística: ¿Qué «sientes» tú al escuchar la música de Bali? Nada que tenga alguna relación con la creación de la obra.

La visualización no solo permite llegar a un análisis muy objetivo de la obra musical referente a sus equilibrios; aplicando sistemas geométricos simples, podemos profundizar en las estructuras tímbricas y armónicas. El color, imposible en esta impresión, nos ayudaría en ello.

En un concierto, el público suele cerrar los ojos. El sonido no está localizado. Carece de sentido pensar en situarlo. Unicamente localizamos los instrumentos de la orquesta. La idea de que el compositor se sumerge mentalmente en un universo tridimensional sonoro, de que lo que oye con la mente es capaz de plasmarlo en la partitura gracias a un don celestial, está muy lejos de la realidad. Puede ocurrir parcialmente. La verdad es que los problemas de transposición, la diversidad de claves y el desconocimiento que de los propios instrumentos tienen en su mayor parte, hacen de esta idea algo risible; pero es una idea aceptada. El pintor tampoco plasma en el lienzo las imágenes sobrenaturales que le sopla su musa personal (soplo celestial, no olvidemos que la musa anda siempre revoloteando con el ángel de la guarda); son las dificultades del material plástico, las exigencias formales que surgen tras una pincelada y muchas aspiraciones comerciales, los que en la práctica condicionan la idea. El músico crea sobre el papel. El papel suele ser rectangular. Es aquí, exactamente, donde crea. Y éste aquí, se rige por estructuras de composición visual. La idea eje de este trabajo no es mera gimnasia intelectual. La desmitificación es necesaria. No es cierto que nuestro mundo esté perdiendo poesía. Hay un exceso galopante de poesía técnica disfrazada de verdad.

Lo que antecede permite muchas objeciones. Aclaremos la más evidente: El compositor escribe sonidos, no bolitas negras. Sí. El compositor *oye cuando* escribe esas pelotitas. Y en ese instante, está sometido a normas de equilibrio *en un plano.*

Una crítica veraz de la obra musical no puede limitarse a datos como éstos: «1893. Allegro non troppo. Andante moderato. Allegro giocoso. Allegro energico e passionato. Tenues volutas suenan en el éter cósmico de su imaginación dionisíaca, etc.».

Si pretendemos expandir el conocimiento de la Cultura, no podemos limitarnos a difundir falsas interpretaciones de ella. Si queremos mejorar los sistemas de enseñanza y los programas de Conservatorios, no podemos limitarnos a renovar el mobiliario, que lejos de ser un chiste es lo que están haciendo ahora, Abril del 79, en cierto Conservatorio del Norte.

Para finalizar, intentando suavizar el aire

panfletario e irreverente de este trabajo, visualizaré, también, todo lo dicho anteriormente aprovechándome del éxito histórico de las parábolas:

Imaginemos el sol sobre el horizonte del mar. Un enamorado primerizo, «sentirá» su «mensaje» de optimismo y felicidad; un desesperado, llorará de rabia; un poeta, verá lo que quiera; un ciego nada. Observemos ahora a su Creador humanizado, llenándolo respetuosamente de defectos. Si este artista es daltónico, no podemos ver el mismo color; si padece astigmatismo hará una elipse; si es astrónomo quizá quiera indicarnos que no estamos tan solos. ¿Quién sabe? ¿Dónde está esa comunicación? En este caso, el informador honrado y analítico dirá a los recien nacidos:

—«Señores, a mí me pagan para explicarles aquello que ven ustedes allí por primera vez; pues bien, es esto:

—«Y ahora, piensen ustedes libremente lo que quieren, si ello les place; pero yo también soy libre para aconsejarles que no se agoten intentando comprenderlo».

