



Letras de España

[1986]

111

Sig.: 111
Tit.: Letras de España : 1986
Aut.:
Cod.: 1016824



12 100
S. 100

Letras de España



Letras de España Publicación del Centro de las Letras Españolas, Ministerio de Cultura ■ **Diseño:** A. T. ■ **Documentación:** Adolfo García Ortega y Fernando Vilches ■ **Traducción:** Alicia Rubio (francés), Luisa Ciallella y Bárbara Mcshane (inglés) ■ **Ilustraciones:** Museo Lázaro Galdiano ■ **Consejo de redacción:** Andrés Amorós, Víctor García de la Concha, Ricardo Gullón, Jon Kortazar, José Carlos Mainer, Fanny Rubio, Santos Sanz Vilanueva, Gonzalo Sobejano, Eric Sulla, Darío Villanueva y Domingo Ynduráin ■ **Suscripción:** Centro de las Letras Españolas. Plaza del Rey, 1. 28004-Madrid ■ **Distribución:** Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura. Fernando el Católico, 77. 28015-Madrid ■ **Impresión:** Técnicas Gráficas FORMA, S. A ■ **Depósito Legal:** M-31003-1986 ■ **Nipo:** 301-86-049-9



Letras de España

1,

[1986]

Escaparate de novedades 7. Pliego de poesía 59.
Exitos de venta 79. En pruebas 101. Hombres y
nombres 119. Ayudas a la traducción 135. Ensayo
145. Cuadernos del hispanista 169. Directorio de
editoriales 176. Repertorio de autores 179.

Ministerio *de* Cultura



Letras de España se propone ofrecer regularmente al público extranjero noticia breve pero exacta de la creación literaria en la España democrática, junto a otras informaciones y comentarios sobre el riquísimo legado de la literatura hispánica.

El “Escaparate de novedades” y las demás secciones de actualidad comprenden, en el presente número *cero*, obras publicadas en 1985; en el número *uno*, que aparecerá a principios del próximo año, abarcarán la producción de 1986. En lo sucesivo *Letras de España* se difundirá semestralmente.

Los libros de 1985 de los que aquí se trata han sido seleccionados por el Consejo de Redacción tras un estudio exhaustivo de las reseñas y juicios críticos que han recibido en la prensa y en las revistas especializadas y de información general. El Consejo, compuesto por profesores de Universidad, ha buscado, así, el equilibrio entre su propio criterio y el juicio de quienes practican regularmente la crítica en publicaciones de amplia difusión. Sin duda hay otras selecciones posibles, pero el Consejo tiene la honrada convicción de que la mayor parte de las obras que reseña formaría también el núcleo de cualquier otra muestra significativa de la producción literaria en 1985.

Se ha atendido, claro es, no sólo a los textos en castellano, sino también a los escritos en las otras lenguas peninsulares. Con todo, en el “Escaparate de novedades”, provisionalmente, se ha optado por recoger únicamente libros cuya versión castellana se haya impreso por primera vez en el período considerado.

Letras de España a l'intention de présenter régulièrement au public étranger des nouvelles brèves mais exactes de la création littéraire de l'Espagne démocratique ainsi que d'autres informations et d'autres commentaires sur le riche héritage de la littérature hispanique.

“La vitrine des Nouveautés” de même que les autres sections d’actualité renferment dans le numéro *zéro* des oeuvres publiées en 1985; le numéro *un* qui paraîtra au début de l’année prochaine comprendra la production de 1986. A l’avenir, *Letras de España* sera diffusé semestriellement.

Les livres de 1985 dont il est question ici, ont été sélectionnés par le Conseil de Rédaction après une étude exhaustive des commentaires et des critiques reçus de la Presse et des revues spécialisées et d’information générale. Le Conseil, composé par des professeurs d’Université a donc cherché l’équilibre entre son critère personnel et l’opinion de ceux qui font régulièrement les critiques des publications de grande diffusion. Sans doute existe-t-il d’autres sélections éventuelles mais le Conseil a l’honnête conviction que la majorité des oeuvres qu’il expose formeraient aussi le noyau de toute preuve significative de la production littéraire en 1985.

On a donc tenu compte, non seulement des textes en castillan, mais aussi de tous ceux qui ont été écrits en d’autres langues péninsulaires. Avec tout cet ensemble, dans “La vitrine des Nouveautés”, nous avons décidé, provisoirement, de recueillir uniquement des livres dont la version castillane ait été imprimée pour la période considérée.

Letras de España intends to regularly offer the foreign public brief but exact news of literary creative activity in democratic Spain, together with other information and commentaries on the rich legacy of Hispanic literature.

The “Showcase of New Books” and the other news sections include, in this issue 0, works published in 1985; in issue no. 1, which will appear at the beginning of next year, 1986’s production will be covered. From now on *Letras de España* will be published every six months.

The books from 1985 that are approached here have been selected by the Editorial Board after an exhaustive study of the critical reviews and opinions they have received in the press and in specialized and general information publications. The members of the Board, composed of university professors, have aimed for a balance between their own criteria and the judgement of those who write regularly as critics in publications with ample distribution. Without doubt there are other possible selections, but the Board is sincerely convinced that the major part of the works reviewed would also constitute the nucleus of whatever other significant sample of literary production in 1985.

Attention has been given, of course, not only to texts in Spanish but also to those written in the other peninsular languages. With this in mind, however, in the "Showcase of New Books", the decision was made, provisionally, to include only those titles whose Castilian version was printed for the first time in the period considered.

Escaparate de novedades



Pere Calders

RONDA NAVAL BAJO LA NIEBLA

EDITORIAL ANAGRAMA, BARCELONA.

1985

[218 pp. (1.050 ptas.)]

COMO REIRSE EN UN NAUFRAGIO

UNA noche de fiesta a bordo del "Panoramic", símbolo reducido del universo y remedo burlesco del "Titanic"; una noche que preludia un lento naufragio y que se venía anunciando con una serie de naufragios anteriores en las vidas de los personajes. El microcosmo que allí se organiza refleja de un modo caricaturesco los avatares de todo tipo de gente corriente, desde el matrimonio hastiado hasta el joven impulsivo, un predicador insidioso y un talentoso judío técnico en gases y acordeonista, un rico hacendado y un capitán que no abandona el puente de mando ni en el último momento, haciéndose rodear por la orquesta del buque, que tocará música de baile en medio de la tragedia. Todo se narra ahí con ironía y un humor que no perdona ningún estereotipo y alegorizan acerca de la estupidez y de la ternura como dos mundos antagónicos. Pero Calders se escuda en que sólo ha hecho un arreglo del diario de Oleguer Sureda Armattell, superviviente que desapareció luego en extrañas circunstancias. La divertidísima trama es un derroche de imaginación, con hallazgos insólitos (para la carcajada) que causan continua sorpresa y traen a la memoria la pregunta "¿qué pasó antes de...?" que todo naufragio alimenta. Pero las respuestas pocas veces se han contado como un largo chiste dicho por un agudo conversador.

“HAY que organizar la banda de música para que, cuando se hunda en los mares la embarcación, todo pueda resultar romántico y tétrico. No había otro remedio. El trasatlántico tenía que naufragar. Nos lo dice en seguida el autor. La fiesta de la hermosa travesía, que es fiesta de vivir, tendría que terminar en el riesgo grave de existir o de morir... En el relato el naufragio tal vez sea lo de menos, ya que se resuelve vertiginosamente. Lo trascendente es el preludeo y el nudo, los personajes y el sentimiento que lucha con las pasiones que desconocen el porvenir. Brotes de indiferencia en la tripulación y fantasía de divertido alcance argumental. y aquí, sí, es cuando se produce un descubrimiento trascendente —aunque no lo parezca— de almas y de caracteres. Se introduce un mundo especial en los corazones de las figuras de la farsa. En esta novela, bajo una niebla pernicioso y llorona se estremece un poco el alma de Pirandello con zumos alegóricos de Ionesco”. José Luis Martín Abril (“ABC”).

“SU obra posee una versatilidad muy acorde con el nervio que recorre al autor, sostenida casi siempre por la realidad inhabitual de terrenos no explorados, donde abundan las reacciones inesperadas que chocan a nuestra mentalidad racionalista”. Juan Cantavella (“YA”).

RONDE NAVALE SOUS LE BROUILLARD

COMMENT RIRE DANS UN NAUFRAGE

UNE nuit de fête à bord du «Panoramic», symbole réduit de l'univers et imitation burlesque du "Titanic"; une nuit qui prélude un lent naufrage et qui s'annoçait par une série de naufrages antérieurs dans les vies des personnages. Le microcosme qui s'y organisait reflète d'une façon caricaturesque les avatars de tout genre de gens courants, depuis le couple dégoûté, jusqu'au jeune impulsif, un prêcheur insidieux et un juif, technicien talentueux en gazes et accordéoniste, un riche propriétaire et un capitaine qui n'abandonne même pas au dernier moment; la passerelle de manoeuvre, en s'entourant de l'orchestre du bateau qui jouera des airs de dance au milieu de la tragédie. Et le tout, décrit ici avec une ironie et une humeur qui ne pardonnent aucun stéréotype et allégorisent sur la stupidité et la tendresse comme deux mondes antagoniques. Pere Calders se retranche derrière le fait qu'il a seulement retouché le journal d'Oleguer Sureda Armatell, survivant qui, postérieurement, disparut sous des circonstances étranges. La super-amusante trame qui est un gaspillage d'imagination, avec des trouvailles insolites (pour les éclats de rire) qui constamment nous causent des surprises et rappellent à la mémoire la question que tout naufrage nourrit: "que s'est-il passé avant de...?" Mais peu de fois les réponses ont été racontées comme une longue blague dite par un causeur mordant.

“IL faut organiser la bande de musique pour qu'au moment où l'embarcation coule dans les mers, tout puisse être romantique et lugubre. Il n'y avait pas d'autre solution. Le trasatlantique devait naufrager. L'auteur nous le dit tout de suite. La fête de la belle traversée, qui est une fête de vivre, devrait se terminer par le grave risque d'exister ou de mourir... Dans le récit il se peut que le naufrage n'ait que la moindre importance car il est résolu vertigineusement. Ce qui est transcendant c'est le prélude et le noeud, les personnages et le sentiment qui lutte contre des passions qui ne connaissent pas le futur. Jaillissements d'indifférence dans l'équipage et fantaisie d'amusante portée argumentale. Et c'est ici que se produit une découverte importante —même si ce n'est pas évident— d'âmes et de caractères. Un monde spécial s'introduit dans les coeurs des figures de la farce. Dans ce roman, sous le brouillard, sous cette brume, frémit un peu l'âme de Pirandelle avec des jus allégoriques d'Ionesque.” José Luis Martín Abril (“ABC”).

“SON oeuvre possède une versatilité très accordée avec la veine qui parcourt l'auteur, soutenue presque toujours par la réalité inhabituelle de terrains non explorés, où abondent les réactions inattendues qui choquent avec notre mentalité rationaliste.” Juan Cantavella (“Ya”).

AT WATCH IN A FOOGY SEA

HOW TO LAUGH DURING A SHIPWPECK

ONE festive night aboard the “Panoramic”, condensation symbolic of the universe and a burlesque imitation of the “Titanic”; a night that preludes a slow sinking and that has been gradually introduced by a series of former “wrecks” in the lives of the characters. The resulting microcosmos reflects in caricature the experiences of all types of normal people, including bored husbands and wives, impulsive youth, an insidious preacher, a talented Jew, a gas technician and accordion player, a rich landowner; and a captain who doesn’t abandon ship even at the last moment, surrounding himself with ship’s orchestra, which plays dance music throughout the tragedy. All this is narrated with an irony and humor that leave us no stereotype unaffected, and that allegorize about stupidity and tenderness as two antagonistic worlds. Pere Calders remains behind his affirmation that he has only organized the diary of Oleguer Sureda Almatell, survivor who disappeared in strange circumstances. The amusing plot is full of imagination, with amazing finds (for a good laugh) which provoke constant surprises and bring to mind the question, “What happened before...?” which all shipwrecks generate. But the answers rarely have consisted in a delightful, long joke told by an able conversationalist.

“THE band has to be organized so that, when the ship goes down, everything can appear to be romantic and dramatic. There was no other solution. The transatlantic liner had to sink, the author tells us early on. The party during the splendid crossing, the party of life, had to end in the great risk of staying alive or of dying... In the story perhaps the sinking is the least of all, since it is rapidly brought to a finish. The truly important part is the prelude and the climax, the characters and the feeling that fights against the passions that ignore the future. A certain indication of indifference among the crew and fantasy that brings fun to the plot. And this is when a definitely transcendent discovery is produced —although it doesn’t seem that way— of souls and of characters. A special world is introduced into the hearts of the figures in the farce. In this novel, under a pernicious and sniffling fog, Pirandello’s soul shivers slightly under the light of Ionesco’s allegory”.
José Luis Martín Abril (“ABC”).

“THE work has a versatility that is in accordance with the author’s verve, almost always sustained by the unaccustomed reality of unexplored terrain, where unexpected reactions, that conflict with our rationalistic mentality, abound”.
Juan Cantavella (“Ya”).

Miguel Delibes

EL TESORO
EDICIONES DESTINO, BARCELONA,
1985

[128 pp. (750 ptas.)]

EL PUEBLO DEL TESORO

ARANDO la tierra un labrador encuentra casualmente un tesoro celtibérico que va a conmocionar la vida de un pueblecito. Dada la noticia, una expedición de arqueólogos se dirige al lugar, donde los campesinos, que los miran con sospechas, dan paso a su propia codicia. Toda la comunidad supone que no basta una indemnización, siempre escasa, y crea una tensión hostil hacia los arqueólogos para que el tesoro permanezca en el pueblo, una tensión que llega a la misma amenaza de muerte. Por tres días, el grupo de arqueólogos queda secuestrado por los habitantes, capitaneados por su alcalde. El eje de este relato lineal, que va a lo directo de la narración, es esa actitud comunitaria de toda la población, en la que la rudeza de unas gentes sin recursos culturales se opone a la lógica representada por los arqueólogos de la Administración. Con un esquematismo consciente, los personajes rurales, de principios elementales, acentúan la división entre los dos grupos que litigan por tan tentador hallazgo. Pero también a la vez salen ridiculizados los directores generales abusivos, los políticos demagogos y los señoritos de ciudad que se burlan de la gente del campo.

“**N**O recuerdo en qué ocasión describió Delibes los tres componentes que, para él, son sustanciales en una novela: un hombre, una pasión y un paisaje. *El tesoro*, como toda su novelística, reúne estos tres elementos. Unos personajes sucinta, pero suficientemente caracterizados, situados en el paisaje de la España irredenta, dan lugar a una tragedia que deja al descubierto las malas pasiones enraizadas en la incultura y su secuela, el incivismo. Nada le desvía de su primerísimo propósito, contar una historia interesante y aleccionadora, con el acierto de haber incorporado un componente de intriga que mantiene el suspense hasta la última página del libro.” Santos Sanz Villanueva (*“Diario 16”*).

“**D**ELIBES no tiene que acudir a enrarecimientos de lenguaje, distorsiones en los personajes, circunloquios argumentales. La sorpresa, el interés, el dolor, la tensión de sus fábulas son siempre efectos que no parecen preparados. Prestidigitador de alta —habría que decir, de honda— escuela, nos hace seguirle sin que pensemos un momento que estamos inmersos en el gran juego que es la literatura y que nos colocamos, ante algunas páginas escritas, como ante un espejo terrible que, primero nos refleja, y luego nos lleva mucho más allá.” José García Nieto (*“ABC”*).

LE TRESOR

LE VILLAGE AU TRESOR

2

EN labourant la terre, un paysan trouve par hasard un trésor ibéro-celtique qui va commotionner la vie d'un petit village. La nouvelle annoncée, une expédition d'archéologues se dirige au site où les paysans qui les regardent avec soupçons, donnent libre cours à leur ambition. Toute la communauté suppose qu'une indemnisation, toujours peu abondante, ne suffit pas et crée une tension hostile envers les archéologues afin que le trésor reste au village, tension qui arrive même jusqu'à la menace de mort. Les archéologues sont séquestrés pendant trois jours par les habitants, commandés par le maire. L'axe de ce récit linéal qui va directement à la narration est cette attitude communautaire de toute la population où la rudesse de gens sans recours culturels s'oppose à la logique représentée par les archéologues de l'Administration. Les personnages ruraux, aux principes élémentaux, avec un schématisme conscient, accentuent la division entre les deux groupes en litige pour une trouvaille aussi alléchante. Mais nous voyons ridiculisés aussi les directeurs généraux abusifs, les politiciens démagogues et les "señoritos", fils à papa de la ville qui se moquent des gens de la campagne.

“JE ne me souviens pas à quelle occasion Delibes a décrit les trois composantes qui, d'après lui, sont substantielles dans un récit: un homme, une passion et un paysage. *Le Trésor* aussi bien que tous ses romans, réunit ces trois éléments. Des personnages d'une façon succincte mais suffisamment caractérisés, situés dans le paysage de l'Espagne irrédimée, donnent lieu à une tragédie qui découvre les mauvaises passions enracinées dans l'inculture et sa séquelle, l'incivisme. Rien ne le détourne de son tout premier propos: raconter une histoire intéressante et instructive avec la réussite d'avoir incorporé une composante d'intrigue qui maintient le suspens jusqu'à la dernière page du livre. Santos Sanz Villanueva (*"Diario 16"*).

“DELIBES n'a pas besoin d'avoir recours à des enracinements du langage, à des distorsions dans les personnages, circonlocutions argumentales. La surprise, l'intérêt, la douleur, la tension de ses fables sont toujours des effets qui ne semblent pas préparés. Prestidigitateur de grande école —peut-être mieux d'une école profonde— il fait qu'on le suive sans penser pour un moment que nous sommes immergés dans le grand jeu de la littérature. Nous nous trouvons face à des pages écrites comme devant un terrible miroir qui premièrement, nous reflète et puis, nous emporte bien plus loin.” José García Nieto (*"ABC"*).

THE TREASURE

THE TOWN WITH A TREASURE

WHILE plowing, a farmer finds by chance a Celtiberian treasure which is going to disturb the life of a small town. As soon as the news is out, an expedition of archeologists heads for the site, where the people of the town, who look upon them as suspect, give rein to their own greed. The whole community

supposes that an indemnization, always too small, is not enough, and creates a hostile tension towards the archeologists so that treasure will stay in the town, a tension that leads to the very threat of death. During three days, the archeologists are kidnapped by the inhabitants, captained by their mayor. The center of this linear tale, which goes straight through the story, is this communitarian attitude of the entire town, in which the coarseness of some people without cultural resources is opposed to the logic represented by the government archeologists. Consciously schematic, the rural characters, elemental in principles, accentuate the división between the two groups disputing such a tempting find. But abusive general directors, demagogical politicians, and city dandies who laugh at country bumpkins, are all ridiculed in turn.

2

“I don’t remember on what occasion Delibes described the three components which, for him, are essential in a novel: a man, a passion, and a landscape. *The Treasure*, as in all his novels, bring together these three elements. Some characters who are described in a succinct, but sufficient, manner; within the landscape of irredeemed Spain, lead to a tragedy which exposes the negative passions rooted in the lack of culture and the resulting lack of civility. Nothing distracts him from his vital proposition, that of telling an interesting and enlightening story, with the advantage of having incorporated an intrigue that maintains the suspense until the last page”. Santos Sanz Villanueva (“Diario 16”).

“DELIBES doesn’t have to resort to estrangement of language distortions in characters, twisted plots. Surprise, interest, pain, tension in his stories are always effects that never seem prepared. A high (one would have to say, profound)-class magician, he makes us follow his every move without our thinking for a moment that we are immersed in the grand game of literature, and that we are in front of some written pages as if they were a terrible mirror that first reflects our image and then carries us much farther beyond”. José García Nieto (“ABC”).

Cristina Fernández Cubas

EL AÑO DE GRACIA
TUSQUETS EDITORES, BARCELONA,
1985

[184 pp. (900 ptas.)ñ

ESCUELA DE ROBINSONES

DANIEL, un ex seminarista ingenuo, narra en primera persona su decisión de lanzarse a la vida y aprender sus reglas. Su hermana Gracia, símbolo de la segunda oportunidad, le regala un año sabático para tal ejercicio, que él inicia con las torpezas de unos amores intrascendentes y con un viaje por mar que acaba

3

en naufragio. La isla a la que llega Daniel está contaminada y, así, su adaptación a la naturaleza adquiere dimensiones macabras. Cuenta con un nuevo Viernes, Crock, un pastor embrutecido, y en la sorprendente conclusión del libro se halla al fin un remanso que el lector, después de una incursión en el desasosiego, agradece como si él mismo hubiera vivido tan voraz peripecia. Novela de aventuras en el mejor sentido del género, en la que se suceden los acontecimientos y donde todo está construido para crear los efectos de un Conrad o un Stevenson, Fernández Cubas nos ofrece un texto que es la revisión irónica del *Robinson Crusoe*.

“**C**OMO el profeta Daniel, el joven protagonista es arrojado a una isla salvaje y abandonada en plena Europa del siglo XX, en clara reminiscencia del romanticismo. Daniel cumplirá, pues, todos los rituales de la iniciación y habrá para ello de trascender su propio yo en esa isla desierta y alambriada que no es sino una representación del descenso a los infiernos, de donde el héroe emergerá otro.” Juana Salabert “Diario 16”).

“**C**RISTINA Fernández Cubas ha sabido rendir los homenajes literarios inevitables en una novela de este tipo y disponer la narración de los hechos en un dosificado crescendo no exento de puntuales sorpresas.” José Manuel Fajardo (“Ya”).

“**L**A autora narra admirablemente, con una economía de medios absoluta. Su libro *El año de Gracia* es de lectura obligada para todos aquellos que sigan creyendo que la literatura no puede reducirse a la condición de mero juego. Una novela vertiginosa, inquietante, distinta.” Leopoldo Azancot (“ABC”).

L'ANNEE DE GRACE

L'ECOLE DES ROBINSONS

DANIEL, ex-séminariste naïf, timide, raconte, en première personne, sa décision de se lancer dans la vie et d'apprendre ses règles. Grâce, sa soeur, symbole de la deuxième opportunité, lui offre une année sabbatique pour cet exercice, année qu'il commence maladroitement avec ses amours peu importants et en faisant un voyage par mer qui aboutira en un naufrage. L'île où Daniel arrive est contaminée et c'est ainsi que son adaptation à la nature va atteindre des dimensions macabres. Il trouve un nouveau Vendredi, Grock, berber abruti, et dans la surprenante conclusion du livre le lecteur va enfin trouver une pause qu'il va, après cette incursion dans l'agitation, remercier comme si lui-même avait vécu cette vorace péripétie. Roman d'aventures dans le meilleur sens du genre, où se succèdent les événements et où tout est construit pour créer des effets d'un Conrad ou d'un Stevenson. Fernández Cubas nous offre un texte qui est la révision ironique du *Robinson Crusoe*.

“**C**OMME le profète Daniel, le jeune protagoniste est lancé dans une île sauvage et abandonnée, en pleine Europe de XXe. siècle, en une claire réminiscence du

romanticisme. Daniel va donc subir tous les rituels de l'initiation et pour cela, il devra affecter son propre personnage dans cette île déserte et barbelée qui n'est autre

qu'une représentation de la descente aux enfers, d'où le héros émergera transformé en *un autre*." *Juana Salabert* ("Diario 16").

“**C**RISTINA Fernández Cubas a su rendre les hommages littéraires inévitables dans un roman de ce genre et disposer la narration des faits en un “crescendo” dosé où ne manquent pas des surprises ponctuelles.” *José Manuel Fajardo* (“Ya”).

“**L**'AUTEUR raconte admirablement avec une économie de moyens absolue. Son ouvrage *L'année de Grâce* est une lecture obligée pour tous ceux qui continuent à croire que la littérature ne peut être réduite à un simple jeu. Un roman vertigineux, inquiétant, différent.” *Leopoldo Azancot* (“ABC”).

THE YEAR OF GRACE

A SCHOOL FOR ROBINSON CRUSOES

DANIEL, a naïf ex-seminarian, tells in first person of his decision to launch himself into life and learn its rules. His sister Grace, symbol of the second chance, gives him the gift of a year's sabbatical to carry out this exercise, which he starts with the clumsiness of a superficial love affair and with a cruise that ends in a shipwreck. The island where he arrives is polluted, and thus his adaptation to Nature acquires macabre dimensions. A new Friday, Grock, a brutish shepherd, appears, and at the surprising ending of the tale there is a peace that the reader, after a trip through anxiety, appreciates as if he himself had lived through such voracious happenings. An adventure novel in the best sense of the genre, in which one thing happens after another and everything is constructed to create the effects of a Conrad or a Stevenson Fernández Cubas offers us a text which is an ironic revision of *Robinson Crusoe*.

“**L**IKE the prophet Daniel, the young protagonist is thrown up onto a savage, abandoned in the middle of twentieth-century Europe, clearly mindful of Romanticism. Daniel will comply, therefore with all the rituals of initiation and will have to transcend his self on this deserted and wired island which is none other than a representation of the descent to the infernos, from which the hero will emerge *another*.” *Juana Salabert* (“Diario 16”).

“**C**RISTINA Fernández Cubas has shown she knew how to rend the inevitable literary homage in a novel of this type, and arrange the narration in a dosified crescendo not lacking in timely surprises.” *José Manuel Fajardo* (“Ya”).

“**T**HE author narrates admirably, with an absolute economy of means. Her book *The Year of Grace* is obligatory reading for all those who still believe that literature cannot be reduced to a pure game. A giddy, disturbing, different novel.” *Leopoldo Azancot* (“ABC”).

Jesús Fernández Santos

EL GRIEGO

EDITORIAL PLANETA, BARCELONA,

1985

[226 pp. (850 ptas.)]

LA NOVELA DE "EL GRECO"

JERÓNIMA, el gran amor de Doménico Theotocópuli, "El Greco" que compartió toda su vida con él y cuya libre relación se mantuvo a pesar de la maledicencia, nos cuenta la vida del genial artista, perfilada también con la intervención de otros narradores: María, la sirvienta, y su hijo, soldado en la fracasada Armada Invencible; Francisco Preboste, el fiel criado y confidente del maestro; y Jorge Manuel, el hijo del pintor y heredero de su arte y de sus negocios. Juntos van contando los hechos de la vida de El Greco, su nacimiento en Creta, su estancia en Italia, su viaje y definitivo asentamiento en Toledo, ciudad que acaba de perder la Corte y utiliza al maestro como intermediario para su recuperación. Surgen en esta fabulación de Fernández Santos las incomprensiones de Felipe II hacia el artista, la lucha con la Iglesia, las tentaciones de regreso a su patria y el calor del pueblo que supo siempre apreciar el valor del oscuro personaje que fue El Greco.

4

"EL GRIEGO es una sinfonía en negro escrita por uno de los más finos estilistas del idioma castellano que dejan hoy en sus libros testimonio de la mejor manera de hacer lengua, de crear idioma, con su carga de imágenes y metáforas, con su secuencia de comparaciones y relatos encadenados que llevan a un buen fin. Acierta el autor con la cadencia de la narración, creando así

una novela dinamizada que ha sabido ver muy bien el conflicto del pintor, y sobre todo una novela escrita con un estilo de corte longitudinal que da pie a la frase morosa, explicativa, simétrica que ayuda a la composición de un clima, de un mito y, en definitiva, de un magnífico relato." José Mayorga ("Sur").

LE GREC

LE ROMAN DU "GRECO"

LE grand amour de Domenico Theotocopuli, "le Greco", Jeronima, avec qui il partagera toute sa vie en une relation libre qui dura malgré la médisance, nous raconte la vie du génial artiste, profilée aussi par l'intervention d'autres narrateurs: Marie, la servante, et son fils, soldat de la malheureuse Armée Invencible; Francisco Preboste, servant fidèle et confident du peintre; et Jorge Manuel, le fils du peintre et l'héritier de son

art et de ses affaires. Ils racontent les détails de la vie du Greco, sa naissance à Crète, son séjour en Italie, son voyage et son installation définitive Tolède, ville qui vient de perdre la Cour et qui utilise l'artiste comme intermédiaire pour sa récupération. Dans cette fabulation de Fernández Santos surgissent les incompréhensions de Philippe II envers l'artiste, la lutte avec l'Eglise, les tentations de retourner à sa patrie et la chaleur du peuple qui a su apprécier toujours la valeur de l'obscur personnage que fut le Greco.

“**L**E Grec est une symphonie en noir écrite par un des plus fins stylistes de la langue castillane qui laissent aujourd'hui dans leurs oeuvres le témoignage de la meilleure façon de faire une langue, de la créer, avec toutes ces images et métaphores, avec une séquence de comparaisons et de récits enchaînés qui arrivent à une bonne fin. L'auteur a bien choisi la cadence du récit.

Il crée ainsi un roman dynamisé qui a très bien réussi à voir le conflit du peintre, et surtout il l'a écrit avec un style longitudinal qui donne lieu à la phrase moderne, explicative, symétrique qui aide à la composition d'un climat, d'un mythe et, en définitive, d'un magnifique récit”. José Mayorga (“Sur”).

THE GREEK

THE NOVEL OF “EL GRECO”

JERONIMA, the true of Doménico Theotocópuli, “El Greco”, and who shared her life with him whose informal relationship remained solid in the face of all scandal, tells us story of the life of the genius. This life is profiled as well by other intervening narrators: María, the maid and her son, a soldier in the Invincible Armada; Francisco Preboste, the master's faithful servant and confidant; and Jorge Manuel, the painter's son and inheritor of his art and business. Together they relate the facts of the life of El Greco: his birth in Crete; his stay in Italy; his trip to, and definitive settlement in Toledo, city which had just lost the Court and used master as intermediary for his recovery. Coming up from within the novelization by Fernández Santos are the lack of understanding on the part of Felipe II towards the artist, the battle with the Church, the temptations to return to his homeland, and the warmth of a people who always knew how to appreciate the value of the obscure personage who was El Greco.

“**T**HE GREEK is a symphony in black written by one of the finest stylists in the Spanish language who give testimony in their books today of the best way to make a language, to create an idiom, with their strength of images and metaphors, their sequence of comparisons and interrelated stories that come to a good ending. The author has carried out the cadence of the nar-

ration well, creating in this way a dynamic novel which wisely sees the conflict of the painter, and above all, a novel written with a style cut in a longitudinal sense that permits a dilatory, explanatory, symmetrical phrasing which helps in the composition of an atmosphere, of a myth, and, in all, of a magnificent story”. Mayorga (“Sur”).

Alejandro Gándara

LA MEDIA DISTANCIA
EDICIONES ALFAGUARA, MADRID,
1985

[214 pp. (840 ptas.)]

HASTA EL ÚLTIMO ALIENTO

5 **U**N tema inédito en su tratamiento y una manera de narrar tan sólida como hermosa hacen de este joven novelista un autor profundamente original. Gándara ha descrito desde dentro la vejez prematura a la que llega inexcusablemente un corredor de 1.500 metros (la media distancia). Tal vejez no es sino el proceso de maduración de El Charro, que llega a Madrid desde provincias, fichado por un equipo de la capital, después de haber logrado sus mayores triunfos como atleta de medio fondo, donde importa tanto la velocidad como la resistencia. En la metrópoli, antes de y durante la carrera, desfilan por su mente el amor perdido, los años de preparación y la amargura de los fracasados con los que se ha encontrado, y que ya le predecían algo de él mismo. Bajo el sórdido mundo de las pensiones y de los engaños del sueño, la novela es una sucesión de *crisis* a través de las cuales el protagonista asume la nueva identidad. Historia de la larga brevedad de una carrera, donde al miedo del atleta ante el final de su gloria se añaden todas las cosas de la vida que han quedado al margen: ser otro, por ejemplo. El Charro, aprendiz ahora de la decadencia, no puede ya elegir. Su reflexión le ha enseñado que, como en una meta, su tiempo ha llegado al final. Es un corredor sin futuro y, paradójicamente, aún le queda todo por delante.

“**L**A MEDIA DISTANCIA es, a simple vista, un relato de iniciación. La historia de alguien que va viendo la vida a la vez que va reconociéndose en ella. Todo episodio tiene aquí su consecuencia, su lugar en un continuo que conduce al acabamiento. La iniciación es destrucción al mismo tiempo. La crónica del corredor de medio fondo que llega casi por casualidad a la competición, que aprende a sufrir y a sufrirse, que contempla desde el ocaso presentido su ascensión y su caída, quiere ser más que una reflexión desde la soledad, aunque

también sea eso. Una media distancia (la prueba más dura de las carreras atléticas) que sólo conduce al agotamiento, a la conciencia de que tras la llegada a trancas y barrancas sólo espera el fracaso, ese doble fracaso que él protagonista afronta mientras corre y mientras vive, vencido, frustrado muy conscientemente como corredor y perdida también esa posibilidad —tan literaria— de la redención por el amor, por su Teresa de la última infancia y esa Rosa de la juventud que se acaba.” *Luis Suñen* (“*El País*”).

LA DEMI-DISTANCE

JUSQU'AU DERNIER SOUFFLE

UN sujet inédit dans son traitement et une façon de raconter aussi solide que belle, font de ce jeune écrivain un auteur profondément original. Gándara a décrit de l'intérieur, la vieillesse prématurée à laquelle arrive inexcusablement un coureur de 1.500 mètres (la demi-distance). Cette vieillesse n'est autre que le processus de maturité de "El Charro" qui arrive à Madrid d'une province, sous contrat avec une équipe de la capitale, après avoir obtenu ses meilleurs succès comme athlète de résistance, où la vitesse est aussi importante que la résistance. Dans la métropole défilent dans sa mémoire avant et pendant la course, les années de préparation et l'amertume des ratés qu'il a rencontrés et qui déjà lui prédisaient quelque chose sur lui-même. Sous le monde sordide des pensions et les trompe-sommeils, le reman est une succession de crises à travers desquelles le protagoniste assume la nouvelle identité. Histoire de la longue brièveté d'une course où toutes les choses de la vie qui sont restées en marge, s'ajoutent à la peur de ;l'athlète face à la fin de sa gloire: être un autre, par exemple, "El Charro" maintenant apprenti de la décadence; il ne peut plus choisir. Sa réflexion lui a montré —comme à l'arrivée d'une course— que son temps arrive à sa fin. C'est un coureur sans futur et, paradoxalement, il a encore tout devant lui.

“LA demi-distance est à simple vue, un récit d'initiation. L'histoire de quelqu'un qui voit la vie en même temps qu'il s'y reconnaît. Tout épisode trouve ici sa conséquence, sa place, dans une suite qui conduit à la fin. L'initiation est en même temps la destruction. La chronique du coureur de la demi-distance qui arrive presque par hasard à la compétition, qui apprend à souffrir et à se souffrir, qui contemple, depuis le déclin senti, son ascension et sa chute, qui veut être plus qu'une réflexion depuis la solitude, même si c'est

ça aussi. Une demi-distance (la preuve la plus dure des courses athlétiques) qui conduit seulement à l'épuisement, à la conscience du fait qu'après l'arrivée à dures peines, attend seulement l'échec, ce double échec que le protagoniste affronte pendant qu'il court et pendant qu'il vit, vaincu, frustré très consciemment comme coureur et après avoir perdu aussi cette possibilité —si littéraire— de la rédemption par l'amour, par sa Thérèse de sa dernière enfance et cette Rose de la jeunesse qui finit...” *Luis Suñen* (“El País”).

THE MIDDLE DISTANCE

TILL THE LAST BREATH

A subject that is approached in a unique fashion and a way of telling that is as solid as it is beautiful make this young novelist a profoundly original author. Gándara has described from within the premature aging produced inevitably in a runner of 1500 meters (the middle distance). This old age is nothing less than the maturing process of El Charro, who arrives in Madrid from his provincial home, signed by a team in the capital after having triumphed as a athlete of precisely that distance, where speed is a important as

endurance. In the big city, before and during the race, thoughts run through his mind of lost loves, years of preparation, and the bitterness of those who have failed met along the way, and who have predicted already something about him. In the sordid world of boarding houses and the deceptions of dreams, the novel is a succession of *crises* through which the protagonist assumes a new identity. The story of the long brevity of a career, where to the fear of an athlete confronting the end of his glory, there are added all the things in life which have been left aside: El Charro, now an apprentice of decadence, can no longer choose to be someone else. His reflections have shown him that, like at the finish line, his time has run out. He is a runner without a future; yet, within the paradox of having everything ahead of him.

“**T**HE *Middle Distance* is, at first glance, a tale of initiation. The story of someone who starts seeing life at the same time as he starts recognizing himself in it. Every episode has its consequence, its place in a continuum which leads to its finish. The initiation is destruction at the same time. The chronicle of the middle-distance runner who starts running by chance, who learns to suffer and to put up with himself, who contemplates, from the perspective of his premonition of decline, his ascension and his fall, is more than a solitary reflection,

although it is that as well. A middle distance (the hardest race in athletics) which only leads to exhaustion, to the awareness that after barely arriving at the finish line, only failure awaits, that double failure which the protagonist confronts as he runs and as he lives, beaten, very consciously frustrated as a runner, and having lost the possibility —such a literary one— of redemption through love, through his Teresa of his late childhood and that Rose of the youth that is ending...”
Luis Suñen (“El País”).

Juan Goytisolo

COTO VEDADO
EDITORIAL SEIX BARRAL, BARCELONA,
1985

[278 pp. (800 ptas.)]

GOYTISOLO Y LOS SÓTANOS DE LA VERDAD

LOS orígenes opacos de la infancia, con el lastre de los antepasados enriquecidos en Cuba y su consiguiente huella en la jerarquización familiar, donde toda estaba impuesto y se debía a una clase; la figura mítica de la madre muerta; las venganzas posteriores en una cerrada sociedad; la insurrección juvenil, en un despertar a la conciencia política, que reniega de la alta burguesía; la adhesión al Partido Comunista y el exilio volun-

tario en París, donde paradójicamente encuentra la madurez y la pertenencia a una nueva patria; siempre al Sur, en el mundo y la cultura árabes; la confesión sin falsedades ni prejuicios de una declarada homosexualidad que arranca de las relaciones con su abuelo y que siempre supuso un horizonte muy difícil de franquear... Rostros, figuras, personajes, sucesos que hoy son sombras y que dejaron marcas... Todos estos hitos en medio de una vida que denuncia sin pudor, que ataca y reflexiona, que cuenta de nuevo la historia de un país y de una época a través de sus intelectuales, pareciéndonos que nos habla de un mundo distinto, aislado. La autobiografía de Juan Goytisolo es un auténtico descenso a los sótanos oscuros del propio yo y funda un nuevo territorio moral y literario en las letras españolas. La memoria personal del autor —Premio Europalia 1985— desnuda con crudeza y una rigurosa sinceridad su verdadera historia.

“**E**L carácter del libro insólito (en su sentido etimológico) procede de la reflexión profunda sobre los condicionamientos, y su autenticidad fomenta, incluso obliga, al lector. Alejado de la simple mordacidad, nos acerca a un protagonista íntimo, entrañable y, al tiempo, inquietante, agitador de nuestra conciencia porque, al descelar sus inquietudes, zarandea la inestable tranquilidad del lector”. *Jesús Lázaro* (“*El Diario Montañés*”).

“**C**ON este “*Coto vedado*”, profanación deliberada y hasta cruel —aunque no exenta de ternura— del último santuario de su interioridad, el escritor rasga sus vestiduras, nos abre sus puertas de par en par, y se presenta ante sus lectores en el más exigente y riguroso de los ejercicios autobiográficos que se recuerdan en la literatura española de todos los siglos”. *Rafael Conte* (“*El País*”).

TERRAIN RESERVE

GOYTISOLO ET LES SOUS-SOLS DE LA VERITE

LES origines opaques de l'enfance avec le lest des ancêtres enrichis au Cuba et la conséquente marque dans la hiérarchisation familiale où tout était imposé et se devait à un classe, la figure mythique de la mère morte; les vengeances postérieures dans une société fermée; l'insurrection juvénile qui fait que la conscience politique s'éveille, et renie de la haute bourgeoisie; l'adhésion au Parti Communiste et l'exil volontaire o Paris, où paradoxalement, il trouve la maturité et l'appartenance à une nouvelle patrie: toujours au Sud, dans le monde et la culture arabes; la confession, sans fausseté ni préjudices, d'une homosexualité déclarée qui part des relations avec son grand-père qui as toujours supposé un horizon très difficile à franchir... Des visages, des figures, des personnages, des faits qui sont aujourd'hui des hommes et qui ont laissé des marques... Tous ces faits au milieu d'une vie qui dénonce sans pudeur, qui attaque et réfléchit, qui à nouveau raconté l'histoire d'un pays et d'une époque à travers ses intellectuels, avec l'effet pour nous de nous parler d'un monde différent, isolé. L'autobiographie de Juan Goytisolo est un approfondissement dans les

régions obscures de son propre être et fonde un nouveau territoire moral et littéraire des lettres espagnoles. La mémoire personnelle de l'auteur —Prix Europalia 1985— laisse sa véritable histoire nue avec une sincérité crue et rigoureuse.

“**L**E caractère de livre insolite (dans son sens étymologique) procède de la profonde réflexion sur les conditionnements et son authenticité encourage et oblige même le lecteur. Eligné de la simple mordacité, il nous approuve d'un protagoniste intime, qui nous est cher et en même temps inquiétant, agitateur de notre conscience car en dévoilant ses inquiétudes, il bouscule l'instable tranquillité du lecteur.” *Jesús Lázaro* (“*El Diario Montañés*”).

“**A**VEC ce *Terrain réservé*, profanation délibérés et même cruelle —si bien non exempte de tendresse— du dernier sanctuaire de son intérieur, l'écrivain déchire ses vêtements, il nous ouvre ses portes à deux battants et se présente devant ses lecteurs dans l'exercice autobiographique le plus exigeant et rigoureux qu'on se rappelle dans la littérature espagnole de tous les siècles.” *Rafael Conte* (“*El País*”).

FORBIDDEN RESERVE

GOYTISOLO AND UNDERGROUND TRUTHS

THE opaque origins of infancy, with the baggage of forebears who became rich in Cuba and their consequent imprint in the family hierarchy, where everything was imposed and one owed oneself to a class; the mythical figure of a dead mother; later, vengeance in a closed society; juvenile rebellion within an awakening of political conscience, that rejects the bourgeois; joining the Communist party and voluntary exile in Paris, where paradoxically he finds maturity and identity with a new country: always South, in the Arabic culture and world; the confession, authentic and unprejudiced, of a declared homosexuality which has its roots in the relationship with his grandfather and which was always a very difficult horizon to cross... Faces, figures, characters, events that today are shadows and which left their mark... All these points in a life which he denounces without shame, which he attacks and reflects upon, which tells again the history of a country and of an era through its intellectuals, while seeming like the story of a different, isolated world. The autobiography of Juan Goytisolo is an authentic descent to the underground of his own self and founds a new moral and literary territory in Spanish writing. The memories of the author lay bare his true story in an explicit and absolutely sincere way.

“**T**HE character of this unique book comes from a profound reflection upon the conditioning factors, and

its authenticity encourages, even obliges, the reader. Far from simple mordacity, to us the protagonist is in-

timate, heartwarming and, at the same time, disturbing agitator of our conscience, because as he reveals his searches the unstable tranquility of the reader is shaken". *Jesús Lázaro* ("El Diario Montañés").

"WITH this *Forbidden Reserve*, deliberate and even cruel (although not lacking in tenderness) profanation of the last sanctuary of his inner being, the writer wails and gnashed teeth, opens his doors wide open to us, and presents himself to his readers in the most demanding and rigorous of autobiographical exercises to be remembered in all Spanish literature across the centuries". *Rafael Conte* ("El País").

Luis Goytisolo

INVESTIGACIONES Y CONJETURAS
DE CLAUDIO MENDOZA
EDITORIAL ANAGRAMA, BARCELONA,
1985

[126 pp. (770 ptas.)]

BROMAS FEROCES CONTRA LA LITERATURA

¿C

ÓMO puede superarse a Joyce en un cuento que es a la vez un juego sobre un libro (*Gigamehs*) que es la *summa* de todos los cuentos? ¿De qué podrían discutir —con ardor— Marx y Lenin? ¿Un seductor de oficio puede ser patéticamente divertido en sus fracasos? Un tal Claudio Mendoza, tan

real y tan falso, recibe el encargo de entrar en estas cuestiones para delimitar la misma esencia de la gestación literaria, de la personalidad y de la creación ficticia en la obra de un tal Luis Goytisolo. Es éste un libro inusual, en el que el desdoblamiento y la pirueta, bien resuelta, de situarse del lado del personaje llegan a su colmo. Con un buen humor disfrazado de seriedad puntillosa, la obra apura hasta el extremo la engañosa entidad de la literatura, rompiendo el principio de la realidad en virtud de una original aplicación de la sátira. Pocas veces nos topamos con una broma tan feroz acerca de lo insincero, donde el omnipotente escritor encontrará en el espejo a un *alter ego* que lo escruta como a sus propios textos, lo acorralla y lo desprecia por su cualidad de Dios de una continuada farsa: el arte de la fantasía.

7

“**E**STA obra supone desmontar los esquemas habituales de la novela y retomar los aspectos más geniales de ella, es decir, aquellos que se plantean en los juegos de mentira-verdad del *Quijote* o en las divagaciones narrativas del *Tristram Shandy*.” Jesús Lázaro (“*El Diario Montañés*”).

“**A** lo largo de esta variedad de temas y perspectivas late una única realidad que es, además, el gran tema de la literatura: la continua y embriagadora in-

tersección entre ficción y realidad. De pontro, el autor es crítico; de repente, compilador de cartas ajenas o presentador de textos de otros tomados al azar; ahora, sin interrupción, narrador y personaje de lo narrado, discrepante polemista.” Germán Yanke (“*Deia*”).

“**U**N libro sin concesiones, en el que Luis Goytisolo ha llevado más lejos que nunca la sutileza de sus claves narrativas, el rigor en el manejo de los materiales narrativos, la incisividad de su sarcasmo, el noble pudor de sus emociones y la concepción de la escritura como una aventura de la inteligencia.” Juan A. Masoliver Ródenas (“*La Vanguardia*”).

RECHERCHES ET CONJECTURES DE CLAUDIO MENDOZA

PLAISANTERIES FEROCES CONTRE LA LITTERATURE

COMMENT Joyce peut-il être superé par un conte qui est en même temps un jeu sur un livre (*Gigarnehs*) qui est *l'ensemble* de tous les contes? Marx et Lénine de quoi pouvaient-ils discuter avec ardeur? Un séducteur d'office, peut-il être pathétiquement amusant dans ses échecs? Un certain Claudio Mendoza —à la fois si réel et si faux— reçoit la commande d'entrer dans ces questions pour délitimer l'essence même de la gestation littéraire, de la personnalité et de la création fictive de l'oeuvre d'un certain Luis Goytisolo. Il s'agit ici, d'un livre inusuel où le dédoublement et la pirouette, bien résolue, de se situer du côté du personnage arrivent au comble. D'une bonne humeur déguisée en sérieux, l'ouvrage épuise jusqu'à son extrême, la trompeuse entité de la littérature en Grisant le principe de la réalité en vertu d'une originale application de la satire. Peu de fois nous nous trouvons face à une farce aussi féroce au sujet de l'insincère, où l'omnipotent écrivain trouvera dans le miroir un *alter ego* qui le scrute comme à ses propres textes, qui le traque et le méprise par sa qualité de Dieu d'une farce continuée: l'art de la fantaisie.

CET ouvrage suppose démonter les schémas habituels du roman et reprendre les aspects les plus géniaux du récit, c'est-à-dire, ceux qui se posent dans les jeux de vérité-mensonge du *Quichotte* ou dans les divagations narratives du *Tristram Shandy*.” Jesús Lázaro (“*Diario Montañés*”).

“**T**OUT au long de cette variété de sujets et perspectives bat une seule réalité qui est en plus le grand

“sujet” de la littérature: l'intersection continue et enivrante entre la fiction et la réalité. Soudain, l'auteur est critique; tout-à-coup, compilateur des cartes d'autrui ou présentateur de textes des autres pris par hasard; maintenant sans interruption, narrateur et personnage de ce qui est narré, polémiste divergeant.” Germán Yanke (“*Deia*”).

“**U**N livre sans concessions, où Luis Goytisolo a poussé plus loin que jamais la subtilité de ses clefs narratives, la rigueur dans la manipulation des matériaux narratifs, l'incisivité de son sarcasme, la pudeur noble de ses émotions et la conception de l'écriture comme une aventure de l'intelligence.” Juan A. Masoliver Ródenas (“*La Vanguardia*”).

INVESTIGATIONS AND CONJECTURES OF CLAUDIO MENDOZA

FEROCIOUS JOKES AGAINST LITERATURE

HOW can Joyce be bettered in a story that is at the same time a game about a book (*Gigamehs*) that is the *summa* of all stories? What could Marx and Lenin ardently argue about? Can a professional seducer be pathetically funny when he fails? One Claudio Mendoza, so real and so false, receives the assignment of entering into these questions in order to define the very essence of literary gestation, of the personality and of fictitious creation in the work of one Luis Goytisolo. This is an unusual book, in which the boubling up and the pirouette, well developed, of being on the character's side, reach their utmost. With a good sense of humor disguised as exacting seriousness, the work takes to the limit the misleading appearance of literature, breaking the principle of reality in virtue of a novel application of satire. There are few times when we find such a ferocious joke about the insincere, where the omnipotent writer will find in the mirror an *alter ego* who examines him as well as his own texts, who hems him in and scorns him for his role of God in a continual farce: the art of fantasy.

“**T**HIS work implies undoing the habitual structure of the novel and recovering the most congenial aspects of it, that is, those which are presented in the games of lies-truths in the *Quixote* or in the narrative wandering of *Tristram Shandy*” *Jesús Lázaro* (“*El Diario Montañés*”).

“**A**LL through this variety of themes and perspectives there is one reality only, which is, above all, the great ‘theme’ of literature: the continuous and heady intersection between fiction and reality. Suddenly, the author is critic; then he’s a compiler of someone else’s let-

ter or presenter of others’ texts chosen by chance; and then, without interruption, narrator and character of that narrated, discrepant polemicist”. *Germán Yanke* (“*Deia*”).

“**A** book that makes no concessions, in which Luis Goytisolo has taken farther than ever the subtleness of his narrative clues, the rigor in handling of narrative materials, the incisiveness of his sarcasm, the noble discretion of his emotions and the conception of writing as an adventure of intelligence”. *Juan A. Masoliver Ródenas* (“*La Vanguardia*”).

Claudio Guillén

ENTRE LO UNO Y LO DIVERSO (INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA COMPARADA)

EDITORIAL CRÍTICA, BARCELONA,

1985

[519 pp. (1.537 ptas.)]

MAPA DE LA LITERATURA SIN FRONTERAS

UN anhelo convertido en método científico, un deseo perseguido desde el Romanticismo hasta hoy hecho materia rigurosa de estudio, he aquí lo que pretende la literatura comparada al establecer como su objeto propio las relaciones supranacionales entre literaturas diversas. Claudio Guillén, prestigioso innovador de esta rama de investigación, ha logrado con amenidad narrativa la presentación sistemática de todas las cuestiones y respuestas que conlleva el enfoque comparatista para iluminar el estudio de la teoría y de la crítica literarias. La primera parte del libro traza la genealogía del comparatismo y ofrece una panorámica de métodos y tendencias, en especial teniendo en cuenta las tradiciones francesa y norteamericana. La segunda parte se centra en lo que es la propia geografía del comparatismo, estableciendo los territorios de análisis en su tratamiento por géneros, formas, temáticas, intertextualidad, multilingüismo y confrontación histórica. Gracias a la agilidad descriptiva de citas, textos y anécdotas literarias, que conjuga el pensar teórico con el enfrentamiento directo con la «obra en sí», el estudio de Guillén —ya en curso de traducción a varias lenguas— es hoy la más completa y atractiva introducción a la literatura comparada.

8

“**C**OMO bien indica su título, el libro de Guillén tiene un motivo que lo recorre de principio a fin: la necesidad de hallar hipotéticas, provisionales síntesis en la dialéctica entre las obras concretas y la literatura, es decir, entre lo particular y lo general. Es un recurso que contribuye a la trabazón de una obra que, además de

bien construida, está bien escrita. Uno de los aspectos de mayor interés del libro es la preocupación constante por recabar, por un lado, la colaboración de la poética, y por otro la de la crítica más reciente, ante la que Guillén muestra una muy ponderada actitud.” *Enric Sullà* (“*El País*”).

ENTRE L'UN ET LE DIVERS (INTRODUCTION A LA LITTERATURE COMPAREE)

CARTE DE LA LITTERATURE SANS FRONTIERES

UNE aspiration transformée en méthode scientifique, un désir poursuivi du Romanticisme jusqu'à nos jours et devenu une rigoureuse matière d'étude, c'est ce que prétend la littérature comparée en établissant comme son propre objectif les relations supra-nationales entre diverses littératures. Claudio Guillén, prestigieux innovateur de cette branche de la recherche, a réussi avec une aménité narrative, la présentation systématique de toutes ces questions et ces réponses qu'entraîne l'optique comparative pour illuminer l'étude de la théorie et de la critique littéraires. La première partie du livre trace la généalogie du comparatisme et offre un panorama des méthodes et tendances, spécialement en tenant compte des traditions françaises et nord-américaines. La deuxième partie se centre sur ce qui est la propre géographie du comparatisme, en établissant les territoires d'analyse dans son traitement par genres, formes, thématiques, inter-textualité, multilinguisme et confrontation historique. C'est grâce à l'agilité descriptive des citations, des textes et des anecdotes littéraires, qu'il conjugue le penser théorique avec l'affrontement direct avec “l'oeuvre en soi-même”, que l'étude de Guillén —en cours de traduction à diverses langues— est aujourd'hui l'introduction à la littérature comparée la plus complète et attirante.

8

“**C**OMME indiqué dans son titre, le livre de Guillén a un sens qui le parcourt du début à la fin: le besoin de trouver des synthèses hypothétiques, provisoires, dans la dialectique entre les ouvrages concrets et la littérature, c'est-à-dire, entre le cas particulier et le général. C'est un recours qui contribue à la liaison d'un

ouvrage qui en plus d'être bien construit, est bien écrit. Un des aspects du plus grand intérêt du livre, est la constante préoccupation pour obtenir, d'un côté, la collaboration de la poétique et d'un autre côté, celle de la critique plus récente devant laquelle Guillén montre une attitude très pondérée.” *Enric Sullà* (“*El País*”).

BETWEEN ONE AND THE DIVERSE (INTRODUCTION TO COMPARATIVE LITERATURE)

A MAP OF LITERATURE WITHOUT BORDERS

Awish converted into scientific method, a desire sought after since Romanticism to the present day made rigorous material for study: this is what comparative literature seeks to be when it establishes as its subject the supranational relationships among diverse literatures. Claudio Guillén, prestigious inovator of this field of investigation, has presented systmatically and with narrative grace, all the questions and answers which are implied in the comparative viewpoint, in order to throw light upon the study of literary theory and criticism. The first part of the book looks at the origins of comparativism and offers a panorama of methods and tendencies, with special attention to the French and North American traditions. The second part is centered in the geography itself of comparativism, establishing the territories of analysis in its treatment of genres, forms, themes, intertextuality, multilingualism and historical confrotation. Thanks to the descriptive agility with quotes, texts and literary anecdotes, combining theory with direct study of the “work itself”, Guillén’s work—in the process of translation into various languages—is today the most complete and attractive introduction to comparative literature.

“**A**S its title indicates well, Guillén’s book has a motifs that is present from beginning to end: the necessity to find hypothetical, provisional synthesis in the dialectics between specific works and literature, that is, between the particular and the general. It is a technique which contributes to the framework of a book which, aside from being well constructed, is well written. One of the most interesting aspects of the book, on

one hand, is the constant preoccupation for including the collaboration of poetics, and on the other, that of the most recent criticism, which Guillén keeps well in mind”. *Enric Sullá* (“*El País*”).

Julio Llamazares

LUNA DE LOBOS
EDITORIAL SEIX BARRAL, BARCELONA,
1985

[154 pp. (900 ptas.)]

LA ÉPICA DEL MAQUÍ

CUATRO fechas en las vidas rotas de otros tantos guerrilleros. Cuatro fechas que abarcan diez años: la Guerra Civil española, la derrota, la huida al monte para seguir la lucha, y el final de todas las esperanzas, cuando la lucha termina y se es atrapado. Es la épica del maquís, de la guerrilla de los republicanos vencidos, pero narrada aquí desde la perspectiva de hombres acosados, con miedo y solitarios, que han de convivir con la naturaleza casi como los animales. Durante esos años, los cuatro protagonistas se van desligando del mundo, de la vida común dejada atrás en pueblos y ciudades que apenas sí saben de ellos. Pero allí, en el monte, pendientes siempre de un ruido, camuflados o escondidos a lo largo de días enteros, sólo cabe pensar, pensar y embrutecerse. Detrás de cada árbol puede estar la muerte. Han de elegir entre ella, la resistencia absurda o la locura.

“LLAMAZARES trata su libro a través de un filtro pesimista y moral: todo él se sitúa en un proceso de destrucción, de persecución implacable, en el que el hombre asume toda su ferocidad de ser acorralado y se siente sólo lobo entre lobos. La filosofía que lo anima se distancia de cualquier toma de posición política, y una sostenida preocupación humana dirige su pluma.”
Pablo Corbalán (“5 Días”).

“EL relato es sobrio, sin caídas en lo fácilmente emotivo y dramático, con una ternura que nace de las propias circunstancias narradas. Asombra la capacidad de reconstrucción de situaciones teniendo en cuenta la juventud del autor.” *Nelson Marra (“Mundo Obrero”).*

“HAY en *Luna de lobos* la constancia de un estilo literario, que Llamazares ha sabido con absoluto rigor derivar de su experiencia de poeta, perfectamente integrado en una dimensión narrativa, con ese punto de magia en el que lo lírico trasciende las anotaciones descriptivas y eleva las situaciones con una cierta aura legendaria y mítica.” *Luis Mateo (“La Guía del Ocio”).*

LUNE DE LOUPS

L'ÉPIQUE DU MAQUIS

QUATRE dates dans les vies brisées de quatre *guerrilleros*. Quatre dates qui reprennent dix ans: la Guerre Civile espagnole, la défaite, la fuite au maquis pour continuer la lutte et la fin de tous les espoirs, quand la lutte est finie et que l'on est pris. C'est l'épique du maquis, de la "guerrilla" des républicains vaincus, mais racontée ici d'une perspective d'hommes poursuivis, avec peur, et solitaires, qui doivent cohabiter avec la nature presque comme des animaux. Pendant ces années, les quatre protagonistes perdent les liens avec le monde, la vie courante laissée derrière eux, dans des villages et des villes qui à peine savent quelque chose d'eux. Mais là, dans la montagne, toujours aux aguets d'un bruit, cachés pendant des journées entières, ils peuvent seulement penser, penser et s'embrutir. Derrière chaque arbre la mort peut les attendre. Ils doivent choisir entre elle, la résistance absurde ou la folie.

“**L**LAMAZARES aborde son livre à travers un filtre pessimiste et moral: le tout se situe dans une voie de destruction, de poursuite implacable, où l'homme assume toute sa férocité d'être traqué et se sent un seul loup entre les loups. La philosophie qui l'anime se distance de toute prise de position politique, et une préoccupation humaine soutenue dirige sa plume”. *Pablo Corbalán* (“5 Días”).

“**L**E récit est sobre, sans tomber dans ce qui est facilement émotif et dramatique, avec une tendresse qui naît des circonstances narrées même. La capacité de reconstructions des situations, en tenant compte la jeunesse de l'auteur, nous surprend”. *Nelson Marra* (“Mundo Obrero”).

“**D**ANS *Lune de loups* il y a la constance d'un style littéraire que Llamazares, avec une rigueur absolue, sait dériver de son expérience comme poète, intégré parfaitement dans une dimension narrative, avec ce point de magie où ce qui a de lyrique affecte les anotations descriptives et élève les situations avec une certain souffle légendaire et mythique”. *Luis Mateo* (“La Guía del Ocio”).

WOLF MOON

THE MAQUIS ERA

FOUR dates in the broken lives of four fighters of the guerrilla war. Four dates that cover ten years: the Spanish Civil War, the defeat, the escape to the hills to keep fighting, and the end of all hope, when the fighting ends and you're captured. It's the era of the Maquis, the war of the Republicans who were beaten in standard warfare, but told of here from the perspective of persecuted men, fearful and lonely, who have to live with nature almost as if they were animals. During these years, the four protagonists slowly break ties with the world, with normal life left behind in towns and cities that hardly know anything about their welfare. But in the hills, always alert to noise, camouflaged or hidden days on end, one can only think, think and become brutalized. Behind every tree death may be waiting. They have to choose among death, absurd resistance or madness.

“**L**LAMAZARES looks through a pessimistic and moral filter: the whole book is a process of destruction, of unbending persecution, in which man assumes all his ferocity as a trapped being and seems to himself to be only a wolf among wolves. The philosophy throughout is far from any political stance, and a sustained human worry directs his pen”. *Pablo Corbalán* (“5 Días”).

“**T**HE story is sober, without falling into easy emotion nor drama, with a gentleness that comes out

of the very circumstances narrated. The capacity of reconstruction of situations is astounding, considering the youth of the author”. *Nelson Marra* (“Mundo Obrero”).

“**T**HERE is a mark of literary style in *Wolf Moon* which Llamazares has known how to derive from his experience as a poet, perfectly integrated in a narrative dimension, with that touch of magic in which the lyrical transcends the descriptive and lends a certain legendary and mythical aura to the situations”. *Luis Mateo* (“La Guía del Ocio”).

Julián Marías

ESPAÑA INTELIGIBLE
ALIANZA EDITORIAL, MADRID,
1985

[422 pp. (1.749 ptas.)]

PARA ENTENDER A ESPAÑA

ESPAÑA no es un país anormal, lleno de conflictos: España es un país *inteligible*, muchas veces desorientado por la visión que de él tienen sus vecinos. Desde una perspectiva filosófica y sociológica en confesada deuda con Ortega y Gasset, Julián Marías esboza la historia de una nación que anticipa muchos de los rasgos que caracterizan a Europa y examina las trayectorias que han dado origen a la incompreensión de España y al abuso de los tópicos sobre su sentido. Preguntándose “¿Qué es España?”, se realiza aquí un recorrido, en busca de una razón histórica suficiente, a lo largo de las diversas etapas que han configurado al pueblo español, modos de vida e ideas políticas, desde los romanos hasta su integración en la Europa moderna. Una interpretación de España hecha desde dentro, un análisis de lo que España ha aportado a la Idea de Occidente.

“**S**E necesitaba que alguien nos contara, sin perder el hilo del drama ni extraviarse en el fárrago de los detalles, el argumento de España, las trayectorias y episodios principales de su decurso hasta desembocar por último en las posibilidades de futuro que entreabren puertas al presente.” *José Luis Pinillos (“ABC”)*.

“**U**N rasgo que de manera especial me complace en el libro de Julián Marías es su insistencia en restablecer el papel —a veces de alcance trascendente— jugado por el *azar* en el desenvolvimiento de los acontecimientos que fraguan el destino tanto del individuo como de las colectividades.” *Francisco Ayala (“El País”)*.

“**D**ECIR ahora que el libro de Marías es algo así como imprescindible parece poco, habría que decir que es el obligatorio para todo aquel que quiera conocer mejor a su país y conocerse a sí mismo.” *Juan Ignacio Ferreras (“El Correo Catalán”)*.

“**E**SPAÑA INTELIGIBLE es libro que innova, siendo, al mismo tiempo, castizamente ibérico. Porque en el profesor Julián Marías el concepto de lo que sea español está siempre dentro de lo hispano, de lo ibérico, de lo transibérico.” *Gilberto Freyre (“ABC”)*.

L'ESPAGNE INTELLIGIBLE

POUR COMPRENDRE L'ESPAGNE

L'ESPAGNE n'est pas un pays anormal, plein de conflits: l'Espagne est un pays *intelligible*, maintes fois désorienté par la vision que ses voisins ont de lui. D'une perspective philosophique et sociologique en dette déclarée avec Ortega y Gasset, Julián Marías esquisse l'histoire d'une nation qui anticipe beaucoup de traits qui caractérisent l'Europe. L'auteur examine les trajectoires qui sont à l'origine de cette incompréhension de l'Espagne et l'abus des topiques sur son sens. En se demandant “Qu'est-ce que l'Espagne?”, il réalise ici un parcours à la recherche d'une raison historique suffisante. Tout au long des di-

verses étapes qui ont configuré le peuple espagnol, ses modes de vie et ses idées politiques, depuis les romains jusqu'à son intégration dans l'Europe moderne. Une interprétation de l'Espagne faite de l'intérieur, une analyse de l'apport de l'Espagne à l'idée de l'Occident.

“**O**N avait besoin que quelqu'un nous raconte, sans perdre le fil du drame et sans s'égarer dans la confusion des détails, l'argument de l'Espagne, les trajectoires et les principaux épisodes de son cours, pour aboutir finalement aux possibilités de futur qui entrent en contact avec le présent”. *José Luis Pinillos* (“ABC”).

“**U**N trait qui d'une façon spéciale me plaît dans le livre de Julián Marías, c'est son insistance pour rétablir le rôle —parfois d'une portée transcendante— joué par le *hasard* dans le déroulement des événements qui forgent le destin aussi bien de l'individu que des collec-

tivités”. *Francisco Ayala* (“*El País*”).

“**D**IRE actuellement que l'ouvrage de Marías est quelque chose d'indispensable nous semble peu de chose; il faudrait dire qu'il est obligatoire pour tous ceux qui souhaitent connaître mieux leur pays et se connaître eux-mêmes”. *Juan Ignacio Ferreras* (“*El Correo Catalán*”).

“**L'**ESPAGNE *intelligible* est un livre qui innove en étant en même temps pur et typiquement ibérique. Dans l'ouvrage du professeur J. Marías, la conception de ce qui est espagnol se trouve toujours dans l'hispanique, l'ibérique, le transibérique”. *Gilberto Freyre* (“ABC”).

INTELLIGIBLE SPAIN

TOWARD UNDERSTANDING SPAIN

SPAIN is not an abnormal country, full of conflicts; Spain is an *intelligible* country, many times disoriented by the vision of it given by its neighbors. From a philosophical and sociological perspective, and acknowledging a debt to Ortega y Gasset, Julián Marías describes the history of a nation that anticipates many of the traits that characterize Europe, and examines the paths that have given rise to the misunderstanding of Spain and to the abuse of clichés about its meaning. With the question “What is Spain?”, we are taken, in search of a sufficient historic reason, along the different stages that have formed the Spanish people, ways of living, and political ideas, from the Romans to the integration of Spain in modern Europe. An interpretation of Spain from within, an analysis of what Spain has contributed to the Idea of the Western World.

10
“**W**E needed someone to tell us, without losing the thread of the drama nor losing himself in a hodgepodge of details, the ‘plot’ of Spain, the main paths and episodes in its course, including their reflection in possibilities for the future that open doors to the present”. *José Luis Pinillos* (“ABC”).

“**O**NE trait that especially pleases me in the book by Julián Marías is his insistence in reestablishing the role —at times crucial— played by *chance* in the development of the happenings that forge destiny as much for the individual as for communities”. *Francisco Ayala* (“*El País*”).

“TO say that Marías’s book is something like indispensable seems not enough; the word to describe it would be obligatory for all those who want to understand their country better, and to understand themselves”. *Juan Ignacio Ferreras* (“*El Correo Catalán*”).

“INTELLIGIBLE *Spain* is an innovation while being at the same time pure Iberian, because for Professor J. Marías the concept of what is Spanish is always within the Hispanic, the Iberian, the Transiberian”. *Gilberto Freyre* (“*ABC*”).

Carmen Martín Gaité

EL PASTEL DEL DIABLO
EDITORIAL LUMEN, BARCELONA,
1985

[96 pp. (700 ptas.)]

FÁBULA DEL ARTISTA Y SU DIABLO

SORPRESA, una niña alocada y rebelde llena de fantasía, tiene una obsesión: quiere ser mayor, y a toda costa. Sorpresa, que trae de cabeza a todo el pueblo y a todo el pueblo confunde con su imaginación desbordada, desea hacer lo que le venga en gana y ser independiente, como los mayores. Contar cuentos es lo que más le gusta, unos cuentos que nadie entiende, salvo Pizco, su amigo pragmático y simplón, único oyente de sus historias disparatadas. Pero un día Sorpresa tiene al fin la ocasión de lograr su sueño: dan una fiesta en la Casa Grande, un lugar misterioso y prohibido para ella, el santuario de todas las fantasías, el centro de lo extraño. Después de introducirse en aquella casa, a Sorpresa le espera lo increíble. Cuartos con espejos, gente disfrazada, preparativos teatrales, luces mágicas. Y el Diablo. Un Diablo entristecido, de horas bajas, al que Sorpresa anima con sus relatos y a cambio de ello le concede el don de crecer por unas horas. Parábola divertida de la incompreensión del escritor, del nacimiento de la extraña vocación de contar historias, Martín Gaité ha sabido jugar aquí con la seriedad literaria para inventar una fábula de los caminos de la escritura.

“ESTE cuento de Martín Gaité es un excelente cuento *para niños*, porque acierta a internarles en una intranquila zona de la conciencia —esa zona donde to-

dos los niños, como Sorpresa, inventan cuentos que parecen a la vez verdad y mentira— sin, por ello, abandonarles del todo en la pura desazón creadora del es-

critor maduro, que para un niño resultaría realmente incomprensible. Leyendo este cuento se tiene la impresión de que su autora recorre velozmente los lugares esenciales de una vocación de narradora. El escritor sabe, en su fuero interno, que sólo podrá llegar a ser quien ha de ser si ya es quien ha de ser desde un principio. De algún modo, todo escritor es su propia divina providencia. Y todo escritor, como *Sorpresa*, sabe que no está permitido atajar y que es a la vez continuamente posible buscarse atajos.” *Álvaro Pombo* (“*El País*”).

“¡CON qué acierto describe la escritora la psicología de los dos niños! Inquieta, segura, egocéntrica y compleja, el alma de *Sorpresa*; timorato, prosaico, realista y simplón su amigo *Pizco*. Y entre los dos, el abismo de la literatura, la fuerza de la imaginación y de la creación como elemento salvífico que permite explicarse a sí mismo el mundo, cambiarlo conforme a sus deseos.” *María Solé* (“*ABC*”).

LE GATEAU DU DIABLE

FABLE DE L'ARTISTE ET SON DIABLE

11

“**S**URPRISE”, une fillette étourdie et rebelle, pleine de fantaisie, a une obsession: elle veut grandir et à toute allure. Surprise fait perdre la tête à tout le village et elle confond aussi tout le monde avec sa grande imagination, elle veut faire tout ce qui lui plaît et être indépendante, comme les grandes personnes. Ce qu'elle préfère c'est raconter des histoires, des histoires que personne ne comprend, sauf “*Pizco*”, es son ami pragmatique et simple, le seul auditeur de ses histoires déraisonnables. Mais un jour Surprise a enfin l'occasion de voir son rêve accompli: il y a une fête dans la Grande Maison, lieu mystérieux et défendu pour elle, sanctuaire de toutes ses fantaisies, centre de tout ce qui est étrange. Après s'introduire dans cette maison, Surprise y trouvera l'incroyable. Des chambres avec des miroirs, des gens déguisés, des préparatifs pour faire du théâtre, des lumières magiques. Et, le Diable. Un Diable tout triste, le moral à plat, qui est animé par Surprise et ses récits contre lesquels il lui accorde le don de grandir pendant quelques heures. Parabole amusante de l'incompréhension de l'auteur, de la naissance de l'étrange vocation de raconter des histoires, Martín Gaité sait jouer ici avec le sérieux littéraire pour inventer une fable des chemins de l'écriture.

“**C**E livre de Martín Gaité est un excellent conte pour enfants car il réussit à les faire pénétrer dans une zone intranquille de la conscience —cette zone où tous les enfants, comme *Sorpresa*, inventent des histoires qui ressemblent à la fois la vérité et le mensonge— sans pour cela les abandonner dans la plus grande inquiétude créatrice de l'écrit plus pensé, plus mûr, qui pour un enfant serait réellement incompréhensible. En lisant ce conte on a l'impression que son auteur parcourt rapidement les endroits essentiels d'une vocation de narrateur. L'auteur sait —il en est bien conscient— qu'il pourra arriver à être ce qu'il veut si dès le début il est qui el veut être. D'une certaine façon tout écrivain est sa propre divine providence. Et tout écrivain, comme

Sorpresa, sait qu'il n'est pas autorisé à prendre un raccourci et qu'en même temps il est constamment possible de se trouver des raccourcis”. *Álvaro Pombo* (“*El País*”).

“**A**VEC quelle habilité l'auteur décrit-elle la psychologie des deux enfants! Inquiète, sûre d'elle même, égocentrique et complète, l'amé de *Sorpresa*; timoré, prosaïque, réaliste et simple, son ami *Pizco*. Et entre les deux, l'abîme de la littérature, la force de l'imagination et de la création comme élément sauveur qui permet de s'expliquer à soi-même le monde, de le chager selon ses désirs”. *María Solé* (“*ABC*”).

THE DEVIL'S CAKE

FABLE OF THE ARTIST AND HIS DEVIL

SURPRISE is a nutty and rebellious little girl who is full of fantasies; and who has an obsession: she wants to be grown-up, and at any cost. Surprise, who has the whole town up in arms and who confuses the whole town with her exaggerated imagination, wants to do as she pleases and be independent, like the grown-ups. She likes telling stories best, stories that no one understands except Pinch, her pragmatic and simpleton friend, the only listener for her absurd tales. But one day Surprise has at last the chance to make her dream come true: they're having a party at the Big House, a mysterious and off-limits place for her, the sanctuary of all fantasies, the center of all things strange. After getting into the house, she finds herself in the middle of the incredible —rooms with mirrors, people in disguise, preparation for the theater, magic lights. And the Devil. A saddened Devil, in a bad moment, who is cheered by Surprise's stories and in exchange gives her the gift of growing up for a few hours. A funny parable of the incomprehension of writers, of the birth of the strange vocation of telling stories; Martín Gaité has shown here how to play with literary seriousness in order to invent a fable of the paths of writing.

“THIS story by Martín Gaité is an excellent story for children, because it succeeds in putting them into an uneasy zone of consciousness —that zone where all children, like Surprise, invent stories that seem to be both true and false— without, however, abandoning them clearly in the pure creative discomfort of the mature writer, which for a child would be truly impossible to understand. Reading this story, one has the impression that its author runs rapidly through the essential sites of a narrator's vocation. The writer knows, in his heart, that he can only become who he has to be if he is already who he has to be from the beginning. In some

way, every writer is his own divine providence. And every writer, like Surprise, knows that you can't take the short cut and at the same time it is continually possible to look for short cuts". *Alvaro Pombo ("El País")*.

“WHAT a success at describing the psychology of the two children! Restless, secure, egocentric and complete, the soul of Surprise; fearful, prosaic, realistic and simpleton her friend Pinch. And between the two, the abyss of literature, the force of imagination, and creation as a salving element that permits their explaining the world to themselves; their changing it according to their desires". *María Solé ("ABC")*.

Marina Mayoral

CONTRA MUERTE Y AMOR
EDICIONES CÁTEDRA, MADRID,
1985

[316 pp. (1.060 ptas.)]

EL COLOR DEL RECUERDO

12

TRES historias, tres vidas marcadas por el amor y la muerte, zarandeadas, mezcladas por esas dos fuerzas. Tres historias que giran en torno a Esmeralda, hija de un boxeador sonado y abogada de prestigio que, con otro nombre, ha emprendido una vida nueva lejos del agobiante mundo de Brétema, la aldea gallega con su horrible fábrica y su aire de provincia. Junto a su vivir asediado por los recuerdos aparecen las intrigas de Fernández, amigo de juventud y extraño detective chantajista, y los juegos sucios de rica aburrida de Lita Monterroso, heredera de un insuperable caciquismo. La muerte, en forma de amenaza constante, y el amor imposible van a dar relieve al punto de cruce de estas vidas: las voces que llegan del pasado como una deuda, la certeza de una culpa que es sólo miedo a soportarse. La versión gallega de *Contra muerte y amor*, actualmente en preparación, sin duda rescatará en su forma original elementos y matices lingüísticos que subyacen al eficaz castellano de la autora.

“**E**N cierta medida esta novela es el análisis de una generación, la nacida hacia 1940, la de la autora, que ha llegado a instalarse en la vida social e incluso a detentar un cierto poder tras una difícil lucha. Ambientada en Galicia, como otros escritos suyos precedentes, el cuidado que ha puesto en su elaboración supera con amplitud el peligro del localismo para mostrar un mun-

do complejo y seductor. El hecho de que la intriga sea mínima, casi intrascendente y no pase de ser un mero hilo conductor, y que, sin embargo, el lector se sienta continuamente empujado a continuar la lectura con creciente interés, se debe al empleo de esos recursos propios de una buena escritora.” *Jesús Lázaro* (“*Diario Mortañés*”).

CONTRE LA MORT ET L'AMOUR

LA COULEUR DU SOUVENIR

12

TROIS histoires, trois vies marquées par l'amour et la mort, bousculées, mélangées par ces deux forces. Trois histoires qui tournent autour d'Esmeralda, fille d'un boxeur cinglé, et avocat de prestige qui, sous un autre nom, a commencé une nouvelle vie loin de l'étouffant monde de Bretema, bourg galicien avec son horrible usine et ses airs de province. Parallèlement à sa vie assiégée par les souvenirs, apparaissent les intrigues de Fernández, ami de jeunesse et étrange détectif aux multiples chantages, et les jeux malhonnêtes de la riche et ennuyée Lita Monterroso, héritière d'un insuperable caciquisme. La mort, sous la forme de menace constante, et l'amour impossible vont donner un relief au point où se rencontrent ces vies: les voix qui viennent du passé comme une dette, la certitude d'une culpabilité qui n'est que la peur à se supporter. La version galicienne de *Contre la mort et l'amour*, actuellement en préparation, récupèrera sans aucun doute, dans sa forme originale des éléments et des nuances linguistiques même avec l'efficace castillan de l'auteur.

“DANS une certaine mesure, ce roman est l’analyse d’une génération née vers 1940, celle de l’auteur, qui est arrivée à s’installer dans la vie sociale et qui a même pu obtenir un certain pouvoir après une lutte difficile. Dans le milieu galicien —comme dans d’autres écrits antérieurs— le soin mis dans son élaboration est amplement supérieur au danger du localisme pour

montrer un monde complexe et séduisant... Le fait que l’intrigue soit minime, presque intrascendante et ne soit qu’un simple fil conducteur et que néanmoins, le lecteur sente qu’il est continuellement poussé à continuer la lecture avec un intérêt croissant, se doit à l’emploi de ces recours propres à un bon écrivain”. *Jesús Lázaro* (“*Diario Montañés*”).

AGAINST LOVE AND DEATH

THE COLOR OF MEMORY

THREE stories, three lives marked by love and death, shaken, mixed by these two forces. Three stories that move around Esmeralda, a prestigious lawyer, and daughter of a punch-drunk boxer, who, under another name, has started a new life far from the closed world of Brétama, the Galician town with its horrible factory and its provincial atmosphere. As she lives in the midst of memories, the intrigues of Fernández, friend of her youth and converted into a strange blackmailing detective, appear, as well as the bored rich girl’s foul play of Lita Monterroso, inheritor of an unbeatable rich landowner mentality. Death, in the form of constant threats, and an impossible love, are going to underline the intersection of these lives: voices that come, like a debt, from the past; the certainty of being at fault that is only fear of enduring oneself. The version in Gallego of *Against love and death*, presently in preparation, will undoubtedly bring out Galician linguistic elements and hues that lie under the author’s effective Spanish.

“T O a certain extent this novel is the analysis of a generation, that born around 1940, the author’s, which has been able to integrate itself into social life and even to have a certain power after a difficult struggle. Set in Galicia, as are former texts by the same author, the care placed in its elaboration overcomes by far the danger of localized meaning, and shows a comp-

lex and seductive world. The fact that the intrigue is minimal, almost of no importance and doesn’t become more than a connecting thread, and yet, however, the reader feels constantly pressed to continue reading with growing interest, is due to the use of the techniques which are characteristic of a good writer”. *Jesús Lázaro* (“*El Diario Montañés*”).

portrait, incredibly that of one of his ancestors, introduces into his reality the presence of signs of his past, and brings memories of childhood tales within the enigmatic frame of a jungle. One story after another comes to his mind, even during his insomnia, and lead him to choose to travel through the jungle in search of serenity and a way out of the labyrinth in which he is trapped, not knowing whether he is dreaming or contemplating his dreams. During his travels, and old fellow-countryman, a character from some former dream, tells him interlacing stories, each one leading to the next, mysteriously explained by images from the museum, by images from his childhood; the places and people, real or from dreams, flow together. Nothing is logical in the space which is the dark edge of an unending halfsleep. The disturbing feeling which surrounds the reader in this game of "boxes within boxes" leaves behind a questioning of one's own reality, because in the innermost box there is a vacuum, the dissolution of the very act of dreaming.

“MERINO takes the presence of mystery to the limit, in order to enter into a character who debates the very limits of reality. And in what a way. I don't remember, in any recent Spanish novel, such an extreme treatment of any fictional character, of a being consisting as much of reality as of dreams, nor a story in which the character suffers, in such a way, from his human condition in the face of the power of that which is beyond his capacities. It is a terrible exercise, that of he who sees himself without seeing himself, who knows he exists not only in himself, who creates others and is created by them, an invention himself as well as the author of his inventions”. *Luis Suñen* (“*El País*”).

“THE outline couldn't be more adequate for the development of a Spanish novel today, a representative opportunity for vital adventure and for books, so that the author can combine them: on one hand, horizons for the human experience, and on the other, fingers for the interplay of narrative techniques, intertextualities, metanovel in a confessional mode. Follows the steps of Spanish realism that Cervantes diversified with the adventures of the *Quixote* in inns, castles, and strange 'insulas'...” *Dámaso Santos* (“*Diario 16*”).

“CONNECTION with Cortázar, community with Conrad, complacency of the senses in fruits and odors that brings him close to Carpentier; the end of the novel even brings to mind that of *El escribir* by Azonrín”. *Ricardo Gullón* (“*La Gaceta del Libro*”).

Quim Monzó

GASOLINA
*Traducción del catalán
por Joaquín Jordá*
**EDITORIAL ANAGRAMA, BARCELONA,
1985**
[184 pp. (800 ptas.)]

NUEVA YORK SE COME A LOS PINTORES

EL aburrimiento y la desgana más atroces han invadido a Heribert, un pintor catalán encumbrado muy deprisa en una Nueva York borrosa. Su esposa y marchante le ha preparado una exposición definitiva. Sólo tiene que ponerse a pintar. Pero Heribert ya no pinta: se levanta muy tarde, mira durante horas los lienzos en blanco, vaga por tiendas, persigue a muchachas a las que inventa un nombre, busca sus sueños. En todo se demora, observa analizando sin ninguna pasión, con dejadez que iguala un *sex-shop* a una librería o a una cena. Heribert anda por la vida como si hubiera de hacer tiempo. ¿Crisis de artista o final de una máquina reventada? El horizonte de Heribert es un largo túnel de hastío, fiel reflejo de su ambiente, al final del cual están la locura y el dejar el puesto a otra máquina en mejor estado y con más combustible: el advenedizo Humbert. Monzó ha descrito la anatomía del vértigo gris de un fin de siglo.

14

“**L**A indiscreta y ácida manera que tiene de ver el mundo Quim Monzó coincide en su literatura con la de sus personajes. Éstos se detienen en la percepción de los hechos más nimios, lo que es la esencia de su novela, proponiendo una nueva manera de mirar, de observar el exterior y de observarse.” *Victor Claudín* (“*Diario 16*”).

“**E**L humor ha sido siempre un elemento de perspectiva literaria, por la distancia que impone a los per-

sonajes viéndolos así venir desde lejos. Y el humor es una clave para adentrarse en este libro, y hasta diría que es una determinada manera de entender las cosas y de contar la vida despejadamente: así son los personajes de *Gasolina*, arquetipos vacíos de falsos psicologismos, que nos hechizan con su capacidad de no representar nada, de ser portavoces de un comportamiento que nos es familiar y que nos divierte. El humor, por tanto, no es aquí la ironía intelectual sino más bien una especie de ritmo.” *Antoni Munné* (“*El País*”).

ESSENCE

NEW YORK DEVORE LES PEINTRES

L'ENNUI et le dégoût les plus atroces ont envahi Héribert, peintre catalan haut placé très rapidement dans un New York flou. Son épouse et marchand d'art lui a préparé une exposition définitive. Il doit seulement commencer à peindre. Mais Héribert ne peint plus: il se lève très tard, regarde pendant des heures les toiles en blanc, déambule dans les magasins, poursuit des filles à qui il invente des noms, cherche ses rêves. Il se retarde en tout, observe en analysant sans aucune passion, avec un laisser-aller qui lui fait comparer un *sexhop* à une librairie ou à un dîner. Héribert marche dans la vie comme s'il devait laisser passer le temps. Crise d'artiste ou fin d'une machine crevée? L'horizon d'Héribert est un long tunnel de lassitude, reflexe fidèle de son milieu, à la fin duquel se trouve la folie pour laisser la place à une autre machine en meilleur état et avec plus de combustible: l'arriviste Humbert. Monzó a décrit l'anatomie du vertige gris d'une fin de siècle.

14

“L’INDISCRETE et acide façon que Quim Monzó a de voir le monde coincide dans sa littérature avec celle de ses personnages. Ceux-ci s’arrêtent devant la perception des faits les plus insignifiants, ce qui est l’essence de son roman, en proposant une nouvelle façon de regarder, d’observer l’extérieur et de s’observer”. *Víctor Claudín (“Diario 16”)*.

“L’HUMOUR a été toujours un élément de perspective littéraire, par la distance qu’il impose aux per-

sonnages en les voyant ainsi venir de loin. Et l’humeur est une clef pour s’introduire dans ce livre et je dirais même qu’il est une façon déterminante pour entendre les choses et pour raconter la vie ouvertement les personnages d’*Essence* sont ainsi, des archétypes vides de faux psychologismes, qui nous charment avec leur capacité de ne rien représenter, d’être des porte-paroles d’un comportement qui nous est familier et qui nous amuse. L’humour, en conséquence, n’est pas ici l’ironie intellectuelle mais plutôt une espèce de rythme”. *Antoni Munrié (“El País”)*.

GASOLINE

NEW YORK ETAS PAINTERS UP

14

BOREDOM and apathy have invaded Heribert, a Catalan painter who has reached the tod very fast in an out-of-focus New York. His wife and dealer has prepared a definitive exhibit; all he has to do is start painting. But Heribert doesn’t paint anymore; he gets up very late, looks at the empty canvasses for hours, wanders through stores, follows girls for whom he invents names, looks for his dreams. He takes his time in everything, observes while analyzing without passion, with a lackadaisical view that looks the same way at a sex-shop as at a bookstore or a dinner. Heribert goes through life as if he had arrived early for its appointment. An artist’s crisis or the end of a burst machine? Heribert’s prospects are a long tunnel of vital weariness, a faithful reflection of his surroundings, at the end of which is madness and leaving his place to another machine in better condition and with more fuel: the new arrival Humbert. Monzó has described the anatomy of the gray vertigo of an end of a century.

“THE indiscreet and acidic way that Quim Monzó looks at the world coincides in his literature with that of his characters. These recreate the perception of the most insignificant occurrences, which is the essence of his novel, proposing a new way to look, observe the outside and one’s self”. *Víctor Claudín (“Diario 16”)*.

“HUMOR has always been an element of literary perspective, because of the distance imposed on cha-

racters by seeing them coming from a distance. Humor is a key to getting deeper into this book, and I would even say that it is a certain way of understanding things and of telling clearly about life. That’s what the characters of *Gasoline* are like, archetypes empty of false psychology, who bewitch us with their capacity for not representing anything, for being spokesmen for a behavior that is familiar to us and strikes us as funny. Humor, then, isn’t in this case intellectual irony but more like a sort of rhythm”. *Antoni Munné (“El País”)*.

Enrique Murillo

EL SECRETO DEL ARTE
EDITORIAL ANAGRAMA, BARCELONA,
1985

[132 pp. (770 ptas.)]

EL ARTE DE NARRAR

LA pasión por la brujería conduce a un joven a establecer una tesis cuya comprobación lo sumerge en un nido de brujas de nuestros días, en un pueblo entre montañas. Allí, la misteriosa convivencia de los vecinos y su terror a las huellas de la Inquisición van a rodear la experiencia más increíble de su vida. Con esta historia principia el libro de Murillo, formado por otros tres relatos inesperados: el de un hombre maduro dueño de todas las virtudes de la sociedad moderna que descubre la breve excitación del roce con mujeres jóvenes, llevándole a una delirante obsesión por los transportes públicos. El de una trama —un poco al estilo de Conrad— en un paisaje de celos, crímenes y política en Marraquest. O el de un viejo profesor de Universidad que, a la muerte de un escritor famoso, ha de investigar en su pasado pretendiendo hallar una obra inédita que desvele el secreto del arte. Historias narradas para quienes sólo les gusta que les cuenten historias.