BORGES o la situación simbólica

Por T. y M. MARTINEZ BLASCO

Cuando el *mensaje* comunicado a través de un *código*, tiene que ser interpretado por el ser humano y no por la máquina, aparece un nuevo concepto dentro de la Semiótica que se reconoce bajo el nombre de *situación*. La *situación* resulta, por tanto, algo extrasemiótico que inclina la interpretación del código hacia unos estados connotativos especiales.

Si se quiere, pues, caracterizar de manera precisa la idea de *situación*, convendrá volver a repasar definiciones. Porque forjamos el espíritu situante —no lo olvidemos— en cierto estado de ánimo que se ofrece en el ente receptor el juzgar el *significante* obligándole a considerar, por su misma postura de planteamiento, la intención del *significado*. Por eso mismo pueden clasificarse las *situaciones* en cuatro tipos cribados según aquella potencia del alma a la que el ser receptor confía sus impresiones. Caben, por eso mismo, *situaciones afectivas* nacidas de la pasión o afecto que el intérprete pone en el *signo;* cabe igualmente, una *situación moral* o de formación ética que obliga al intérprete a enjuiciar los signos o iconos bajo leyes morales; hay asimismo una *situación cognoscitiva* que depende del estado de preparación es decir de los conocimientos del receptor; y por último una *situación memorística* que referida al Arte será la base histórica que el sujeto intérprete tiene para recordar el poso cultural legado por las conquistas artísticas.

Abriendo una brecha por estas ideas, nos referiremos ahora especialmente a las *situaciones afectivas* que en el caso del Arte abarcan aquellas situaciones propias del ser alumbrado por creencias de tipo religioso y cuya evolución puede ser estudiada en tres fases muy características: la *situación mágica*, la *sacral* y la *simbólica*.

Pasando muy por encima de ellas, pues el lector tiene noticia de los tres estados, repetiremos que la *situación afectiva mágica* trata de otorgar a la imagen un valor interpretatorio de posesión. El intérprete confunde entonces el significante con la realidad y el signo mágico alcanza sentido utilitario, al querer dominar algo por medio de la figura que lo representa. El vínculo de enlace en este tipo de signo es unívoco.

La *sacralidad*, no es, más que una situación de presencia. Cuando en una imagen-signo aceptamos ligada a ella la presencia del ente superior representado, estaremos en el caso de la situación sacral.

Y por último, el *simbolismo* es otro nivel interpretatorio dado a la imagen, de modo que merced a ella el ser receptor queda *religado* con el ente representado. Tenemos así manifiesta, esencialmente, una correspondencia biunívoca; de modo que, primeramente, el signo-símbolo aprovecha para el observador como una connotación del ser, mas a su vez, mediante el *símbolo*, éste, el observador, se liga a dicho ente superior objeto de la representación.

En resumen: lo importante es el establecimiento del mencionado doble vínculo, de modo que si no existiera tal *religación* no existiría tampoco el *símbolo*. Cuando falla el enlace recíproco podemos pregonar que nos enfrentamos, simplemente, a un caso de signo normal.

Dando cara a este punto tan sorprendente, observamos que el *simbolismo*, viene a representar de hecho, una situación que cabe en cualquiera de los códigos utilizados. Porque ha de ser la imagen quien mueva espiritualmente al observador hacia el reencuentro del ente superior, base de la representación. Habremos de entender, por supuesto, que el ente representado debe albergar una naturaleza trascendente, no real, para que, gracias a su

imagen simbólica, volvamos a él con fuerza. Por ejemplo, no cabe el *símbolo* en la estilización de una flor; a lo máximo que el espectador aspira es a gozar, bajo la flor estilizada, de una motivación sensitiva, de orden plástico, mas no cabe el impulso trascendente que le *religue* por la imagen, a la especie flor. Esto solo cabría en el caso de una idealización de la flor, verbi gracia la flor de lis, representativa del símbolo estilístico de una Monarquía y añadiendo además, en último extremo, que el observador se sintiera políticamente ligado a dicha dinastía. Entonces, solo entonces, podría existir el *símbolo*.