“**P**UEDE hablarse de una concepción absolutamente, exclusivamente dinámica, en el sentido de que arte y vida han dejado de ser dos entidades separadas para penetrar en este centro vertiginoso en el que todo se convierte en ficción o en el que la vida sale de su monotonía para verse sumergida en esta dimensión de lo sorprendente que identificamos con la ficción. La necesidad de protegerse en el relato, la necesidad de indagar, una frase que escribimos en un impulso irracional

y que queremos justificar racionalmente, para caer en otra historia que nos lleva a otra historia y así hasta el triunfo final, no necesariamente dramático, de la locura: como liberación o como aceptación definitiva del carácter ficticio y narrativo de la condición humana. La identificación con este tipo de narrativa Murillo la expresa como una poética que nace del interior mismo del relato.” *Juan Antonio Masoliver Ródenas (“La Vanguardia”).*

LE SECRET DE L'ART

L'ART DE NARRER

LA passion pour la sorcellerie conduit un jeune à établir une thèse dont sa vérification le plonge dans un nid de sorcières de nos jours, dans un village entre montagnes. Là, la mystérieuse connivence des voisins et leur peur aux traces de l'Inquisition, vont entourer l'expérience la plus incroyabale de sa vie. Avec cette his-

toire commence le livre de Murillo, puis suivent trois autres récits inattendus: celui d'un homme d'âge mûr ayant toutes les vertues de la société moderne, qui découvre la brève excitation du frôlement avec des jeunes femmes, ce qui l'entraîne dans une délirante obsession pour les transports collectifs. Celui d'une trame —un peu dans le genre de Conrad— dans un paysage de jalousie, de crimes et de politique, à Marraquesh. Ou bien celui d'un vieux professeur d'université qui, à la mort d'un écrivain renommé, doit faire une enquête dans son passé en prétendant trouver un ouvrage inédit qui découvre le secret de l'art. Histoires racontées pour ceux qui seulement aiment qu'on leur raconte des histoires.

“**N**OUS pouvons parler d'une conception absolument, exclusivement dynamique dans le sens que l'art et la vie ne sont plus deux entités séparées pour pénétrer dans ce centre vertigineux dans lequel tout se transforme en fiction ou dans lequel la vie quitte sa monotonie pour se voir plongée dans cette dimension du surprenant que nous identifions avec la fiction. Le besoin de se protéger dans le récit, le besoin de rechercher, une phrase que nous écrivons dans un élan irrationnel et

que nous voulons justifier rationnellement, pour retomber dans une autre histoire qui nous entraîne dans une autre histoire, et ainsi de suite jusqu'au triomphe final, non nécessairement dramatique, de la folie: comme libération ou acceptation définitive du caractère fictif et narratif de la condition humaine. L'identification avec ce genre de narration est exprimée par Murillo comme une poétique qui naît de l'intérieur même du récit”.
Juan Antonio Masoliver Ródenas (“La Vanguardia”).

THE SECRET OF ART

THE ART OF STORYTELLING

A PASSION for witchcraft leads a young man to become immersed, in order to prove a theory he has created, in a nest of modern-day witches, in a small town in the mountains. The mysterious conspiracy of the inhabitants of the town, and their fear of the traces of the Inquisition, will be the setting for the most incredible experience of his life. With this story, Murillo's book begins, and includes three other unexpected tales. One, about a mature man, with all the virtues of modern society, who discovers the fleeting excitement of brushing by young women in passing, and thereby becomes deliriously obsessed with public transport; another, with a plot —and a style reminiscent of Conrad's— within a backdrop of jealousy, crime and politics in Marraquesh. And the last, that of an old university professor who, upon the death of famous writer, must investigate his past, intent upon finding an unpublished work which would reveal the secret of art. Stories told for those who just like to be told stories.

“**I**N an absolutely, exclusively dynamic conception of art and life, these two become one in order to enter into that dizzy center in which everything is converted into fiction, or in which life steps out of its monotony

and into that surprising dimension which we identify with fiction. The need to protect oneself in the telling, the need to dig deep into, a phrase that we write irrationally and impulsively and which we want to justify

rationally, in order to fall into another story which leads to another story and so on until the final triumph, not necessarily dramatic, of madness... as a liberation or as a definitive acceptance of the narrative and fictional na-

ture of the human condition. Murillo expresses identification with this type of narrative as poetics which arises from within the story itself". *Juan Antonio Masoliver Ródenas* ("La Vanguardia").

Mario Onaindía

LA TAU Y EL CALDERO

*Traducción del euskera
por Jon Juaristi.*

EDICIONES GRIJALBO, BARCELONA,
1985

[158 pp. (800 ptas.)]

EL ORIGEN DEL LABERINTO

LA novela que da paso a esta fábula moral sobre la escisión del pueblo vasco ante su pasado y su presente está escrita como una larga carta que su protagonista, Guillén de Garatea, envía en la Edad Media a un alto eclesiástico de la Curia Romana. En la misiva le relata el viaje plagado de peripecias hasta Lequeitio y Durango, adonde Guillén ha sido enviado con el fin de informar a Roma del avance de una peligrosa herejía promovida por Alfonso de Mella y amparada por el renacer secreto de la disuelta Orden de los Templarios. Guillén de Garatea, fraile vasco que descubre en este viaje a sus propios orígenes una realidad siempre debatida entre la heterodoxa autenticidad y el poderío de las castas nobles y bárbaramente necias, logra simpatizar con las ideas reformistas de Alfonso de Mella, se ve envuelto por el amor de Dinah, la bella judía que le enamora y que personifica una paz ansiada, y cae en las redes de la Inquisición, figura temible del Poder. Para reflejar la histérica confusión de la Euskadi de hoy, Onaindía, escritor con larga militancia política a sus espaldas, ha preferido distanciarse de toda crónica enmarañada de la actualidad y ha elegido una parábola neomedieval.

“**S**I la novela de aventuras es siempre un viaje, la de Mario Onaindía se ajusta a las reglas para trazar un portulano en el que armoniza la realidad y fantasía... En contra de la novela se puede decir que es cor-

ta, y a favor, que se lee de un tirón y se queda uno con ganas de saber más andanzas del aprendiz de agente secreto lekeitiano-romano. Onaindía juega a recuperar un pasado perdido ya que la tradición oral sólo tiene cons-

tatación con las actas inquisitoriales que se escribían en latín y en castellano. Así escribe una novela a medias entre *Amadís* y el *Buscón*, para recuperar en su lengua una posible historia. Una novela que se lee con

agrado, dentro de la moda histórica que autores catalanes como Gimferrer y Racionero parecen haber contagiado a sus primos vascos.” *Juan Antonio de Blas* (“*Los Cuadernos del Norte*”).

LA TAU ET LE CHAUDRON

L'ORIGINE DU LABYRINTHE

16

E récit qui donne lieu à cette fable morale sur la scission du peuple basque devant son passé et son présent, est écrite comme un longue lettre que son protagoniste Guillén de Garatea, envoie au Moyen Age à un important ecclésiastique de la Curie Romaine. Dans la missive, il raconte le voyage plein de péripécies jusqu'à

Lekeitio et Durango, où Guillén a été envoyé afin d'informer Rome de l'avance faite par une hérésie dangereuse promue par Alfonso de Mella et protégée par le secret renaître de la dissoute Ordre des Templiers. Guillen de Garatea, moine basque qui découvre dans ce voyage à ses propres origines une réalité toujours débattue entre l'hétérodoxe authenticité et le pouvoir des nobles castes et barbarement niaises, réussit à sympathiser avec les idées réformistes d'Alfonso de Mella, se voit entouré par l'amour de Dinah, la belle juive qui le rend amoureux et qui personnifie une paix si désirée, et tombe sous les mains de l'Inquisition, témible figure du Pouvoir. Pour refléter la confusion hystérique d'Euskadi aujourd'hui, Onaindía, écrivain avec une longue militance politique sur ses épaules, a préféré se distancer de toute chronique emmêlée de l'actualité et a choisi une parabole néo-médiévale.

“**S**I le roman d'aventures est toujours un voyage, celui de Mario Onaindía s'ajuste aux règles pour marquer un portulan où s'harmonisent la réalité et la fantaisie... Contre le roman, nous pouvons dire qu'il est court, et en sa faveur, qu'on le lit tout d'un coup et que l'on reste avec envie de savoir plus sur les aventures de l'apprenti d'agent secret entre Lekeitio et Rome. Onaindía joue à récupérer un passé déjà perdu dont la tradition orale n'a de constatation que par les actes inqui-

sitoriales qui s'écrivaient en latin et castillan. C'est ainsi qu'il écrit un roman qui chevauche entre l'*Amadís* et le *Buscón* pour récupérer dans sa langue une histoire possible. Un roman que l'on lit avec goût dans le courant historique à la mode que des auteurs catalans comme Gimferrer et Racionero semblent avoir contagé à ses cousins basques”. *Juan Antonio de Blas* (“*Los Cuadernos del Norte*”).

THE THAN AND THE KETTLE

THE ORIGIN OF THE LABYRINTH

16

THIS novel which presents a moral fable about the scission in the Basque people with respect to their past and their present, is written in the form of a long letter which its protagonist, Guillén de Garatea, sends in the Middle Ages to a high ecclesiastic of the Roman Curia. In the missive he tells him about a trip, full of

uneven adventures, to Lequeitio and Durango, where Guillén has been sent in order to inform Rome of the advance of a dangerous heresy, backed by Alfonso de Mella and sustained by the Templars. Guillén de Garatea, a Basque friar, discovers on this journey to his own origins a reality always in debate between a heterodox authenticity and the power of barbarously stupid noble classes. He comes to sympathize with the reformist ideas of Alfonso de Mella, is encompassed by the love of Dinah, the beautiful Jewess with whom he falls in love and who personifies a coveted peace, and falls into the trap of the Inquisition, feared symbol of power. In order to reflect the hysterical confusion of Euskadi today, Onaindía, a writer with a long history of political activism, has preferred placing a distance from all entangled chronicles of the present and has chosen a neomedieval parable.

“**I**F the adventure novel is always a journey, Mario Onaindía’s adjusts itself to the rules in order to plot a navigation in which he harmonizes reality and fantasy.... On the negative side, you could say that it’s short, and on the positive, that you read it in one sitting and you wish you could hear more about the fortunes of this Lequeitian-Roman apprentice secret agent. Onaindía proposes recuperating a lost past, since oral

tradition has only the Inquisition’s records written in Latin and Castilian to back it up. So he has written a novel somewhere in between *Amadis* and the *Buscón*, in order to recover in his language a possible history. A novel you read with pleasure, within the historic vogue that Catalan authors like Gimferrer and Racionero seem to have passed on to their Basque cousins”. *Juan Antonio de Blas* (“*Los Cuadernos del Norte*”).

Carlos Pujol

ES OTOÑO EN CRIMEA
PLAZA Y JANÉS EDITORES, BARCELONA,
1985

[250 pp. (850 ptas.)]

EN BUSCA DE CRIMEA

MEDIADOS del XIX en el Londres de la Exposición Universal: Chawlei, un muchacho español que desconoce su pasado, asiste a la muerte de su padre en medio del misterio de unos conjurados en el exilio, cantores de la libertad e hipócritas redomados. El desamparo que se cierne sobre él le induce a iniciar una vida a caballo entre la picaresca y la aventura. A través de unas peripecias dickensianas, conoce

a lord Duncan Reid, poeta y fogoso admirador de Byron, a cuyo tutelaje se acoje, sin sospechar que esa relación va a llevarlo por el camino de una educación sentimental azarosa y un descubrimiento de la vida que culminan en Estambul, Sebastopol y Crinea, en medio de una guerra dirigida por ingleses esperpénticos. La imaginación de Pujol ha creado este relato de acción, humor y ternura, donde se combina el viaje interior con la fantasía más exaltada.

“**P**UJOL escribe como lo hace, sin duda, porque le divierte (y sus novelas son, desde luego, divertidas), pero, al paso, y tal vez sin proponérselo, recupera una tradición y un pulso de narrador que, pese a ser reconocibles en su raíces, tienen el hábito de la modernidad. Ha optado por unas historias falaces e ingeniosas que, sin embargo, están construidas con cimientos de

sólida amalgama realista. Porque también es verdad que en su relato la acción abunda y, no obstante, no es esencial. Porque nada es absoluto, seguro y cierto, sino brumoso y, en ocasiones, inquietante. En realidad, en sus novelas destacan, más que la prolija anécdota, la atmósfera y los personajes.” *Daniel Fernández (“La Vanguardia”)*.

C’EST L’AUTOMNE A CRIMEE

A LA RECHERCHE DE CRIMEE

17

LONDRES, moitié du XIXe. siècle, Exposition Universelle: Chawlei, un jeune espagnol qui ne connaît pas son passé, assiste à la mort de son père au milieu du mystère de plusieurs conjurés en exil, chanteurs de la liberté et hypocrites fieffés. L’abandon qui se cerne sur lui le pousse à commencer une vie à cheval entre la picaresque et l’aventure. A travers des péripéties dickensiennes, il connaît Lord Duncan Reid, poète et fervent admirateur de Byron, il se place sous sa tutèle, sans soupçonner que cette relation va l’enmener vers un sentier d’une éducation sentimentale hasardeuse et la découverte de la vie qui culmine à Istamboul, Sébastopol et Crimée, au milieu d’une guerre dirigée par des horribles anglais. L’imagination de Pujol a créé ce récit d’action, d’humeur et de tendresse, où se combinent le voyage intérieur avec la fantaisie la plus exaltée.

“**P**UJOL écrit sans doute comme il le fait car ça lui plaît (et c’est évident que ses romans sont amusants) mais de passage et peut-être sans le vouloir, il récupère une tradition et un pouls de narrateur qui, même si on les reconnaît dans ses racines, ont un souffle de modernité. Il a choisi des histoires trompeuses et ingénieuses qui sont néanmoins construites avec des fondations

d’une amalgamme réaliste et solide. C’est aussi certain que dans son récit, l’action abonde et non-obstant, ce n’est pas l’essentiel. Car rien n’est absolu, sûr et certain, sinon brumeux et parfois inquiétant. En réalité dans ses romans, l’atmosphère et les personnages ressortent plus que l’anecdote prolix”. *Daniel Fernández (“La Vanguardia”)*.

IT'S FALL IN CRIMEA

IN SEARCH OF CRIMEA

THE middle of the 19th century in London during the Universal Exposition: Chawler, a Spanish boy who knows nothing of his past, is present at the death of his father in the midst of the mystery of some conspirators in exile, defenders of liberty and utter hypocrites. The uncertainty of his situation leads him to enter a life between picaresque and adventurous. By way of some Dickensian experiences, he meets Lord Duncan Reid, poet and fervent admirer of Byron, and is taken into his care, little knowing that this relationship will take him on the path of a hazardous sentimental education and a discovery of life that will culminate in Istanbul, Sebastopol and Crimea, in the middle of a war waged by absurd Englishmen. Pujol's imagination has created this story of action, humor and gentleness, where the inner voyage is combined with the most active of fantasies.

“PUJOL writes as he does, without a doubt, because he enjoys it (and his novels are certainly enjoyable); but, at the same time, and perhaps without intending to, he recuperates a tradition and pulse of narration that, while being recognizable in their roots, have a modern air. He has opted for ingenious and misleading stories that, however, are constructed on a founda-

tion of a solid, realistic amalgam. Because the truth is that in his story action abounds, and yet it is not essential. Nothing is absolute, sure and certain, but misty and, on occasion, upsetting. In reality, the atmosphere and the characters are what stand out in his novels, more than prolific anecdote”. *Daniel Fernández (“La Vanguardia”)*.

Luis Racionero

EL MEDITERRÁNEO Y LOS BÁRBAROS DEL NORTE
PLAZA Y JANÉS EDITORES, BARCELONA,
1985

[252 pp. (875 ptas.)]

EL NORTE SIEMPRE ESTÁ AL SUR

18

LA línea divisoria entre las dos Europas, la del Norte y la del Sur, ha girado siempre sobre una idea de concepción, administración y uso de la tecnología. Mientras la cultura nórdica centraba sus esfuerzos en la producción, la mediterránea cumplía el papel de cauce ideológico de esa producción, inventaba la calidad de vida. Los ensayos de Luis Racionero que conforman este libro son una búsqueda histórica de las raíces cotidianas que certifican esta tesis. La aún no lograda unidad entre lo útil y lo bello, representados por los polos de los bárbaros del Norte y del Mediterráneo, parte de premisas muy antiguas, en que se combinan el arte y la ciencia, las teorías urbanísticas y las herejías, las civilizaciones griega y árabe con la primitiva lógica tribal de los pueblos centroeuropeos. Puede así dibujarse una silueta comprensible del actual poderío de la industria en la sociedad, cuyos problemas se han acumulado durante siglos intentando responder al binomio de razón frente a pasión.

“**S**INGULAR noción de *ensayo* de Luis Racionero: el ensayo como un género de géneros, una suma armónica de disciplinas complementarias. La física y la filosofía, la sociología y el urbanismo, la economía y la historia se entrecruzan en *El Mediterráneo y los bárbaros del Norte*, no como auxilios o apoyaturas (lo que ha llegado a ser más o menos común en la historia del ensayismo), sino como disciplinas centrales en la argumentación, y cuyos datos son a veces el eje o el objeto de la reflexión

misma. Género de géneros, en efecto, el resultado está igualmente equidistante de todas esas disciplinas pese a haber necesitado avanzar con todas ellas. Se trata de un método que conlleva con pocas dificultades y peligros, que el propio autor no ignora. Un procedimiento ensayístico de cuya capacidad de sugestión es este libro buena prueba, extremadamente complejo no sólo en cuanto a su método, sino también en cuanto a sus propuestas.” *Andrés Sánchez Robayna* (“*Diario 16*”).

LA MEDITERRANEE ET LES BARBARES DU NORD

LE NORD EST TOUJOURS AU SUD

18

A ligne qui divise les deux Europas, celle du Nord et celle du Sud, a toujours tourné sur une idée de conception, d'administration et d'usage de la technologie. Pendant que la culture nordique centrait ses efforts sur la production, la méditerranéenne jouait son rôle de voie idéologique de cette production, inventait la qualité de vie. Les essais de Luis Racionero qui conforment ce livre sont une recherche historique des racines quotidiennes qui attestent cette thèse. L'unité non encore réussie entre l'utile et la beauté, représentés par les pôles des barbares du Nord et de la Méditerranée, partie des prémisses très anciennes, où se combinent l'art et la science, les théories urbanistiques et les hérésies, les civilisations grecque et arabe avec la logique tribale primitive des peuples de l'Europe centrale. Une silhouette compréhensive du pouvoir actuel de l'industrie dans la société peut se dessiner ainsi, dont les problèmes ont été accumulés pendant des siècles en essayant de répondre au binôme de la raison face à la passion.

“NOTION singulière d’essai celle de Luis Racionero: l’essai en tant que genre des genres, une addition de disciplines complémentaires. La physique et la philosophie, la sociologie et l’urbanisme, l’économie et l’histoire s’entrecroisent dans *La Méditerranée et les barbares du Nord*, non pas comme aides ou appuis ce qui a été plus ou moins commun dans l’histoire des essais, mais comme disciplines centrales dans l’argumentation, et dont les données sont parfois l’axe ou l’objet de la réflexion même. Genre entre les genres littéraires, en ef-

fet, le résultat est également équidistant de toutes ces disciplines malgré son besoin d’avancer avec elles toutes. Il s’agit d’une méthode qui supporte maintes difficultés et dangers, que l’auteur même n’ignore pas. Une procédure d’essai dont une bonne preuve de sa capacité de suggestion est ce livre, extrêmement complexe non seulement en ce qui concerne sa méthode, mais aussi par rapport à ses propositions”. *Andrés Sánchez Robayna* (“*Diario 16*”).

THE MEDITERRANEAN AND THE BARBARIANS OF THE NORTH

NORTH IS ALWAYS SOUTH

THE dividing line between the two Europes, North and South, has always been based on an idea of conception, administration and use of technology. While the northern culture concentrated on production, the Mediterranean had the role of ideological channel for this production; it invented quality of life. The essays by Luis Racionero included in this book are an historical search for the everyday origins that back this thesis. The not-yet-reached unity of the useful and the beautiful, represented by the poles of the barbarians of the North and the Mediterranean, comes from ancient premises, in which art and science, urbanistic theories and heresies, Greek and Arabic civilizations with the primitive tribal logic of Central European peoples, are all combined. Out of this comes an understandable silhouette of the present power of industry in society, the problems of which have accumulated for centuries of trying to respond to the two-sided question of reason vs. passion.

“LUIS Racionero has a unique notion of the essay: as a genre of genres, a harmonious sum of complementary disciplines. Physics and philosophy, sociology and urbanism, economy and history all interrelate in *The Mediterranean and the Barbarians of the North*, not as aids or supports (which has become more or less a common occurrence in the history of the essay), but as disciplines central to the argumentation, and the facts of which are at times the core or the object itself of reflec-

tion. Genre of genres, in effect, the result is equidistant from all these disciplines while having had to advance with all of them. This is a method with not a few difficulties and dangers, which the author does not ignore. The procedure has this work as good proof of its suggestiveness, and the work itself is extremely complex not only with respect to its method, but also in terms of its proposals”. *Andrés Sánchez Robayna* (“*Diario 16*”).

LOS PAPELES DE FLAVIO ALVISI MONTESINOS EDITOR, BARCELONA, 1985

¿180 pp. (1.000 pta.)ñ

TEXTOS SOBRE SIXTUS SEXTUS

EL 20 de abril de 1984 fue hallado muerto el periodista Flavio Alvisi. Había llegado a lo más alto: dirigir la prestigiosa revista *Domani*. Sin embargo, en 1981 fue cesado de su puesto a causa de una entrevista al entonces Papa Sixto VI, entrevista polémica, inverosímil, atribuida luego a una mente trastornada. En ella, el Pontífice habló de una supuesta organización, "White Hand", formada por secretos y poderosos conjurados que rigen los destinos de la humanidad y que puede llegar a asesinar a un Papa. Poco después murió en extrañas circunstancias Sixto VI. Alvisi, conocedor del peligro a que se exponía iniciando una investigación sobre la enigmática sociedad, entregó sus *papeles* a un notario. Tales papeles constituyen el "Dossier W.H." y es lo que ahora se publica. Libro que inventa un libro, narración con toda la severidad de la política-ficción, la obra de Ruiz recrea un enigma y construye con amenidad un misterio.

19

“ESTAMOS ante una novela de calidad. Meditada en sus procedimientos estilísticos, muy lograda en la plasmación del personaje, variada por la movilidad de ritmos, es una obra que indica un autor con dominio de los recursos literarios y que se imbrica en una trayectoria creadora que es de las más relevantes de la narrativa española actual”. *Jesús Lázaro* (“*Diario Montañés*”).

“RAÚL Ruiz, con este libro, se enfrenta a la realidad actual, contradiciendo la acusación que se ha lanzado contra la narrativa española de hoy de evadirse de la realidad. Narrada en primera persona, el personaje de la novela cuenta la anécdota con tal sencillez que viste de normalidad algo que tiene su germen y desarrollo en el enredoso mundo interior”. *Santos Alonso* (“*Reseña*”).

LES PAPIERS DE FLAVIO ALVISI

TEXTES SUR SIXTUS SEXTUS

El 20 avril 1984, fut trouvé mort le journaliste Flavio Alvisi. Il avait atteint le plus haut sommet: diriger la prestigieuse revue *Domani*. Il fut cessé de son poste tout de même en 1981 à cause d'une entrevue effectuée au Pape Siste VI? entrevue polémique et invraisemblable, qui est après attribuée à un esprit troublé. Au cours

19

de la même, le Pontife parle d'une organisation "White Hand" formée par des conjurés secrets et puissants qui régissent les destins de l'humanité et qui peuvent même assassiner un Pape. Peu après Sixte VI est mort dans des étranges circonstances. Alvisi, connaisseur du danger auquel il s'exposait en commençant une recherche sur l'énigmatique société, a remis ses *papiers* à un notaire. Ces documents constituent le "Dossier W. H." et c'est ce qui se publie maintenant. Livre qui invente un livre, récit avec toute la sévérité de la politique-fiction, l'oeuvre de Ruiz récrée un énigme et constitue avec aménité un mystère.

“NOUS nous trouvons devant un roman de qualité. Avec des procédures stylistiques méditées, avec une description du personnage très réussie, avec une mobilité de rythmes variée, il s'agit d'une oeuvre qui signale un auteur qui domine les recours littéraires et qui s'imbrique dans une trajectoire créatrice qui est des plus relevantes de la narration espagnole actuelle”. *Jesús Lázaro* (“*Diario Montañés*”).

“RAUL Ruiz avec ce livre, fait face à la réalité actuelle en contredisant l'accusation qui a été lancée contre la narration espagnole actuelle, de s'évader de la réalité. Le personnage de ce roman raconte, en première personne, l'anecdote si simplement qu'il fait paraître normal quelque chose qui a son germe et son développement dans le compliqué monde intérieur”. *Santos Alonso* (“*Reseña*”).

THE PAPERS OF FLAVIO LAVISI

TEXTS ABOUT SIXTUS SEXTUS

ON the 20th of April 1984, the reporter Flavio Alvisi was found dead. He had reached the top, director of the prestigious magazine *Domani*. However, in 1981 he was fired because of an interview with the then Pope Sixtus VI, a polemical, unreal interview later attributed to an unstable mind. In it, the Pontifice spoke of a supposed organization, «White Hand», formed by secret and powerful conspirators who ruled the destiny of mankind, and which possibly would assassinate a Pope. A short time after Sixtus VI died in strange circumstances. Alvisi, realizing the danger to which he was exposed by starting an investigation of the enigmatic society, turned over his *papers* to a notary. These papers constitute the “W. H. File” and that which is published now. A book that invents a book, a narrative with all the severity of political fiction, the work by Ruiz recreates an enigma and pleasantly constructs a mystery.

“WE have a quality novel here. Thoughtful in stylistic procedures, very successful in creating characters, varied by mobility of rhythms, it's a work that indicates the author has absolute control of literary techniques and is in a creative moment that is one of the most outstanding in present Spanish fiction”. *Jesús Lázaro* (“*Diario Montañés*”).

“WITH this book, Raúl Ruiz comes to grips with present reality, contradicting the accusation pointing at Spanish fiction as precisely evading reality. Narrated in first person, the character in this novel tells the anecdotes with such simplicity that something having its birth and development in the complicated inner world, seems normal”. *Santos Alonso* (“*Reseña*”).

José Luis Sampedro

LA SONRISA ETRUSCA
EDICIONES ALFAGUARA, MADRID,
1985

¿348 pp. (925 pta.)ñ

LOS PARAÍDOS LLEGAN TARDE

LA proximidad de la muerte hace abandonar su casa y su vida a un viejo partisano del Sur de Italia, para irse a la Milán industrial, donde su hijo se ha empeñado en llevárselo con la excusa de un reconocimiento médico. El orgullo del viejo luchador, sincero y primario, choca con su nuera, que no lo acepta, y con el hijo mismo, que ha cambiado los papeles: ahora es él quien ha de cuidarlo. Dos inesperadas sorpresas van a cambiar la triste impotencia del anciano: el amor apasionadamente vital de una mujer madura y el descubrimiento de la ternura y la ilusión a través de la relación con su nieto, de apenas un año de edad. Así, la enfermedad que lo mina queda en segundo plano y deja lugar a un atisbo de esperanza, a la revisión del pasado y a un canto de alegría hacia la vida.

“EL novelista describe exterior e interiormente, no sólo con destreza, sino con la instintiva disposición vigorosa para la novelación vitalista que posee, sumergiendo al lector en la descripción plena de un pezzo di vita, muy voluntariosamente elaborado, que viene a demostrar que el costumbrismo no es un comportamiento estanco sino un problema de voluntad”. *Antonio Valencia* (“*Diario de la Cultura*”).

“CON un lenguaje impecable, una construcción pensada y perfectísima, se lee de un tirón, emociona y transmite algo sumamente raro en estos tiempos: bondad y ternura”. *Joaquín Arnaiz* (“*Diario 16*”).

LE SOURIRE ETRUSQUE

LES PARADIS ARRIVENT TRES TARD

LA proximité de la mort fait à un vieux partisan du Sud d'Italie abandonner sa maison et sa vie pour partir vers la ville industrielle de Milan où son fils, sous prétexte d'une visite médicale, essaye de lui faire vivre. L'orgueil du vieux lutteur, sincère et primaire, choque avec sa belle-fille qui ne l'accepte pas et avec son

propre fils qui a changé les rôles: maintenant c'est lui qui doit s'occuper du vieux. Deux surprises inattendues vont changer la triste impuissance du vieillard: l'amour passionnément vital d'une femme mûre et la découverte de la tendresse et l'illusion à travers la relation avec son petit-fils, âgé à peine d'un an. C'est ainsi que la maladie qui le ruine reste en un deuxième plan et donne lieu à une lueur d'espérance, à la révision du passé et à un chant de joie vers la vie.

“**L'**AUTEUR décrit extérieurement et intérieurement non seulement avec adresse mais aussi avec l'instinctive disposition vigoureuse pour le roman vitaliste qu'il possède, en submergeant le lecteur dans la pleine description d'un *pezzo di vita* très volontairement élaboré qui vient montrer que la description des mœurs d'un pays n'est pas un compartiment étanche mais un problème de volonté.” *Antonio Valencia* (“*Diario de la Cultura*”).

“**A**VEC un langage impeccable, une construction pensée et parfaite, on le lit d'un coup, on se sent ému et il nous transmet quelque chose d'extrêmement rare dans ces temps: la bonté et la tendresse”. *Joaquín Arnáiz* (“*Diario 16*”).

THE ETRUSCAN SMILE

PARADISE ARRIVES LATE

THE closeness of death makes an old partisan from southern Italy abandon his home and his life to move to industrial Milan, where his son has insisted upon taking him with the excuse of a medical exam. The pride of the old fighter, sincere and primary, enters into conflict with his daughter-in-law, who doesn't accept him, and with his own son, who has changed the roles: it's the son who must take care of the father. Two unexpected surprises are going to change the sad restriction of the old man: the passionately vital love of a mature woman and the discovery of tenderness and dreams through the relationship with his grandson, hardly a year old. In this way the illness that affects him is relegated to a place of less importance and gives way to a breath of hope, to a new look at the past and a joyful celebration of life.

“**T**HE novelist describes outwardly and inwardly, not only with skill, but with the instinctively vigorous disposition toward vitalist novelization that he possesses, submerging the reader in the full description of a *pezzo di vita*, very voluntarily elaborated, which goes to show that writing within local customs is not boxed in, but a problem of wanting to». *Antonio Valencia* (“*Diario de la Cultura*”).

“**W**ITH impeccable language, a thoughtful and perfect construction; you read it in one sitting, it moves you and transmits something extremely rare in these times: kindness and gentleness”. *Joaquín Arnáiz* (“*Diario 16*”).

Enrique Vila-Matas

HISTORIA ABREVIADA DE LA LITERATURA PORTÁTIL
EDITORIAL ANAGRAMA, BARCELONA,
1985

¿124 pp. (770 pta.)ñ

LA VERDADERA HISTORIA DE LOS "SHANDYS"

21

LA *historia* de Vila-Matas nos describe la creación, efímera vida y disparatadas funciones de la sociedad secreta *shandy*, sociedad también llamada "de los portátiles" por ser sus miembros artistas cuya obra había de evitar la pesadez y poderse transportar con la facilidad de un maletín. Fundada a la orilla del Níger en 1924, la sociedad *shandy* se dedicó a conspirar sólo por conspirar, y contó entre sus filas con Walter Benjamin, Duchamp, Pola Negri, Valery Larbaud, Georgia O'Keefe, Savino, Gombrowicz, García Lorca, Scott Fitzgerald, Paul Morand, Klee, Tzara y Aleister Crowley, el traidor que la disolvió en Sevilla en 1927. Las exigencias de los *shandys* para poder llevar tal nombre consistían en una locura desmedida, en la actitud de una perfecta máquina soltera —sexualidad extrema y ningún lazo comprometedor—, en un nomadismo constante por Praga, Viena, París y Nueva York, y en contarse historias hasta la saciedad. Vila-Matas, con este divertimento, penetra en el centro de la interpretación lúcida de la Historia y rinde homenaje novelado a lo que aparenta ser una verídica biografía colectiva del insolente, aventurero y provocativo grupo de los portátiles, como una amable parodia de las vanguardias de principios de siglo.

“DESENFADADO, irrespetuoso, el relato se burla de las normas narrativas —o al menos de algunas— y pone en tela de juicio la noción misma de literatura. El sentido institucional, social, de la creación artística se desvanece desde el planteamiento de lo portátil. Es también un texto algo rabelésiano y carnavalesco, con el gusto del escritor por la inventiva verbal y el vértigo de los disfraces y la humillación de lo jerárquico, lo cual lo sitúa en una tradición hoy muy viva”. Miguel García Posada (“ABC”).

“ESTAMOS ante una novela sin cuartel. Vila-Matas, armado de una facilidad de imaginación onírica sorprende, crea un texto en el que esa facilidad se

entronca con la fantasía y ésta se hace neosurrealismo a caballo entre la prosa y la poesía. El resultado es un libro oreado y refrescante, tonificador y frágil, que establece una crónica fantasmagórica”. Pablo Corbalán (“5 días”).

“UN tipo de literatura que se caracteriza por no tener un sistema, sólo un arte de vivir. Por tener una rabiosa curiosidad sin límites que sabe ver el otro lado del espejo y de la máscara. Aparte de estar ante un divertido cúmulo de situaciones, esta novela es un libro de devociones apasionadas que han rastreado todo lo mágico, excepcional y rebelde de la historia literaria y artística de nuestro siglo”. Mercedes Monmany (“La Vanguardia”).

HISTOIRE ABREGEE DE LA LITTERATURE PORTATIVE

LA VERITABLE HISTOIRE DES "SHANDYS"

VILA-MATAS, dans son *Histoire*, nous décrit la création, la vie éphémère et les fonctions déraisonnables de la société secrète *Shandy*, société appelée aussi «des portatifs» car ses membres étaient des artistes dont l'oeuvre devait éviter d'être lourde et pouvoir être transportée facilement comme une petite valise. La société *Shandy*, fondée au bord du Niger en 1924, s'est occupée de conspirer pour le simple fait de conspirer, et dans ses rangs se trouvèrent Walter Benjamin, Duchamp, Pola Negri, Valéry Larbaud, Georgia O'Keefe, Savinio, Gombrowicz, García Lorca, Scott Fitzgerald, Paul Morand, Klee, Tzara et Aleister Crowley, le traître qui a réussi à la dissoudre en 1927 à Seville. Les exigences des *Shandys* pour pouvoir porter ce nom, consistaient en une folie démesurée dans l'attitude d'une parfaite machine célibataire —sexualité extrême et aucun lien compromettant— en un nomadisme constant entre Prague, Vienne, Paris et New York, et à se raconter des histoires jusqu'à la satiété. Vila-Matas, avec cet amusement, pénètre dans le genre de l'interprétation ludique de l'Histoire et rend hommage à travers ce roman à ce qui semble être une réelle biographie des "portatifs" comme une aimable parodie des avant-gardes du début du siècle.

21

“**I**NSOUCIANT, irrespectueux, le récit se moque des normes narratives —ou en tout cas de quelques unes— et met en question même la notion de littérature. Le sens institutionnel, social de la création artistique se dissipe par rapport au sens de ce qui est «portatif». Il s'agit aussi d'un texte un peu rabelaisien et carnavalesque, avec le goût de l'auteur pour l'invention verbale et le vertige des déguis et l'humiliation de ce qui est hiérarchie, ce qui le place aujourd'hui dans une tradition très vive”. *Miguel García Posada* (“ABC”).

“**N**OUS nous trouvons face à un roman sans quartier. Vila-Matas armé d'une facilité d'imagination onirique surprenante, crée un texte où cette facilité

s'embrancher avec la fantaisie et celle-ci se fait néo-sur-réalisme à cheval entre la prose et la poésie. Le résultat est un livre créé et rafraîchissant, tonifiant et fragile qui établit une chronique fantasmagorique.” *Pablo Corbalán* (“5 Días”).

“**U**N genre de littérature qui se caractérise par le manque de système, seulement un art de vivre. Pour avoir une curiosité enragée sans limites qui sait voir l'autre côté du miroir et du masque. A part de nous trouver face à un amusant cummul de situations, ce récit est un livre de dévotions passionnées qui ont suivi la trace de tout ce qui est magique, exceptionnel et rebelle de l'histoire littéraire et artistique de notre siècle”. *Mercedes Monmany* (“La Vanguardia”).

BRIEF HISTORY OF PORTABLE LITERATURE

THE REAL STORY OF THE «SHANDYS»

VILA-MATAS'S *History* describes the creation, brief life and nonsensical functions of the secret society *Shandy*, also called «the portables» since its artist members were those whose works were light and could be easily carried in a suitcase. Founded on the shore of the Niger in 1924, the Shandy Society was dedicated

21

to conspiracy for conspiracy's sake, and included in its list of members Walter Benjamin, Duchamp, Pola Negri, Valery Largbaud, Georgia O'Keefe, Savinio, Gombrowicz, García Lorca, Scott Fitzgerald, Paul Morand, Klee, Tzara, and Aleister Crowley, the traitor who disbanded it in Seville in 1927. The requisites of the *Shandys* in order to bear the name consisted in an immeasurable craziness, in the attitude of a perfect singles machine —extreme sexuality and no ties that bind—, in a constant nomadism through Prague, Vienna, Paris, and New York, and in telling stories until it was impossible to continue. Vila-Matas, with this diversion, penetrates to the center of playful interpretation of History and rends novelistic homage to what seems a real collective biography of the insolent, adventurous and provocative group of the portables, as an amiable parody of the avantgarde at the beginning of the century.

“**E**ASYGOING, disrespectful, the story laughs at narrative norms —or at least some— and questions the very notion of literature. The institutional, social sense of artistic creation disappears when «the portable» appears. It is also a somewhat Rabelaisian and carnivalesque text, with the pleasure the writer takes in verbal inventiveness and the dizziness of disguises and the humiliation of the hierarchal, which situates it in a very alive tradition today”. *Miguel García Posada* (“ABC”).

“**W**E are looking at a novel which holds no quarters. Vila-Matas, armed with surprising easiness of dream-like imagination, creates a text in which this ea-

siness combines with fantasy and fantasy becomes surrealism in between prose and poetry. The result is an airy and refreshing book, a tonic while fragile, which establishes a fantasmagorical tale”. *Pablo Corbalán* (“5 Días”).

“**A**TYPE of literature that is characterized by not having a system, only an art of living. By having a ravenous curiosity without bounds that knows how to see the other side of the mirror and of the mask. Aside from being an enjoyable accumulation of situations, this novel is a book about passionate devotions which have left their mark in all that's magical, exceptional and rebellious in the artistic and literary history of our century”. *Mercedes Monmany* (“La Vanguardia”).



Pliego de poesía

Joan Brossa

BARCELONA, 1919

EL BON OU

AVUI tiro un llençol damunt les fulles,
i l'ombra i la claror em semblen un riu;
m'adono pel carrer que dues fulles
volen i suren lliures sobre el riu.

Passen els dies i s'emporten fulles
i venta un altre vent el mateix riu.
Per llibre i bosc voleien fulls i fulles
i em vaga de sentir que un estel riu.

L'amor s'arma de flors i amb un timbal
mou enrenou per terra i per l'espai,
i entre dos pensaments hi ha prou espai

perquè, sord pels redobles del timbal,
faci creure que el món és un timbal
que sura sobre un arbre al pur espai¹.

Qui diu foc, diu flama.

Editorial Empúries, Barcelona 1985, 62 pp. 500 pts.

«**E**N este pequeño libro encontramos ahora una síntesis y una culminación de lo que ha sido y es un poeta que nunca ha perdido las raíces ni tampoco ha negado la vocación de aventura». Angel Carmona (*«El País»*).

[EL BUEN HUEVO

HOY echo una sábana sobre las hojas, / y la sombra y la luz me parecen un río; / reparo por la calle en que dos hojas / vuelan y flotan libres sobre el río. // Pasan los días y se llevan las hojas / y sopla otro viento sobre el mismo río. / Por libro y bosque vuelan hojas y hojas / y me gusta sentir que una estrella ríe. // El amor se arma de flores y con un tambor / mete ruido por la tierra y por el espacio, / y entre dos pensamientos hay bastante espacio // para que, sordo por los redobles del tambor, / haga creer que el mundo es un tambor / que flota sobre un árbol en el puro espacio.]

Ángel González

OVIEDO, 1925

LA CENIZA DE UN SUEÑO

AQUEL tiempo
no lo hicimos nosotros;
él fue quien nos deshizo.

Miro hacia atrás.

¿Qué queda
de esos días?

Restos,
vida quemada,
nada.

Historia: escoria.

Prosemas o menos

Ediciones Hiperión, Madrid 1985, 102 pp. 680 pts.

«**U**n poeta directo que habla de un tiempo concreto, pero mucho más un poeta humano». Florencio Martínez Ruiz («ABC»).

Ángel Crespo

LA MANCHA, 1926

OSCURA PRIMAVERA

¿DE qué árbol somos sombra, o de qué agua
somos lluvia? ¿Qué oscura primavera
se finge luz, campo elocuente,
arrebato de plumas enceladas,
ocasión de asolarse en el amor,
lago florido, tierra que discurre
—¡tan clara y limpia!— hacia su mar,
constelación que cede a nuestras manos
sus manojos de luz
—y todo se dice mintiéndose?

Pero como la sombra de los árboles
cae sin herir y sin herirlas
sobre las zarzas y en la tierna hierba,
y su descenso hace a la lluvia
recuperar la juventud del agua,
así nuestra caída nos previene
que, intacta y siempre nueva, la verdad,
al ocultarse, enseña a conocerla.

El ave en su aire

Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1985, 238 pp. 800 pts.

«UN volumen que permite constatar el intenso lirismo y la lograda perfección formal conseguida por este importante poeta». Josep María Balcells («*La Gaceta del Libro*»).

Bitoriano Gandiaga

MENDATA, 1928.

POESIA hau zaharra da
egunsentia bezain zaharra.
Noiztikoa da egunsentia?
Noiztikoa poesia?
Egunean eguneango lerroa dut idazten.
Egunero da berria
goizeroko ihintza.
Haize ta giro ta garai ta urtaro betikoen
gainean
betia
uneoro da berria,
haize, giro, garai ta urtaroen betiko aldakuntza
egunero, orduero estreinatuz
uneko eragin, tenple, kondizio ta
parada bakoitzean.
Pertsonok ere bagara aldiaren barruz zehar
aroak markatzen ditugun nolabaiteko neurri:
gertaera, egite, agerpen, ariketa, gusto, moda
eta abarren bidez.
Gizona zaharra da,
historia baino zaharragoa.
Mugimendurako da sortua gizona,
aritzea du ezinbestezko.

Denbora galdu alde

Erein. San Sebastián, 1985.

«**E**STE libro es la confesión y el testimonio de la crisis de melancolía que sufrió el hombre llamado Gandiaga. Puede seguirse paso a paso la evolución y explosión de esa crisis personal en sus recuerdos». Mikel Lasa («Gandiagaren «Denbora galdu alde»).

[*ESTA poesía es antigua, / tan antigua como el amanecer. / ¿Desde cuándo nace el amanecer? / ¿Desde cuándo nace la poesía? / Cada día escribo una línea. / Se renueva cada día / el rocío de la mañana. / Sobre / los vientos, los ambientes, los tiempos, las costumbres / a cada instante es reciente / la eternidad. / Cada día estrena momento a momento / el cambio continuo de los vientos, los ambientes, los tiempos, las estaciones / según la gana, el temple, la condición, el humor. / También las personas somos una medida con la que marcamos / las estaciones en el tiempo, / mediante / la situación, la acción, la expresión, el intento, el gusto, la moda. / El hombre es antiguo, / más antiguo que la Historia. / El hombre ha nacido para el movimiento, / está destinado a la actividad.*]

Narcís Comadira

GERONA, 1942

CISTERNA

Ni les clivelles de la pedra calcària
on tenen les sargantanes el seu secret imperi
i pugen per l'escorça del garrofer, sempre vibrants,
ni aquesta terra cansada, de camps abandonats
on la savina abraça la figuera feixuga
i els ametllers eteris posen el seu verd àcid
sobre el més immutable, tranquil, de l'olivera,
sinó aquest cor ombrívol,
aquesta entraya fèrtil que conserva
tots els plors de l'hivern i en sap fer vida
latent. Per ella
l'estiu angoixat de cigales
que es veu cremar la pell mentre impassible mira
com es fan vells els arbres, com s'assequen
branques i camps enyorosos d'arades, es torna tendre.
Per ella, també
tota altra sequedat es veu reconfortada.

A sol batent, en la nit més obscura,
tesor de cristalls fresquíssims,
reserva de memòria,
cova d'amor, cisterna...

Enigma

Ediciones Península/Edicions 62, Barcelona 1985, 96 pp. 450 pts.

«U N conjunto muy atractivo y largamente madurado, que confirma a un nombre indiscutible de la poesía catalana». Joan Orja («El Urogallo»).

[Ni las grietas de la piedra calcárea / donde las lagartijas tienen su secreto imperio / y suben por la corteza del algarrobo, siempre vibrantes, / ni esta tierra cansada, de abandonados campos / donde el arbusto abraza a la pesada higuera / y el etéreo almendro pone su verde ácido / sobre el más inmutable, tranquilo, del olivo, / sino este alma umbría / esta fértil entraña que conserva / los llantos del invierno y de ellos hace vida / latente. Por ella / el angustiado estío de cigarras / que ve arder su piel mientras mira impassible / cómo envejece el árbol, cómo se secan / ramas y campos añorantes de azadas, se hace tierno. / Y por ella, también, / toda otra sequeda se ve reconfortada. // A sol batiente, en una noche obscura, / tesoro de cristales fresquíssimos, / reserva del recuerdo, / cueva de amor, cisterna...]