Después de tan necesaria introducción empezamos a vislumbrar que en Literatura la imagen no tiene nunca la fuerza ni la presencia que radica en el signo pictórico. Por eso no puede juzgarse igual la técnica de comunicación en la Literatura y Arte, ni por supuesto la garra del *símbolo* en un relato o en la Pintura.

Normalmente se ha entendido que cuando un texto literario encierra cierta espiral deductiva que resulta difícil de reseguir crea una aporía simbolista. ¿Por qué? Quizá por hacernos volver otra vez a la imagen medio adivinada para tratar de buscar en ella una realidad indefinida. En este engarce simple, entre realidad e imagen y en la vuelta, entre dudas, desde la imagen a la realidad, estriba para muchos, el *símbolo* literario. Algo equivalente a esa correspondencia biunívoca que establecimos en los símbolos de la Pintura. Mas para nosotros —valga la aclaración— ésto tiene solo trazas de un pseudo-símbolo. Recordemos que el verdadero sentido simbólico, logra volcarnos por identificación desde las imágenes pictóricas al ser representado y no nos quepa duda que el vuelco sobreviene cuando el ente objeto del símbolo, posee facundia trascendente.

Hecho el preámbulo veamos como Borges se vale de una estratagema literaria para resolver la reciprocidad comentada. Empieza por elegir *imágenes* que se signifiquen como tales. Nos explicaremos mejor. Jorge Luis Borges no emplea para sus símbolos imágenes de especulación literaria, sino aquellas *imágenes* que el observador considera *imágenes* sustantivas. Así, evoca los espejos con sus imágenes agoreras; los sueños con sus imágenes creadoras; los laberintos con sus imágenes impenetrables... Recuérdese: imágenes que siempre han fascinado, misteriosamente, a los lectores.

¿Cómo opera luego? Parte de un enlace sígnico. Por ejemplo, vive atormentadamente la fantástica aventura de imaginar de niño la figura de un tigre. Atrapa entonces al lector en el encanto del juego *tigre-fantasía*, para después hacerle ver que si en las *imágenes del sueño* pretendemos forzar tigres, nunca serán de la belleza incontaminada del tigre recreado por el pensamiento. Hay en todo este enredamiento lógico un ir desde la realidad del tigre a la fantasía soñada, o sea, que el tigre pasa a designar el significado del pensamiento creador. Para luego —he aquí la vuelta— destruir los sueños-sueños como imágenes de tigres que no sirven para nada.

Con este retornelo, algo sale triunfando: el único tigre válido es el que simboliza la Fantasía. Veamos ahora el texto completo de Borges:

«En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre: no el tigre overo de los camalotes del Paraná y de la confusión amazónica, sino el tigre rayado, asiático, real, que solo pueden afrontar los hombres de guerra, sobre un castillo encima de un elefante. Yo solía demorarme sin fin, ante una de las jaulas en el Zoológico; yo apreciaba las vastas enciclopedias y los libros de historia natural, por el esplendor de sus tigres. (Todavía me acuerdo de esas figuras: yo no puedo recordar sin error la frente o la sonrisa de una mujer). Pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión, pero todavía están en mis sueños. En esa napa sumergida o caótica siguen prevaleciendo, y así: Dormido, me distrae un sueño cualquiera y de pronto sé que es un sueño. Suelo pensar entonces: Este es un sueño, una pura diversión de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre.

¡Oh, incompetencia! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado, o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisible, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro».

Borges, figura singular del *símbolo*, sabe entender siempre la conexión inversa desde la imagen a una realidad supervalorada como símbolo. La mayoría de sus entretenimientos, gozan de esa hábil jugada, que provoca, la vuelta hacia unas imágenes que, de pronto, quedan personalizadas en el símbolo de algo trascendente: el Destino, la Fantasía, la Creación literaria...

En «Espejos velados» empieza por interesarnos en el misterioso velo de las imágenes multiplicadas por los espejos, involucrándoles la posibilidad de erguirse en presagiadoras del futuro. No nos resistimos a copiar el final del texto:

«Es común referir a las mujeres, para in-

timar con ellas, rasgos verdaderos o apócrifos del pasado pueril; yo debí contarle una vez el de los espejos y dicté así, en 1928, una alucinación que iba a florecer en 1931. Ahora, acabo de saber que se ha enloquecido y que en su dormitorio los espejos están velados pues en ellos ve mi reflejo, usurpando el suyo, y tiembla y calla y dice que yo la persigo mágicamente.

Aciaga servidumbre la de mi cara, la de una de mis caras antiguas. Ese odioso destino de mis facciones tiene que hacerme odioso también, pero ya no me importa».

Distingamos, como en el nativo punto de arranque, Borges confesará que transmitió a cierta muchacha la magia del espejo para reproducir imágenes del futuro. Y nos dirá también que ella, atormentada, se volvió loca. Pero, qué sutil evidencia nos circula por la mente cuando exclama con acento fatalista «...pero ya no me importa». Esto equivale a aceptar, en la imagen de esos poblados espejos, por fuera de nosotros, un símbolo. El símbolo que enlaza las imágenes espejadas con el Destino inmutable del hombre.

Comentemos ahora el grácil andamiaje de «Una rosa amarilla». Giambattista Marino, poeta, no muere —honra a su inmortalidad— pero aquel día, sucedió el último hecho de su vida. Borges afina así, vivamente potenciado, cómo el hombre se moría. Pero de pronto una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla. Y entonces ocurre la revelación:

«Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro (se refiere a la biblioteca) no eran, como su vanidad soñó, un espejo del mundo, sino una cosa más, agregada al mundo.

Esta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte, y Homero y Dante, acaso la alcanzaron también».

La rosa amarilla queda así confundida con la imagen-símbolo de la inutilidad de la Literatura. Parecido requiebro sensible al de Juan Ramón Jiménez cuando pide a los poetas: «No la toquéis más, así es la rosa».

Para acabar de conocer, en un último dato, la contracorriente que Borges inserta en el *símbolo*, convendría alargar el comentario hacia los textos mayores. Traigamos a examen «Las ruinas circulares». El cuento, que parece oriental por su formulación poética, nos describe la llegada de un forastero a cierto templo devorado por incendios antiguos. El viajero tiene un propósito: «Quiere soñar un hombre».

Lo intenta en vano, hasta que el Dios de ese templo le revela que animará el fantasma soñado. Y que una vez hecha la imagen será creído por todos —excepto por el fuego y el soñador— un hombre de carne y hueso. Y a partir de ese instante habrá de ser enviado a fundar otro templo.

Pero un día, recibe nuestro soñador la noticia de que en otro templo cercano un hombre hollaba el fuego sin quemarse. El soñador recordó entonces que de todas las criaturas que componen el orbe, el fuego era la única que sabía que su hijo era un fantasma. Y presintió que aquella criatura incombustible era su sueño.

Pero sus cavilaciones acabaron, cuando un incendio voraz, incontenible, calcinó su templo. Y el fuego, avanzando hacia él, acarició su carne sin calor ni quemaduras. Y entonces comprendió que era el sueño de otro hombre.

El relato escrito con gran imaginación, nos conduce desde la realidad del forastero al sueño animado, para transformar luego el hombre soñado en realidad. Y cuando el forastero como sujeto real lo creemos verdadero, se nos destruye súbitamente, porque puede ser la figura soñada de otro hombre.

Esta reivindicación del carácter biunívoco del *símbolo* es, como ya hemos indicado, la mejor intuición de Borges. La imagen del progenitor que «sueña un hombre» y que a su vez «resulta ser también soñado» cierra, empíricamente, la reversión del *símbolo*.

• • •

Para no caracterizarnos de prolijos, busquemos otra fisonomía a la literatura de Borges.