Carlos *Piera*

MADRID, 1942

DE UN SAXOFON TOCADO POR UN MUERTO

NADA me cantará de aquí, donde estoy solo,
enterándome por saxofones
de que en París hay calles todavía
por las que pasa el tiempo.

Esta gente de aquí me ha abolido,
y eso que es buena gente, temerosa
no sin razón de lo que no son plantas.

Es verdad: no duramos y no renacemos
y, dados a la música, vamos a dar en nada.

Antología para un papagayo,
Ediciones Hiperión, Madrid 1985, 64 pp. 400 pts.

«E SCRITOR lento, preciso y astuto oyente de la mejor poesía, *Piera* revela un profundo conocimiento y una lucidez y diversión» Adolfo García Ortega (*«El País»*).

Juan Luis Panero

MADRID, 1942

INVIERNO EN EL PARAÍSO

BUFA el viento por las calles estrechas,
adusto el mar empuja rocas, algas, arenas,
y la lluvia resbala, blandas gotas oscuras,
sobre empolvados escaparates, terrazas de blanco mustio,
apagados anuncios, bares desiertos,
palmeras y piscinas en borrosos carteles.
Invierno en el paraíso, realidad sin leyenda,
aquí y ahora, por una vez, todo parece verdad,
madera y materia, olas y mareas,
certidumbre de ser y de pasar, origen y olvido,
entre nubes espesas que la tarde convoca.
Las huellas en el barro y un rostro que se aleja,
gris ceniza de agua en el banco de piedra,
la tarde despidiéndose, espumas transparentes,
en el mar del invierno, signos de vida y muerte.

Antes que llegue la noche

Edicions 62, Barcelona 1985, 64 pp. 415 pts.

«L

IBRO habitado por la imagen noctámbula de un poeta de trayectoria inequívoca en oficio y en vocación». Miguel García Posada («ABC»).

Luis Alberto de Cuenca

MADRID, 1950.

CONVERSACIÓN

CADA vez que te hablo, otras palabras
escapan de mi boca, otras palabras.
No son mías. Proceden de otro sitio.
Me muerden en la lengua. Me hacen daño.
Tienen, como las lanzas de los héroes,
doble filo, y los labios se me rompen
a su contacto, y cada vez que surgen
de dentro —o de muy lejos, o de nunca—,
me fluye de la boca un hilo tibio
de sangre que resbala por mi cuerpo.
Cada vez que te hablo, otras palabras
hablan por mí, como si ya no hubiese
nada mío en el mundo, nada mío
en el agotamiento interminable
de amarte y de sentirme desamado.

La Caja de Plata,
Editorial Renacimiento, Sevilla 1985, 62 pp. 500 pts.

«**L**A aportación fundamental del libro es su humor del todo peculiar, matizado y reciente, que nace de otra de sus características fundamentales: la narratividad, y basa sus recursos en la sorpresa». Amparo Amorós (*«Los Cuadernos del Norte»*).

Ana Rosetti

CÁDIZ, 1950

“SE HALLABA TENDIDO EN UNA CHAISE-LONGUE, Y TENÍA EN SU BLANCA MANO UNA ROSA SIN PERFUME”

(O. Mirbeau)

ES tan adorable introducirme
en su lecho, y que mi mano viajera
descanse, entre sus piernas, descuidada,
y al desenvainar la columna tersa
—su cimera encarnada y jugosa
tendrá el sabor de las fresas, picante—
presenciar la inesperada expresión
de su anatomía que no sabe usar
aún, mostrarle el sonrosado engarce
al indeciso dedo, mientras en pérdidas
y precisas dosis se le administra
audacia. Es adorable pervertir
a un muchacho, extraerle del vientre
virginal esa rugiente ternura
tan parecida al estertor final
de un agonizante, que es imposible
no irlo matando mientras eyacula.

Indicios vehementes,

Ediciones Hiperión, Madrid 1985, 108 pp. 630 pts.

«ESTE conjunto de poemas es una de las obras más originales de los últimos años» J.M.P. (*«La Luna»*).

Andrés Trapiello

MANZANEDA DE TORIO, León, 1953

E.D.

MÍRAME aún. Creció musgo en mis labios
y en los inviernos crudos me visita la nieve.
Siéntate, viajero, a mi lado.
Cuando la lluvia arranca plateadas
coronas de la piedra y silenciosa
en el ciprés muere la tarde, sólo
de ti me acuerdo. Pero tú estás lejos.
Pasa tu mano por mi nombre y quita
las hojas amarillas que lo cubren
y los pétalos secos de esas flores
antiguas. Llámame después y dime
si el viento de esos campos lo ha borrado
o si tiembla en el aire todavía
como el romero verde.

La vida fácil,

Editorial Trieste, Madrid 1985, 102 pp. 1.000 pts.

«**N**O lo es, pero podría figurar entre los cincuenta mejores poemas de Emily Dickinson (...) Son muchas las imágenes de *La vida fácil* que no se olvidan». Marià Manent («*Avui*»).

Andrés Sánchez Robayna

CANARIAS, 1952

MESA Y NARANJAS

¡ AS líneas de la mesa
interrumpidas por naranjas

dispuestas en un plano
sobre la luz del cuarto blanco

abajo el mar se tiende
bajo la mano de las elipses

la luz inunda el cuarto
y las naranjas se acumulan

sobre la luz que entra
y que se tiende en la blancura

de este cuarto y el plano
de las naranjas y la mesa

La roca,

Edicions del Mall, Barcelona 1985, 104 pp. 950 pts.

«A

QUÍ se oye una voz que apenas ha sido aún oída. Voz en que la palabra se entrecorta y la dicción busca el silabeo». José Angel Valente («Diario 16»).

José Lupiáñez

CÁDIZ, 1955

GONG

UN gong que dure eternamente
sobre el cielo más límpido y la brisa afilada.
Es preciso que un gong silbe,
y estalle de sonidos en el hosco,
en el umbrío pasadizo que nos surte sin duelo.
Un gong bronceo
como la blanca piel de esas diosas oscuras
que transitan el Arruit
con un panal de miel en los labios,
y el más antiguo incendio
en sus débiles corazones bombeantes.

Arcanos,

Excma. Diputación Provincial, Córdoba 1985, 64 pp. 530 pts.

«**L** EER *Arcanos* presupone una ascesis vital por su experiencia impactantemente estética. Tenemos ante nosotros una poesía muy sensorial que deja el alma exhausta». Antonio Enrique («*Diario de Granada*»).

Felipe Juaristi

AZCOITIA, 1957

BAT edo bitan maite izan nuen
(oroipena aintzinako munduetako nebulosa
amatatua da)
desio erantziak maitatzen diren legez,
ekintza errepikaezina maitatzen den legez,
Ahotsa sakona, ozena zuen,
paradisu galduak ezagutzen dituenarena bezalakoa;
niretzat abesti goxo, guria izan zen hala ere.
—Amodio Jainko egin zuten
leinuen hondarra seguruasko—

Bat edo bitan bilutsik ikusi nuen,
hain gargi, zurbila,
itzal zuriak ez zidan ukitu ere.
—Garai batetan haren gorputza
zeruertzeko arraietan nahastua zen—
(itaso galdua bihurtu nintzen beso artean).
Bizitzaren misterio aitorezina erakutsi zidan.
—Orduan aspaldiko derrotaz,
atzoko hondamenez jakin nuen—
(instanteak ziruditen mendeetan).
Maitatu nuen hangoetan ere,
ilunabar agonalak maitatzen diren legez,
ilbehera, itzuli gabeko eternitatea
maitatzen diren legez.

Denbora, nostalgia,

La Primitiva Casa Baroja, San Sebastián 1985,

«**F**. Juaristi merece una mención especial porque uniendo el intimismo con la filosofía, siguiendo de cerca el simbolismo, ha sabido conceder nuevos acentos al tema intimista». Jon Kortazar (*«poesia gaztearen pisua»*).

[*La amé una o dos veces / (se ha apagado ya el recuerdo, / el eco del eco de los mundos antiguos) / como se aman los deseos despojados, / como se ama lo irrepitable, / Tenía una clara y profunda voz, / como la de quien conoce los paraísos perdidos, / y fue para mí una canción dulce y de nube. / —El residuo de una generación / que convirtió al Amor en Dios—. // La vi desnuda una o dos veces, / tan clara, marfileña, / que ni su blanca sombra me tocaba. / —Hubo un tiempo en que su cuerpo / se confundía con la línea del cielo—. / (En sus brazos me convertí en un mar perdido). / Me enseñó el inconfesable secreto de la vida. / —Y así pude saber de antiguas derrotas, / de fracasos recientes— / (en siglos que parecían momentos). / La amé también entonces, / como se aman los crepúsculos agonizantes, / la luna muriendo, la eternidad irreversible / como se ama.]*

Manuel Rivas

LA CORUÑA, 1957

Ben poidera ser eu un dos mais vellos,
que o meu nome fora núven,
ou árbore se cadra,
eternizar os anos cos meus dedos de río
e levar cinza e sorte ao limpo horizonte dos que nascen.
Ser eu a senténcia que obriga por sábia e non por forte,
o fio dunha gorxa que xa non tensa arcos,
os secos lábios que alentan na memória,
os ollos torpes que albiscan o trevón e a desventura do grao.

Ser eu un dos mais vellos,
coa presenza enrugada dun tapiz feito a man polo vento,
cinguido como as edras à casa dos antergos,
nobre, erguido, no lóstrego da herdanza,
no caxato da serpe.

E que este bon salvaxe,
co seu nome esvaído en chúvias e ramaxes,
fala-se da viaxe do home,
do día sorprendente que emergulliu a nau entre as aves feridas,
dese fondo verxel onde se deita o sol,
da quentura infinita na árdora dos tempos,
dese mar que aburbulla entre as horas doentes,
do mar que cala ceive.

Ben poidera ser eu un dos mais vellos,
chamarme núven,
ser árbore o meu nome,
dicer un día: vou-me, ter cuidado dos meus.

Camiño da costa,
outros vellos asobios baixarán das montañas.

Balada nas praias do oeste.

Edicions Sotelo Blanco, Barcelona 1985, 113 pp. 600 pts.

«**L**OS poemas de Rivas reflejan una honda pasión por los viajes, y parece que son dichos por una voz colectiva, es decir, una voz individual hecha de inflexiones múltiples, de tonos infinitos, de ecos solidarios.» (X. M. Pereiro)

[*BIEN* pudiera ser yo uno de los más viejos / que mi nombre fuera nube, / o árbol quizá, / eternizar los años con mis dedos de río / y llevar ceniza y suerte al limpio horizonte de los que nacen. / Ser yo la sentencia que obliga por sabia y no por fuerte, / el hilo de una garganta que ya no tensa arcos, / los secos labios que alientan en la memoria, / los ojos torpes que vislumbran el turbión y la desventura del grano. // Ser yo uno de los más viejos, / con la presencia arrugada de un tapiz hecho a mano por el viento, / ceñido como las yedras a la casa de los antepasados, / noble, erguido, en el relámpago de la herencia, / en el cayado de la sierpe. // Y que este buen salvaje, / con su nombre desvaído en lluvias y ramajes, / hablase del viaje del hombre, / del día sorprendente que emergió la nave entre las aves heridas, / de ese hondo vergel donde el sol se echa, / de la calentura infinita en la fosforescencia de los tiempos, / de ese mar que burbujea entre las horas dolientes, / del mar que calla libre. // Bien pudiera ser yo uno de los más viejos, / llamarme nube, / ser árbol mi nombre, / decir un día: me voy, cudad de los míos. // Camino de la costa, / otros viejos silbidos bajarán de las montañas.]

Miguel Anxo Fernán-Vello

(COSPEITO, LUGO, 1958)

P A S E I O D A T A R D E N A M A R I Ñ A

Fatigou-me o brillante equilibrio da luz
no longo paseo da tarde, perto da beiramar,
frente aos montes espesos de verde silencioso.
Fiquei detido tantas veces a escoitar o misterio das formas,
esa música absorta que no interior das cousas
soa para nós mesmos como algo profundo:
como tocar a terra ou a sombra das nuvens
sobre o ar transparente.

O ruído invisível
do tempo no camiño, o perfume das árbores,
a cristalina altura que vai pousando lentamente a beleza
do espazo que se funde nos ollos en ouro antigo e puro.

Fatigou-me a distancia do mar... a presentida praia
que na tarde arderia en sosegadas chamas
de vento e aves cálidas... e algunha voz perdida
de adolescente loira frente às ondas tranquilas.
Aqui, pola mariña, nesta calma ateigada
de tarde que devala, neste sabor de ría
que me sobe até os poros, aroma primitivo
de terra a lento fruto fecundado de chuvas,
respiro a sombra suave do tempo que se inclina
desde os meus membros cansos de alento e fermosura.

Fatigado entre o corpo e o crepúsculo intenso
que me pesa no sangue acendendo a tristeza
de outras horas mais doces, regresei na soidade
perfeitamente extraña de min mesmo, onde o soño
é caricia da noite que aproxima a seu seio.

Fatigou-me a ferida das primeiras estrelas
no silencioso gozo da mariña dormida
como un século leve para a miña lembranza
até a luz de outra tarde, outro longo paseo
resuscitando o tempo.

Livro das paisaxes vivas.

Edicions Sotelo Blanco, Barcelona 1985, 119 pp. 600 pts.

«**U**NA meditación, por los senderos de la palabra lírica, sobre la materia, las cosas, sobre todo lo que, desde fuera, contribuye a conformar al hombre, a presentarlo como la consecuencia de una interacción de elementos.» (Basilio Losada)

[PASEO DE LA TARDE EN LA MARINA]

ME fatigó el brillante equilibrio de la luz / en el largo paseo de la tarde, cerca de la orilla del mar, / frente a los montes espesos de verde silencioso. / Me quedé tantas veces parado a escuchar el misterio de las formas, / esa música absorta que en el interior de las cosas / suena para nosotros mismos como algo profundo: / como tocar la tierra o la sombra de las nubes / sobre el aire transparente. // El ruido invisible / del tiempo en el camino, el perfume de los árboles, / la cristalina altura que va posando lentamente la belleza / del espacio que se funde en los ojos en oro antiguo y puro. // Me fatigó la distancia del mar... la presentida playa / que en la tarde ardería en sosegadas llamas / de viento y aves cálidas... y alguna voz perdida / de adolescente rubia frente a las olas tranquilas. / Aquí, por la marina, en esta calma colmada / de la tarde que merma, en este sabor de ría / que me sube hasta los poros, aroma primitivo / de tierra y lento fruto fecundado de lluvias, / respiro la sombra suave del tiempo que se inclina / desde mis miembros cansados de aliento y hermosura. // Fatigado entre el cuerpo y el crepúsculo intenso / que me pesa en la sangre encendiendo la tristeza / de otras horas más dulces, regresé en la soledad / perfectamente extraña de mí mismo, donde el sueño / es caricia de la noche que aproxima a su seno. // Me fatigó la herida de las primeras estrellas / en el silencio gozoso de la marina dormida / como un siglo leve para mi recuerdo / hasta la luz de otra tarde, otro largo paseo resuscitando el tiempo.]

Jordi Cornudella

BARCELONA, 1962

TREN DE LA RODALIA

NO sé si és important, i tanmateix voldria dir-ho tot, dir el ponent avui que torno a veure'l (Barcelona només té fosca i llum, i entreclarors de boira als intervals; el sol, retret, hi juga a fer l'ullet amb un sarcasme que ens sembla, de vegades, dolorós). Un ponent que sorprèn des de la porta esventada: potser un que compartia l'excés de la calor ens ha mig baixat la finestra. I el vidre és un mirall: el cel d'aire color de gos com fuig se m'hi projecta, em torna caçador de lentituds., Ahir a la nit, recordo que ho dèiem amb en Jaume: l'amistat ¿per què ens ha de servir? Avui veig clar com m'ha ajudat a retrobar actituds i coses, que vol dir sobreposar-les als mots i a l'encanteri del silenci. Dit així pot semblar massa senzill, però no es tracta de buscar un gran tema per literar o filosofar (copio sense vergonya): i o només voldria dir el que m'acut (el plagi em fa la cara que aquí ha estat més subtil)(...).

Felí encès,

Edicions dels Quaderns Crema, Barcelona 1985,

«UN libro donde nada hay gratuito, donde todo tiene su lugar, versos contenidos con una espléndida capacidad de evocación y de sugestión»ñ Ramón Farres («Reduccions»).

[TREN DE CERCANÍAS (Fragmento)]

NO sé si es importante, y sin embargo / querría decirlo todo, decir el poniente / hoy que vuelvo a verlo (Barcelona / sólo tiene oscuridad y luz, y vislumbres / de niebla en los intervalos: el sol, retraído, / juega a guiñar el ojo con un sarcasmo / que nos parece, a veces, doloroso). / Un poniente que sorprende desde la puerta / venteada: quizás uno que compartía / el exceso de calor nos ha bajado a medias / la ventana. Y el vidrio es un espejo: / el cielo de aire de color de perro que huye / se proyecta y me vuelve cazador / de lentitudes. Ayer por la noche, recuerdo / que lo decíamos con Jaume: la amistad / ¿para qué nos ha de servir? Hoy veo claro / cómo me ha ayudado a recobrar actitudes / y cosas, que quiere decir sobreponerlas / a las palabras y al encantamiento del silencio. / Dicho así puede parecer demasiado sencillo, / pero no se trata de buscar un gran tema / para literar o filosofar (copio / sin vergüenza): yo sólo querría / decir lo que me ocurre (el plagio me parece / que aquí ha sido más sutil). (...)]



Éxitos de venta



MANUEL VÁZQUEZ MONTÁLBAN

EL PIANISTA

Editorial Seix Barral, BARCELONA, 1985.
[284 pp., 800 pts.]

TRES TIEMPOS Y UNA HISTORIA

EL tema esencial de *El pianista*, a lo largo de sus tres partes claramente diferenciadas, escapa al marco histórico en el que se desarrolla: ¿debe el artista sacrificar su obra y a sí mismo en aras de un compromiso político y aunque éste le conduzca a la esterilidad creadora?

Tres tiempos y dos escenarios confluyen en la novela. Un grupo de intelectuales se reúne en un local nocturno barcelonés, poco después del triunfo socialista en las elecciones de 1982. Se presenta allí un espectáculo de *travestis*. Coinciden en el local con el Ministro de Cultura y otro personaje (Doria) que cobrará un papel relevante en la tercera parte de la novela. En el intermedio del espectáculo el pianista que ameniza el espectáculo se deleita como para sí mismo con una pieza del compositor Federico Mompou. Irrumpe de pronto el arte para minorías en un local nada predispuesto a tales manifestaciones. Esta primera parte del relato se desarrolla principalmente en forma dialogada. En ella se vierten consideraciones que permiten situar al pequeño grupo intelectual en el espíritu del «desengaño político» que caracteriza a la generación de los años sesenta, en un período histórico bien definido: «Mira que hacerse apolítico en mil novecientos setenta y siete (...). No tienes categoría moral para criticarme. Tú te has hecho socialista hace medio año, cuando ganaron las elecciones...». El realismo de la novela no es fotográfico ni objetivo, antes al contrario, mediante los coloquialismos permite identificar a los personajes y situarlos en su contexto social. Su autor parece utilizar un filtro significativo y deformante no exento de crueldad, ironía y humor negro.

Un salto atrás en el tiempo, en la segunda parte de la novela, viene a situar al lector en los años cuarenta, en la dura postguerra del hambre y de la represión política. El pianista que aparecía fugazmente en el *tiempo* anterior acaba de abandonar la cárcel y se instala como realquilado en un piso próximo a la Plaza del Padró, en los barrios bajos barceloneses, donde nació y vivió el propio autor. El clima popular —semejante al de las crónicas neorrealistas italianas de los cincuenta— queda sabiamente reflejado y constituye un contraste con el tiempo anterior. En efecto, lo que para la juventud de los ochenta es un mero «accidente», constituye la tragedia histórica y desconocida del pasado más inmediato. Sobre *El pianista* planean las consecuencias de la guerra civil española. No sólo el viejo pianista es todavía una víctima; los jóvenes tampoco han logrado escapar a sus consecuencias. Vázquez Montalbán, buen conocedor de los elementos que constituyeron la cultura de barrio, utiliza los recursos nostálgicos. En esta segunda parte de la novela no sólo el tiempo es un factor diferenciador, sino que también se ha modificado el enfoque de una clase social bien distinta. Si antes fue la juventud de la España democrática, ahora son los medios obreros y artesanos de una Barcelona que se plantea la mera supervivencia.

La tercera parte nace de un nuevo salto atrás, y la acción se inserta en los días que precedieron a la sublevación militar de julio de 1936. También el escenario ha variado. La acción se sitúa en el París de las vanguardias artísticas. El personaje central sigue siendo el pianista. Vázquez Montalbán ha situado en los cenáculos del arte nuevo, donde bullen personajes históricos como Darius Milhaud, Robert Gerhard o Malraux, un conflicto político-moral. Doria y Rosell simbolizan las dos posibles alternativas ante los hechos que se suceden en la Barcelona revolucionaria que se enfrenta al levantamiento militar. Doria será el artista exquisito que permanecerá en París, en tanto que Rosell buscará las fórmulas para llegar hasta Barcelona para incorporarse a la lucha armada. La elección ética de Rosell constituirá paradójicamente su fracaso personal, en tanto que el éxito seguirá acompañando a Doria cuarenta años más tarde. Los destinos de Rosell habrán sido mucho más humildes, entendidos como fracaso por la mayoría.

Esta fábula «moral» de Vázquez Montalbán se sirve de recursos tan simples y eficaces como los tres cortes temporales en las historias de sus personajes. El autor se identifica con los «vencidos» por la vida. Pepe Carvalho, el detective hecho célebre por otros libros de Vázquez Montalbán, no deja de ser también el reverso de la medalla de los héroes de la novela negra norteamericana. Su lenguaje narrativo no disimula las raíces poéticas de un escritor que ha sabido conectar, por su temática y por sus recursos literarios provocativos, con una gran mayoría de lectores. El pasado y sus fantasmas vuelven a aparecer en *El pianista*. Son los ecos de una conciencia ética que se niega a desaparecer. Pero es también el dramatismo de una elección vital. ¿Está el arte por encima o más allá de la vida? Como los personajes sartreanos, los de Vázquez Montalbán se debaten ante el compromiso y juegan con el cinismo, una característica moral que conforma nuestro tiempo.

La obra de Manuel Vázquez Montalbán se proyecta en diversos géneros. Nacido en Barcelona en 1939, se inicia como poeta con *Una educación sentimental* (1967), al tiempo que emprende una fecunda actividad como periodista en las principales revistas y diarios del país. Algunas de sus colaboraciones en la prensa han sido reunidas en libro, como *Crónica sentimental de España* (1971), que alcanzó un notable éxito. Su ensayo *Manifiesto subnormal* (1970) sienta las bases de una estética que socava el realismo español de la década anterior situando los planteamientos formales en claves ácratas y pop. En 1972, con *Yo maté a Kennedy*, crea su personaje Pepe Carvalho, un detective privado, que irá perfilando en el resto de su producción novelesca y que configura una serie de enorme popularidad (ya traducida a varias lenguas). Está constituida por las novelas *Tatuaje* (1974), *La soledad del manager* (1977), *Los mares del Sur* (1979), (Premio Planeta), *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Los pájaros de Bangkok* (1983) y *La rosa de Alejandría* (1984). Carvalho fue también el protagonista de una discutida serie televisiva emitida en España en 1986. Varias novelas de Vázquez Montalbán han sido asimismo adaptadas y llevadas a la pantalla. Pero, por el momento, *El pianista* posiblemente sea el mayor logro literario de una carrera de extraordinaria calidad y brillantez.

JOAQUÍN MARCO

«**E**S una novela realista, pero no lineal. Los tiempos invertidos —empieza hoy mismo, quizá esta misma noche, y termina en julio de 1936, tras un segundo capítulo situado en 1947— se manifiestan con

voluntad de contraste. En el primer capítulo, hoy, la esperanza apenas aparece. En el segundo, se insinúa quedadamente entre sombras de futuro. En el tercero y último la esperanza, la confianza en el porvenir, es la tónica dominante. Y no es sólo la juventud del protago-

nista la que confiere un aura especial a aquellos años: es, como el propio Vázquez Montalbán afirma, que 'fue la última época digna en la que todo parecía posible'. *Francesc Arroyo («El País»)*.

«NOVELA de una crisis profunda, *El pianista* no alcanza sino a hacer un planteo de la misma, pero sólo por ello merecería ya una especial atención, dado que tal crisis desborda ampliamente lo individual y pone en entredicho las ideas recibidas acerca de la relación entre el artista y la política. El hecho de que sea una novela cerrada, en el sentido de que no se abre a ningún horizonte, ¿se deberá tan sólo a la magnitud en sí del problema abordado en ella?». *Leopoldo Azancot («ABC»)*.

«LA escritura de Vázquez es realista, precisamente esa es su razón personal para introducirse en el género de la novela policíaca con su detective Carvalho. Es un escritor realista en sus novelas, de la misma manera que lo es en sus artículos. Realista porque lo que le importa es contar lo que conoce, lo que le rodea, de lo que le hablan, la sociedad, la ciudad en la que vive. Todo visto por él, que es quien escribe». *Victor Claudín («Diario 16»)*.

«LO que menos le importa a Vázquez Montalbán, aunque lo trate con un cariño especial, es el pobre Rosell. La crónica de sus infortunios —contada con la cronología invertida— sirve para hablar de los barrios de una Barcelona picaresca, la que arranca de la calle de San Pablo y acaba en el Paralelo, y en los que se esconden y alientan los submundos de la emigración infortunada, alejada del «ensanche» y de la diferente emigración fabril de la parte alta de la ciudad». *Cristóbal Sarrias («Vida Nueva»)*.

«EL *pianista* supone la fidelidad, la honradez y la moral, mientras que el compositor representa la feroz coartada del arte que todo lo justifica, incluida la traición a sí mismo y a los demás. La conclusión del libro es terrible, y un amargo aroma tiñe al final esta desolada reflexión. La perfecta construcción del libro, su pasmosa documentación para cada una de las escenas perfectamente situadas en sus escenarios y en su debido tiempo, la abundancia del diálogo, rico y siempre satírico, con excursos bien trabados en el lenguaje popular, terminan por camuflar el desequilibrio del relato, que se enriquece conforme avanza explicándose a sí mismo. El final es el comienzo de una verdadera novela, que después se resuelve —y en parte se disuelve— en lo que antes se acaba de leer». *Rafael Corte («El País»)*.

UN FRAGMENTO DE EL PIANISTA

[Un pianista toca en una sala de fiestas. Es la Barcelona de 1984, del triunfo de los socialistas y de una nueva generación desencantada y con poder: Luisa, Fisas, Schubert... Para Rosell —el pianista—, personaje anónimo y testigo de una historia de fracasos y derrotas, hubo otro tiempo: la Barcelona de los años cuarenta, en la que se diluye entre un deseo colectivo por resurgir; y también el tiempo feliz del 36, donde había ilusión, amor y lucha, en el que él y Doria —el triunfador— eran sólo dos músicos con un futuro prometedor.]

ENCENDIDO el rostro de Luisa, coraje e indignación la estremecieron, pero una mano de Fisas sobre su brazo la contuvo, y una llamada de atención de Schubert:

—Escuchad.

—¿Qué hay que escuchar?

Pero escucharon y la advertencia de Schubert fue adquiriendo sentido. A la espera de la próxima actuación, el pianista se había embarcado en la nave de una música íntima, acordes lentos, pinceladas sueltas en busca de una armonía final.

—¿Qué está tocando?

Toni Fisas tenía la respuesta.

—Es un fragmento de la *Música callada* de Mompou.

—A eso se le llama tener oído.

—A eso se le llama utilizar a Mompou como música de fondo mientras trabajo y haber leído el ensayo de Jankelevitch, sobre Mompou, *Le message de Mompou*. Jankelevitch es un filósofo, de la Sorbona. Fijaos en la aparente independencia de los dedos, en esa sensación de nitidez de cada nota. Hay que remontarse a Chopin para encontrar una tan singular magia del piano.

—Chopin tenía las manos pequeñas.

Advirtió Ventura, pero no quiso aclarar el enigma de su frase cuando le cercaron las sorprendidas miradas de los otros.

—Te refieres al poema de Benn.

El inevitable Fisas.

—Es un precioso poema de Benn sobre Chopin. (...)

Aclaró Fisas a los demás, y luego devolvió su atención al pianista, que seguía en su ensayo pianístico, de espaldas a la algarabía y al desdén de la mayor parte del público. Doria parecía molesto con la poca atención general, le pareció advertir a Ventura, en un momento en que consiguió separar los ojos del recuperado aparejamiento de verbos y silencios entre Luisa y Toni Fisas. Doria movía la plateada cabeza asintiendo a las notas del pianista y se volvía a diestro y siniestro mientras bajaba los párpados con la majestad de un patriarca que pide silencio.

—No lo acapares todo para ti, Luisa, pronto va a cantar Alejandra la Magna. Toni: ¿Cómo veis lo que está pasando en España desde Nueva York?

—No quisiera desanimaros, pero lo único que interesa de España es que tiene rey, como Mónaco, por ejemplo. Les resulta curioso. Los intelectuales y políticos se interesan un poco más. Lectores del *New York Times*. Eso es todo. Los corresponsales del *New York Times* son fundamentales para que se formen un criterio las élites culturales; el corresponsal que estuvo en Madrid hasta hace poco, Markham, era muy bueno. Como lo había sido Richard Eder antes. Ha aparecido una serie de Bárbara Probst Solomon sobre la vida cultural en Barcelona y Madrid. ¿Sabéis de quién hablo?

Daba igual. La atención existía. Delapierre le preguntó por el teatro musical. Irene por la enseñanza. Joan por la posibilidad de que, en un segundo mandato, Reagan mantuviera las mismas pautas económicas, Schubert...

—Y tú, ¿qué?

—¿Yo? ¿Qué de qué?

—Políticamente, chico, Yo adelanto una explicación sobre la correlación de fuerzas en presencia. Joan y Mercè pertenecen a la derecha civilizada, Delapierre es ácrata y del Frente de Liberación Gay, Ventura y Luisa...

—Ventura es Ventura y yo soy yo.

—Bien. Ventura, tu antiguo rival en la conquista del poder dentro del PSUC, la UER, el PCI, Bandera Roja y otra vez el PSUC, es decir, hayamos estado donde hayamos estado, Ventura, el viejo combativo y brillante Ventura se ha vuelto... escéptico...

—¿Escéptico, tú, Ventura?

—Escéptico de provincias, sí.

—Y Luisa es nacionalista de izquierdas y feminista partidaria de la castración de los hombres.

—No de todos, pero sí de casi todos.

—¿Y tú, Schubert?

—Yo dudo entre seguir el juego a los socialistas para hacer una carrerilla y poder ahorrar para la vejez o retirarme a mis posesiones ideológicas del pasado y esperar tiempos mejores. ¿Y tú?

Suspiró Fisas y su sonrisa pedía comprensión.

—Yo me he vuelto un pragmático.

—Eso, todos. También se llama arterioesclerosis. Pero serás algo más que un pragmático.

—Sólo soy un pragmático y un curioso.

—Muy bien.

Estaban muy de acuerdo Joan y Mercè, a Delapierre había dejado de interesarle la reunión y en cambio no le quitaba ojo a un mocito alargado y amalvado que le lanzaba miradas de reclamo desde otra mesa.

—Me interesaría saber, Toni, repito que desde mi modestísima perspectiva de escéptico provinciano, ¿cómo nos ves desde tu atalaya material, los Estados Unidos de América, el Empire State Building...? [...]

El vaivén de la marcha blanca de la gabardina del pianista señala la ruta del norte. El pianista no seguirá esa ruta. Al llegar a la altura de la calle del Hospital abandona el centro de las Ramblas, como si sus pies hubieran sido advertidos por el nudo gordiano del rosetón de Miró en el suelo, y la calle del Hospital es un desfile nocturno y solitario por el que el pianista acelera los pasos, compitiendo consigo mismo, con el mismo pianista que ayer y antes de ayer hizo el mismo recorrido. Decorado de arqueología y pobreza pintoresca, para el pianista un simple camino que desemboca en la plaza del Padró, solitaria la estatua de santa Eulalia sobre la fuente erosionada, y nada más entrar en la calle de La Botella, el pianista saca del bolsillo de su gabardina una rotunda llave de aluminio que apenas abre una rendija en el portón de la escalera por la que se cuela el viejo, vuelve a cerrar la puerta y remonta la empinada escalera de ladrillo y bordes de madera ayudándose con los codos, uno en la baranda, otro contra la pared, de la que caen copos de cales expulsadas por la humedad, recupera la respiración a oscuras en un descansillo, con los dedos palpa la geografía de la puerta hasta encontrar la ranura de la cerradura y con la otra mano mete un llavín en la hendidura. El piso abre la boca y le sale un aliento de lentas putrefacciones. Cierra la puerta el pianista con el cuidado con el que cerraría el piano y conmuta la luz de una lamparilla cenital que revela un recibidor almacén de perchero mutilado en uno de sus brazos, cordones eléctricos empotrados en la pared, consola requisada de algún *meublé* orientalista y montones de paquetes de periódicos atados con cordeles. Sobre la consola una diana cazadora de porcelana que ha perdido su barniz y señala con su arco la dirección hacia el pasillo en tinieblas.

—Teresa. Teresa. Soy yo.

Apaga la luz del recibidor y enciende la del pasillo. Empapelado con reproducción de pérgolas de columnas corintias, estanques, nenúfares, aves acuáticas y entre columna y columna una puerta abierta a un

quejido suave de animal pequeño. Pero la luz revela un cuerpo de mujer ancho como la cama de metal historiado, enfundado en un camisón marrón de tela descolorida, desparramado sobre un doble colchón, brazos desnudos y anchos como muslos, una cabellera blanca como una orla en torno de una cara vieja e hinchada donde los ojillos al final de dos ranuras no tienen otra inteligencia que la del dolor. Los ojos han reconocido al hombre y se acelera el ritmo de los quejidos.

—Soy yo, Teresa. Ya estoy aquí.

Muñecas rotas sobre un arcón de madera, un busto de Chopin, cortinas de terciopelo ralas como una piel enferma que el pianista separa para poder abrir la ventana y que el liviano hedor se vaya hacia la calle.

—Ya voy. Ya voy. He venido todo lo deprisa que he podido.

Se vuelve el hombre y desde la punta de los pies de uñas violetas petrificadas hasta la angustiada cabeza que se agita al vaivén de los gemidos recorre el cuerpo elefante con ojos de experto. Junto a la cama en un taburete reposa el orinal de teja y en un pequeño sillón de cretona cojo se amontonan los paquetes de gasas de repuesto. Se quita la gabardina, la chaqueta y aflora un cuerpecillo con chaleco terminado en una cabeza blanquicalva puntiaguda. Bracea para activar la sensación de marcha y los pasos le llevan a un cuarto de baño, una taza sanitaria mellada empotrada en un tablero de madera corroído por la humedad. Coge una palangana colgada de un clavo y una esponja que seca sus vejeces en la repisa del pequeño ventanuco que da al patio interior. Llena la palangana de agua, deja la esponja entre la navegación y el naufragio sobre las aguas, temblorosas a su paso de regreso a la cámara de la que sigue saliendo el gemido reclamo. Un reloj oculto pero próximo avisa que son las cuatro de la madrugada y los párpados del pianista se cierran contra sí mismo, lamentando un olvido.

—Primero te lavaré y luego te daré las pastillas.

Avisa al cuerpo yacente. Deposita la palangana sobre el colchón, coge el borde inferior del camisón con las dos manos y tira de él mientras camina en dirección a la cabecera de la cama. Trabajosamente la tela va descubriendo el cuerpo de mujer desnudo, las piernas elefantiacas hinchadas, rojas, con costras de heridas sucias o de suciedades que se han vuelto heridas, unas inmensas bragas pañal que encierran gasas, excrementos, orines oxidados, calor de ingles despellejadas para siempre, vientre odre de células acanaladas con rastros de heces que han buscado las escasas vaguadas hacia las pendientes de la cama deformada. La saya se detiene pudibunda sobre las tetas y las manos del pianista asen el borde de las bragas y las bajan dejando al descubierto las gasas mancilladas y una columna de pestilencia que apenas consigue conmover la cara hiérrica del hombre. Retira las gasas con cuidado para que no se derrame su carga y las deja caer en un cubo de estaño donde producen un ruido de muerte mojada. Con la esponja absorbe las últimas adherencias que quedan sobre las pieles, con un toque alado, cuidadoso, para no herir la piel irritada. Aclarada la esponja y bien empapada, limpia sin miedo las juntas del cuerpo inmóvil mientras las aguas se encauzan sobre el hule perenne que respalda la operación. Limpias las carnes, el pianista las seca con una toalla que aún huele a la pastilla de jabón de Heno de Pravia que Teresa, cuando estaba bien, siempre colocaba entre la lencería y que el pianista conserva como una huella de un pasado mejor.

—¿Estás mejor? ¿Verdad que sí?

Ahora entre las manos del hombre vibra resistente un tubo de pomada que por fin suelta su mercancía sobre las yemas de los dedos y la distribuye sobre las carnes doloridas, sin que se le escape un rincón, como si los dedos sensibles empujasen un oleaje de bálsamos hacia los rincones del dolor y el rostro amontañado de la mujer recupera una cierta placidez humana, el quejido es ahora un gruñido amable y la ranura de los ojos se abre para enseñar una pupila azul de muñeca rota.

—¿Estás mejor? ¿Verdad que sí?

Termina de desnudarla colocándole los brazos muertos sobre la almohada y retirando definitivamente el camisón por encima de dos pechos que parecen dos vientres con los ombligos hundidos. Arroja el camisón vencido contra el suelo y de un armario saca otra prenda similar pero de color azul.

—Te pongo el azul. ¿Te gusta más, verdad?

Se le hinchan las venas de los pulsos y le suben los calores a la cara en el trabajo de enfundar el cuerpo y cuando lo consigue cae derrengado sobre la mujer y permanece allí recuperando los latidos normales del corazón, agradeciendo los buenos olores que salen de la montaña de carne. Se incorpora para sentarse en el canto de la cama y seleccionar el frasco de pastillas y una vez reunidas las cuatro piezas las va introduciendo entre los labios semicerrados, una tras otra, y un vaso mediado de agua volcado hacia el misterioso abismo interior del cuerpo mudo. Ni quejido ni gruñido, ahora una respiración anhelante, parpadeos.

—Ahora te leeré las noticias y tú procura dormirte.

Va el pianista a por el periódico que lleva en las profundidades del bolsillo de su antigua gabardina y regresa con paso abandonado, como si se le acabaran los ritmos vitales. Se sienta otra vez en el borde de la cama.

—Shultz asegura que Estados Unidos va a reemprender discusiones constructivas con Nicaragua. Felipe González entregó en enero a Pujol un informe oficial sobre Banca Catalana. El primer ministro de Sudáfrica se entrevistó ayer con Margaret Thatcher en una breve visita al Reino Unido. Una llamada telefónica de la esposa de Sajarov hace temer por la vida del disidente soviético. Irlanda recibe a Reagan con protestas contra su política en Centroamérica. ¿Duermes?

Un gruñido precipitado, urgente.

—No te preocupes. Yo seguiré leyendo hasta que te duermas. Concluyen los trabajos de la comisión que investiga las desapariciones en Argentina. El pacifismo noruego convive con la OTAN. González afirma que no todos los procesos autonómicos serán iguales, aunque tampoco habrá diecisiete modelos distintos. ¿Teresa?

El silencio se ha apoderado del cuerpo que respira tranquilo. El pianista pliega el periódico, abate el cuerpo sobre el papel estrujado entre sus manos, piensa o espera a que se consolide el sueño de la mujer, luego se reincorpora, estudia su rostro, suenan las cinco en el reloj cercano, abandona la alcoba y avanza en dirección a las campanadas, abre la puerta y la luz descubre una pequeña habitación de estancados órdenes y culturas, estanterías de madera para libros prietos, reproducciones de *La Madona* de Munch y del *Bal Tabarin* de Rouault, un Shimmel adosado a un pared donde consta un mapa de los Países Catalanes y de la supuesta *Icaria* de Fournier, ediciones Cartes Taride, París, 1935. Sobre un panel de corcho recortes amarillos de periódicos, huecograbados de *La Vanguardia*, Luis Doria, distintas épocas, premios, trofeos, actuaciones en las Naciones Unidas, en El Pardo, ante Charles de Gaulle, Salzburgo, algunos titulares de periódicos: Luis Doria: *La música ha dejado de ser una puta. ¡Viva el amor libre!* Abate el pianista una cama plegable y queda a la vista el bajo lecho ya compuesto. Vacila y decide volver sobre sus pasos, recuperar restos y utensilios de limpieza, recolocarlos para la limpieza del cuerpo a media mañana. Retiene la palangana, la llena de agua y se la lleva a la cocina de butano. Más allá de la ventana otra ventana igual, enfrentada, sueños distintos de vecinos opacos, o demasiado viejos como ellos o demasiado jóvenes, tan jóvenes que no tienen rostro ni reclaman espacio en la memoria de los otros. Calienta agua en un pote y la mezcla con la de la palangana. Regresa a su refugio con la palangana y de una estantería escoge una jabonera de la que saca una pastilla verde, semigastada, fresca, olorosa. Se arremanga y se limpia manos y brazos como en un ejercicio de profilaxis. La cara. Luego se descalza. Deja la palangana en el suelo y mete en las aguas jabonosas sus pies torturados como sarmientos. Cierra los ojillos plenteramente el pianista y al abrirlos sorprende la primera claridad en la fachada de enfrente, el rótulo de la farmacia, el zumbido de un automóvil que inicia los ruidos del día y a la derecha el rostro airado de Luis Doria bajo otro titular: *La música española soy yo*. Se recuesta en la butaca pulcra, con cabezal de encaje, el pianista, y se entrega a un duermevela que los labios traicionan cuando pronuncian:

Le cadavre exquis boira le vin nouveau.



TROIS TEMPS ET UNE HISTOIRE

LE sujet principal du livre *Le pianiste*, tout au long de ses trois parties nettement différenciées, échappe au cadre historique où il se développe: l'artiste, doit-il sacrifier son oeuvre et soi-même au nom d'un engagement politique et même si celui-ci le conduit à la stérilité créatrice?

Trois temps et deux scènes confluent dans le roman. Un groupe d'intellectuels se réunit dans un local nocturne barcelonais peu après le triomphe socialiste dans les élections de 1982. Un spectacle de *travestis* s'y représente. Dans le local coïncident le Ministre de la Culture et un autre personnage (Doria) qui jouera un rôle relevant dans la troisième partie du roman. Dans l'intermède de la représentation, le pianiste qui anime le spectacle prend un vif plaisir en jouant une pièce du compositeur Federico Monpou. L'art pour minorités fait irruption dans un local qui n'est pas prédisposé à ces manifestations. Cette première partie du récit se développe principalement sous la forme d'un dialogue. Des considérations sont soulevées, ce qui nous permet de situer le petit groupe intellectuel dans l'esprit de «désillusion politique» qui caractérise la génération des années soixante, dans une période historique bien définie: «Tiens, voyons, se faire apolitique en mil neuf cent soixante dix-sept... Tu n'as pas de catégorie morale pour me critiquer. Tu es devenu socialiste il y a six mois, quand ils ont gagné les élections...» Le réalisme du roman n'est pas photographique ni objectif, tout au contraire, il permet, moyennant les colloques, d'identifier les personnages et de les situer dans leur contexte social. L'auteur semble utiliser un filtre significatif et déformant non exempt de cruauté, ironie et humour noir.

Dans la deuxième partie du roman, un saut en arrière dans le temps place le lecteur dans le courant des années quarante, la dure après-guerre de la faim et la répression politique. Le pianiste, qui faisait une apparition fugace dans la scène antérieure, vient de quitter la prison et s'installe dans un appartement sous-loué proche de la Place du Padró, dans les quartiers populaires de Barcelone, où est né et a vécu l'auteur. Le climat populaire —ressemblant les chroniques néo-réalistes italiennes des années cinquante— est bien reflété et constitue un contraste avec le temps antérieur. En effet, ce qui pour les jeunes des années quatre-vingt est un simple «accident», constitue la tragédie historique et méconnue du passé le plus immédiat. Sur *El pianista* planent les conséquences de la guerre civile espagnole. Non seulement le pianiste est encore une victime; les jeunes, non plus, ont réussi à s'échapper à ses conséquences. Vázquez Montalbán, bon connaisseur des éléments qui ont constitué la culture de quartier, utilise les recours nostalgiques. Dans cette deuxième partie du roman, le temps n'est pas seulement un facteur différenciel mais le cadrage d'une classe sociale bien différente est aussi modifié. Si avant c'était la jeunesse de l'Espagne démocratique, maintenant ce sont les milieux ouvriers et artisans d'une Barcelone qui se pose la simple survivance.

La troisième partie naît d'un nouveau saut en arrière et l'action s'insère dans les jours qui ont précédé la sublévation militaire de juillet 1936. La scène a aussi varié. L'action se place dans le Paris des avant-gardes artistiques. Le personnage central est encore le pianiste. Vázquez Montalbán a situé un conflit politique et moral dans les cénacles de l'art nouveau où remuent des personnages historiques comme Darius Milhaud, Robert Gerhard ou Malraux. Doria et Rosell symbolisent les deux possibles alternatives devant les faits qui se succèdent dans la Barcelone révolutionnaire qui doit faire face au soulèvement militaire. Doria sera l'artiste exquis qui continuera à Paris pendant que Rosell cherchera les moyens pour arriver à Barcelone et s'incorporer à la lutte armée. Le choix éthique de Rosell constituera paradoxalement son échec personnel par contre la succès continuera à accompagner Doria quarante ans plus tard. Les destins de Rosell ont été beaucoup plus humbles, compris par la majorité comme un échec.

Cette fable «morale» de Vázquez Montalbán utilise des recours aussi simples et efficaces comme les trois coupures temporaires dans les histoires de ses personnages. L'auteur s'identifie avec les «vaincus» par la vie. Pepe Carvalho, le détectif devenu célèbre par d'autres livres de Vázquez Montalbán, est aussi le revers de la médaille des héros du roman noir nord-américain. Son langage narratif ne dissimule pas les racines poétiques d'un écrivain qui a su mettre en liaison, par sa thématique et des provocatifs recours littéraires, une grande majorité de lecteurs. Le passé et ses fantômes réapparaissent dans *El pianista*. Ce sont les échos d'une conscience éthique qui refuse de disparaître. Mais c'est aussi le dramatisme d'une élection vitale. L'art, est-il par dessus la vie ou plus loin? Comme les personnages de Sartre, ceux de Vázquez Montalbán se débattent devant l'engagement et jouent avec le cynisme, une caractéristique morale qui conforme notre temps.

L'oeuvre de Manuel Vázquez Montalbán se projette dans divers genres. Né à Barcelone en 1939, il fait ses débuts de poète avec *Una educación sentimental* (1967), en même temps il commence une féconde activité comme journaliste dans les principales revues et journaux du pays. Quelques unes de ses collaborations ont été réunies dans un livre, comme *Crónica sentimental de España* (1971) qui a obtenu un important succès. Son essai *Manifiesto subnormal* (1970) marque les bases d'une esthétique qui creuse le réalisme espagnol de la décade antérieure en situant les énoncés formels en clefs acrates et pop. En 1972, avec *Yo maté a Kennedy*, il crée son personnage Pepe Carvalho, un détectif privé, qu'il prolifera dans le reste de sa production romanesque et qui configure une série d'énorme popularité déjà traduite à plusieurs langues. Elle est constituée par les suivants romans: *Tatuaje* (1974), *La soledad del manager* (1977), *Los Mares del Sur* (1979, Prix Planeta), *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Los pájaros de Bangkok* (1983) et *La rosa de Alejandría* (1984). Carvalho a été aussi le protagoniste d'une série de télévision très discutée, émise en Espagne en 1986. Plusieurs romans de Vázquez Montalbán ont été aussi adaptés au cinéma. Mais pour le moment, *El Pianista* est probablement la plus grande réussite littéraire d'une carrière d'extraordinaire qualité et éclat.

JOAQUIN MARCO

«L'ÉCRITURE de Vázquez est réaliste, précisément c'est sa raison personnelle pour s'introduire dans le genre du roman policier avec son détectif Carvalho. C'est un écrivain réaliste dans ses romans, de la

même façon qu'il l'est dans ses articles. Réaliste, car l'important pour lui est de raconter ce qu'il connaît, ce qui l'entoure, ce qu'on lui parle, la société, la ville où il vit. Tout ceci vu par lui, qui est la personne qui écrit». Victor Claudín («Diario 16»).

«**C**E qui intéresse le moins Vázquez Montalbán —bien qu'il le traite avec une affection spéciale— c'est le pauvre Rosell. La chronique de ses mésaventures, racontée avec la chronologie invertie, sert pour parler des quartiers d'une Barcelone picaresque qui part de la rue San Pablo et finit au Paralelo et où se cachent et encouragent les sous-mondes de l'émigration infortunée, éloignée de l'«ensanche», zone d'expansion, et de la différente émigration vers les usines manufacturières de la partie haute de la ville». *Cristóbal Sarrias («Vida Nueva»)*.

«**E**L *pianista* représente la fidélité, l'honnêteté et la morale et le compositeur le féroce alibi de l'art qui justifie tout, même la trahison envers soi-même et les autres. La conclusion du livre est terrible et un arôme amer teint la fin de cette réflexion désolée. La parfaite construction du livre, son étonnante documentation pour chacune des situations parfaitement reflétées dans les scènes et en temps dû, l'abondant dialogue, riche et toujours satirique, avec des tournures bien abordées dans le langage populaire, finissent par camoufler le déséquilibre du récit qui s'enrichit au fur et à mesure qu'il avance et s'explique. La fin est le début d'un véritable roman qui après, se résout —et se dissout en partie— avant de finir sa lecture». *Rafael Conte («El País»)*.

«**C'**EST un roman réaliste mais non linéal. Les temps invertis —il commence aujourd'hui même, peut-être cette nuit, et finit en juillet 1936, après un deuxième chapitre situé en 1947— se manifestent avec une volonté de contraste. Dans le premier chapitre, aujourd'hui, l'espoir apparaît à peine. Dans le deuxième, il s'insinue calmement entre les ombres de futur. Dans le troisième et dernier, la tonique dominante est l'espoir, la confiance dans le futur. Et ce n'est pas seulement la jeunesse du protagoniste ce qui confère un aure spéciale à ces années-là: c'est comme l'affirme Vázquez Montalbán, que c'était la dernière époque digne où tout semblait possible». *Francesc Arroyo («El País»)*.

«**R**OMAN à crise profonde, *El pianista* n'arrive à faire qu'un exposé de la même crise, mais pour cela seulement il mériterait une attention spéciale car cette crise déborde largement l'individuel et met en question les idées reçues concernant la relation entre l'artiste et la politique. Le fait que ce soit un roman fermé, dans le sens qu'il ne s'ouvre à aucun horizon, est-il dû seulement à la magnitude du problème en soi qui y est abordé?». *Leopoldo Azancot («ABC»)*.

UN FRAGMENT DE *EL PIANISTA*

[Un pianiste joue dans un cabaret. C'est la Barcelone de 1984, du triomphe des socialistes et d'une nouvelle génération «désenchantée» et avec du pouvoir. Luisa, Fisas, Schubert, Ventura... Pour Rosell —le pianiste— personnage anonyme et témoin d'une histoire d'échecs et défaites, il y eut un autre temps: la Barcelone des années quarante, où il se dilue entre un désir collectif pour résurgir; et aussi le temps heureux de 1936 où il y avait de l'illusion, de l'amour et la lutte, où Doria —le triomphateur— et lui n'étaient que deux musiciens avec un futur plein de promesses.]

LE visage de Luisa ardent, la colère et l'indignation la font sursauter mais une main de Fisas sur son bras l'arrête et un appel à l'attention de Schubert:

—Écoutez.

—Que devons nous écouter?

Mais ils écoutèrent et la remarque de Schubert commence à acquérir un sens. En attendant la suivante représentation, le pianiste s'était embarqué dans un air de musique intime, des accords lents, des coups de pinceau à la recherche d'une harmonie finale.

—Que joue-t-il?

Toni Fisas avait la réponse.

—C'est un fragment de la *Música callada* de Mompou.

—J'appellerai ça voir de l'oreille.

—J'appellerai ça utiliser à Mompou comme musique de fond pendant que je travaille et avoir lu l'essai de Jankelevitch sur Mompou, *Le message de Mompou*. Jankelevitch est un philosophe, de la Sorbonne. Regardez cette espèce d'indépendance des doigts, cette sensation de netteté de chaque note. Il faut se remonter à Chopin pour trouver cette singulière magie du piano.

—Chopin avait des petites mains.

Signala Ventura, mais il ne souhaitait pas éclaircir l'énigme de sa phrase lorsque'il se vit cerné par les regards de surprise des autres.

—Tu te réfères au poème de Benn.

L'inévitable Fisas.

—C'est un beau poème de Benn sur Chopin [...].

Le va-et-vient de la marche blanche de la gabardine du pianiste marque le chemin du nord. Le pianiste ne suivra pas ce chemin. En arrivant à hauteur de la rue de l'Hôpital il abandonne le centre de las *Ramblas* comme si ses pieds avaient été avertis par le noeud gordien de la rosace de Miró par terre et la rue de l'Hôpital est un défilé nocturne et solitaire par où le pianiste accélère ses pas, en compétition avec lui-même, avec le même pianiste qui, hier et avant-hier, a fait le même parcours. Décors d'archéologie et de pauvreté pittoresque, pour le pianiste un simple chemin qui débouche sur la place de Padró, avec la statue de Sainte Eulalie solitaire sur la fontaine érodée; à peine entré dans la rue La Bouteille, le pianiste sort de la poche de sa gabardine une clef sonore d'aluminium qui ouvre à peine une fente dans la grande porte de l'escalier par où se glisse le vieillard, referme la porte et remonte l'escalier de briques en pente, et aux bords de bois en s'aidant des coudes, l'un sur la barre d'appui, l'autre contre le mur d'où tombent des flocons de chaux expulsés par l'humidité, il récupère son souffle dans le noir, dans un palier, touche des doigts la géographie de la porte jusqu'à trouver le trou de la serrure et avec l'autre main, il fait entrer la petite clef dans la fente. L'appartement ouvre la bouche et laisse échapper une haleine de lentes putréfactions. Le pianiste ferme la porte avec le même soin que s'il fermait le piano et allume une petite lampe zénithale qui révèle une entrée entrepôt du portemanteau mutilé d'un de ses bras, fils électriques encastrés dans le mur, console requise de quelque *meublé* orientaliste et des tas de paquets de journaux liés avec des ficelles. Sur la console, une diane chasseuse en porcelaine qui a perdu son vernis et signale avec son arc la direction du couloir en ténèbres.

—Teresa. Teresa. C'est moi.

Il éteint la lumière de l'entrée et allume celle du couloir. Avec du papier peint à reproductions de pergolas de colonnes corinthiennes, d'étangs, de nénuphars, d'oiseaux aquatiques et entre colonne et colonne, une porte ouverte à un gémissement doux de petit animal. Mais la lumière révèle un corps de femme large comme le lit de métal surchargé, ouvert par une chemise de nuit marron, d'un tissu décoloré, étendu sur un double matelas, les bras nus et larges comme des cuisses, la chevelure blanche comme une bordure autour d'un vieux visage gonflé où les yeux, à la fin de deux rainures, n'ont autre intelligence que celle de la douleur. Les yeux ont reconnu l'homme et le rythme de ses gémissements s'accélère.

—C'est moi, Teresa. Je suis là.

Des poupées brisées sur un coffre de bois, un buste de Chopin, des rideaux de velours minces comme la peau malade, que le pianiste sépare pour pouvoir ouvrir la fenêtre et que la légère puanteur sorte vers la rue.

—J'arrive. J'arrive. Je suis venu aussi vite que possible.

L'homme se retourne et de ses yeux d'expert, il parcourt le corps éléphant de la pointe de ses pieds, aux ongles violettes pétrifiés, jusqu'à la tête angoissée qui s'agite au va-et-vient des gémissements. Près du lit repose sur un tabouret le pot de chambre et sur un petit fauteuil de cretonne boîteux, s'entassent les paquets de gazes de rechange. Il s'enlève la gabardine, la veste et affleure un petit corps avec gilet, fini par une tête blanche-chauve en pointe. Il remue ses bras pour activer la sensation de marche et ses pas le mènent à une salle de bain, une cuvette sanitaire ébréchée encastrée dans une planche de bois rongé par l'humidité. Il prend une cuvette qui pend d'un clou et une éponge qui sèche ses viellesses sur l'étagère de la petite fenêtre qui s'ouvre sur la cour intérieure. Il remplit la cuvette d'eau, laisse l'éponge entre la navigation et le naufrage sur les eaux, qui tremblent sous son pas, de retour à la chambre d'où continue à sortir le gémissant appel. Une horloge cachée mais proche signale qu'il est quatre heures du matin et les paupières du pianiste se ferment contre lui-même, en regrettant un oubli.

—Premièrement je vais te laver, puis je te donnerai tes cachets.

Il avertit le corps gisant. Dépose la cuvette sur le matelas, prend le bord inférieur de la chemise de nuit avec les deux mains et tire pendant qu'il marche vers le chevet du lit. Péniblement le tissu découvre le corps nu de femme, les jambes éléphantiasiques gonflées, rouges, avec des croûtes de blessures sales ou de saletés qui sont devenue blessures, d'immenses culottes-langes qui enferment des gazes, des excréments, des urines oxydées, chaleur des aine écorchées pour toujours, ventre outre de cellules cannelées avec des restes de selles qui ont cherché les rares talwegs vers les pentes du lit déformé. Le jupon s'arrête pudibond sur les seins et les mains du pianiste prennent le bord des culottes et les retirent en laissant les gazes flétries au découvert, et une colonne de pestilence qui réussit à peine à émouvoir le visage hiératique de l'homme. Il retire les gazes avec soin pour ne pas répandre sa charge et les laisse tomber dans un seau d'étain en produisant un bruit de mort mouillée. Avec l'éponge, il absorbe les dernières adhérences qui restent sur la peau, avec un touche ailée, attentive, pour ne pas blesser la peau irritée. Une fois l'éponge rincée, et bien mouillée, il essuie sans peur les jointures du corps immobile pendant que les eaux s'acheminent sur la toile cirée éternelle qui garantit l'opération. Une fois la chair nettoyée, le pianiste la sèche avec une serviette qui sent encore le savon *Heno de Pravia* que Teresa, quand elle se sentait bien, plaçait toujours entre son linge et que le pianiste conserve comme une trace d'un passé meilleur.

—Tu te sents mieux? N'est-ce pas?

Maintenant, entre les mains de l'homme, vibre, résistant, un tube de pommade qui laisse couler finalement sa marchandise sur les doigts et la distribue sur la chair endolorie, sans oublier un seul coin, comme si les doigts sensibles poussaient une vague de baume vers les coins de la douleur et le visage creusé de la femme récupère une espèce de placidité humaine. Le gémissement est maintenant un aimable grognement et la rainure des yeux s'ouvre pour montrer une pupille bleue de poupée brisée.

—Tu est mieux? N'est-ce pas?

Il finit de la déshabiller en plaçant les bras morts sur l'oreiller et en retirant définitivement la chemise de nuit par dessus deux seins qui ressemblent à deux ventres avec les nombrils enfoncés. Il lance la chemise de nuit vaincue contre le sol et d'une armoire en prend une autre similaire, mais en bleu.

—Je te mets la bleue. Tu la préfères, n'est-ce pas?

Les veines des pouls se gonflent et des chaleurs lui montent au visage à cause du travail d'habiller ce corps et quand il réussit, il tombe éreinté sur la femme et reste ainsi, récupérant les battements du cœur normaux, en remerciant les bonnes odeurs qui montent de la montagne de chair. Il s'incorpore pour s'asseoir au bord du lit et sélectionner les cachets et une fois les quatre pièces réunies, il les introduit entre les lèvres à demi fermées, l'une après l'autre, et un verre d'eau à moitié rempli, versé vers le mystérieux abîme intérieur du corps muet. Ni gémissement, ni grognement, maintenant une respiration haletante, des cillements.

—Maintenant je vais te lire les informations, et toi, essaye de t'endormir.

Le pianiste va chercher le journal qu'il portait dans les profondeurs de la poche de sa gabardine et retourne d'un pas abandonné, comme si les rythmes vitaux lui échappaient. Il s'assied à nouveau au bord du lit.

—Schultz assure que les Etats-Unis vont relancer des discussions constructives avec Nicaragua. Felipe González en janvier, a remis à Pujol un rapport officiel sur la Banca Catalana. Le premier ministre d'Afrique du Sud s'est entretenu hier avec Margaret Thatcher au cours d'une brève visite au Royaume Uni. Un appel téléphonique de l'épouse de Sajarov fait craindre pour la vie du dissident soviétique. Irlande reçoit Reagan avec des protestations contre sa politique en Amérique Centrale. Tu dors?

Un grognement précipité, urgent.

—Ne t'en fais pas. Je continuerai à lire jusqu'à ce que tu t'endormes. Les travaux de la Commission qui fait des recherches sur les disparitions en Argentine finissent. Le pacifisme norvégien cohabite avec la OTAN. González affirme que les processus autonomiques ne seront pas tous égaux, bien qu'il n'y aura pas non plus dix-sept modèles différents. Teresa?

Le silence s'est emparé du corps qui respire tranquille. Le pianiste plie le journal, abaisse le corps sur le papier pressé par ses mains, pense ou attend que le sommeil de la femme se consolide, après se réincorpore, étudie son visage, il entend sonner cinq heures sur l'horloge proche, abandonne la chambre et avance vers les coups de cloche, ouvre la porte et la lumière découvre une petite chambre d'ordres et de cultures stagnants, d'étagères en bois pour livres serrés, de reproductions de *La Madonna* de Munch ou du *Bal Tabarin* de Rouault, un Shimmel adosé contre un mur où se trouve une carte des Pays Catalans et de la supposée Icaria de Fournier, éditions Cartes Taride, Paris, 1935. Sur un panneau en liège des coupures de presse jaunies, des héliogravures de *La Vanguardia*, Luis Doria, différentes époques, prix, trophées, représentations aux Nations Unies, au Pardo, pour Charles de Gaulle, à Salzbourg, quelques titulaires de journaux: Luis Doria: *La musique n'est plus une putaine. Vive l'amour libre!* Le pianiste abaisse un lit pliant et le lit préparé reste visible. Il hésite et décide de revenir sur ses pas, récupérer les restes et les outils d'entretien, les remettre en place pour le nettoyage du corps dans la matinée. Il retient la cuvette, la remplit d'eau et l'emporte à la cuisinière à gaz. Plus loin de la fenêtre, une autre fenêtre pareille, affrontée, des rêves différents de voisins opaques, ou trop vieux comme eux, ou trop jeunes, si jeunes qu'ils n'ont pas de visage ni réclament un espace dans la mémoire des autres. Il chauffe de l'eau dans une marmite et la mélange avec celle du bassinnet. Il retourne à son refuge avec la cuvette et prend une savonnière d'une étagère d'où il sort un morceau de savon vert, à demi usé, frais, parfume. Il retrousse ses manches et se lave les mains et les bras comme dans un exercice de prophylaxie. Le visage. Puis il enlève ses chaussures. Pose la cuvette par terre et plonge ses pieds torturés comme des sarments dans ces eaux savonneuses. Le pianiste ferme ses petits yeux avec un plaisir et en les rouvrant, il surprend la première lumière dans la façade d'en face, l'annonce de la pharmacie, le bourdonnement d'une voiture qui entame les bruits du jour et à la droite, le visage irrité de Luis Doria, sous un autre titre: *La musique espagnole c'est moi.* Le pianiste s'appuie sur le fauteuil bien propre, avec l'appui-tête en dentelle, et tombe dans un demi-sommeil que ses lèvres trahissent quand il prononce:

Le cadavre exquis boira le vin nouveau.

THREE EPOCHS AND ONE STORY

THE essential theme of *El pianista* throughout its three, clearly differentiated parts, escapes the historical framework in which it evolves: should the artist sacrifice himself for the sake of his political commitment, even at the price of creative sterility?

Three epochs and two *scenarios* converge in the novel. A group of intellectuals get together in a Barcelona night club, shortly after the Socialist victory in the 1982 elections. A «drag» show is going on. The group coincides in the club with the Minister of Culture and another character, Doria, whose role becomes prominent in the third part of the novel. During the interval, the pianist who provides the accompaniment for the show, amuses himself with a piece by the composer Federico Mompou. Suddenly, minority art has invaded the last place that one would expect to find it. The first part of the novel is principally in dialogue form. The discussion permits the reader to recognize the small group of intellectuals as members of the «politically disenchanted» generation so characteristic of the 1960s, and to locate them in a clearly defined historical period: «Fancy giving up your political convictions in 1977 (...) You're in no moral position to criticize me. You became Socialist six months ago, when they won the elections...» The novel's realism is neither photographic nor objective. On the contrary, its colloquial expressions allow the reader to identify the characters and place them in their social context. The author seems to subject meaning to a deforming filter, with a considerable dose of cruelty, irony and black humour.

The second part of the novel is a flash-back to the 1940s, the harsh post-war years of hunger and political repression. The pianist, who made only a fleeting appearance in the first part, has just been released from jail and has found a room in a rented flat in the Plaza del Padró, in a Barcelona slum area, where the author himself was born and bred. The popular atmosphere similar to the Italian neorealist chronicles of the 1950s is handled with perception and establishes a stark contrast with the present time. What for the youth of the 1980s is a mere «accident», constitutes a historic but unfamiliar tragedy of the immediate past. The consequences of the Spanish Civil War loom over the pianist. It is not only the old pianist who is still a victim; the young people have not been able to escape its consequences either. Vázquez Montalbán, more than familiar with the ingredients which make up a community's culture, resorts to nostalgia. This second part of the novel, in which time has become a distinguishing factor, is centred on a very different social class. In the first part, the novel deals with the youth of democratic Spain, whereas, in the second, it focuses on the working class environment of a Barcelona whose only preoccupation is mere survival.

The third part takes us back even further into the past, to the days prior to the military rising of July 1936. The *scenario* has also changed. The action takes place in the Paris of the *avant-garde* circles. The central figure is, again, the pianist. Vázquez Montalbán has introduced a politico-moral conflict in the *soirées* of new art, where such historical personalities as Darios Milhaud, Robert Gehrard and André Malraux appeared. Doria and Rosell symbolize the two possible alternative attitudes with regards to the events taking place in a revolutionary Barcelona, confronting the military rebellion. Doria is the refined artist who will remain in Paris, while Rosell tries to find a way to reach Barcelona to join the struggle. Rosell's moral choice paradoxically turns out to be the cause of his personal downfall, while, forty years later, Doria is still succesful. Rosell's lot, by contrast, is to be much more humble, considered by most a failure.

Vázquez Montalbán's «moral» fable uses resorts as simple and effective as these three divisions of time in the personal history of his characters. The author always sides with the «losers» of this world. The protagonist of a series of books by Vázqez Montalbán, detective Pepe Carvalho, is the exact opposite of the heroes of typical North American detective novels. Beneath his narrative style can be seen the poetic roots of a writer whose subject matter and provocative literary usages have enabled him to connect with the vast majority of the reading public. The past and its ghosts reappear in *El pianista*. They are the echoes of a moral awareness (or: the voices of conscience) which refuse to be silent. But they also represent the drama of a crucial dilemma: is art above or beyond life itself? Like Sartre's characters, those of Vázquez Montalbán are torn by the question of commitment and play with the cynicism which characterizes the moral climate of our time.

Manuel Vázquez Montalbán has worked in various forms. Born in Barcelona in 1939, he made his *début* as a poet in 1967, with *Una educación sentimental*. At the same time, he began a prolific career as a journalist with the principal national dailies and periodicals. Some of his press articles have been published as collected works, such as *Crónica sentimental de España* (1971), which was higly successful. His essay, *Manifiesto subnormal*, laid the foundations of a new aesthetic style which undermined the Spanish realism of the previous decade, expressing its formal approach in a code which was both anarchist and «pop». In 1972, with *Yo maté a Kennedy*, he created the private detective, Pepe Carvalho, a character he has progressively developed throughout his career as a novelist. As such, his work has achieved enormous popularity and has been translated into many languages. Since the beginning of the 1970s, he has written *Tatuaje* (1974), *La soledad del manager* (1977), *Los mares del Sur* (1979, Planeta Prize), *Asesinato en el Comité Central* (1981), *los Pájaros de Bangkok* (1983) and *La rosa de Alejandría* (1984).

Several of Vazquez Montalbán's novels have been adapted for television and Pepe Carvalho was the protagonist of a controversial television series broadcast in 1986. At present, however, *El Pianista* marks the high point of an extraordinarily solid and brilliant literary career.

JOAQUIN MARCO

«IT is a realistic, but not a linear novel. The inversion of normal chronological sequence has the effect of underlining contrasts. Thus, the novel begins today, perhaps this very evening, and ends in July 1936, after a second section situated in 1947. In the first part,

located in the present day, hope is conspicuous by its absence. In the second part, it hesitantly suggests itself, but is shrouded in the shadows of the future. In the third and final part, hope, confidence in the future is the keynote. The special air of those years comes not

only from the youth of the novel's protagonist; it comes also from the fact that, as Vázquez Montalbán himself writes, 'it was the last worthwhile epoch, when it seemed that everything was possible'. *Francesc Arroyo* («*El País*»).

«*EL Pianista* does no more than present the profound crisis of which it is the product and the reflection, yet that alone makes the novel worthy of close attention. For that crisis involves far more than the problems of a single individual, questioning as it does all our established ideas about the relationship between art and politics. It is a closed novel in the sense that it offers no outlets, and we might ask whether this is due solely to the magnitude of the problem it addresses». *Leopoldo Azancot* («*ABC*»).

«*V*ázquez's writing is realistic and this, precisely, is the author's personal reason for adopting the *genre* of the detective novel, with his hero Pepe Carvalho. He is a realist in his novels in the same way that he is in his articles, because he is concerned with relating what he knows, the world that surrounds him, what people talk to him about, the society and the city he lives in. All this is portrayed as it is seen through his writer's eyes». *Victor Claudin* («*Diario 16*»).

«*ALTHOUGH* the writer treats him with a special kind of affection, poor Rosell is the character who mat-

ters least to Vázquez Montalbán. The chronicle of his misfortunes—told with the chronological sequence inverted—is the vehicle for portraying the Barcelona of the small time crooks and tricksters who frequent the area between the Calle de San Pablo and the Paralelo. Here, the underworld of the most miserable of the migrant population lurks and breeds, isolated from the ample boulevards of the new suburbs and from the prosperity of the emigrant textile workers who live in the higher areas of the city». *Cristóbal Sarrias* («*Vida Nueva*»).

«*T*HE pianist stands for fidelity, honesty and morality, while the composer represents the brutal alibi of his art, which he uses to justify anything and everything, including the betrayal of himself and those around him. The book reaches a dreadful conclusion and, at the end, is shot through with the bitter perfume of this desolate reflection. The perfect construction of the novel; the amazing wealth of informed detail to situate each scene exactly in the right place and time; the abundance of rich and always satirical dialogue, often masterfully written in colloquial language, camouflage the underlying unbalance inherent in the story, which becomes richer as it progresses, explaining itself as it goes. The beginning of a true novel lies in its end, which ultimately resolves and, in part dissolves, itself in what one has just read». *Rafael Conte* («*El País*»).

EXCERPT FROM EL PIANISTA

[A pianist is playing in a nightclub. The scene is the Barcelona of 1982, of the Socialist electoral victory and of a new generation which has no illusions but which is in power: Luisa, Fisas, Schubert, Ventura... Rosell —the pianist— is an anonymous figure and the witness of a story of failures and defeats. For him, there was one other time: the Barcelona of the 1940s, in which he was part of a collective desire for recovery. And then there were the happy days of 1936, when there was hope, love and struggle, when he and Doria —the winner— were just two musicians with a promising future.]

ER face flushed, Luisa felt a wave of courage and indignation run through her, but Fisas' hand on her arm held her back, as did the warning note in Schubert's «Listen».

—What is there to listen to?

But they did listen and Schubert's suggestion began to make sense. In the interval before the next performance, the pianist had launched into an intimate piece, whose rhythm was slow, fugitive notes in search of a final harmony.

—What is he playing?

—It's a fragment of Mompou's *Silent Music*.

—That's what I call a good ear.

—That's what I call using Mompou as background music while I work and having read Jankelevitch's essay on Mompou, *Le message de Mompou*. Jankelevitch is a philosopher at the Sorbonne. Look at the apparent independence of the fingers, feel the sensation of clarity in each note. You have to go back to Chopin to find such rare magic at the piano.

—Chopin had small hands, commented Ventura, but declined to clarify his enigmatic reply when the surprised faces of the others rounded on him.

—You're referring to Benn's poem.

It had to be Fisas.

—It's a beautiful poem by Benn about Chopin... (...).

The to and from of the pianist's advancing white raincoat seems to indicate the route northwards. But the pianist does not follow that route. When he reaches the Calle del Hospital, he leaves the centre of the boulevard, as though his feet had been warned off by the Gordian Knot of Miró's rosette, painted on the pavement, and the Calle del Hospital becomes a solitary nocturnal gorge which the pianist hurries through, competing with himself, with the same pianist who, yesterday and the day before yesterday, traced the same path. Like an archaeological stage set of picturesque poverty, for the pianist it is simply a path which leads to the plaza del Padró, with its solitary statue of Saint Eulalia over the worn-away fountain. As soon as he enters the Calle de la Botella, the pianist takes out of the pocket of his raincoat a clumsy aluminium key, with which he opens no more than a crack in the entrance doorway and slips through. The old man closes the door again and starts up the steep, wooden-edged, brick stairs. He helps himself along with his elbows, one on the hand-rail, the other against a wall, from which flakes of plaster shower down, peeled off by the damp. On the landing, he recovers his breath in the darkness, then explores the surface of the door with the fingertips of one hand, until he finds the lock and puts the key in the crack with the other. The mouth of the flat opens and exudes a breath of slow putrefaction. The pianist closes the door as carefully as if he were closing his piano and switches on the lamp which hangs from the center of the ceiling. Its glow reveals a hall like a furniture store, containing a hat stand with a broken arm, electric cables let into the walls, a console table acquired in some Oriental-style love-nest rented by the hour, and scores of bundles of old newspapers tied up with string. On the table, a time-dulled porcelain goddess of the hunt points with her bow towards the shadowy corridor.

—Teresa, Teresa, it's me.

He puts out the light in the hall and switches on the one in the passage. The wallpaper is a reproduction of pergolas with corinthian columns, ponds, water lilies and aquatic birds. Between the columns, a door stands ajar and through it comes the soft whimper of a small animal. But the light reveals the body of a woman as wide as the ornamented metal bedstead. Wrapped in a nightdress of discoloured brown stuff, she lies spreadeagled on a double mattress, her bare arms as big as thighs, her white hair like piping around an old, swollen face in which the eyes, at either end of two slits, understand nothing except pain. The eyes have recognized the man and the rhythm of the whimpering accelerates.

—It's me, Teresa. I'm here now.

Broken dolls lie on a wooden chest, alongside a bust of Chopin. The pianist pulls aside velvet curtains, threadbare like a sick skin, to open the window and allow the faint stink to escape into the street.

—Alright, alright, I've come as fast as I could.

He turns round and, with expert eyes, goes over the elephant body from the soles of the feet, with their petrified purple nails, to the stricken head, which shakes from side to side in time to the moaning. Beside the bed, a bed-pan stands on a stool and on a little, lame, cretonne armchair, spare packets of bandages. He takes off his raincoat, and his jacket, and from them emerges a small, waistcoated body, with a pointed, balding white head. He swings his arms to get himself moving and his footsteps lead him to a bathroom, where a chipped lavatory is set into a wooden board rotted by damp. He takes down a basin from a hook on the wall and an aging sponge which has been put to dry on the sill of the tiny window which gives onto the wall of the inner courtyard. He fills the basin with water and leaves the sponge to sink or swim in the water, as it slops about in time to the steps which take him back to the room from which the half-complaining, half-demanding whine is still coming. An invisible but nearby clock announces that it is four in the morning and the pianist's eyelids close in spite of himself, lamenting something forgotten.

—First I'll wash you, then I'll give you your tablets, he informs the body. He places the basin on the mattress, takes hold of the lower edge of the nightdress with both hands and pulls on it as he walks towards the bedhead. Laboriously, the material uncovers the naked body of a woman. The elephantine legs are red and swollen, with the scabs of dirty sores or of filth which has become sores. A huge pair of bloomers enclose bandages, excrement, oxidized urine, the heat of raw groins and a belly like a bloated wineskin, whose surface is furrowed with the remains of faeces which have sought out the few soakaways to the slopes of the twisted bed. The shroud's withdrawal stops prudishly at the breasts and the pianist's hands grasp the edge of the bloomers and pull them down, uncovering the soiled dressings and letting out a pestilential jet which scarcely causes a flicker on the man's motionless face. He removes the bandages with care in order not to spill their load and drops them into a zinc bucket, where they fall with a sound of soaking death. With the sponge and using light, careful, strokes which will not hurt the inflamed skin, he wipes the last incrustations from the immobile body. He rinses the sponge and soaks it again, then, with a firm hand cleans the folds of the joints, while the water gathers in runnels on the oilcloth which serves as eternal background to the operation. Once the flesh is clean, the pianist dries it with a towel which still smells of the toilet soap that, when she was well, Teresa used to put among her underwear and that the pianist conserves as the keepsake of a happier past.

—You're better now, aren't you?

The man's hands struggle with a stubborn tube of ointment which finally yields its contents on to his fingertips and he spreads it on the raw flesh. Not a single cranny escapes him, as though his sensitive fingers were pushing waves of balsam into the very corners of pain, and the woman's anguished face recovers a certain human calm. Her plaintive moan is now a kindly grumble and the slits of the eyes open to show the blue pupils of a broken doll.

—You're better now, aren't you?

Placing her lifeless arms on the pillow, he finishes undressing her, pulling the nightdress over two breasts

which look like two bellies, each with a sunken navel. He throws the defeated nightdress on to the floor and takes from a cupboard another garment similar to the first, except that this one is blue.

—I'll put the blue one on you. You like it better, don't you?

The veins of his temples stand out and his face flushes with the effort of clothing the body. When he has done it, he falls exhausted on the woman and lies there until his heart beats normally again, grateful for the wholesome smell that comes from the mountain of flesh. He pulls himself upright and sits on the edge of the bed selecting the bottle of pills. One by one, he inserts the four tablets between the half-closed lips at the same time as he pours a measured glass of water into the mysterious inner chasm of the mute body. Now there are neither whimpers nor groans, just anxious breathing and the blinking of eyelids.

—Now I'll read you the news and you try to go to sleep.

The pianist goes to get the newspaper from the depths of the pocket of his ancient gabardine and returns aimlessly, as though his life force were running out. He sits down again on the edge of the bed.

—Schultz states that the United States will resume constructive talks with Nicaragua. Felipe González gave Pujol an official report on Banca Catalana in January. The South African premier had talks yesterday with Margaret Thatcher during a brief visit to the United Kingdom. A telephone call from Sajarov's wife arouses fears for the Soviet dissident's life. Ireland greets Reagan with protests against his policies in Central America. Are you asleep?»

A hurried, urgent grunt.

—Don't worry. I'll carry on reading until you fall asleep. The committee of enquiry into missing persons in Argentina concludes its investigations. Norwegian pacifism coexists with NATO. González states that home rule will not take the same form everywhere, although there will not be seventeen different types either. Teresa?

Silence has invaded the body, which now breathes peacefully. The pianist folds the newspaper and bends forward with the paper clutched between his hands. He remains pensive, or waiting for the woman's sleep to become deeper, then stands up and looks at her face. The nearby clock chimes five. He leaves the bedroom and goes in the direction of the bells. Opening the door, the light reveals a small room, full of stagnant order and culture. Books, tightly packed together, line wooden shelves alongside reproductions of Munch's *La Madonna* and Rouault's *Bal Tabarin*. A Shimmel stands against a wall, on which hang a map of Catalonia and another of the imaginary *Icaria*, published by Cartes Tarige, Paris, 1935. Yellowing cuttings and photographs from *La Vanguardia* are pinned on a cork panel. Luis Doria in different periods of his life, awards, prizes, performances at the United Nations, in El Pardo¹, in the presence of Charles de Gaulle, in Salzburg. Some headlines, too: Luis Doria states, *Music has ceased to be a prostitute. Long live free love!* The pianist pulls out a foldaway bed, already made up. He hesitates, then decides to retrace his steps, gather up the remains and the utensils of the cleaning operation and leave them in place for cleaning the body at mid-morning. He fills the basin with water and takes it to the calor gas stove. Beyond the window, opposite it, another window and the dreams of unseen neighbours who are either too old, like them, or too young, so young that they have no face and occupy no space in anyone's memory. He heats water in a pot and mixes it with the water in the basin. He returns to his refuge with the basin and from a soap box on a shelf, takes out a half-used tablet of fresh, green, aromatic soap. He rolls up his sleeves and washes his hands and his arms as though he were carrying out a prophylactic routine. After, his face. Then he takes off his shoes. He places the basin on the floor and puts his gnarled, tortured feet into the soapy water. The pianist closes his small eyes and, when he opens them again, is surprised to see the first light of dawn on the wall opposite. He sees the sign of the chemist's shop and hears the hum of a car, the first of the day's noises. To his right, the hanghty face of Luis Doria looks out from beneath another headline: *I am Spanish music*. The pianist lies back in the elegant armchair with its lace cover, and falls into a half sleep which is only interrupted by his lips when they pronounce the words,

Le cadavre exquis boira le vin nouveau



En pruebas

JUAN BENET

HERRUMBROSAS LANZAS (LIBROS I - VI),

Ediciones Alfaguara, MADRID 1983,
[307 pp., 890 pts.]

HERRUMBROSAS LANZAS (LIBRO VII),

Ediciones Alfaguara, Madrid 1985,
[224 pp., 850 pts.]

EL INQUIETANTE MUNDO DE JUAN BENET

JUAN Benet (Madrid, 1927) es ante todo el creador de un espacio literario nuevo en la narrativa española: la ciudad y comarca de Región. Benet ha dado forma a través de su ya nutrida obra a un mundo ficticio tan peculiar, que, en reciprocidad merecida, lo ha convertido en uno de los grandes novelistas españoles contemporáneos, y sin duda en uno de los más sugestivos y personales. Porque si bien el eje central de su obra lo constituye un tema de tal tradición como el de la Guerra Civil, ha sabido destacarse, y aun distanciarse, por encima de los lugares comunes al respecto, hasta convertirse casi en un «raro» de la literatura de nuestros días. En este sentido, su última novela viene a hacer más sólida su posición particular en semejante terreno.

Herrumbrosas lanzas, obra de largo alcance de la que han salido hasta ahora dos volúmenes, mientras se anuncia la aparición de un tercero (de donde procede el fragmento aquí publicado), es la más reciente realización de su autor y, a pesar de su carácter todavía inconcluso, ha despertado la atención de la crítica y público, porque enseguida revela una posición relevante en la trayectoria del polémico Benet. En efecto, esta narración se alza sobre la anterior obra benetiana confirmándola a la vez que la desmiente, aunque sólo sea de modo parcial. Es cierto que recoge los elementos fundamentales del mundo de Región —espacio, temas y personajes—, que desde los relatos de su primer libro, *Nunca llegarás a nada* (1962), se habían desarrollado en varias narraciones posteriores: *Volverás a Región* (1968); para algunos, su obra maestra, *Una meditación* (1970); *Un viaje de invierno* (1972), *La otra casa de Mazón* (1973) o, entre varias más, la muy apreciada *Saúl ante Samuel* (1980). Pero, al mismo tiempo, lleva hasta su máxima transparencia el proceso de clarificación y aligeramiento que varios críticos han coincidido en señalar desde *Un viaje de invierno*.

El mundo regionato del primer Benet es un mundo de profundas resonancias míticas, básicamente alejado de la tónica predominante en la literatura española sobre la Guerra Civil. Es muestra clara de unas preferencias literarias más cercanas a la tradición del *romance* anglosajón de un Stevenson, de un Conrad, de un Melville o, sobre todo, de un Faulkner que a la línea quizá más influyente de un Balzac, Dostoievski, Baroja o, incluso, James Joyce. Es un mundo que se sustenta antes sobre la metáfora que sobre la metonimia; que hace de la destrucción de la coherencia argumental y de la primacía del estilo sus fun-

damentos; que, mediante un narrador de omnisciencia sutilmente insegura, convierte la confusión y el caos en las sensaciones predominantes de un lector por fuerza desazonado. Es, además, un ámbito de ficción que sirve de acomodo a la proclividad digresiva de la voz narradora. Y, sobre todo, es un mundo inasible, pese a las abundantes referencias geográficas, personales y temporales, entre las que sobresale con total nitidez la Guerra Civil. Ese es el mundo recreado en una serie de obras calificadas unánimemente de difíciles, a la vez que admiradas por un círculo reducido, que parecían destinadas más al análisis que a la lectura.

Con este telón de fondo, *Herrumbrosas lanzas* parece como si emergiese hacia la claridad. O si aceptamos con John Barth que la literatura «postmoderna» se caracteriza, frente a la «moderna» de la primera mitad del siglo, por su mayor asequibilidad, al renunciar a oposiciones del tipo linealidad/alinealidad o forma/contenido, podríamos incluso sugerir que brilla por su perfil más postmoderno. Ciertamente, Región, con su gente, espacio y tiempo, es ahora mucho más aprehensible, la secuencialidad narrativa se percibe sin dificultades aparentes, incluso hay quien ha señalado procedimientos folletinescos en la construcción. Sin duda el lector encuentra más acogedora la Región de *Herrumbrosas lanzas* que la de los libros precedentes; o al menos le es más fácil guiarse en ella: ¡hasta cuenta con la ayuda de un minucioso mapa! Pero intuye también que no debe apresurarse a bajar la guardia y que sería un error pensar que la poética benetiana ha cambiado hasta tal punto. Todavía encuentra rasgos tan del viejo Benet como, en especial, [monocorde] un narrador lábil y monotonal, capaz de ocultarnos datos diversos, de anunciar hechos que no se verificarán hasta muchas páginas más adelante, de abdicar súbitamente de su omnisciencia, o de presentar como un desconocido a un personaje del que se venía hablando desde muy atrás.

Herrumbrosas lanzas es un libro todavía abierto, y Región, uno de los mundos ficcionales más interesantes de la última literatura española, no ha desvelado todos sus secretos. Lo conocemos desde hace casi veinticinco años, aún no ha acabado de inquietarnos y es posible que nunca se incline en total sumisión ante nosotros como lectores. Sin duda es algo que no sabremos en mucho tiempo. Habrá que esperar, por lo pronto, a las siguientes entregas de la novela.

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA

«UNA guerra civil vista desde un espacio comarcal preciso y con mayor y más inmediata presencia del hombre, de los hombres. Benet dibuja imperceptiblemente a sus personajes, les confiere una biografía y una psicología, les individualiza o personaliza con una meticulosidad digna de Stendhal. En *Herrumbrosas lanzas* llega a interesarnos más el pergeño de los personajes y su peripecia individual que los episodios bélicos, los detalles estratégicos y operacionales. Aunque es innegable que esa «reducción a escala» de la guerra civil nos ilustra más sobre ella que los largos tratados históricos y castrenses». *Enrique Sordo («El Ciervo»)*.

«EL texto narrativo de Juan Benet, su escritura, es sin lugar a dudas lo más personal, rico y original de toda la literatura española de veinte años a esta parte. La lectura de cualquiera de los libros de Benet provoca irremediablemente la sensación de penetrar privilegiadamente en el jardín de la más alta y exigente literatura. En este segundo volumen de *Herrumbrosas lanzas* se trata de un excursus, de una novela dentro de la novela, de una extra-vagancia, de un deambular por zonas del pasado que tal vez expliquen lo que después sucederá y desde luego sucedió. Un personaje, el comandante Eugenio Mazón, busca denodadamente en una tierra

abrupta y desierta, el paso de la sierra de Región que le lleve de la capital republicana a la rebelde Macerta, tomada por las fuerzas franquistas. Pero a las pocas páginas, el narrador se interrumpe para contar la historia de la familia Mazón, y así se pasa de lo épico a lo simplemente familiar: de la epopeya a la novela. De hecho, no es más que una reflexión sobre las 'guerras de nuestros antepasados'; bajo la apariencia de un *divertimento* es una fábula moral, escindida entre la romántica entrega del escritor al placer de narrar, la ironía distanciadora y una extraña serenidad frente al mal». *Rafael Conte («El País»)*.

«**EN** *Herrumbrosas lanzas*, la guerra vuelve a ser protagonista, pero de manera bien distinta: ha desaparecido su carácter mítico; ya no ejerce sobre los personajes un influjo enajenador. Se desmonta conscientemente todo el aparato retórico de la guerra como acontecimiento (el título es muy significativo), aunque Benet no se solaza en la desmitificación. No se trata de la relación entre los regionatos y su guerra lo que importa aquí, sino el deseo del escritor». *Jorge Rodríguez Padrón («La Provincia»)*.

«**ASI** pues, la herrumbre de las lanzas significa a un tiempo lo anacrónico de la guerra en una sociedad que se dice civilizada y lo caduco de los enfrentamientos rurales y convencionales respecto de lo que más tarde, en todo su triste refinamiento, sería calificado de conflicto moderno. De todos modos, no debe limpiarse esta oxidación, sino conservarla como ejemplo de lo ridículo y grotesco de la violencia en cualquiera de sus formas. La novela se debate por salir de una desesperación de fon-

do que permite la ignorancia y el entusiasmo, vendas consoladoras frente a la destrucción. De lado de la realidad histórica se sitúa la realidad humana, no reducible a ideologías o coyunturas políticas. La guerra de *Herrumbrosas lanzas* es una guerra de nombres propios, de vidas pequeñas y concretas contra las definiciones académicas de sociedad y destino». *Ana M. Valverde («El Correo de Andalucía»)*.