Nuestro conocimiento nace de un encaje que es impulsado por esa búsqueda de las *situaciones* semióticas y ello nos permite entender las creaciones del escritor al modo pictórico, sin buscar paralelismos con otros literatos simbolistas.

Porque, evidentemente, hay en Borges una novedad irónica. Descubrimos que se cierne sobre alguno de sus cuentos una aureola de rango culto. Y aquí, en este flanco cultural entra otro tipo de *situación:* la situación memorística.

Jorge Luis Borges plaga los textos de contínuas alusiones a escritores, a veces imaginarios, que juegan el papel de excitación orquestal. De este modo, hincha el velamen

de sus notas bajo una aristocrática ciencia, por cuanto el lector le cree documentado en vastas cronologías. Es así como quien le lee entra de lleno en aquella interpretativa postura que hemos denominado memorística, *situación* trascendida de su recuerdo cultural.

Sin darnos cuenta aceptamos así el juego historicista de Borges. Uqbar con sus heresiarcas aparece en un falso volumen de la Anglo-American Cyclopaedia con 921 páginas en vez de 917. En la parte correspondiente a su Literatura la bibliografía cita cuatro obras importantes. Y nos cuenta el propio Borges:

«La bibliografía enumeraba cuatro volúmenes que no hemos encontrado hasta ahora, aunque el tercero —Silas Haslam: *Hystory of the land called Uqbar,* 1874— figura en los catálogos de librería de Bernard Quaritch (1). El primero, *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien,* data de 1641 y es obra de Johannes Valentinus Andrëa. El hecho es significativo; un par de años después, di con ese nombre en las inesperadas páginas de De Quincey (*Writings,* decimotercer volumen) y supe que era el de un teólogo alemán que a principios del siglo XVII describió la imaginaria comunidad de la Rosa-Cruz, que otros luego fundaron, a imitación de lo prefigurado por él.

Esta noche visitamos la Biblioteca Nacional. En vano fatigamos atlas, catálogos, anuarios de sociedades geográficas, memorias de viajeros e historiadores: nadie había estado nunca en Uqbar. El índice general de la Enciclopedia de Bioy tampoco registraba ese nombre. Al día siguiente, Carlos Mastronardi (a quien yo había referido el asunto) advirtió en una librería de Corrientes y Talcahuano los negros y dorados lomos de la *Anglo-American Cyclopaedia...* Entró e interrogó el volumen XLVI. Naturalmente, no dio con el menor indicio de Uqbar».

El misterio que encierran los documentos de la vida de Uqbar, nos arrastra, bajo las particulares alusiones de Borges, a una Historia múltiple, diversa, heterogénea, cambiante. Un tesoro de interés documental se revuelve y manosea por el escritor a través de extravagantes libracos muertos. Se goza Borges en desempolvar nombres de ilusoria ciencia perdida o en comentar filosofías originales que el tiempo arrinconó por los caminos del universal pensamiento.

Los masajes contínuos con que las citas nos espolean van abriendo en nuestro pensamiento una estimativa admiración por esas extrañas Literaturas ficticias. Porque, hablando en términos actuales, algunos cuentos de Borges pertenecen a la Literatura-ficción.

¿Qué si no ficciones —como el propio Borges las denominaba— son «El acercamiento a Almotásim», «Pierre Menard autor del Quijote», o el «Examen de la obra de Herbert Quain»?

Para comprender los principios de la *situación memorística* debemos estar preparados a la irracionalidad de creer lo que Menard nos dice por boca de Borges: «Pensar, analizar, inventar no son actos anómanos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será».

He aquí la promesa de la antiliteratura, la antihistoria; he aquí la novedad de Borges: revocar la lógica de la enseñanza de textos. Y confiar en que el hombre será, en el futuro, una universal esponja de todas las ideas y todas las situaciones del pasado.

---

(1) Haslam ha publicado también «A general history of labyrinths».

EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL
ALICANTE