«**BENET** sitúa ahora una guerra, la excusa perfecta para la invención de universos inacabados para imaginar tácticas y estrategias de un dinamismo pocas veces igualado en la verdadera contienda y con personajes de ficción que, lógicamente, superan en generosidad y audacia a los protagonistas de aquella vergüenza histórica. Difícilmente puede encontrarse un más complejo ejercicio de creación literaria, con el recurso valiente de utilizar el lenguaje a medida de unas circunstancias pero con el vigor que hace sorpresiva cualquier frase o cualquier situación. Para Benet, el hombre, como protagonista absoluto de riesgos y miserias, transita de manera dolorida o triunfante por Región y gracias a ello su historia, su relato, adquiere el carácter de mito novelado en esta época de cuestiones concretas y determinantes patetismos. Así se convierte en una apasionante aventura llena de interrogantes y de inquietudes, pero también en un juguete mágico para comprender los sentimientos humanos, cuestiones como el honor y el valor y cierta inseguridad para comprender por qué el hombre puede llegar a pisar las pisadas de otro hombre y disparar al corazón de un llamado enemigo». *Manuel Quiroga («Liberación»)*.

Páginas inéditas del volumen III

[La guerra civil llega a Región, reducto republicano de poco interés estratégico y enfrentado al bando nacional de la vecina Macerta. El Gobierno central decide iniciar allí una estratagema para distraer al enemigo, enviando a unos jefes que preparen la operación y administren la zona. Los recelos de los regionatos, que tienen sus viejas luchas internas, se encienden contra sus jefes militares. En medio de estas tensiones surge la historia de los Mazón, que se prolonga retrospectivamente a los orígenes de los conflictos en el siglo XIX. El tercer volumen —inédito aún— se centra casi exclusivamente en las operaciones militares efectuadas en el frente republicano para la ofensiva final.]

Había pensado permanecer en Barcelona durante toda la primera fase del tratamiento y en la confianza de llegar a Región con una cruz menos en la cartulina. Pero la ausencia de Asián se le hizo insoportable y la ciudad se le vino encima, por lo que dos semanas después siguió los pasos del capitán, a despecho de tener que seguir el tratamiento en su casa. En un principio tan sólo confió la existencia del mal al doctor Sebastián, quien se prestó a practicar la inyección semanal en su consulta; pero, a causa de una de sus misteriosas e inaplazables ausencias, le puso en manos de un discreto y sufrido practicante —llamado Gumerindo, afiliado al partido socialista, con un rostro como la cáscara de una nuez y voz pausada, que aprovechaba el tiempo de los preparativos para largar doctrina sobre los males de la patria—, que continuó el tratamiento en su casa, en su propia habitación, que, a pesar de ser aireada, quedaría por espacio de una fecha impregnada del insoportable olor de aquel poderoso fármaco. Su madre lo reconoció y así se lo dijo, sin preámbulos; era el mismo olor que hirió su olfato treinta años atrás, tan singular e idéntico a sí mismo que no tardó un instante en reconocerlo y de ahí llegar a saber el mal que había assolado a su marido a los pocos años de su matrimonio y que sin duda le condujo a la alienación primero, a un desdichado final después. «Pero tú no harás lo mismo», le advirtió, sin necesidad de mezclar la compasión, «porque afortunadamente no la quieres».

Llegaron a Bilbao —hacía tres meses que habían comprado el grajo, apellidado Ordax, que decía tres palabras y obedecía ya al capitán como a su antiguo amo— con el tiempo justo para asistir al homenaje que su familia política, sus amigos y sus más cercanos colaboradores y empleados, habían organizado en un merendero de Algorta para celebrar el sexagésimo aniversario de su suegro. Presentó al capitán como al amigo, paisano y compañero de toda la vida, que fue invitado a la fiesta preparada para un centenar de personas. Llegaron al banquete tarde, cuando ya estaban servidos los entremeses, y tuvieron que sentarse en el extremo de la larga mesa, bajo el cañizo, pero antes de tomar asiento fue a dar un abrazo al suegro que éste recibió con simulado afecto y entre miradas atravesadas del resto de familiares. Su suegro era de gran tamaño, se creía todo un patriarca y usaba peluquín. Antes de que fueran servidos el café y los licores, el capitán —a instancias de Eugenio— se vio obligado a hacer una demostración de las habilidades de su grajo que hizo las delicias de la concurrencia con sus maneras chulescas y sus desvergonzados graznidos. Había concluido su número, cuando, en el momento de ser encendidos los vegueros, el primogénito decidió abrir la ronda de discursos. Sin duda fue el humo de los cigarros lo que ahuyentó al pájaro, que una vez suelto se fue a posar a un tilo del vecino jardín, en actitud vigilante y por una vez indiferente a los esfuerzos del capitán para atraerle con su silbato. Las palabras del primer orador, el administrador de la fábrica, debieron molestar a Ordax, porque —decidido a no transigir con los abusos de cierta retórica u obediente a un mandato del mismo orden

que recibiera de los dioses irracionales— de la rama del tilo fue derecho al centro de la mesa en un vuelo rectilíneo y sin la menor vacilación, anticipo de los picados que el arma aérea introduciría en aquellas tierras pocos años después, para dar una pasada a ras de la cabeza del patriarca y llevarse entre sus garras el peluquín, como si del incauto ejemplar de la especie enemiga y depredada se tratara; pero al comprobar sin duda el engaño que había sufrido o el escaso valor de su presa y tras cobrar altura con una amplia evolución, con insultante desdén lejos de la mesa soltó el peluquín que vino a caer sobre la pista de bolos, donde nadie se atrevió a recogerlo, en tanto el capitán salía corriendo en persecución de su pájaro, que fue a posarse en una rama más alta del mismo árbol y sumar su insolente mirada y su mortificante graznido al estupor de los comensales. Eugenio Mazón no puede contener su risotada pero tampoco pudo acabarla; su primer impulso fue echarse hacia atrás y bascular la silla en un equilibrio inestable del que le sacó la bofetada de su mujer que dio con él por tierra; apenas se levantó desconcertado —en torno suyo se había hecho el vacío y del desaparecido capitán Asián sólo se oían sus furiosos silbidos del otro lado de un seto—, cuando se vio de nuevo en el suelo, con la barbilla desencajada, a causa de un puñetazo que no llegó a ver seguido de unas voces que no llegó a interpretar, en un instante mística y oceánicamente alejado de aquel lugar, de aquellas personas y de aquel mundo.

De vuelta a Región se avino a aceptar todas las capitulaciones que le impuso el abogado de su familia política. Accedió a todo a cambio de verse libre de aquella pesadilla y a cambio de no volver a poner nunca los pies en Algorta donde dos mujeres muy distintas habían puesto fin —así quería creerlo— al capítulo de su vida conyugal. Tampoco Kerrera hablaba de eso; había llegado —o parecía venir todavía— de tan lejos y de una sociedad tan distinta a cuanto él conocía, que bien podía vivir ilusoriamente ajena a su sexo, consecuencia de una intensa y no penosa sublimación de una primera juventud asexuada que había de inaugurar la edad de la máquina y del deporte, interrumpida por una guerra entre patanes. Detrás de ella había mucha tinta y bastante tetracromía; portadas de la novela del sábado y del cuento semanal, que ensalzaban su arquetipo enfundado en un mono de piloto, la cabeza protegida con una gorra de cuero y un par de anteojos sobre su frente, momentos antes de subirse a una cabina de mandos para clausurar la terca y recalcitrante edad de la carne que como sus últimos vestigios solamente dejaría asomar dos pómulos turgentes, testimonios de la furiosa entelequia sepultada bajo el cuero y la razón. Ya no debía existir el sexo en Bélgica, había de pensar poco después. Sin embargo —le habían dicho—, no se hartó de disparar su naranjero desde las ventanas de la Colonia, y cabe decir que no tanto contra los navarros y los regulares que enfrente corrían de un lado a otro y de tanto en tanto asomaban tras sus escondrijos como los muñecos de una barraca, ni contra su tosco, histórico e intransigente empeño de restaurar contra toda lógica de la historia el imperio del atraso sino más bien contra su propia carne asexuada, su no mudo ni parlante fraticida adversario decidido a teñir de sangre los fastos inaugurales de la edad de la máquina; y que los había celebrado a horcajadas del alemán —el mayor de los Strausse— quien no por eso había dejado de disparar a ciegas sobre todo aquello que se moviera unos metros más adelante; sentado sobre un taburete, con las piernas estiradas, con el culatín de la Vickers incrustado en el omóplato y los dedos de ambas manos furiosamente imantados al gatillo de la máquina de la que ya no se separaría sino para engendrar al nuevo centauro que pronto había de dejar atrás, dilatado como todo momento que perdura pero breve como todo que ha pasado, el torpe instante del guerero; tal vez se despidió del sexo frente a aquella ventana, a horcajadas sobre el alemán; fue ella quien lo quiso, quien tomó la iniciativa, virilizada por su iniciación en el fuego, transmitido a todos sus órganos el eretismo del subfusil que dejó en el suelo, al tiempo que el mono, para montarse encima del alemán —que no dejó de disparar y buscar con ambas manos la pieza cuasiporcelánica que hundió en su trémula y resurrecta carne en busca de una agonía acelerada al compás de las trepidaciones de la Vickers.



LE MONDE INQUIÉTANT DE BENET

JUAN Benet (Madrid 1927) est avant tout le créateur d'un espace littéraire nouveau dans la narration espagnole: la ville et contrée de Région. Benet, à travers son oeuvre déjà enrichie, a donné forme à un monde fictif si caractéristique qui l'a converti, en réciprocité méritée, en un des plus grands romanciers espagnols contemporains, et sans doute un des plus suggestifs et personnels. Car si l'idée principale de son oeuvre est constituée par un thème aussi traditionnel comme celui de la Guerre Civile, il s'est distingué, et il s'est même éloigné au delà des lieux communs pour devenir un personnage étrange de la littérature de nos jours. Dans ce sens, son dernier roman vient renforcer sa position particulière dans ce domaine.

«*Les vieilles lances rouillées*», oeuvre de grand talent dont deux volumes ont paru jusqu'à ce jour, en attendant la parution d'un troisième volume (d'où est tiré le fragment publié), est la plus récente réalisation de son auteur et malgré son caractère encore inachevé, a suscité l'attention de la critique et du public, car il révèle aussitôt une position remarquable dans la trajectoire du polémique Benet. En effet, ce récit s'élève sur le précédent ouvrage de Benet déjà confirmé et démenti, même si ce n'est que d'une façon partielle. Il est vrai que cette narration recueille les principaux éléments du monde de Région —milieu, thème et personnages—, qui depuis les récits de son premier livre, «*Nunca llegarás a nada*» (1962), s'étaient développés dans d'autres narrations postérieures: «*Volverás a Región*» (1968) pour certains son chef d'oeuvre; «*Una meditación*» (1970); «*Un viaje de invierno*» (1972), «*La otra casa de Mazon*» (1973) ou, entre autres «*Saúl ante Samuel*» (1980) la plus appréciée. Mais, en même temps, plusieurs critiques coincident que depuis «*Un viaje de invierno*», il mena jusqu'à sa plus haute transparence le procédé d'éclaircissement et d'abrégement.

Le monde régionaliste du premier Benet est un monde de profondes résonances mythiques, essentiellement éloigné de l'accent prédominant dans la littérature espagnole sur la Guerre Civile. Il est évident qu'il existe des préférences littéraires plus proches à la tradition du *roman* anglo-saxon comme par exemple Stevenson, Conrad, Melville ou surtout Faulkner, qu'à la ligne peut être plus influençable de Balzac, Dostoïevski, Baroja ou même de James Joyce. C'est un monde qui se nourrit plutôt de la métaphore que de la métonymie; qui fait de la destruction de la cohérence argumentaire et de la primatie du style ses buts principaux; qui, à travers un narrateur d'omniscience subtilement incertaine, convertit la confusion et le

chaos en des sensations dominantes d'un lecteur mal à l'aise. C'est, en plus, un milieu de fiction qui sert d'occupation à la digression de la voix narrative. Et, surtout, c'est un monde insaisissable, malgré les nombreuses références géographiques, personnelles et temporaires, ou ressort la Guerre Civile avec une netteté totale. C'est un monde récréé par une série d'ouvrages difficiles et en même temps admirés par un cercle réduit, qui semblaient destiné davantage à l'analyse qu'à la lecture.

Sous cette toile de fond, *Herrumbrosas lanzas*, semble émerger vers la lumière. Ou si nous admettons comme John Barth, que la littérature post-moderne se caractérise, par rapport à la littérature moderne de la première moitié du siècle, par une plus grande accessibilité à renoncer aux oppositions de type linéarité/aliénalité ou forme contenue, nous pourrions même suggérer que *Herrumbrosas lanzas* brille par son profil post-moderne. Sans doute, *Region* avec son monde, milieu et temps, est maintenant beaucoup plus intelligible, on perçoit la narrative séquentielle sans difficultés apparentes, et quelqu'un a même signalé des procédés de feuilleton dans la construction. Il est probable que le lecteur trouve encore plus accueillante la *Region* de *Herrumbrosas lanzas* que celle des livres précédents; ou du moins il est plus facile de se laisser guider par elle: il y a même une carte minutieuse ; Mais il pressent aussi qu'il ne doit pas se précipiter et que ce serait une erreur de penser que la poétique de Benet a changé à tel point. Il trouve encore des traits si particuliers du vieux Benet, surtout comme celui d'un narrateur fragile et monotone, capable de nous cacher des données diverses, d'annoncer des faits que l'on ne peut vérifier que beaucoup plus loin, d'abandonner subitement son omniscience, ou de présenter un personnage déjà cité comme inconnu.

Herrumbrosas lanzas, est encore un livre ouvert, et *Region* un des mondes de fiction des plus intéressants de la dernière littérature espagnole, qui n'a pas encore dévoilé tous ses secrets. Il y a vingt cinq ans que nous le connaissons, il nous inquiète encore et c'est fort possible qu'il ne s'inclinera jamais devant nous comme lecteurs. Sans doute, nous ne le saurons pas de si tôt. Il faudra attendre les prochaines remises du livre.

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA

«UNE guerre civile vue d'après un milieu régional précis et avec une plus grande et plus proche présence de l'homme, des hommes. Benet dessine imperceptiblement ses personnages en leur conférant une biographie et une psychologie, il les individualise ou les personnalise avec une méticulosité digne de Stendhal. Dans *Herrumbrosas lanzas*, notre intérêt se porte davantage sur les traits des personnages et leurs péripéties individuelles que sur les épisodes belliqueux, les détails stratégiques et opérationnels. Il est certain que cette «réduction à échelle» de la guerre civile nous parle davantage d'elle-même que les longs traités historiques et militaires». *Enrique Sordo* («*El Ciervo*»).

«BENET place maintenant une guerre, une excuse parfaite pour inventer des univers inachevés, pour imaginer des tactiques et des stratégies d'un dynamisme rarement comparable dans la vraie lutte avec des personnages de fiction qui, logiquement, dépassent généreusement et audacieusement les protagonistes de cette honte historique. On trouvera difficilement une composition de création littéraire aussi complexe, avec un langage adapté aux circonstances mais avec la vigueur qui rend surprenante toute phrase ou toute situation. Pour Benet, l'homme, protagoniste absolu de risques et de misères, passe douloureusement ou triomphalement dans *Region* ce qui fait que son histoire, son récit aient un caractère de mythe romancé à une époque de problèmes concrets et de pathétismes déterminants. C'est ainsi, que ce récit devient une aventure passionnante

pleine de doutes et d'inquiétudes mais aussi un jouet magique pour saisir les sentiments humains, points comme l'honneur et le courage et une certaine insécurité pour comprendre pourquoi l'homme peut arriver à écraser les pas d'un autre homme et atteindre le cœur d'un prétendu ennemi». *Manuel Quiroga («Liberación»)*.

«LE texte narratif de Juan Benet, *son écriture*, est sans doute ce qu'il y a de plus personnel, de plus riche et de plus original dans toute la littérature espagnole depuis vingt ans. La lecture de tous les ouvrages de Benet semble nous transporter aussitôt dans le jardin de la plus vaste et la plus exigeante des littératures. Dans ce deuxième volume de *Herrumbrosas lanzas*, il s'agit d'un roman dans le roman, d'une extravagance, d'une déambulation à travers les lieux du passé qui explique, sans doute, ce qui surviendra après, et qui effectivement survient. Un personnage, le commandant Eugenio Mazon, cherche courageusement dans une terre abrupte et déserte, le passage à travers la chaîne de montagne de Region, qui puisse le mener de la capitale républicaine à la rebelle Macerta, prise par les forces franquistes. Mais, après quelques pages, le narrateur s'interrompt pour conter l'histoire de la famille Mazon et c'est ainsi qu'il passe du style épique au style purement familier: de l'épopée au roman. En fait, ce n'est qu'une réflexion sur les guerres de nos ancêtres; sous l'apparence d'un divertissement, il s'agit d'une fable morale, partagée entre le dévouement romantique de l'écrivain pour le plaisir d'écrire, l'ironie éloignée et une étrange sérénité face au mal». *Rafael Conte («El País»)*.

«EN *Herrumbrosas lanzas*, la guerre est de nouveau protagoniste mais d'une façon bien différente: son caractère mythique a disparu, il n'exerce plus sur les personnages une influence aliénatrice. Tout le matériel rhétorique de la guerre est consciemment démoli comme un événement (le titre est très révélateur), bien que Benet ne se laisse pas distraire par la démystification. Il ne s'agit pas ici du rapport entre les régionalistes et leur guerre mais du désir de l'écrivain». *Jorge Rodríguez Padrón («La Provincia»)*.

C'EST ainsi que HERRUMBROSAS LANZAS révèle, en même temps, l'anachronisme de la guerre dans une société qui se dit civilisée et la désuétude des luttes rurales et conventionnelles de ce qui plus tard serait qualifié de conflit moderne. De toute façon, on ne doit pas enlever cette rouille mais la conserver comme un exemple de la violence ridicule et grotesque sous toutes ses formes. Le roman lutte pour sortir d'un désespoir de fond qui admet l'ignorance et l'enthousiasme, bandes consolatrices face à la destruction. À côté de la réalité historique, on situe la réalité humaine non réductible aux idéologies ou aux conjonctures politiques. La guerre de *Herrumbrosas lanzas*, est une guerre de noms propres, de vavies courtes et concrètes contre les définitions académiques de la société et du destin». *Ana María Valverde («El Correo de Andalucía»)*.

Pages inédites du volume III

[La guerre civile survient à Region, redoute républicaine qui ne présente pas un intérêt stratégique et se trouve affronté au parti nationaliste de la voisine Macerta. Le gouvernement central décide d'entreprendre un stratagème pour dépister l'ennemi, et envoie des supérieurs pour préparer l'opération et diriger la zone. La crainte des régionalistes avec leurs vieilles luttes internes, se rebelle contre leurs chefs militaires. Au milieu de toutes ces tensions surgit l'histoire des Mazon, qui se prolonge rétrospectivement aux origines des conflits pendant le XIX^e. siècle. Le troisième volume —inédit à ce jour— se centre presque exclusivement sur les opérations militaires effectuées sur le front républicain pour l'offensive finale.]

Il avait pensé demeurer à Barcelone pendant la première phase du traitement et avec l'espoir d'arriver à Region avec une croix de moins dans sa carte. Mais l'absence de Asián devint insupportable et la ville lui parut accablante, ce qui fit que deux semaines plus tard il suivit les traces du capitaine tout en sachant qu'il devait poursuivre le traitement chez lui. Au début il ne confia l'existence de son mal qu'au docteur Sebastian qui accepta de lui faire la piqûre hebdomadaire dans son cabinet. Mais en raison d'une de ses absences mystérieuses et qu'il lui était impossible de remettre, il le confia à un infirmier complaisant et discret —qui se nommait Gumersindo, affilié au parti socialiste, avec un visage qui ressemblait à la coque d'une noix et une voix pausée, qui profitait des préparatifs pour faire un discours sur les maux de la patrie— qui, poursuivit le traitement chez lui dans sa propre chambre qui bien qu'elle fut aérée conserverait pendant quelques temps cette odeur insupportable produite par ce fort médicament. Sa mère l'a reconnue et le lui fit savoir, sans préambules; c'était la même odeur qui frappa son odorat trente ans plus tôt, si singulière et identique à lui même qu'elle ne tarda pas à la reconnaître. C'est pourquoi elle parvint à savoir quel avait été le mal qui avait frappé son mari peu de temps après son mariage et qui, sans doute, le conduisit à l'aliénation d'abord puis à une fin malheureuse. «Mai toi, tu ne feras pas la même chose», l'avisait-elle, sans mélanger pour autant la pitié «parce que par bonheur tu ne la désires pas».

Ils arrivèrent à Bilbao —cela faisait trois mois qu'ils avaient acheté le crave, dénommé Ordax, qui disait trois mots et obéissait déjà au capitaine comme s'il s'agissait de son ancien maître— juste à temps pour assister à la fête que sa belle famille, ses amis et ses plus proches collaborateurs et employés avaient organisée pour célébrer le soixantième anniversaire de son beau-père. Cela se passait à Algorta, dans une guinguette. Il présenta le capitaine comme un ami, un compatriote, un camarade de toujours que l'on invita à la fête et qui avait été préparée pour une centaine de personnes. Ils arrivèrent en retard au banquet quand les hors-d'œuvre étaient déjà servis et ils durent s'installer au bout de la longue table, sous la claie. Mais avant de s'asseoir il alla embrasser le beau-père, qui le reçut avec une affection simulée sous les regards pervers du reste de la famille. Son beau-père était un homme fort, il se prenait pour un patriarche et portait une petite perruque. Avant que le café et les liqueurs eurent été servis et à la demande de Eugenio, le capitaine se vit abligé de faire une démonstration des habilités de son crave qui par ses manières insolentes et son croisement dévergondé faisait le bonheur du public. Son numéro prit fin lorsque, au moment d'allumer les cigares, l'aîné décida d'ouvrir la ronde des discours. Ce fut sans doute la fumée qui fit fuir l'oiseau qui se posa, une fois en liberté, sur un tilleul du jardin d'en face avec une attitude vigilante et, pour une fois, sourd aux appels du capitaine qui tentait de le retenir en sifflant. Les mots du premier orateur l'administrateur d'usine —durent gêner Ordax car— décidé à ne pas admettre les abus d'une certaine rhétorique ou obéissant

un ordre du même genre provenant des dieux irrationnels —d'un vol rectiligne et sans hésiter se dirigea du lieu où il se trouvait, la branche du tilleul, au milieu de la table— comme un avant-gût des piqués que l'armée aérienne introduirait dans ce pays quelques années plus tard— pour raser la tête du patriarche et emporter entre ses griffes la petite perruque comme s'il s'agissait d'un exemplaire naïf de l'espèce ennemie. Mais en constatant, sans doute, qu'il avait été trompé et sachant la petite valeur de sa proie, il reprit son vol avec une grande évolution et lâcha d'un air dédaigneux et loin de la table la perruque qui tomba sur le terrain de bowling où personne n'osa la ramasser, alors que le capitaine poursuivait son oiseau qui se posa sur une branche un peu plus haute du même arbre avec un regard insolent et un croassement humiliant devant la stupeur des invités. Eugenio Mazón ne put s'empêcher de rire. Sa première réaction fut de se jeter en arrière. La chaise maintint un équilibre instable mais la giffle de sa femme le fit tomber: Il se relevait à paine —autour de lui s'était créé un grand vide, on n'entendait que les sifflements furieux du capitaine Asian qui avait disparu de l'autre côté de la haie— quand de nouveau il se retrouva par terre avec la mâchoire déboîtée par un coup de poing qu'il ne vit pas et suivi de voix qu'il ne put discerner, en un instant mystique qui lui semblait très éloigné de ces lieux, de ces personnes et de ce monde.

De retour à Region il se résigna à accepter toutes les capitulations que lui imposa l'avocat de sa belle-famille. Il accepta le tout en échange de se voir libéré de ce cauchemar et de ne plus remettre les pieds à Algorta où deux femmes bien différentes avaient mis fin au chapitre de sa vie conjugale —du moins voulait-il le croire ainsi— Kerrera ne parlait pas non plus de ce sujet. Il venait —ou semblait venir encore— de si loin et d'une société si différente à ce qu'il avait connu qu'elle pouvait très bien vivre étragère à son sexe. Ceci étant la conséquence d'une intense et pénible sublimation d'une première jeunesse aséxuée qui devait inaugurer l'âge de la machine et du sport interrompue par une guerre entre rustauds. Derrière elle il y avait beaucoup d'encre et d'obscurité; première page du roman du samedi et du conte hebdomadaire qui rehaussait son archétype enfoui dans une salopette de pilote, le tête protégée par une casquette en cuir et une paire de longue-vue sur son front, quelques instants avant de monter dans une cabine de commandes pour clôturer l'âge tétu et récalcitrant de la chair qui, comme ses derniers vestiges laisserait apparaître uniquement deux pommettes enflées ce qui était le témoignage de la furieuse entéléchie ensevelie sous le cuir et la raison. Le sexe ne devait plus exister en Belgique —pensa-t-il un peu plus tard— Pourtant lui avai-don dit, il n'arrêtait pas de tirer avec son tromblon du haut des fenêtres de la «Colonia». Il y a lieu de dire que ce n'était pas surtout contre les navarres et les «regulares» qui couraient de tous côtés et de temps en temps se penchaient derrière leur cachette comme les marionnettes d'une baraque, ni contre son rude, hystérique et intransigent désir de restaurer contre toute logique de l'histoire l'empire du retard mais plutôt contre sa propre chair aséxuée. Son pas muet ni bavard adversaire fratricide décidé à tâcher de sang les fastes débuts de l'âge de la machine qu'il avait fêté à califourchon sur l'allemand —le plus grand des Strausse— qui n'arrêta pas pour autant de tirer aveuglément sur tout ce qui bougeait à quelques mètres de lui; assis sur un tabouret avec les jambes étirées, avec la fosse-crosse de la Vickers inscruée dans l'omoplate et les doigts des deux mains furieusement aimantés à la détente de la machine dont il ne se séparerait plus que pour engendrer le nouveau centaure qu'il laisserait bientôt en arrière, dilaté comme tout moment qui perdure mais bref comme tout ce qui passe, l'instant maladroit du guerrier; peut-être renonça-t-il au sexe face à cette fenêtre, à califourchon sur l'allemand; ce fut elle qui le voulu, qui prit l'initiative virilisée par son début dans le tir, transmis à tous ses organes l'hérétisme de son sous-fusil qu'il laissa sur le sol au même temps que la salopette pour monter sur l'allemand —qui n'arrêta pas de tirer— et chercher avec ses deux mains la pièce qui était presque en porcelaine qui s'enfonça dans sa chair tremblante à la recherche d'une angoisse accélérée au rythme des trépidations de la Vickers.

UAN Benet (Madrid, 1927) is, above everything else, the creator of a new literary space in the Spanish narrative *genre*, with his city and province of Región. With his prolific work, Benet has shaped a fictitious world so singular that, as a result, he has been transformed into one of the most prominent, and without doubt, one of the most suggestive and personal, Spanish novelists of our time. The nucleus of his work revolves around a theme so traditional as the Spanish Civil War. Without resorting to *clichés*, Benet has had the skill to remain detached and even distant from his subject, to such an extent that he has almost become a «rarity» in contemporary literature. In this respect, his latest novel has consolidated his particular position in this field.

Herrumbrosas lanzas is an extensive work of which two volumes have already been published and a third is forthcoming (an excerpt from which is reproduced below). It is the most recent of his works and, although the story is yet to continue, the series has awakened the attention of the critics and the public, for it has immediately marked a watershed in the stylistic career of the polemic Benet. This narrative is based on Benet's previous work, prolonging it but, at the same time, questioning it, albeit only partially. Certainly it reflects the fundamental elements of the world of Región —space, themes and characters— which, starting from the stories of the first book, *Nunca llegarás a nada* (1962), have been developed in a number of subsequent narratives: *Volverás a Región* (1968) (*Return to Region*, Columbia University Press, N. Y.); *Una meditación* (1970) (*A Meditation*, Persea Books, N. Y.) considered by some to be his masterpiece; *Un viaje de invierno* (1972); *La casa de Mazón* (1973); and, among a number of others, the highly esteemed *Saul ante Samuel* (1980). At the same time, however, this narration elevates to its maximum transparency the process of clarification and disencumberment which many critics have noted since *Un viaje de invierno*.

In the early works, Benet's world of Región is a world of mythical resonances, having little in common with the treatment usually given in Spanish literature to the Civil War. The author shows clearly that his literary preferences are closer to the English language adventure stories of Stevenson, Conrad, Melville or, above all, Faulkner, than to the most influential stylistic traits of Balzac, Dostoievski, Baroja and, even James Joyce. It is a world which cultivates metaphor rather than metonymy; which derives its foundations from the destruction of argumental coherence and the supremacy of style; and which, using a narrator of subtly unsure omniscience, turns confusion and chaos into the prevailing sensations of a reader already perforce disconcerted. It is, moreover, a fictional sphere which adjust itself to the digressive tendency of the narrative voice. And, above all, it is an alusive world, in spite of the abundant geographical, temporal and personal references, among which those concerned with the Civil War are particularly evident. This is the world recreated in a series of works which, unanimously considered to be difficult, but admired by a reduced circle, seem destined to be analyzed rather than read.

Against this background, *Herrumbrosas lanzas* seems to evolve towards clarity. John Barth maintains that «post-modern» literature, compared with «modern» literature of the first half of the century, is characterized by its greater accessibility, in so far as it rejects counterpositions on the lines of lineality-versus-alineality or form-versus-content type. If we agree with this assessment, we could conclude that *Herrumbrosas lanzas* is definitely post-modern. Undoubtedly, Región, with its people, space and time, is more readily understood. Its narrative sequence does not present apparent difficulties and indeed, there are those who have pointed out similarities to the *feuilleton* in its construction. Without a doubt, the reader will find the Region of *Herrumbrosas lanzas* more attractive than that of Benet's previous works; or at it least it is easier to find his way in it: there is even a tiny map to help! But the reader's instinct will tell him to be careful and that it would be an error to think that Benet's poetic style has changed that much. Traits of the old Benet are still present, especially as a narrator who is devious and monotonous, capable of hiding information from us, of announcing events which cannot be verified until much later, and of suddenly renouncing his omniscience, or presenting a character he has talked about for a considerable time.

Herrumbrosas lanzas is still an unfinished book and Región, one of the most interesting fictitious worlds of contemporary Spanish literature, has still not told us all its secrets. Although we have known it for the last twenty five years, it still disquiets us and may never submit totally to us as readers. Undoubtedly, we shall not know the answer for a long time. For the moment, we shall have to await the next volume of the novel.

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA

«A civil war viewed from a precise provincial space and with a greater and more immediate presence of man, of men, Benet portrays his characters with exquisite subtlety, he gives them a biography and a psychology, he individualizes or personalizes them with a meticulousness worthy of Stendhal. In *Herrumbrosas lanzas*, we become more interested in the sketches of the characters and their individual changes of fortune than in the episodes of the war or in the strategic and operational details. Although there is no doubt that we find this «reduction to a small scale» of the civil war more enlightening than any lengthy historical or military treatise». *Enrique Sordo* («El Ciervo»).

«THE narrative text of Juan Benet, his writing, is without a doubt the most personal, the richest and the most original to be found in Spanish literature in the last twenty years. To read any of Benet's books irresistibly produces the sensation of having acquired the privilege of entering the realm of the highest and most demanding literature. This second volume of *Herrumbrosas lanzas* is an *excursus*, a novel within a novel, an extra-vagance, a stroll through zones of the past which

may explain what was to happen later and, indeed, did happen. One of the characters, commander Eugenio Mazón, searches dauntlessly in a rugged and desolate terrain for a pass through the Region mountains which will take him from the Republican capital to rebel Macerta, now in the hands of Franco's forces. A few pages later, however, the narrator begins to tell us the story of the Mazón family, thereby passing from the heroic to the simply familiar: from the epic poem to the novel. In fact, it is a reflection on «our ancestors' wars; under the guise of a *divertimento* it is a moral fable, one half of which represents the romantic dedication of the writer to the pleasure of narrating, and the other half, a remote irony and strange serenity in the face of evil». *Rafael Conte* («El País»).

«IN *Herrumbrosas lanzas*, war is again the protagonist, albeit in a very different way; its mythical character has disappeared; the characters are no longer alienated by it. The rhetorical apparatus of war as an event is deliberately dismantled (the title is very significant), although Benet does not take pleasure in this demysticizing. The relation between the people of Región and their war is not the important issue here, but, rather,

the desire of the writer». *Jorge Rodríguez Padrón* («*La Provincia*»).

«THE rust on the spears represents both the anachronism of war in a society which calls itself civilized and the obsolescence of conventional, rural confrontations with regard to what will later be considered, with all its deplorable refinement, as modern warfare. Nonetheless, this rust should not be removed, but preserved as an example of just how ridiculous and grotesque violence is, in any of its forms. The novel struggles to escape an enormous despair that permits ignorance and enthusiasm, a consoling blindfold masking destruction. Alongside historical reality, we find human reality, which cannot be reduced to ideologies nor to political configurations. The war in *Herrumbrosas lanzas* is a war of real people, of small, concrete lives contrasted with the academic definitions of society and destiny». *Ana M. Valverde* («*El Correo de Andalucía*»).

«BENET situates a war, the perfect excuse for the invention of unfinished universes, for imagining tactics

and strategies of a force rarely equalled by the real war and with fictitious characters whose generosity and audacity naturally surpass those of the true protagonists of that historical ignominy. It would be difficult to find a more complex exercise in literary creation, resorting bravely to the use of language which fits the circumstances, but with an energy which turns every sentence or situation into a surprise. For Benet, Man, as the absolute protagonist of risks and miseries, passes painfully or triumphantly through Region and, consequently, his story, his account, acquires the nature of a myth adapted in novel form for this epoch of concrete questions and determinant pathos. It is thus transformed into an enthralling adventure, replete with uncertainty and disquiet, but it is also a magic toy which permits the comprehension of human sentiments, issues such as honor and bravery, and a certain unsureness as to why a man is capable of following in the footsteps of another man and shooting at the heart of his so-called enemy». *Manuel Quiroga* («*Liberación*»).

Against this background, *Herrumbrosas lanzas* seems to evolve towards clarity. John Barth maintains that «post-modern» literature, compared with «modern» literature of the first half of the century, is characterized by its greater accessibility, in so far as it rejects counterpositions on the lines of lineality-versus-alineality or form-versus-content type. If we agree with this assessment, we could conclude that *Herrumbrosas lanzas* is definitely post-modern. Undoubtedly, Región, with its people, space and time, is more readily understood. Its narrative sequence does not present apparent difficulties and indeed, there are those who have pointed out similarities to the *feuilleton* in its construction. Without a doubt, the reader will find the Region of *Herrumbrosas lanzas* more attractive than that of Benet's previous works; or at it least it is easier to find his way in it: there is even a tiny map to help! But the reader's instinct will tell him to be careful and that it would be an error to think that Benet's poetic style has changed that much. Traits of the old Benet are still present, especially as a narrator who is devious and monotonous, capable of hiding information from us, of announcing events which cannot be verified until much later, and of suddenly renouncing his omniscience, or presenting a character he has talked about for a considerable time.

Herrumbrosas lanzas is still an unfinished book and Región, one of the most interesting fictitious worlds of contemporary Spanish literature, has still not told us all its secrets. Although we have known it for the last twenty five years, it still disquiets us and may never submit totally to us as readers. Undoubtedly, we shall not know the answer for a long time. For the moment, we shall have to await the next volume of the novel.

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA

«A civil war viewed from a precise provincial space and with a greater and more immediate presence of man, of men, Benet portrays his characters with exquisite subtlety, he gives them a biography and a psychology, he individualizes or personalizes them with a meticulousness worthy of Stendhal. In *Herrumbrosas lanzas*, we become more interested in the sketches of the characters and their individual changes of fortune than in the episodes of the war or in the strategic and operational details. Although there is no doubt that we find this «reduction to a small scale» of the civil war more enlightening than any lengthy historical or military treatise». *Enrique Sordo* («El Ciervo»).

«THE narrative text of Juan Benet, his writing, is without a doubt the most personal, the richest and the most original to be found in Spanish literature in the last twenty years. To read any of Benet's books irresistibly produces the sensation of having acquired the privilege of entering the realm of the highest and most demanding literature. This second volume of *Herrumbrosas lanzas* is an *excursus*, a novel within a novel, an extra-vagance, a stroll through zones of the past which

may explain what was to happen later and, indeed, did happen. One of the characters, commander Eugenio Mazón, searches dauntlessly in a rugged and desolate terrain for a pass through the Region mountains which will take him from the Republican capital to rebel Maccerta, now in the hands of Franco's forces. A few pages later, however, the narrator begins to tell us the story of the Mazón family, thereby passing from the heroic to the simply familiar: from the epic poem to the novel. In fact, it is a reflection on «our ancestors' wars; under the guise of a *divertimento* it is a moral fable, one half of which represents the romantic dedication of the writer to the pleasure of narrating, and the other half, a remote irony and strange serenity in the face of evil». *Rafael Conte* («El País»).

«IN *Herrumbrosas lanzas*, war is again the protagonist, albeit in a very different way; its mythical character has disappeared; the characters are no longer alienated by it. The rhetorical apparatus of war as an event is deliberately dismantled (the title is very significant), although Benet does not take pleasure in this demysticizing. The relation between the people of Región and their war is not the important issue here, but, rather,

the desire of the writer». *Jorge Rodríguez Padrón* («*La Provincia*»).

«**T**HE rust on the spears represents both the anachronism of war in a society which calls itself civilized and the obsolescence of conventional, rural confrontations with regard to what will later be considered, with all its deplorable refinement, as modern warfare. Nonetheless, this rust should not be removed, but preserved as an example of just how ridiculous and grotesque violence is, in any of its forms. The novel struggles to escape an enormous despair that permits ignorance and enthusiasm, a consoling blindfold masking destruction. Alongside historical reality, we find human reality, which cannot be reduced to ideologies nor to political configurations. The war in *Herrumbrosas lanzas* is a war of real people, of small, concrete lives contrasted with the academic definitions of society and destiny». *Ana M. Valverde* («*El Correo de Andalucía*»).

«**B**ENET situates a war, the perfect excuse for the invention of unfinished universes, for imagining tactics

and strategies of a force rarely equalled by the real war and with fictitious characters whose generosity and audacity naturally surpass those of the true protagonists of that historical ignominy. It would be difficult to find a more complex exercise in literary creation, resorting bravely to the use of language which fits the circumstances, but with an energy which turns every sentence or situation into a surprise. For Benet, Man, as the absolute protagonist of risks and miseries, passes painfully or triumphantly through Region and, consequently, his story, his account, acquires the nature of a myth adapted in novel form for this epoch of concrete questions and determinant pathos. It is thus transformed into an enthralling adventure, replete with uncertainty and disquiet, but it is also a magic toy which permits the comprehension of human sentiments, issues such as honor and bravery, and a certain unsureness as to why a man is capable of following in the footsteps of another man and shooting at the heart of his so-called enemy». *Manuel Quiroga* («*Liberación*»).

EXCERPT FROM HERRUMBROSAS LANZAS (UNPUBLISHED PAGES FROM VOLUME III).

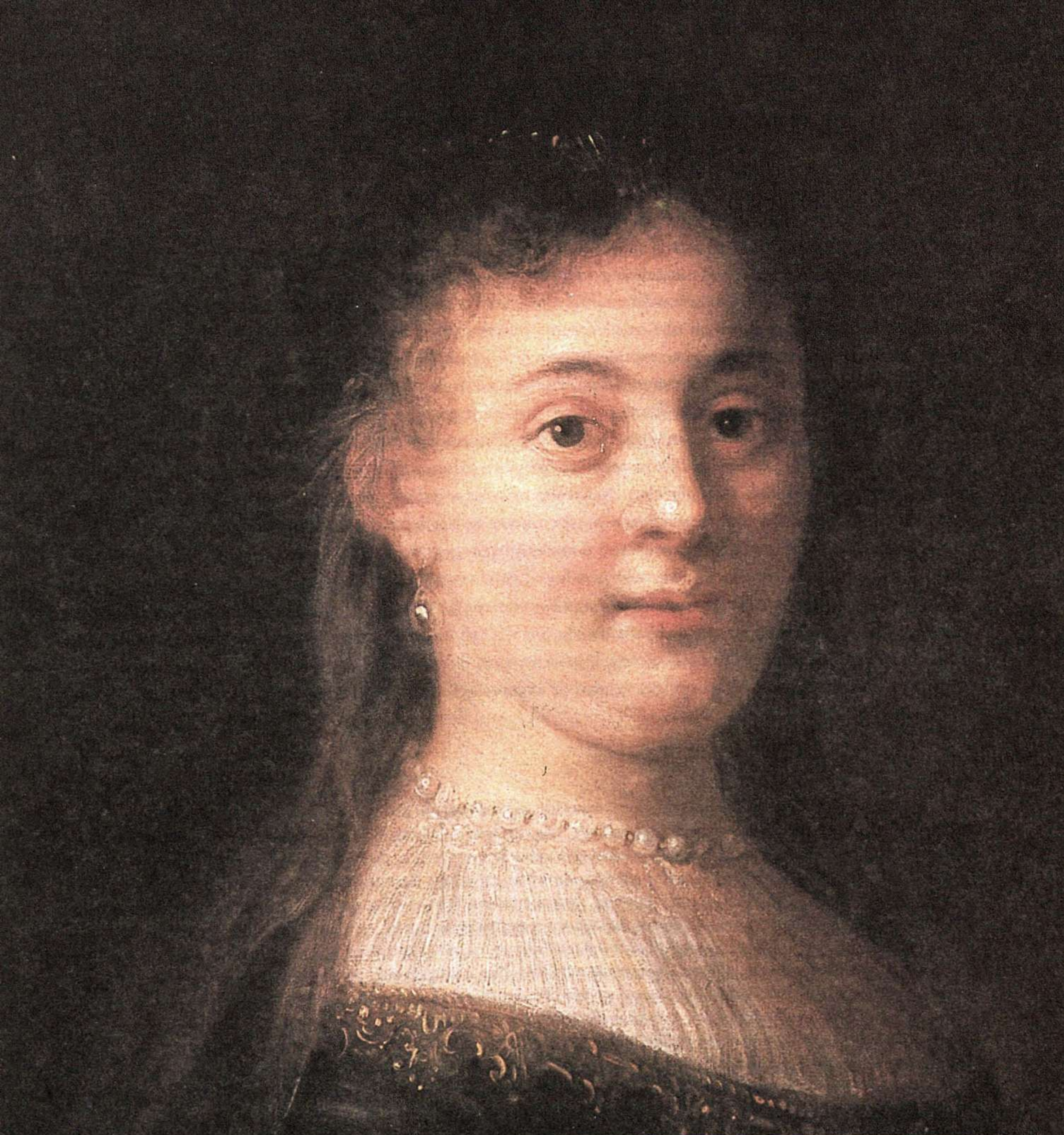
[The civil war reaches Region, a Republican pocket of little strategic interest, at loggerheads with the Nationalist supporters of neighboring Macerta. The central Government decides to initiate in Region a strategy to distract the enemy and sends a number of leaders to prepare the operation and organize the area. The mistrust of the Regioners, who have their own long-standing internal struggles, flares up against the military officers. In the midst of this tension, the story of the Mazón family arises, stretching back to the origins of the conflict in the 19th century. The third volume—as yet unpublished—is centered almost exclusively on the military manoeuvres carried out on the Republican front prior to the final offensive.]

His idea had been to stay in Barcelona for the first part of the treatment, fully expecting to arrive in Region with one cross less on his card. But Asián's absence had become unbearable and the city seemed to overwhelm him, so he followed the Captain, even though this meant continuing the treatment at home. When his illness had begun, the only person he had confided in was Dr. Sebastián, who had given him his weekly injection in his surgery. But, as a result of one of his mysterious, urgent absences, he was put in the hands of a discreet and long-suffering male nurse—by name Gumersindo, a member of the Socialist party, with a face like a walnut shell and a deliberate voice, who, while making the necessary preparations, found time to spout off doctrine on the country's evils. The treatment was continued at home, in his own room, which, although well-ventilated, would remain impregnated for the space of a day with the intolerable stench of that powerful medicine. His mother recognized it and lost no time in telling him so; it was the same smell which had so repulsed her thirty years back, so singular and identical as before that it hadn't taken her a minute to recognize it and realize what disease it was that had devastated her husband a few years after their marriage and which had led him first towards dementia and later to a miserable end. «But you won't do the same», she warned, without pity, «because fortunately you don't love her».

They reached Bilbao—it was three months since they had bought the jackdaw, whose name was Ordax, which could say three words and now obeyed the Captain just as it had its former owner—in time for the luncheon in honour of his father-in-law's sixtieth birthday, organized by his family, friends and closest colleagues and employees in one of Algorta's open-air restaurants. He introduced the Captain as a friend, compatriot and life-long companion, who was then invited to attend the celebration arranged for about one hundred people. They arrived at the banquet late, when the hors d'oeuvres were being served, and had to sit at the end of a long table, under the cane awning, but before sitting down, he gave his father-in-law a hug, which was received with feigned affection amid malevolent looks from the rest of the relatives. His father-in-law was a big man, who believed himself to be a true patriarch and wore a toupée. Before the coffee and liqueurs, the Captain—at the request of Eugenio—was compelled to show off the jackdaw's tricks, which delighted the audience with its rowdy manners and insolent screeches. It had finished its party-piece when, just as the cigars were being lit up, the first-born decided to begin the speeches. It was undoubtedly the smoke that scared the bird off. Now free, it flew over and perched in watchful pose on a linden tree in the neighbouring garden, indifferent for once to the Captain's endeavours to bring it back with his whistle. The words of the

first speaker, the factory manager, must have upset Ordax, for, determined not to tolerate the abuses of a particular rhetoric, or obeying an order of the kind it might have received from the irrational gods—from the linden branch it headed for the center of the table in an unswerving line which pioneered the nose-dives to be introduced in those parts a few years later by fighter planes, skimming over the patriarch's head and grabbing his toupée in its claws, as if it were an unwary sample of some enemy species to be despoiled; however, on realizing its mistake or the little worth of its prey and after soaring into the air in one wide whirl, with insulting disdain it released the toupée at some distance from the table, dropping it on the skittle alley, from where no one dared to retrieve it, while the Captain started to run after the bird, which perched on a higher branch of the same tree and added its insolent gaze and mortifying screech to the stupefaction of the guests. Eugenio Monzón could not contain his guffaws, nor could he stop them,; his first impulse had been to throw himself backwards and swing his chair in a precarious teeter from which he was released by a slap from his wife which landed him on the ground; he had scarcely picked himself up, disconcerted—around him, everyone was giving him the cold shoulder and all that was heard of the departed Captain Asián was his furious whistling from the other side of the edge—when he found himself on the ground again, with his chin out of joint, as the result of a blow which he never saw, followed by the sound of voices he never understood, during a mystic instant oceans distant from that place, from those people and from that world.

Once more in Region, he agreed to accept all the capitulations imposed on him by the lawyer of his wife's family. He consented to everything in exchange for finding himself free from that nightmare and for never again setting foot in Algorta, where two very different women had put an end—or so he hoped—to the episode of his married life. Nor did Kerrera speak of this; she had come—or still seemed to come—from so far away and from a society so different from anything he had known, that she could easily live deceptively detached from her sex, as a consequence of an intense and not unhappy sublimation of an asexual early youth, initiated with the era of the machine and sport and interrupted by a war among louts. Behind her, there was a lot of ink and a fair amount of tetrachrome; covers of the Saturday novel and the weekly novelette, which exalted their archetype sheathed in a pilot's flying suit, his head protected by a leather helmet and a pair of goggles on his forehead, moments before getting into the cockpit to bring to an end the stubborn and recalcitrant age of the flesh, of which, as its last vestige, he will only leave visible two prominent cheekbones, a witness to the furious entelechy buried under leather and reason. Sex must no longer exist in Belgium, he was to think a while later. However—they had told him—she did not tire of firing her machine gun from the windows of the Colony, and one might say not so much at the Navarrese and Moroccan troops who ran from side to side out there and occasionally appeared from out of their hideways like the puppets in a fairground stall, nor at their coarse, hysterical and intransigent determination to restore against all historical logic the empire of backwardness, as at her own sexless flesh, her neither mute nor communicative fratricidal adversary bent upon staining with blood the splendid inaugurations of the age of the machine; and she had celebrated them astride the German—the eldest of the Strausses—who, for all that, had not stopped shooting with his legs stretched out, the butt of the Vickers incrusting in his shoulder and the fingers of both hands furiously magnetized to the trigger of the machine from he will never be separated except to beget the new centaur which soon must be left behind, the clumsy instant of the warrior was as dilated as all lasting moments but as brief as all which are past; perhaps she bade farewell to sex before that window, astride the German; it was she who wanted it, she who had taken the initiative, made virile by her baptism of fire, feeling transmitted to all her organs the erotic thrill of the machine gun which she laid on the floor, along with her boiler suit, in order to mount the German—who did not cease firing—and to search with both hands for the quasi-porcelain piece which she thrust into her tremulous and resurrected flesh in search of an accelerated agony to the rhythm of the throbbing vibrations of the Vickers.



Hombres y nombres

1 «**N**O quedan surcos en el agua, ninguna señal de la barca, del hombre, de su paso». Por ahí, Salvador Espriu hace de buena parte de su obra una gran elegía de un pasado que siempre fue más feliz que el presente, un pasado que Espriu localiza en Sinera (Arenys de Mar); descrito con una precisión y nitidez implacables, bañado siempre en una atmósfera que mezcla de manera inigualable la nostalgia y la ironía. Es un mundo cerrado, en el que se repiten personajes, situaciones y ambientes, en el que se insiste una y otra vez en los aspectos más desesperanzados, brutales y crueles de la condición humana. Una insistencia, casi una obsesión, que tiene como efecto conferir riqueza y profundidad que se convierte, así, en una clara metáfora de la vida, en un laberinto inexorable y fatídico cuya única salida es la muerte. Y eso es al fin y al cabo la obra de Espriu: una vasta meditación sobre la muerte; pero Espriu no se limita a reflexionar sobre la muerte personal, recurriendo a todos los resortes morales para hacerle frente, sino que, movido por una desengañada piedad, se pregunta por la muerte de los demás, por todas las muertes. Así invocaba a Sepharad (España) que recordase que si a veces sucede que un hombre muera por un pueblo, «nunca ha de morir todo un pueblo por un solo hombre», en clara alusión a la dictadura. La tremenda lucidez de la meditación sobre la propia muerte, la aguda conciencia de la futilidad de la vida, no son obstáculos para que la obra de Espriu sea también un clamor de solidaridad con su pueblo —Cataluña— y con la lengua perseguida, pero también con toda la piel de toro, de cuyos habitantes reclama que ejerzan el perdón y la tolerancia. El solitario no elude su responsabilidad, el elegíaco no esconde al moralista.

Para la mayoría Espriu es un gran poeta, conocido probablemente por la *La pell de brau*, su libro de mayor contenido cívico, aunque su temática más personal sea más evidente en libros tan bellos como *Cementiri de Sinera* o *El caminant i el mur*, eslabones de su prolongada meditación sobre la muerte, que incluye *Les hores*, el significativo *Mrs. Death* y que termina en *Final de laberint*. Un libro menos conocido, en el que Espriu ha reunido toda su poesía satírica, *Les cançons d'Ariadna*, entronca con su obra narrativa, compuesta con la excepción de *Laia*, su única novela (en realidad, una serie de escenas), por un buen número de cuentos y narraciones breves, entre los que hay maravillas como «Leticia», «Tres sorores» o «Tereseta-que-baixava-les-escales», en los que Espriu cultiva un realismo estilizado, muy cercano a los procedimientos de la novela picaresca española. Las narraciones y la obra teatral *Primera història de Esther* forman el núcleo del mundo mítico de Sinera, un teatrillo donde se agitan frenéticamente unos frágiles personajes, patéticas marionetas. Precisamente con *Primera història d'Esther*, quizá su mejor obra, Espriu quiso erigir un monumento funerario a la lengua catalana que por aquel entonces —1984— se veía perseguida y su misma existencia amenazada. Hoy la situación aunque precaria es mejor, lo que se debe en buena parte a escritores como Salvador Espriu, «fiel para siempre al servicio de este pueblo», que vivió y trabajó para «salvaros las palabras, para devolveros el nombre de cada cosa».

ENRIC SULLÁ

«**I**L ne reste plus de sillages sur l'eau, aucune trace de la barque, de l'homme, de son passage». Par là, Salvador Espriu fait d'une partie importante de son oeuvre une grande élégie d'un passé qui a toujours été plus heureux que le présent, un passé que Espriu situe à Sinera (Arenys de Mar); décrit avec une précision et une netteté implacables, toujours baigné dans une atmosphère qui mêle d'une façon inégalable la nostalgie et l'ironie. C'est un monde fermé, où se répètent les personnages, les situations et les ambiances, où l'on insiste souvent sur les aspects les plus désespérants, les plus brutaux, les plus cruels de la condition humaine. Une insistance, presque une obsession qui a pour effet de donner richesse et profondeur à ce qui se convertit ainsi, en une claire métaphore de la vie, en un labyrinthe inexorable et fatidique dont l'unique issue est la mort. Voilà ce qu'est en fin de compte, l'oeuvre d'Espriu; une vaste méditation sur la mort; mais Espriu ne se limite pas à réfléchir sur sa mort personnelle, ayant recours à tous les ressorts moraux pour y faire face. Au contraire, poussé par une compassion désenchantée, il s'interroge sur la mort des autres, sur toutes les morts. Ainsi, il conjurait Sepharad de se rappeler que s'il arrive parfois qu'un homme meure pour un peuple, «jamais tout un peuple ne doit mourir pour un seul homme», faisant une claire allusion à la dictature. La terrible lucidité de la méditation sur la mort elle-même, la conscience aigüe de la futilité de la vie, ne sont pas un obstacle pour que l'oeuvre d'Espriu soit aussi une clameur de solidarité avec son peuple —la Catalogne— et avec sa langue persécutée, mais aussi avec toute la «peau de toro» (l'Espagne) en réclamant de ses habitants qu'ils exercent le pardon et la tolérance. le solitaire n'évite pas sa responsabilité, l'élégiaque ne cache pas le moraliste.

Pour la majorité, Espriu est un grand poète, probablement connu grâce à *La pell de brau*, son livre qui renferme le plus complet message civique bien que sa thématique plus personnelle soit plus évidente dans de très beaux livres tels que: *Cementiri de Sinera* ou *El caminant i el mur*, maillons de sa méditation prolongée sur la mort, qui comprend *Les hores* le significatif *Mrs Death* et qui se termine par *Final de laberint*. Un livre moins connu, où Espriu a réuni toute sa poésie satirique, *Les cançons d'Ariadna*, a une parenté certaine avec son oeuvre narrative, composée à l'exception de *Laia*, son unique roman (en réalité une série de scènes) par un bon nombre de contes et de récits brefs, parmi lesquelles on rencontre des merveilles telles que: «Letizia», «Tres sorores» ou «Tereseta-que-baixava-les-escales», où Espriu cultive un réalisme stylisé, très proche des procédés du roman picaresque espagnol. Les récits et l'ouvrage théâtral *Primera història de Esther* forment le noyau du monde mythique de Sinera, un petit théâtre où s'agitent d'une façon frénétique des personnages fragiles, des marionnettes pathétiques. Précisément dans *Primera història d'Esther*, probablement sa meilleure oeuvre, Espriu a voulu ériger un monument funéraire à la langue catalane qui, à cette époque —1948— était persécutée et voyait son existence même menacée. Aujourd'hui, la situation bien que précaire s'est améliorée, ce qui est dû en grande partie à des écrivains comme Salvador Espriu «fidèle pour toujours au service de ce peuple», qui a vécu et qui a travaillé pour «sauver vos mots, pour vous rendre le nom de chaque chose».

ENRIC SULLÀ

«O traces remain in the water, no sign of the boat, of the man, of their passing.» As in these words, Salvador Espriu creates with the greater part of his work a grand elegy of a past that was always happier than the present, a past that Espriu locates in Sinera (Arenys de Mar); described with relentless precision and clarity, bathed always in an atmosphere which mixes, in an unequalled fashion, nostalgia and irony. This is a closed world, which repeats characters, situations and ambience; in which insistence is placed once and again in the most desperate, brutal and cruel aspects of the human condition. An insistence, almost an obsession, which has the effects of bestowing richness and profundity and is thus converted clearly into a metaphor of life, into an inexorable and prophetic labyrinth the only exit from which is death. And in the end that is the essence of Espriu's works: a vast meditation on Death. Espriu does not limit his reflections to personal death, recurring to all moral resources in order to come to grips with it, but, moved by an undeceived pity, asks about the death of others, about all deaths. In this way, he calls on Sepharad (Spain) to remember that if it sometimes happens that a man dies for a community of people, «never must an entire community die for only one man», in clear allusion to dictatorship. His tremendous lucidity of meditation on one's own death, his acute consciousness of the futility of life, were not obstacles in that Espriu's work be also the clamor of solidarity with his people —Catalonia— and with the persecuted language, but also with the entire «bull's hide», by asking its inhabitants to exercise pardon and tolerance. His solitude did not elude his responsibility, his elegies did not hide the moralist.

The majority opinion is that Espriu is a great poet, probably best known for *La pell de brau*, his book with most civic content, although his personal theme is more evident in such beautiful books as *Cementeri de Sinera* or *El caminant i el mur*, links in his prolonged meditation on death, which also includes *Les hores*, the significative *Mrs. Death* and which ends in *Final de laberint*. A lesser-known book, in which Espriu has collected all his satirical poems, *Les Cançons d'Ariadna*, ties in with his narrative works, composed of (with the exception of *Laia*, his only novel, in reality, a series of scenes) a good number of stories and short tales, among which there are marvelous ones such as «Letizia», «Tres sorores», or «Tereseta-que-baixava-les-escales», in which Espriu cultivates a stylized realism that is very close to the process of the Spanish picaresque novel. These narrations and the play *Primera història d'Esther* form the nucleus of the mythical world of Sinera, a little theater where fragile characters, pathetic puppets, frenetically dip and bob. Precisely with *Primera història d'Esther*, perhaps his best work, Espriu wished to erect a memorial monument to the Catalan language which at that time —1948— was persecuted and its very existence threatened. Today, the situation, although precarious, is better, in good part due to writers like Salvador Espriu, «faithful always to the service of this people», who lived and worked to «save the words for you, to give you back the name for each thing».

ENRIC SULLÀ.

LA esperanza supone a veces todo un camino de esfuerzo y de renuncia. Fue probablemente esta virtud, o quizás la terquedad, lo que mantuvo a Gonzalo Torrente Ballester en el mundo de la creación literaria. Reconocido su talento tardíamente, allá por 1972, con la publicación de la novela *La saga/fuga de J. B.*, y leído por el gran público con más retraso todavía, es 1985 el año en el que ¡al fin! asistimos a su justo y merecido encumbramiento, al otorgársele el premio Miguel de Cervantes, el más insigne galardón dado a los escritores en lengua castellana.

2

Escritor siempre ajeno a las corrientes literarias en boga, Torrente se constituye en muchas ocasiones en la avanzadilla de las tendencias estéticas, prioridad que no siempre le fue reconocida. Desde sus primeras obras, adscritas al género teatral, descubrimos ya algunos de los rasgos que caracterizan su peculiar estilo y que sustraen su literatura de lo local, de lo cotidiano, situándola en el nivel de lo inusual, lo extraordinario. De esos rasgos aludidos destacaré, aquí, solamente dos: el humor y el sentido trascendente de los temas. La unión de uno y otro puede parecer paradójica, pero en ella reside la clave esencial de la literatura torrentina: profunda pero divertida, grave pero disparatada. La atipicidad de la trayectoria de Torrente lo separa de sus coetáneos españoles, acercándolo, en cambio, a un puñado de escritores europeos de raíz intelectual y de máxima talla literaria.

No obstante, el resultado alcanzado por sus creaciones no se explica tan sólo por los rasgos que hemos mencionado, sino que a ellos sería preciso añadir otros, esta vez biográficos, que nos proporcionarían una comprensión más exacta de la estética de nuestro autor. Me refiero, ahora, a su insaciabilidad como lector, a la formación universitaria y a los muchos años de seria investigación, elementos que le han proporcionado un muy hondo conocimiento del acontecer histórico, dato fundamental en toda su literatura.

El poder, el mito y sus procesos de creación y desmitificación, la soledad, la búsqueda de la propia identidad, el amor, la libertad, la Historia y su interpretación... son algunos de los temas que, nunca de forma aislada, sino entremezclados o superpuestos, se tratan en las obras de Torrente. Pero, en mi opinión, no son los temas lo que más importa en ellas, sino el modo de manejarlos y el producto que de ahí se deriva. Pocos ejemplos de adecuación más perfecta entre materia y forma. Porque la materia configura el molde en el que se vierte, no a la inversa; y el cauce estético utilizado no depende de las tendencias imperantes ni de la militancia tras ninguna doctrina, sino de la naturaleza de los materiales con los que en cada momento trabaja. De este camino de creación en solitario, en el que unas veces nos detenemos en el realismo social, otras en el realismo objetivista y, más frecuentemente, en la literatura fantástica o de imaginación, destacaremos *Don Juan* (1963), *Off-side* (1969), *La saga/fuga de J. B.* (1972), *La isla de los jacintos cortados* (1980) y *Quizás nos lleve el viento al infinito* (1984).

CARMEN BECERRA



L'espérance implique parfois un chemin d'efforts et de renoncement. C'était probablement cette vertu ou peut-être l'obstination qui maintint Gonzalo Torrente Ballester dans le monde de la création littéraire. Son talent a été reconnu tardivement, vers 1972, lors de la publication de son roman *La saga/fuga de J. B.*; il a été lu par le grand public encore plus tardivement et ce n'est qu'en 1985, où finalement, nous assistons à son succès juste et mérité en lui conférant le prix Miguel de Cervantes, la plus haute récompense que l'on accorde aux écrivains de langue castillane.

Ecrivain toujours absent aux courants littéraires en vogue, Torrente, dans de nombreuses occasions, se forme dans la progression des tendances esthétiques, priorité qui ne lui a pas toujours été reconnue. Depuis ses premiers ouvrages, assignés au genre théâtral, nous découvrons déjà quelques traits qui caractérisent son style particulier et qui soustraient sa littérature du local, du quotidien, en la plaçant au niveau de l'inhabituel, de l'extraordinaire. De ces traits déjà précités, j'en relèverai, ici, seulement deux: l'humour et le sens transcendantal des sujets. L'union de l'un et l'autre peut sembler paradoxale mais c'est là que réside la clef essentielle de la littérature de Torrente: profonde mais amusante, grave mais extravagante. La spécialité de la trajectoire de Torrente le sépare de ses contemporains espagnols en le rapprochant par contre à un certain nombre d'écrivains européens qui ont une racine intellectuelle et une envergure littéraire.

Cependant, l'on ne s'explique pas le résultat obtenu par ses créations uniquement à travers les traits que nous avons mentionnés, mais il faudrait plutôt leur en ajouter d'autres, cette fois-ci biographiques, qui nous procureraient une compréhension plus exacte de l'esthétique de notre auteur. Je m'en tiens, maintenant, à son insatiabilité comme lecteur, à la formation universitaire et aux nombreuses années de sérieuses recherches, éléments qui lui ont procuré une très profonde connaissance du monde historique, donnée fondamentale dans toute sa littérature.

Le pouvoir, le mythe et les procédés de création, la solitude, la recherche de la propre identité, l'amour, la liberté, l'Histoire et son interprétation... sont certains des sujets que l'on rencontre dans les ouvrages de Torrente, mais jamais d'une façon isolée mais plutôt entremêlés et superposés. Mais, d'après moi, il n'attache pas tellement d'importance aux thèmes mais plutôt à la façon de les conduire et de ce qu'il en résulte. Peu d'exemples d'accord parfait entre matière et forme. Car la matière configure le moule dans lequel on la verse, non pas à l'inverse; et la conduite esthétique utilisée ne dépend pas des tendances dominantes ni des adeptes à une quelconque doctrine, mais du caractère du matériel avec lequel on travaille, à tout moment. De ce chemin de création en solitaire, où quelques fois nous nous arrêtons dans un réalisme social, d'autres fois dans un réalisme d'objectivation et le plus souvent dans une littérature fantastique ou imaginative, nous relèverons: *Don Juan* (1963), *Off-side* (1969), *La saga/fuga de J. B.* (1972), *La isla de los jacintos cortados* (1980), et *Quizás nos lleve el viento al infinito* (1984).

CARMEN BECERRA

OPE sometimes implies a long path of effort and renunciation. It was probably this virtue, or perhaps stubbornness, that kept Gonzalo Torrente Ballester in the world of literary creation. His talent was recognized at a late date, in 1972, with the publication of the novel *The saga/flight of J.B.*, and he was read by the public at large at an even later time; and, at last: in 1985 he was justly and meritoriously extolled by the concession of the Miguel de Cervantes Prize, the most important given to writers in the Spanish language.

A writer who has always been distant from fashionable literary currents, Torrente constituted in many occasions the avantgarde of aesthetic tendencies, a role that was not always recognized. In his first works, written for the theater, we can already discover some of the traits that characterize his particular style and which take his literature out of the local, the everyday, and place it at the level of the unusual, the extraordinary. Of the traits that even then appear, these two can be extracted in this brief overlook: humor and the transcendent sense of the subjects. The union of one with the other may seem paradoxical, but is the essential key to Torrente's literature: profound but enjoyable, serious but absurd. The atypical path of Torrente separates him from his Spanish contemporaries, bringing him closer, however, to a small group of authors, in other parts of Europe, with intellectual roots and of maximum literary quality.

In any case, the result reached by his creations is not explained only by the traits mentioned; it is necessary to add others, biographical ones, that provide us with a more exact understanding of the aesthetics of the author. His insatiability as a reader, his university formation, and many years of serious investigation, are elements which have given him a deep knowledge of historical events, a fundamental factor in all his literature.

Power, myth and its processes of creation and demystification, solitude, the search for one's own identity, love, liberty, history and its interpretation..., are some of the themes that, never in an isolated way, but mixed or superimposed, are present in Torrente's works. But the themes are not the most important question in them, but the way the themes are handled and the product derived: a rare case of perfect adjustment of matter and form. The matter configures the mold to be filled, not the reverse; and the aesthetic follow used does not depend on current tendencies nor militancy behind some doctrine, but on the nature of the material with which he works in each moment. Within this path of solitary creation, sometimes stopping at social realism, other times at objectivist realism, and, more frequently, in fantastic or imaginative literature, these works belong: *Don Juan* (1963), *Off-side* (1969), *The saga/flight of J.B.* (1972), *The island of the cut huacinths* (1980) and *Perhaps the wind will take us to the infinite* (1984).

CARMEN BECERRA

JULIO CARO BAROJA

3

JULIO CARO BAROJA (Madrid, 1914) es el pensador más original y profundo de la España de hoy en el campo de la Antropología histórica y cultural de nuestro país. Autor nada ortodoxo, vivió prácticamente como un náufrago en la España de la dictadura franquista, en espera sin duda de mejores tiempos. Mientras tanto, ¿qué hacer? El propio Caro Baroja nos responde: «Trabajar, trabajar hasta embrutecerse, sin esperanzas mayores y a contrapelo. Rumiar en soledad sensaciones y pensamientos...»

La historia marginal del pueblo español ha estado siempre en el punto de mira de las investigaciones de este erudito y nigromante solitario. Así, sus libros sobre *Las brujas y su mundo*; *Vidas mágicas e Inquisición*; *Algunos mitos españoles*; *Los judíos en la historia Moderna y Contemporánea*; *El anticlericalismo español*; *Los moriscos del Reino de Granada*; *Los vascos* o *El carnaval* dan buena prueba de ello. Y esta es una muy pequeña muestra de sus más de quinientas publicaciones hechas en cincuenta años de estudio e investigación y en una docena de casos traducidos a otras lenguas europeas.

Que nadie intente, pues, encontrar en sus trabajos los dictados de alguna escuela a la moda o, lo que sería lo mismo, de fórmulas y recetas de investigación, porque sería intento vano. En sus escritos no hay una idea única o final o pedagógica, sino que sus propuestas son múltiples, polivalentes.

«La apariencia misma de armonía —nos dice— está llena de oscuridades, más aún en el orden histórico (y, por lo tanto, en lo social) que en el natural. Y lo que podemos y debemos meditar para explicar no órdenes, sino contradicciones, conflictos, tensiones y desapariciones dramáticas, es la dimensión temporal de las cosas sociales: una por una, con autonomía».

Por encima de todo, Julio Caro Baroja es un narrador que de manera sencilla, limpia, clara, nos muestra las formas complejas de la vida cotidiana, sin las flores de las retóricas ni los follajes exhuberantes. El genio ardiente de este autor nada tiene que ver con los mimetismos o «sentimientos del día». Se fija más en las dudas de los filósofos presocráticos —con el oscuro Heráclito de Efeso a la cabeza— que en las afirmaciones de los pensadores modernos.

Se ha dicho que el pensamiento de Julio Caro Baroja es pesimista, que siempre ve la vida con colores sombríos, que hace añicos cuanto toca. Posiblemente hay algo de esto, pero no hay que fiarse de las apariencias. Por muy desesperanzadas que sean muchas de sus reflexiones, tanto de la vida de los hombres como de las mujeres, su sensibilidad de fibra extraordinariamente fina no ha renunciado jamás a sacar a la luz imágenes liberadoras de lo que vive dentro de ellos. El pesimismo carobarojiano, digámoslo de una vez, es del hombre imaginativo, en una época sin imaginación.

EMILIO TEMPRANO

JULIO CARO BAROJA

JULIO CARO BAROJA (Madrid, 1914) est par essence le plus original et le plus profond penseur de l'Espagne de nos jours dans le domaine de l'Anthropologie historique et culturelle de notre pays.

Auteur nullement orthodoxe, il vécut pratiquement comme un naufragé dans l'Espagne de la dictature franquiste, dans l'espoir sans doute d'une meilleure époque. Entre-temps, que faire? Caro Baroja lui-même nous répond: «Travailler, travailler, s'acharner au travail sans grands espoirs et à contre-poil. Ruminer en solitaire des sensations et des pensées...»

L'histoire marginale du peuple espagnol a toujours été le point de mire des investigations de cet érudit et nécromant solitaire. Ainsi, ses livres sur *Las brujas y su mundo*; *Vidas mágicas e inquisición*; *Alguos mitos españoles*; *Los judíos en la historia Moderna y Contemporánea*; *El anticlericalismo español*; *Los moriscos del Reino de Granada*; *Los vascos o El carnaval*, en sont la preuve évidente. Et ce n'est qu'un très bref témoignage de ses 500 publications réalisées au cours de 50 ans d'études et de recherches qui ont été traduites en plusieurs langues européennes dans une douzaine de cas.

Il serait donc absolument inutile que quelqu'un essaie de trouver dans son travail les inspirations d'une école quelconque en vogue ou des formules de recherches. Nous ne trouvons pas dans ses écrits une idée unique ou finale ou pédagogique mais des propositions multiples, polyvalentes.

«L'apparece même de l'harmonie —nous dit-il— est très sombre, davantage même dans l'ordre historique (donc, dans l'ordre social), que dans l'ordre naturel. Et ce que nous pouvons et devons méditer pour expliquer non pas des ordres mais plutôt des contradictions, des conflits, des tensions et des disparitions dramatiques, c'est la dimension temporaire des choses sociales, une par une, avec autonomie.

Julio Caro Baroja est, avant tout, un narrateur qui d'une façon simple, propre et claire, nous montre les formes complexes de la vie quotidienne, sans les fleurs de la rhétorique ni les ornements exhubérants. Le génie ardent de cet auteur n'a rien à voir avec les mimétismes ou «sentiments du jour». Il attache plus d'importance aux doutes des philosophes pré-socratiques —avec en tête le sombre Heraclito de Efeso— qu'aux affirmations des penseurs modernes.

Il a été dit que la pensée de Julio Caro Baroja est pessimiste, qu'il voit toujours la vie d'un ton sombre, qu'il brise tout ce qu'il touche. Il est fort possible qu'il en soit ainsi mais on ne peut se fier aux apparences. Quoique beaucoup de ses réflexions soient très désespérantes aussi bien dans la vie des hommes que dans celle des femmes, sa sensibilité de fibre extrêmement délicate n'a jamais renoncé à faire ressortir des images libératoires de ce qu'ils ressentent. Le pessimisme de Julio Caro Baroja, disons-le, est celui de l'homme imaginatif dans une époque où l'imagination fait défaut.

EMILIO TEMPRANO

JULIO Caro Baroja (Madrid, 1914) is the most original and profound thinker in Spain today, in the field of historical and cultural anthropology of our country.

This unorthodox author lived practically as an outcast in the Spain of the Franco dictatorship, awaiting without a doubt better times. Meanwhile, what could he do? Caro Baroja himself answers the question: «Work, work until britified, without greater hopes and against the grain. Ruminare, in solitude, sensations and thoughts...»

The marginal history of the Spanish people has always been in the angle of focus of the investigations of this solitary and necromantic scholar, giving as proof his books on *Witches and their world*; *Magical lives and the Inquisition*; *Some Spanish myths*; *The Jews in Modern and Contemporary History*; *Spanish anticlericalism*; *The Converted Moors in the Kingdom of Granada*; *The Basques*; or *The Carnival*. And this is only an extremely small sample of his more than 500 publications in 50 years of study and investigation, with a dozen cases of translation into other European languages.

No one should try to find in his work the dictates of some school in vogue or, which comes to the same, of formulas and prescriptions of investigation, because it would be entirely in vain. His writings do not contain a single, final, or pedagogical idea, but rather multiple, many-sided proposals.

«The very appearance of harmony», he tells us, «is full of darkness, even more so in an historic order (and, as a result, in a social one) than in the natural one. And what we can and should meditate upon, in order to explain not orders, but contradictions, conflicts, tensions and dramatic disappearances, is the temporal dimension of social things: one by one, autonomously.»

Above all, Julio Caro Baroja is a narrator who in a simple, clean, clear way shows us the complex forms of daily life, without complicated rhetorical flowers nor exuberant foliage. The ardent genius of this author has nothing to do with mimetics or «sentiments of the day». He looks more to the doubts of the Presocratic philosophers —with the obscure Heraclitus of Ephesus leading— than to the affirmations or modern thinkers.

It has been said that Julio Caro Baroja's thought is pessimistic, that he always sees life in somber colors, that he breaks to pieces whatever he touches. This may be true in part, but appearances are deceiving. Although many of his reflections are without hope with respect to as much the life of men as of women, his extraordinarily fine-honed sensitivity has never turned its back on bringing to light the liberating images which live within them. The «carobarojian» pessimism, in a nutshell, is that of an imaginative man in an unimaginative era.

EMILIO TEMPRANO

AUGUSTO Roa Bastos, el gran escritor paraguayo, ha obtenido recientemente la nacionalidad española, al tiempo que Alfaguara Ediciones acometía la publicación de la versión definitiva de la excepcional trilogía novelesca compuesta por *Hijo de hombre*, *Yo el Supremo* y *El Fiscal*.

Sin perder su dimensión radicalmente americana, Roa Bastos resulta, así, ejemplo paradigmático de la unidad última de la producción literaria en castellano a uno y a otro lado del Atlántico. Hispanoamérica fue, medio siglo atrás, hogar generoso para infinidad de creadores españoles que hubieron de abandonar la Península por la tragedia de la guerra civil. La España de hoy puede pagar una parte de esa deuda ofreciéndose fraternalmente a los autores hispanoamericanos.

La literatura es en gran medida transición, herencia de un pasado común —desde la lengua a las que-
rencias estéticas—, que empuja hacia nuevos horizontes. Más allá de desencuentros accidentales, cada día es más notorio el peso de esa tradición común en las literaturas de España y América y el paralelismo, e incluso la identidad, en la busca de caminos hacia la literatura del mañana.

Las letras de América y España forman una sola literatura. El hecho estrictamente artístico de esa unidad tiene, por otro lado, reflejo material o anecdótico en el terreno editorial: nada, en efecto, más frecuente en la actualidad que la publicación en España, con intervención de editores y agentes españoles, de la literatura de América.

El fenómeno, por remitirnos a lo acaecido en este siglo, ya se inició con la fuerte personalidad de Rubén Darío, introductor en España no sólo de ideas estéticas capitales, sino de la vanguardia artística americana, como un aire nuevo. Igualmente, vieron sus mejores obras editadas aquí Rómulo Gallegos (su *Doña Bárbara* se publicó en Barcelona en 1929) o Alfonso Reyes, cuya estancia en España entre 1914 y 1924 fue decisiva para su evolución intelectual.

Un poco antes, obras de tendencia modernista tuvieron un éxito sin par gracias a riesgos editoriales, como las *Poesías* de José Asunción Silva prologadas por Unamuno, o las obras de Enrique Larreta, Chocano y Herrera. En la guerra civil, hubo un núcleo importante de poetas que se encontraban en España, editando y tomando el pulso de la historia de este país, como Neruda, Octavio Paz, Vallejo, Huidobro y Nicolás Guillén. El ultraísmo de Borges, Henríquez Ureña y Huidobro nació en nuestra patria, donde una serie de editoriales difundieron, más o menos, las obras de todos ellos. Cabe citar las labores de empresas como Sopena, Araluce, Maucci o Biblioteca Nueva, labores recogidas luego por Gili, Simón y Salvat.

Dentro de esta actividad de comunión entre los autores americanos y las editoriales españolas, sin olvidar la fecunda huella que pudo dejar tal comunión, son muy destacables las figuras de Victoria Ocampo, tan vinculada a Ortega y que dio un nuevo orden intelectual a la *Revista de Occidente*; Oliverio Girondo, alma gemela del genial Ramón Gómez de la Serna, que publica aquí *Calcomanías*; Mariano Azuela, uno de los maestros de la prosa mejicana, hizo lo mismo con su obra central, *Los de abajo*; Miguel Ángel Asturias, cuyas *Leyendas de Guatemala* salen a la calle en Madrid; Alejo Carpentier, con su *Ecué-Yamba-O*, y César Vallejo, con *Trilce*, podrían cerrar esta brillante nómina.

Finalmente, el polémico y controvertido «boom» novelístico de los últimos veinte años en América tuvo en España, no sólo imitadores, sino toda una auténtica confirmación como resurgir literario de nuestra lengua. Baste citar una serie de nombres cuya obra adquirió existencia tras su paso por editores y agentes españoles: Onetti, Sábato, García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Ribeyro, Borges, Bryce Echenique, Lezama Lima, Cabrera Infante, Donoso, Rulfo, Sarduy, Uslar Pietri, Bioy Casares, Mújica Láinez, Fernando de Paso, Daniel Moyano, Augusto Monterroso y tantos más.

ADOLFO GARCÍA ORTEGA

AUGUSTO Roa Bastos, le grand écrivain paraguayen vient d'obtenir récemment la nationalité espagnole, au moment où Alfaguara Ediciones entreprenait la publication de la version définitive de l'exceptionnelle trilogie composée par les romans: *Hijo de hombre* (*Fils d'homme*); *Yo, el Supremo* (*Moi, le Suprême*) et *El Fiscal* (*Le Fiscal*).

4

Sans perdre sa dimension radicalement américaine, Roa Bastos en est ainsi un exemple «paradigmatique» de la dernière unité de la production littéraire en castillan des deux côtés de l'Atlantique. L'Amérique Latine a été, il y a un demi-siècle, le foyer généreux pour une infinité de créateurs espagnols qui ont dû abandonner la Péninsule à cause de la tragédie de la guerre civile. L'Espagne d'aujourd'hui peut payer une partie de cette dette en s'offrant fraternellement aux auteurs hispano-américains.

La littérature est en grande mesure tradition, héritage d'un passé commun —de la langue aux attachements esthétiques— qui pousse vers des horizons nouveaux. Plus loin de «dérécontres» accidentales, chaque jour le poids de cette tradition commune aux littératures de l'Espagne et de l'Amérique est plus notoire, et le parallélisme, et même l'identité, à la recherche de chemins vers la littérature du futur.

Les lettres de l'Amérique et de l'Espagne forment une seule littérature. Le fait strictement artistique de cette unité a, d'un autre côté, un reflet matériel ou anecdotique dans le domaine éditorial: en effet, rien de plus fréquent actuellement que la publication en Espagne de la littérature américaine avec l'intervention d'éditeurs et d'agents espagnols.

Ce phénomène, pour nous en tenir à ce qui est arrivé au cours de ce siècle, a commencé avec la forte personnalité de Rubén Darío, introducteur en Espagne, non seulement des idées esthétiques capitales, mais de l'avant-garde artistique américaine, comme un air nouveau. Ont vu aussi également édités ses meilleurs ouvrages: Rómulo Gallegos (son livre *Doña Bárbara* a été publié à Barcelone en 1929), ou Alfonso Reyes, dont le séjour en Espagne entre 1914 et 1924 a été décisif pour son évolution intellectuelle.

Un peu avant, des ouvrages à tendances modernistes ont eu un succès sans égal grâce aux risques d'éditions, c'est le cas des *Poésies* de José Asunción Silva —avec un prologue d'Unamuno— ou les ouvrages d'Enrique Larreta, Chocano et Herrera. Pendant la guerre civile, il y a eu un groupe important de poètes qui se trouvaient en Espagne, éditant et en saisissant le pouls de l'histoire de ce pays, comme Neruda, Octavio Paz, Vallejo, Huidobro et Nicolás Guillén. L'ultraïsme de Borges, Henríquez Ureña et Huidobro est né dans notre pays, où une série d'editoriales ont diffusé plus ou moins, les ouvrages de tous ces auteurs. Il faut signaler le travail d'entreprises comme Sopena, Araluce, Maucci ou Biblioteca Nueva, travaux repris postérieurement par Gili, Simón et Salvat.

Dans cette activité de communion entre les auteurs américains et les editoriales espagnoles, sans oublier la féconde trace qu'une communion telle a pu laisser, il faut remarquer les figures de Victoria Ocampo, tellement attachée à Ortega, et qui a donné un ordre intellectuel nouveau à la «Revista de Occidente»; Oliverio Girondo, âme jumelle du génial Ramón Gómez de la Serna, qui publie ici *Calcomanías*; Mariano Azuela, un des maîtres de la prose mexicaine, a fait la même chose avec son ouvrage central *Los de abajo* (*Ceux d'en bas*); Miguel Angel Asturias dont les *Légendes de Guatemala* sont parues à Madrid; Alejo Carpentier, avec son *Ecué-Yamba-O* et César Vallejo, avec *Trilce* pourraient compléter cette brillante liste.

Finalement, le polémique et contesté «boom» romancier des vingt dernières années en Amérique a eu en Espagne non seulement des imitateurs, mais toute une authentique confirmation comme un resurgir littéraire de notre langue. Il suffit de citer une série de noms dont les ouvrages ont acquis une existence après leur passage à travers des éditeurs et des agents espagnols: Onetti, Sábato, García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Ribeyro, Borges, Bryce Echenique, Lezama Lima, Cabrera Infante, Donoso, Rulfo, Sarduy, Us-lar Pietri, Bioy Casares, Mújica Láinez, Fernando de Paso, Daniel Moyano, Augusto Monterroso.

ADOLFO GARCÍA ORTEGA

UGUSTO Roa Bastos, the great Paraguayan writer, has recently obtained Spanish nationality, at the same time as Alfaguara Ediciones has undertaken the publication of the definitive version of his exceptional trilogy of novels *Son of man* (Hijo del hombre), *I, the Supreme* (Yo, el supremo), and *The Prosecutor* (El fiscal).

Without losing his particularly American dimension, Roa Bastos thus appears as a paradigm of the latest unity in literary production in Spanish on both sides of the Atlantic. Spanish America was, a half century ago, a generous home for an enormous amount of Spanish creators who found themselves in the necessity to abandon the Peninsula as a result of the tragedy of the Civil War. Today's Spain can pay back part of this debt by offering itself fraternally to Spanish American authors.

Literature is in great measure tradition, inheritance of a common past—from the language itself to aesthetic inclinations—which urges on toward the future. Above and beyond accidental differences, as each day passes the strength of this common tradition in Spanish and American literatures, and the parallelism, and even the identification, in the search for new directions towards tomorrow's literature, become more evident.

In effect, the literature of America and Spain is one. The strictly artistic evidence of this unity, has, on another hand, a material or anecdotal reflection in the publishing field: nothing, in fact, is more frequent today than the publication of American literature in Spain, with the intervention of Spanish publishers and agents.

This phenomenon, in terms of that occurring in this century, began with the strong personality of Rubén Darío, introducer in Spain of not only important aesthetic ideas but also of the American artistic avantgarde, like a breath of fresh air. In the same fashion, Rómulo Gallegos (*Doña Bárbara*, published in Barcelona in 1929) and Alfonso Reyes (whose stay in Spain between 1914 and 1924 was decisive in Spain's intellectual evolution), saw their best works published in Spain.

Shortly before them, works of a Modernistic tendency were an unprecedented success thanks to publishers' risk-taking, like the *Poetry* of José Asunción Silva prologued by Unamuno, or the works of Enrique Larreta, Chocano and Herrera. During the Civil War, an important group of poets were in Spain, publishing and living the history of this country, among them Neruda, Octavio Paz, Vallejo, Huidobro, and Nicolás Guillén. The ultraism of Borges, Henríquez Ureña and Huidobro arose in Spain, where a series of publishing houses published more or less all of their works. Well worth mentioning are the efforts of publishing companies such as Sopena, Araluce, Maucci or Biblioteca Nueva, efforts later carried on by Gili, Simón and Salvat.

Within this activity of communion among American authors and Spanish publishers, and without forgetting the fertile consequences of the same, important figures are: Victoria Ocampo, closely linked to Ortega and who gave a new intellectual order to the *Revista de Occidente*; Oliverio Girondo, twin soul to the brilliant Ramón Gómez de la Serna, who published *Calcomanías* (*Transfers*) here; Mariano Azuela, one of the masters of Mexican prose, did the same with his central work, *Los de abajo* (*Those below*); Miguel Angel Asturias, whose *Legends of Guatemala* is first published in Madrid; Alejo Carpentier, with his *Ecué-Yamba-O*, and César Vallejo, with *Trilce*, could close this outstanding list.

Finally, the polemical and controversial novelistic «boom» during the last 20 years in America had in Spain not only imitators, but a complete and authentic confirmation as the literary resurgence of our language. It would suffice to mention a series of names whose works came into «being» after their contact with Spanish publishers and agents: Onetti, Sábato, García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Ribeyro, Borges, Bryce Echenique, Lezama Lima, Cabrera Infante, Donoso, Rulfo, Sarduy, Uslar Pietri, Bioy Casares, Mujica Láinez, Fernando del Paso, Daniel Moyano, Augusto Monterroso, etc.

ADOLFO GARCÍA ORTEGA

FUERA cierto o no, en los medios culturales gallegos se daba por hecho que Rosalía de Castro era una poetisa universalmente conocida. No importa que algunos indicios, como la escasez de traducciones, introdujeran dudas razonables sobre una convicción tan optimista. Aceptar lo contrario suponía poner en cuestión uno de los pilares sobre los que se asentaba el edificio del nacionalismo gallego, en buena parte legitimado por el prestigio de una literatura que contaba entre sus astros mayores con la escritora de Padrón.

El centenario de la muerte de Rosalía (1837-1885) era una buena oportunidad para confirmar o desmentir la hipótesis citada. Concretamente, el congreso internacional convocado por el Consello da Cultura Galega y la Universidad de Santiago parecía el foro adecuado para medir objetivamente la resonancia de la obra poética rosaliana. Una resonancia de la que en realidad nadie se atrevía a dudar, del mismo modo que en el ámbito de la literatura española no se cuestiona la universalidad de Cervantes.

El congreso, que reunió a medio millar de estudiosos procedentes de cincuenta y dos países, fue la confirmación plena de lo que hasta entonces nunca se había comprobado. Rosalía de Castro, tanto su vida como su obra, ha conseguido despertar el interés de personas de todos los continentes, muchas de las cuales acudieron a Compostela guiadas no sólo por la pasión del erudito, sino también por el alto fervor que la escritora gallega inspira siempre a sus lectores.

Entre los abundantes frutos que nos ha dejado este congreso, debemos citar antes que cualquier otra cosa los dos volúmenes que van a recoger las ponencias y comunicaciones presentadas. Son aproximadamente seiscientas páginas de bibliografía rosaliana, muchas de ellas ciertamente novedosas, destinadas a ampliar, corregir o revisar las interpretaciones establecidas sobre la vida y la obra de la autora de *Follas novas*. Con ellas debe iniciarse una nueva etapa, como antes había ocurrido en 1952.

En aquella fecha, un grupo de investigadores gallegos publicaban un volumen colectivo titulado *Sete ensaios sobre Rosalía* (Galaxia, Vigo, 1952) en el que ponían las bases de una interpretación de la poesía de Rosalía de Castro alejada tanto del tópico del folklore de Trueba y del populismo de Campoamor y Ruiz Aguilera, como del intimismo germánico de Heine. Sin negar la presencia de esos rasgos de escuela en la poesía de Rosalía de Castro, llamaban la atención sobre aspectos más sustanciales, aunque hasta entonces inexplorados o desconocidos.

Surgió de este modo una Rosalía más honda, más radical, que además concordaba mejor con la imagen que de ella tenía el pueblo gallego: la de un poeta que penetra en la esencia misma de la condición humana, con sus limitaciones invencibles, sus abismos insodables o la inquietante oscuridad tras la cual se ocultan los aspectos menos evidentes de la vida del hombre. Fue la época en que Rosalía se estudió a la luz de las doctrinas de Freud y de Heidegger.

Tal vez la etapa que ahora se inicia se caracterice fundamentalmente por la extensión del interés despertado por la obra de la escritora gallega, objeto de estudio en cualquier universidad extranjera, y por la decisión de descolgarla de una época literaria española, el romanticismo tardío, en el que muchas veces se presentaba como un simple apéndice de Bécquer, para integrarla plenamente en un movimiento específicamente gallego, del que fue figura principal e insustituible.

Al final, el universalismo de Rosalía de Castro aparece tanto más nítido cuanto más se acerca uno al marco de su entorno histórico y cultural. Es como si en ese espacio reducido apareciesen más claros y mejor dibujados los elementos esenciales que componen su poesía sobre el hombre. Perdida durante años en las páginas de un romanticismo español que no la comprendía, recupera su significación exacta y la trascendencia de su pensamiento universal en el ámbito de una literatura que más que nadie contribuyó a crear.

CARLOS CASARES

FUT-IL vrai ou pas, dans les milieux culturels galiciens, on considérait comme un fait acquis que Rosalía de Castro était une poétesse universellement connue. Peu importe si certains indices, tels que l'absence de traductions aient introduit quelques doutes raisonnables en relation avec une conviction aussi optimiste. Accepter le contraire supposait mettre en question un des piliers qui supportait l'édifice du nationalisme galicien, considérablement légitimé par le prestige d'une littérature qui comptait parmi ses plus beaux astres avec l'écrivain de Padron.

Le centenaire de la mort de Rosalía (1837-1885), était une bonne occasion pour confirmer ou démentir l'hypothèse de départ. En particulier, le congrès international convoqué par le Conseil de Culture Galicien et l'Université de Saint-Jacques-de-Compostelle semblait être le forum adéquat pour mesurer d'une façon objective le retentissement de l'oeuvre poétique de Rosalía. Un retentissement que personne, en vérité, n'osait mettre en doute, de même qu'au sein du milieu littéraire espagnol on ne s'interroge plus sur l'universalité de Cervantès.

Le congrès qui a réuni un demi millier de chercheurs provenant de 52 pays a été vérifié. Aussi bien dans sa vie que dans son oeuvre, Rosalía de Castro a réussi à susciter l'intérêt de personnes de tous les continents, dont un grand nombre s'est réuni à Saint-Jacques-de-Compostelle, guidées non seulement par la passion de l'érudit mais aussi par l'enthousiasme que l'écrivain galicien inspire toujours à ses lecteurs.

Parmi les nombreux fruits que nous a légués ce congrès, nous citerons avant tout, les deux volumes qui recueilleront les exposés et les communications présentés. Il y a près de 600 pages de bibliographie de Rosalía de Castro, parmi lesquelles un grand nombre sont des nouveautés destinées à élargir, à corriger ou à réviser les interprétations sur la vie et sur l'oeuvre de l'auteur de *Follas Novas*. A travers ces pages, une nouvelle étape doit s'initier, comme il advint en 1952.

Ce fut à cette date qu'un groupe de chercheurs galiciens publiait un volume collectif intitulé *Siete ensaios sobre Rosalía* (Galaxia, Vigo, 1952) où étaient exposées les bases d'une interprétation de la poésie de Rosalía de Castro qui s'éloigne, aussi bien du topique du folklore de Trueba et du populisme de Campoamor et de Ruiz Aguilera, que de «l'intimisme» germanique de Heine. Sans refuter la présence de ces traits d'écolière dans la poésie de Rosalía de Castro, ces écrivains attiraient l'attention sur des aspects plus substantiels, bien que jusqu'à présent inexplorés et inconnus.

Surgit ainsi une Rosalía beaucoup plus profonde, beaucoup plus radicale qui, en outre, s'accordait mieux avec l'image que le peuple galicien avait d'elle; l'image d'un poète qui pénètre dans l'essence même de la condition humaine, avec ses limitations invincibles, avec ses abîmes insondables ou l'obscurité inquiétante derrière laquelle se cachent les aspects les moins évidents de la vie de l'homme. C'était l'époque où Rosalía fut étudiée à la lumière des doctrines de Freud et de Heidegger.

Il est possible que l'étape qui vient de s'initier se caractérise essentiellement par le vaste intérêt suscité par l'oeuvre de l'écrivain galicien qui fait l'objet d'études dans toute université étrangère et par la décision de vouloir la déloger d'une époque littéraire espagnole, le romantisme tardif, qui la présentait souvent comme un simple appendice de Becker pour l'intégrer pleinement dans un mouvement spécifiquement galicien dont elle a été le principal et irremplaçable personnage.

Au fur et à mesure que l'on se rapproche du cadre de son entourage historique et culturel, l'universalisme de Rosalía de Castro apparaît finalement d'autant plus net. C'est comme si dans cet espace réduit, les éléments essentiels qui composent sa poésie concernant l'homme apparaissaient plus clairs et mieux dessinés. Perdue pendant de nombreuses années parmi les pages d'un romantisme espagnol qui ne la comprenait point, elle récupère son sens exact et la transcendance de sa pensée universelle dans le domaine d'une littérature qu'elle a contribué plus que quiconque à créer.

CARLOS CASARES

TRUE or not, in Galician cultural circles it was taken for granted that Rosalía de Castro was a universally renowned poet. It did not matter that some indications, such as the scarcity of translations, presented some reasonable doubts concerning such an optimistic conviction. To accept the contrary would have meant questioning one of the pillars of Galician nationalism, in good part legitimated by the prestige of a literature that included among its most brilliant authors the writer from Padrón.

The centennial of the death of Rosalía (1837-1885) was a good opportunity to confirm or reject the above hypothesis. Specifically, the international congress convened by the Consello da Cultura Gallega (Council of Galician Culture) and the University of Santiago seemed to be an adequate forum for measuring objectively the resonance of Rosalía's poetic work. A resonance that in reality no one dared to doubt, in the same way that in the Spanish literary world no one questions the universal reach of Cervantes.

The Congress, which brought together around five hundred scholars from fifty-two countries, was the complete confirmation of that which had not been proven until then. Rosalía de Castro, as much her life as her work, had awoken interest in people from all continents, many of whom came to Compostela under not only the influence of scholarly passion, but also due to the fervor that the Galician author always inspires in her readers.

Among the abundant results left by this congress, first mention should go to the two volumes which will include the lectures and communications presented. These constitute approximately six hundred pages of Rosalian bibliography, much of them news destined to amplify, correct or revise the established interpretations of the life and work of the author of *Follas novas*. With these pages a new period should begin, as happened before in 1952.

At that time, a group of Galician investigators published a collective volume entitled *Sete ensaios sobre Rosalía (Seven essays on Rosalía)* (Galaxia, Vigo, 1952), in which the foundations were laid for an interpretation of the poetry of Rosalía, removed as much from the cliché of the folklore of Trueba and from the colloquialism of Campoamor and Ruiz Aguilera, as from the Germanic intimism of Heine. Without negating these schools' traces in the poetry of Rosalía de Castro, they called attention to aspects that were more substantial, although until then unexplored or unknown.

In this way, a deeper, more radical Rosalía emerged, who agreed more with the image the Galician people had of her: that of a poet who penetrated the very essence of the human condition, with its invincible limitations, its unfathomable depths or the disturbing darkness behind which the less evident aspects of the life of man are hidden. It was a time when Rosalía was studied in the light of the doctrines of Freud and Heidegger.

The period initiated now is perhaps characterized fundamentally by the breadth of interest provoked by the work of the Galician writer, subject of studies in many foreign universities, and by the decision to extract her from a Spanish literary era, late Romanticism, in which many times she was presented as simply an appendage to Bécquer, in order to integrate her into a specifically Galician movement, of which she was the principal and irreplaceable figure.

In the end, the universal quality of Rosalía de Castro is much clearer when she is approached in her historical and cultural context. It is as if in this reduced space it is possible to see more clearly and better drawn the essential elements that compose her poetry on man. Lost for years in the pages of a Spanish romanticism that did not understand her, she recuperates now her exact significance, and the importance of her universal thought within the sphere of a literature that, more than anyone, she contributed to creating.

CARLOS CASARES



Ayudas a la traducción

EN los últimos años, el Ministerio de Cultura ha puesto en marcha e ido ampliando progresivamente un eficaz sistema de apoyo para promover la traducción de obras españolas a otras lenguas. De acuerdo con ese sistema, el Ministerio paga la traducción de la obra española que el editor extranjero se proponga difundir en su propia lengua. Para obtener la ayuda, basta haber firmado el contrato con el traductor y, si no se trata de una obra libre de derechos, el correspondiente compromiso con el traductor o el editor español, y hacer llegar a la Dirección General del Libro y Bibliotecas el formulario anexo a la disposición legal que se publica en estas mismas páginas.

Para dar una idea de la efectividad del sistema, baste decir que en 1984 y 1985 se han financiado traducciones de *La Regenta*, de Leopoldo Alas, «Clarín», al sueco, francés, griego, chino, finés, portugués y japonés. Entre los autores cuyas obras se han beneficiado de la ayuda figuran Camilo José Cela, Federico García Lorca, Ramón J. Sender, Ramón M.^a del Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Juan Goytisolo, Julián Ríos, Benito Pérez Galdós, Juan Ramón Jiménez, Lope de Vega, Rafael Alberti, Miguel Delibes, Juan Benet, Javier Tomeo y otros numerosos escritores clásicos y contemporáneos.

Extractos de la «ORDEN de 15 de abril de 1986 (Boletín Oficial del Estado, 23 de abril) por la que se crean y regulan las ayudas a la edición, traducción y difusión del patrimonio literario y científico español». Fragmentos relativos a las ayudas a la traducción de obras españolas a lenguas extranjeras.

Art. 2.º Estas ayudas incluyen las siguientes modalidades [...]

Segunda. Ayudas a la traducción y edición.—1. Ayudas a la traducción y edición en lenguas extranjeras de obras que formen parte del patrimonio literario y científico español.

Se otorgarán ayudas a aquellos editores que editen, en cualquier lengua extranjera obras de autores españoles, escritas originalmente en cualquier de las lenguas españolas.

Para la concesión de estas ayudas se tendrán en cuenta:

- El interés intrínseco de la obra que se propone traducir.
- Si la obra ya ha sido traducida a la misma lengua, la calidad de la traducción o traducciones de que ha sido objeto.
- Características de la edición que se propone.
- Garantías sobre la calidad de la traducción.
- Capacidad de difusión de la editorial solicitante.

El abono de la ayuda se realizará en pesetas, y será como máximo el equivalente al importe fijado en el contrato con el traductor.

El importe de la ayuda será entregado al editor solicitante cuando la obra esté editada, justificando la edición mediante el envío de dos ejemplares de la misma.

La edición deberá tener lugar en el plazo máximo de tres años, a contar desde la fecha de comunicación de la concesión de la ayuda. En casos excepcionales, la Dirección General del Libro y Bibliotecas podrá, por motivos justificados, ampliar este plazo por un período no superior a un año...

Art. 5.º 1. Los aspirantes deberán presentar una solicitud, a la que se acompañarán los siguientes documentos...

b) Para las ayudas contempladas en el artículo 2.º, modalidad segunda:

- Copia del contrato firmado con el traductor.
- Dos ejemplares de la obra objeto del contrato.
- Documentación acreditativa de la conformidad del autor traducido...

2. Las solicitudes se dirigirán al Director general del Libro y Bibliotecas, y se podrán presentar directamente en el Registro General del Ministerio de Cultura (plaza del Rey, 1, planta 0, 28004 Madrid) o por cualquiera de los medios previstos en el artículo 66 de la Ley de Procedimiento Administrativo.

Art. 6.º Los solicitantes de las ayudas de la modalidad segunda, 1, deberán acompañar a la solicitud, además de los documentos exigidos en el apartado 1, b), del artículo anterior, los siguientes:

- Documento acreditativo de su condición de editor, conforme a las exigencias de la legislación vigente en su país.
- Formulario, debidamente cumplimentado, según modelo que se publica como anexo a esta Orden.
- Catálogo del fondo editorial.

Art. 7.º El plazo de presentación de las solicitudes para optar a las ayudas y de la documentación exigida en los artículos 5.º y 6.º de la presente Orden, finalizará el 31 de marzo de cada año, sin perjuicio de lo que se establece en la disposición transitoria de la misma.

Art. 8.º Si los solicitantes no acompañasen toda la documentación a que se refieren los artículos 5.º y 6.º de la presente disposición, o la presentada adoleciera de algún defecto puramente formal, la Dirección General del Libro y Bibliotecas requerirá de los mismos la presentación de la documentación restante o la subsanación del defecto, concediéndole para ello un plazo de quince días hábiles, apercibiéndole que de no hacerlo se archivará sin más la documentación presentada.

Art. 9.º Las solicitudes y la documentación presentadas serán estudiadas por una Comisión asesora...

Art. 13. En los ejemplares editados mediante las ayudas concedidas, se hará constar, de forma expresa, esta circunstancia.

DISPOSICIÓN TRANSITORIA

El plazo de presentación de las solicitudes y de la documentación para optar a las ayudas que se concedan en el año 1986, finalizará a los dos meses de la publicación de la presente disposición en el «Boletín Oficial del Estado», a excepción de las correspondientes a la modalidad segunda, 1, que finalizará el 15 de septiembre del año en curso...

Madrid, 15 de abril de 1986,

SOLANA MADARIAGA

ANEXO

Formulario que deberán cumplimentar los solicitantes de ayudas, correspondientes a la modalidad segunda, 1

1. Datos de la Empresa Editorial.

1.1. Nombre:.....

1.2. Dirección:

2. Datos sobre la obra a traducir.

2.1. Título:.....

2.2. Autor:

2.3. Edición a partir de la cual se va a realizar la traducción (caso de estar editado, dar nombre de la editorial española y fecha de la edición. De no estar editado, hacer referencia a biblioteca y fecha del original inédito).

3. Datos sobre la traducción.

3.1. Lengua a la que se traduce:.....

- 3.2. Descripción. Si existen de otras traducciones de la obra, en la misma lengua, con especificación de la fecha y características de la misma:.....
 Editorial:..... Fecha:.....
 Características.....
 Editorial:..... Fecha.....
 Características:.....
- 3.3. Nombre del traductor:.....
 Dirección:.....
- 3.4. Cualificación profesional:.....
 Traducciones realizadas:.....
- 3.5. Nombre de la persona que haya de revisar la traducción:.....
 Dirección:.....
 Cualificación profesional:.....
 Traducciones realizadas:.....
 Presupuesto de traducción en moneda del país a cuya lengua se traduce:.....
4. Datos sobre la edición
- 4.1. Tirada prevista:.....
 4.2. Precio previsto de venta al público:.....
 4.3. Area de distribución:.....
5. Argumentación sobre la aportación cultural que supone la traducción y edición de la obra:.....
6. Cantidad, en pesetas, solicitada para la realización de la traducción:.....

AU cours des dernières années, le Ministère de la Culture a mis en marche un système efficace d'aides pour promouvoir la traduction d'ouvrages espagnols à d'autres langues —et l'a progressivement développé. En conformité avec ce système, le Ministère paye la traduction de l'oeuvre espagnole que l'éditeur étranger se propose de diffuser dans sa propre langue. Pour obtenir l'aide, il suffit d'avoir signé le contrat avec le traducteur et, s'il ne s'agit pas d'un ouvrage libre de droits, le correspondant engagement avec la traducteur ou l'éditeur espagnol, et envoyer, à la Direction Générale du Livre et des Bibliothèques, le formulaire annexe a la disposition légale qui est publiée sous ces pages.

Pour donner une idée de l'efficacité du système, il suffit de dire qu'en 1984 et 1985 ont été financées les traductions de *La Regenta (La Régente)*, de Leopoldo Alas, «Clarín», au suédois, au français, au grec, au chinois, au finlandais, au portugais et au japonais. Entre les auteurs dont les ouvrages ont bénéficié de cette aide, figurent Camilo José Cela, Federico García Lorca, Ramón J. Sender, Ramón M.^a del Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Juan Goytisolo, Julián Ríos, Benito Pérez Galdós, Juan Ramón Jiménez, Lope de Vega, Rafael Alberti, Miguel Delibes, Juan Benet, Javier Tomeo et des nombreux autres écrivains classiques et contemporains.

Extrait de l'Arrêté Ministériel du 15 avril 1986 (B.O.E. du 23 avril) par lequel sont réglementées les aides à l'édition, la traduction et la diffusion du patrimoine littéraire et scientifique espagnol». Fragments relatifs aux aides à la traduction d'oeuvres espagnoles en langues étrangères.

Article 2. Ces aides incluent les catégories suivantes...

Deuxième: Aides à la traduction et à l'édition.—1. Aides à la traduction et à l'édition en langues étrangères d'ouvrages formant partie du patrimoine littéraire et scientifique espagnol.

Des aides seront accordées aux éditeurs qui éditent, en n'importe quelle langue étrangère, des ouvrages espagnols écrits à l'origine en toute langue espagnole.

Pour l'octroi de ces aides, les aspects suivants seront tenus en considération:

- L'intérêt intrinsèque de l'ouvrage objet de la traduction.
- Si l'ouvrage a déjà été traduit à la même langue, la qualité de la traduction ou des traductions dont il a été l'objet.
- Caractéristiques de l'édition proposée.
- Garanties sur la qualité de la traduction.
- Capacité de diffusion de l'éditoriale pétitionnaire.

Le versement de l'aide se réalisera en pesètes et représentera au maximum l'équivalent au montant fixé sur le contrat avec le traducteur.

Le montant de l'aide sera versé à l'éditeur pétitionnaire une fois l'ouvrage édité, en justifiant l'édition par l'envoi de deux exemplaires du livre.

L'édition devra se réaliser dans un délai maximum de trois ans après la date de la communication qui accorde l'aide. Dans des cas exceptionnels, la Direction Générale du Livre et des Bibliothèques pourra étendre ce délai, sous des raisons justifiées, et pour une période non supérieure à un an.

Article 5. Les pétitionnaires devront présenter un dossier de demande, accompagné des documents suivants...

B) Pour les aides signalées dans l'article 2 (deuxième catégorie)

- Copie du contrat signé avec le traducteur.
- Deux exemplaires de l'ouvrage objet du contrat.
- Documentation justificative de l'accord de l'auteur traduit...

2. Les demandes devront être adressées au Directeur Général du Livre et des Bibliothèques et pourront se présenter directement au Registre Général du Ministère de la Culture (Plaza del Rey 1, rez-de-chaussée, 28004 Madrid) ou par un des autres moyens prévus dans l'article 66 de la «Loi de Procédure Administrative».

Article 6. Les pétitionnaires d'aides de la deuxième catégorie devront joindre à leur demande comme complément aux documents exigés dans le paragraphe 1, b) de l'article antérieur, les pièces suivantes:

- Attestation de la profession d'éditeur, suivant les conditions exigées par la loi en vigueur dans son pays.
- Formulaire, dûment rempli, suivant le modèle qui est publié en annexe à cet arrêté.
- Catalogue du fonds éditorial.

Article 7. Le délai de présentation des demandes pour pouvoir bénéficier de ces aides et la documentation exigée dans les articles 5 et 6 du présent arrêté finira le 31 mars de chaque année, sans préjudice de ce qui est établi dans la disposition transitoire qui le concerne.

Article 8. Si les pétitionnaires n'accompagnent pas toute la documentation signalée sur les articles 5 et 6 de la présente disposition, ou si la documentation présentée souffre certains défauts purement formels, la Direction Générale du Livre et des Bibliothèques leur exigera la présentation de la documentation qui manque ou leur demandera de réparer le défaut, en leur accordant pour cette raison, un délai de quinze jours ouvrables et en leur signalant qu'à défaut, la documentation présentée sera classée sans suite.

Article 9. Les demandes et la documentation présentées seront étudiées par une Commission Conseillère...

Article 13. Sur les exemplaires édités grâce à ces aides accordées devra y figurer cette mention d'une façon bien précise...

DISPOSITION TRANSITOIRE

Le délai de présentation de ces demandes et la documentation y relative pour pouvoir bénéficier des aides accordées en 1986, finira deux mois après la publication de la présente disposition sur le «Bulletin Officiel de l'Etat», exception faite de celles correspondant à la catégorie deuxième, 1, qui ont un délai jusqu'au 15 septembre de l'année en cours...

Madrid, le 15 avril 1986

ANNEXE

Formulaire à remplir par les pétitionnaires d'aides correspondant à la catégorie deuxième, 1.

1. Renseignements sur l'Editoriale
 - 1.1. Nom.....
 - 1.2. Adresse

2. Renseignements sur l'ouvrage à traduire.
 - 2.1. Titre
 - 2.2. Auteur
 - 2.3. Edition à partir de laquelle la traduction va être faite (si l'ouvrage est déjà édité, signaler le nom de l'editoriale espagnole et la date d'édition. Dans le cas contraire, faire référence à la bibliothèque ou la date de l'original inédit).

3. Renseignements sur la traduction.
 - 3.1. Langue à laquelle il est traduit.....
 - 3.2. Description. S'il existe d'autres traductions de l'ouvrage dans la même langue, avec indication de la date et de ses caractéristiques.....

Editoriale	Date
Caractéristiques.....	
Editoriale	Date
Caractéristiques.....	
Editoriale	Date
Caractéristiques.....	
 - 3.3. Nom du traducteur.....
Adresse
 - 3.4. Qualification professionnelle.....
Traductions réalisées.....
 - 3.5. Nom de la personne qui doit revoir la traduction.....
Adresse
 - Qualification professionnelle
 - 3.6. Devis de la traduction dans la monnaie du pays dans la langue duquel elle est faite

4. Renseignements sur l'édition
 - 4.1. Tirage prévu.....
 - 4.2. Prix prévu de vente au public.....
 - 4.3. Zone de distribution

5. Argumentation sur l'apport culturel de la traduction et de l'édition de cet ouvrage.....

6. Somme demandée —en pesètes— pour la réalisation de la traduction

In the last few years, the Culture Ministry has put into movement, and progressively amplified, an effective support system for the promotion of the translation of works in Spanish into other languages. In accordance with this system, the Ministry pays for the translation of the Spanish work which the foreign publisher proposes for diffusion in his own language. In order to obtain aid, the following steps are sufficient: to have signed a contract with the translator and, if the work is not in the public domain, the corresponding document with the Spanish publisher or translator; and to send the form accompanying the legal measure published in these same pages, to the Dirección General del Libro y Bibliotecas (General Office for Books and Libraries).

To give an idea of the effectiveness of the system, may it suffice to say that in 1984 and 1985 translation have been financed for *La Regenta*, by Leopoldo Alas "Clarín", into Swedish, French, Greek, Chinese, Finnish, Portuguese, and Japanese. Among the authors whose works have been beneficiaries of the aid are: Camilo José Cela, Federico García Lorca, Ramón J. Sender, Ramón María del Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Juan Goytisolo, Julián Ríos, Benito Pérez Galdós, Juan Ramón Jiménez, Lope de Vega, Rafael Alberti, Miguel Delibes, Juan Benet, Javier Tomeo and numerous other classic and contemporary writers.

Extract from the «Order issued on 15 April 1986 (Boletín Oficial del Estado, 23 April 1986) relative to the creation and regulation of grant in aid for the publication, translation and circulation of the literary and scientific patrimony of Spain». Excerpts concerning grants for the translation of Spanish works into foreign languages.

Article 2. Such grants in aid include the following types:

Two.—Grants for translation and publication.—I.— Grants for the translation and publication in foreign languages of works which form part of the Spanish literary and scientific patrimony.

Grants will be made to those publishers who publish in any foreign language works by Spanish authors, written originally in any of the Spanish vernacular languages.

For the concession of such grants, the following points will be taken into account:

- The intrinsic interest of the work which it is proposed to translate.
- If the work has already been translated to the same language, the quality of existing translations.
- The characteristics of the proposed publication.
- Guarantees offered with regard to the quality of the proposed translation.
- The distributing capacity of the applicant publishing house.

Grants will be paid in pesetas and their maximum value will be the fee stipulated in the translator's contract.

Grants will be paid to the publisher when the work has been published. Publication will be indicated by the delivery of two copies of the work.

The work shall be published within a maximum period of three years from the date on which notification is given of the concession of the grant. In exceptional cases, the Dirección General del Libro y Bibliotecas (General Directorate for Books and Libraries) may, with justifiable cause, extend this period for a further maximum period of one year...

Article 5. 1. Applicants must present an application accompanied by the following documents...

b) For grants included in Article 2, type two:

- Copy of the translator's contract.
- Two copies of the work to be translated.
- Documentary evidence of the author's agreement to the translation...

2. Applications shall be addressed to the Dirección General del Libro y Bibliotecas and may be presented directly in the General Registry of the Ministry of Culture (Plaza del Rey, 1, Planta 0, 28004 Madrid) or by any of the procedures admitted under the terms of Article 66 of the Law of Administrative Procedures.

Article 6. Applicants for grants type two, 1, shall include the following documents in addition to those specified in paragraph 1b) of Article 5 above:

- Publishers's professional credential, in accordance with the terms of current legislation in his country.
- Application form, duly completed, in accordance with the sample published as an Appendix to the present Order.
- Catalogue of the publishing house.

Article 7. The time limit for the presentation of applications for grants and of the documents required by Articles 5 and 6 of the present Order shall expire on 31 March each year, except as laid down by the terms of the transitory clause of this Order.

Article 8. In the event that an applicant should fail to present all the documents required by Articles 5 and 6 of this Order, or that the documents presented should have some purely formal defect, the Dirección General del Libro shall require that the applicant provide all the documents or make good the defects. For this purpose, the applicant shall be granted a maximum period of 15 working days and shall be advised that, should he fail to meet these requirements, the application made will simply be filed.

Article 9. The applications and documents presented will be studied by an Advisory Committee...

Article 13. Copies published as a result of the concession of a grant shall bear an explicit reference to the concession.

TRANSITORY CLAUSE

The time limit for the presentation of applications and corresponding documents for grants to be made in 1986 shall expire two months from the publication of the present clause in the «Boletín Oficial del Estado», with the exception of applications for type two, 1, for which the time limit shall end on 15 September 1986...

Madrid, 15 April 1986

APPENDIX

Application form to be completed by applicants for grants type two, 1.

1. Details of the publishing house.

1.1. Name.....

1.2. Adress.....

2. Details of the work to be translated.

2.1. Title.....

2.2. Author.....

2.3. Edition to be translated (if the work has been published, state the name of the Spanish publisher and the date of publication. If it is unpublished, state the library and date of the unpublished original).

3. Details of the translation.

3.1. Language into which it is to be translated.....

3.2. Description. If other translations of the work exist, in the same language, state date and characteristics of these:

Publisher..... Date.....

Characteristics.....

Publisher..... Date.....

Characteristics.....

Publisher..... Date.....

Characteristics.....

3.3. Name of the translator.....

Address:.....

- 3.4. Professional qualifications
- Works translated
- 3.5. Name of the person who will revise the translation
- Address
- Professional qualifications
- 3.6. Estimated cost of the translation in the currency of the country to whose language the translation will be made
4. Details of publication
- 4.1. Estimated number of copies
- 4.2. Estimated retail price
- 4.3. Area of distribution
5. Summary of the cultural contribution which will be made by the translation and publication of the work
6. Amount, in pesetas, requested for the realization of the translation

Ensayo



CERVANTES Y LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Por Italo Calvino

EL héroe de la primera novela de caballerías, *Tirant lo Blanc*, entra en escena dormido sobre la silla de su caballo. El caballo se para a beber en una fuente, Tirant despierta y ve, sentado junto a la fuente, a un ermitaño de barba blanca que está leyendo un libro. Tirant manifiesta al ermitaño su intención de ingresar en la orden de la caballería. El ermitaño, que ha sido caballero, se ofrece a instruir al joven en las reglas de la orden.

—Hijo mío —dijo el ermitaño—, toda la orden está escrita en este libro, que algunas veces leo para recordar la gracia que Nuestro Señor me ha hecho en este mundo, puesto que honraba y mantenía la orden de caballería con todo mi poder.».

Desde sus primeras páginas, la primera novela caballerescas de España parece querernos advertir de que todo libro de caballerías presupone un libro de caballerías anterior, necesario para que el héroe se convierta en caballero. *Tot l'ordre és en aquest llibre escrit*. De este postulado se pueden deducir muchas conclusiones, incluso la de que acaso la caballería nunca existió antes de los libros de caballerías, o hasta que ha existido sólo en los libros.

Puede entenderse, pues, que el último depositario de las virtudes caballerescas, Don Quijote, sea alguien que se ha construido a sí mismo y su mundo exclusivamente a través de los libros. Una vez que el Cura, el Barbero, la Sobrina y el Ama hayan entregado a las llamas la biblioteca, la caballería se ha acabado: Don Quijote será el último ejemplar de una especie sin descendencia.

En el auto de fe casero, el Cura salva, sin embargo, los libros fundacionales: *Amadís de Gaula* y *Tirante el Blanco*, así como los poemas en verso de Boyardo y Ariosto (en el original italiano, no en traducción, en la que pierden «su natural valor»). En el caso de estos libros, a diferencia de en el de otros absueltos por considerarlos conformes a la moral (como *Palmerín de Inglaterra*), parece que la indulgencia tiene sobre todo motivaciones estéticas. Pero ¿cuáles? Vemos que las cualidades que para Cervantes cuentan (aunque ¿hasta qué punto estamos seguros de que las opiniones de Cervantes coinciden con las del Cura y el Barbero, más que con las de Don Quijote?) son la originalidad literaria (al *Amadís* se le define «único en su arte») y la verdad humana (se alaba al *Tirante el Blanco* por que «aquí comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamentos antes de su muerte, con otras cosas de que los demás libros de este género carecen»). Cervantes, pues (esa parte de Cervantes que se identifica, etc.), respeta los libros de caballerías cuanto más se sustraen a las reglas del género; lo que importa no es ya el mito de la caballería, sino el valor del libro en cuanto libro. Un criterio de juicio opuesto al de Don Quijote (y a esa parte de Cervantes que se identifica con su héroe), el cual se niega a distinguir entre los libros y la vida y quiere hallar el mito fuera de los libros.

¿Cuál será la suerte del mundo novelesco de la caballería cuando el espíritu analítico intervenga para definir los límites entre el reino de lo maravilloso, el reino de los valores morales, el reino de la realidad verosímil? La repentina y grandiosa catástrofe en la que el mito de la caballería se disuelve en

los soleados caminos de La Mancha es un acontecimiento de alcance universal, pero que carece de correspondencias en otras literaturas. En Italia, y más concretamente en las Cortes de la Italia septentrional, se había producido durante el siglo anterior el mismo proceso, aunque de forma menos dramática, como sublimación literaria de la tradición. Pulci, Boyardo y Ariosto habían ensalzado el ocaso de la caballería en un clima de fiesta renacentista, con acentos paródicos más o menos marcados, pero con nostalgia de la ingenua fabulación popular de los juglares; nadie atribuía a los toscos despojos de lo imaginario caballeresco otro valor que el de un repertorio de motivos convencionales, pero el cielo de la poesía se abría para acoger su espíritu.

Puede ser interesante recordar que, muchos años antes de Cervantes, en 1526, encontramos ya una hoguera de libros de caballerías, o más concretamente, una selección de cuáles libros condenar a las llamas y cuáles salvar. Hablo de un texto realmente menor y poco conocido: el *Orlandino*, breve poema en versos italianos de Teófilo Folengo (famoso con el nombre de Merlín Cocai por el *Baldus*, poema en latín macarrónico mezclado con el dialecto de Mantua). En el primer canto del *Orlandino*, Folengo cuenta que una bruja lo llevó, volando en la grupa de un carnero, a una cueva de los Alpes donde se conservan las verdaderas crónicas de Turpín, legendaria matriz de todo el ciclo carolingio. Del cotejo con las fuentes, resultan verídicos los poemas de Boyardo, Ariosto, Pulci y del «Ciego de Ferrara», aunque sea con añadidos arbitrarios.

Ma *Trebisunda*, *Ancroja*, *Spagna* e *Bovo*,
Col'altro resto al foco sian donate;
Apocrife son tutte, e le riprovo
Come nemiche d'ogni veritate;
Bojardo, l'Ariosto, Pulci, e'l Cieco
Autenticati sono, ed io con seco*.

«El verdadero historiador Turpín, recordado también por Cervantes, era un punto de referencia habitual en el juego de los poetas caballerescos italianos del Renacimiento. El propio Ariosto, cuando advierte que sus patrañas son demasiado gordas, se escuda en la autoridad de Turpín:

Il buon Turpino, che sa che dice il vero.
e lascia creder poi quel ch'a l'uom piace,
narra mirabil cose di Ruggiero,
ch'udendolo, il direste voi mendace*

La función del legendario Turpín se la adjudicará Cervantes a un misterioso Cide Hamete Benegeli, de cuyo manuscrito árabe él sería sólo el traductor. Pero Cervantes opera en un mundo ya radicalmente distinto: la verdad, para él, tiene que contar con la experiencia cotidiana, con el sentido común y también con los preceptos de la religión contrarreformada. Para los poetas italianos de los siglos XV y XVI (con exclusión de Tasso, para el cual la cuestión se complica), la verdda era aún fidelidad al mito, como para el Caballero de la Mancha.

Lo vemos incluso en un epígono como Folengo, a medio camino entre poesía popular y poesía culta: el espíritu del mito, transmitido desde la noche de los tiempos, está simbolizado por un libro, el de Turpín, que está en el origen de todos los libros, libro hipotético, alcanzable sólo por magia (también Boyardo, dice Folengo, era amigo de las brujas), libro mágico amén de relato de magias.

En sus países de origen, Francia e Inglaterra, la tradición literaria caballerescas se había extinguido antes (en Inglaterra en 1470, recibiendo una forma definitiva en la novela de Thomas Malory, aunque luego conozca una nueva encarnación con las hadas isabelinas de Spencer; en Francia, declinando lentamente tras haber conocido la consagración poética más precoz en el siglo XII con las obras maestras de Cristián de Troyes). El *revival* caballeresco del siglo XVI afecta sobre todo a Italia y España. Cuando Bernal Díaz del Castillo, para expresar el asombro de los conquistadores ante la visión de un mundo inimaginable, como el del México de Moctezuma, escribe: «Decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís», tenemos la impresión de que parangona la realidad más nueva con la tradición de textos antiquísimos. Pero si nos fijamos en las fechas, vemos que Díaz del Castillo cuenta hechos ocurridos en 1519, cuando el *Amadís* podía considerarse aún casi una novedad editorial...

Comprendemos así que el descubrimiento del Nuevo Mundo y la Conquista se hermanan, en la imaginación colectiva, con aquellas historias de gigantes y encantamientos de las que el mercado editorial de la época ofrecía un amplio surtido, al igual que la primera difusión de las aventuras del ciclo francés se había hermanado, unos siglos antes, con la movilización propagandística en pro de las Cruzadas.

El milenio que está a punto de cerrarse ha sido el milenio de la novela. En los siglos XI, XII y XIII, las novelas de caballerías fueron los primeros libros profanos cuya difusión marcó profundamente la vida de las personas del común, y no sólo la de los doctos. De ello da testimonio Dante, al hablarnos de Francesca, el primer personaje de la literatura mundial que ve cambiar su vida con la lectura de novelas, antes de Don Quijote, antes de Emma Bovary. En la novela francesa *Lancelot*, el caballero de Galehaut convence a Ginebra de que bese a Lanzarote; en la *Divina Comedia*, el libro *Lancelot* asume la función que Galehaut tenía en la novela, convenciendo a Francesca de que se deje besar por Paolo. Realizando una identificación entre el personaje del libro en cuanto actúa sobre otros personajes y el libro en cuanto actúa sobre sus lectores («Galeote fue el libro y quien lo hiciera»), Dante efectúa una primera y vertiginosa operación de metaliteratura. En sus versos, de una concentración y una sobriedad insuperables, seguimos a Francesca y Paolo que, «sin sospechas», se dejan arrastrar por las emociones de la lectura, y que de vez en cuando se miran a los ojos, palidecen y, llegados al punto en el que Lanzarote besa en la boca a Ginebra («la risa deseada»), el deseo escrito en el libro vuelve manifiesto el deseo sentido en la vida, y la vida toma la forma narrada en el libro: «la boca me besó todo anhelante...».

* *Mas Trebisunda, Anroja, España y Bovo / con las demás sean entregadas al fuego; / apócrifas son todas, y las reprobó / como enemigas de toda verdad; / Boyardo, Ariosto, Pulci y el Ciego / quedan autenticados, y yo con ellos.*

* *El buen Turpín, que sabe que dice la verdad / y luego deja creer lo que agrada al hombre, / narra admirables cosas de R. / que, al oírlas, le llamarías mendaz.*

ERVANTES Y LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

By Italo Calvino

HE hero of the first Iberian chivalric romance, *Tirant lo Blanc*, makes his entrance on horseback, asleep in the saddle. The horse stops to drink at a fountain and Tirant awakens to see, seated by the fountain, a white-bearded hermit who is reading a book. Tirant tells the hermit of his intention to become a knight. The hermit, who has himself been a knight, offers to teach the young man the rules of the order of chivalry: «My son», said hermit, «the rules are all to be found in this book, which I sometimes read to recall the favor granted to me by Our Lord in this world, as I honored and upheld the order of chivalry with all my might».

From the very outset this first chivalric romance of Spain seems to be conveying the message that each book of chivalry presupposes the existence of a previous book of chivalry, necessary for the hero to become a knight. *Tot l'ordres és en aquest llibre escrit*. From this assumption many conclusions may be drawn, including the conclusion that chivalry may never have existed before books of chivalry, or even that it existed only in books.

It is therefore understandable that the last repository of knightly virtues, Don Quixote, should be a person who has fashioned his own character and world entirely from books. When the priest, the barber, the niece and the housekeeper make a bonfire of his books, chivalry comes to an end. Don Quixote is the last representative of a dying species.

In the course of this domestic auto-da-fé, however, the priest does spare such prototypes as the *Amadís de Gaula* and *Tirant lo Blanc*, as well as the verse poems of Boiardo and Ariosto (in the original Italian and not in a translation, in which they lose «their natural merits»). The leniency shown towards these books, in contrast to others that were spared because they were believed to conform to moral standards (such as *Palmerín de Inglaterra*), seems to be motivated mainly by aesthetic considerations. But which ones? We can see that for Cervantes, the qualities that count (though how sure can we be that the views of Cervantes coincide with those of the priest and the barber rather than with those of Don Quixote?) are literary originality (the *Amadís* is described as «unique as a work of art») and the quality of being true to life (*Tirant lo Blanc* is praised because «in them you find knights who eat and sleep and die in their beds and make a will before they die and other things which are absent from the other books of this kind»). Thus Cervantes (i.e. the part of Cervantes that identifies with the priest, etc.) respects books of chivalry the more they deviate from the rules of the genre. It is no longer the chivalric myth that counts but the merits of the book as a book. This is the reverse of the criterion applied by Don Quixote (and the part of Cervantes that identifies with his hero) who refuses to distinguish between books and real life and looks for myths outside the world of books.

What will happen to the fictional world of chivalry when the analytical spirit intervenes, drawing boundaries between the realm of marvels, the realm of moral values and the realm of lifelike realism? The sudden monumental disaster in which the myth of chivalry dissolves on the sun-scorched roads of

La Mancha is an event of universal import, but one without parallel in any other literature. In Italy, and particularly at the courts of northern Italy, the same process had taken place during the previous century, less dramatically, in the form of a literary sublimation or refinement of the tradition. The decline of chivalry was celebrated by Pulci, Boiardo and Ariosto in a festive Renaissance atmosphere, with varying overtones of parody, but with a feeling of nostalgia for the artless popular story-telling of the minstrels. From then on, no one attributed any value to the raw, material remains of chivalric make-believe except as a repertory of conventional themes, although the heavens of poetry opened up to receive their spirit.

It may be of interest to note that, as early as 1526, many years before Cervantes, we find a bonfire of books of chivalry, or rather a selection between books to be consigned to the flames and books to be spared. I am alluding to a quite minor and little-known work entitled *L'Orlandino*, a short poem in Italian by Teofilo Folengo (famous under the name of Merlin Cocai for his *Baldus*, a poem in macaronic Latin mixed with the Mantua dialect). In the first canto of *L'Orlandino*, Folengo tells how he was transported by a witch, flying on the back of a ram, to a cave in the Alps where the true chronicles of Turpin, the legendary matrix of the entire Carolingian cycle are preserved. On comparison with the sources, the poems of Boiardo, Ariosto, Pulci and the «Blind Man of Ferrara» are found to be genuine, despite arbitrary, additions:

But let Tresibunda, Ancroja, Spagna and Bovo / and all the rest be consigned to the flames; / all are apocryphal and I condemn them / as wholly inimical to the truth; / Boiardo, Ariosto, Pulci and the Blind Man / are authenticated, and I with them.¹

«The truthful chronicler Turpin», who is also mentioned by Cervantes, was a customary point of reference in the fictions of Italian chivalric poets of the Renaissance. Even Ariosto, when he feels he is being too far-fetched shelters behind the authority of Turpin:

The good Turpin, who knows he tells the truth, / and lets people believe what they will, / narrates such wonders of Ruggiero, / that to hear him you would think he were untruthful.²

(*Orlando Furioso*, XXVI, 23)

The function of the legendary Turpin is assigned by Cervantes to a mysterious «Cide Hamete Benengeli» of whose Arabic manuscript he is merely the translator. But Cervantes is operating in a radically changed world. He feels that truth has to be reconciled with everyday experience, with common sense and also with the precepts of the Counter-Reformation. For the Italian poets of the Quattrocento and Cinquecento (up to but excluding Tasso, for whom the question is more complex), truth still meant fidelity to the myth, as it did for the knight of la Mancha.

We also find it in a late-comer such as Folengo, half-way between popular poetry and sophisticated poetry. The spirit of the myth, handed down from time immemorial, is symbolized by a book, the book of Turpin, which is at the origin of all books, a hypothetical book, accesible only through magic (Boiardo, says Folengo, was also a friend of witches), a magical book as well as a book about magic.

In its countries of origin, France and England, the chivalric literary tradition had died out at an earlier date (in England it ended in 1470, when it took final shape in Thomas Malory's romance, although it underwent a reincarnation in the Elizabethan fairies of Spencer; in France it went into a slow decline after making its earliest appearance in poetry during the twelfth century, with the masterpieces of Chrétien de Troyes). The chivalric revival in the sixteenth century mainly affected Italy and Spain. When Bernal Díaz del Castillo, seeking to express the conquistadors' amazement at the sight of a world as unimaginable as that of Moctezuma's Mexico, writes: «We said it resembled the magical wonders

described in the *Amadís*», we gain the impression that he is comparing the latest discoveries in real life with the most ancient literary traditions. But if we look at the dates, we find that Díaz del Castillo is describing events that occurred in 1519, when the *Amadís* could still almost be considered a publishing novelty! We can thus see that the discovery of the New World and the Spanish Conquest were associated in the collective imagination with those tales of giants and magic spells of which the book market of the time offered a vast assortment, just as, several centuries earlier, the dissemination throughout Europe of the adventures of the French cycles had been associated with the propaganda to mobilize support for the Crusades.

The millenium that is now drawing to a close has been the millenium of the romance/novel. In the eleventh, twelfth and thirteenth centuries, chivalric romances were the first secular books whose dissemination had a profound effect on the lives of ordinary people, and not merely on the lives of the erudite. Evidence of this is provided by Dante, in telling us the story of Francesca, the first character in world literature to find her life transformed as a result of reading romances before Don Quixote and before Emma Bovary. In the French romance *Lancelot*, Sir Galahad persuades Guinevere to kiss Lancelot; in the *Divine Comedy*, the book *Lancelot* assumes the function performed by Galahad in the romance, in persuading Francesca to submit to Paolo's kisses. By making an identification between the character in the book as it acts on the other characters and the book as it affects its readers («A Galahad was the book and he who wrote it»), Dante is performing a first dizzying feat of meta-literature. Through verses of incomparable concision and sobriety, we follow Francesca and Paolo who unsuspectingly find themselves carried away by the emotions inspired by the book they are reading. They exchange glances, turn pale and, on reaching the point where Lancelot kisses Guinevere's lips («the coveted smile»), the desire portrayed in the book unveils the desire felt in real life, and real life takes the form described in the book: «He tremulously kissed me on the lips...».

CINE Y LITERATURA, UN AMOR IMPOSIBLE

Por Antonio Lara

LA lectura de los mensajes escritos no se queda sólo en la función pasiva del gozo o del rechazo, sino que pronto pasa a la acción. Hay lectores privilegiados capaces de trasladar su emoción literaria a otro medio, dando nuevo cuerpo al mensaje hecho con palabras. El motor de la obra filmica puede ser, así, la admiración que despierta la escritura.

No hace falta pertenecer a la selecta categoría de los cinéfilos —aficionados encendidos— para recordar sin dificultad unos cuantos títulos cinematográficos recientes inspirados en la Literatura: *La colmena*, *Los Santos Inocentes*, *Tiempo de silencio*, *El Sur*, *Don Quijote*, *Los pazos de Ulloa*... La lista podría ser casi interminable y no se trata, aquí y ahora, de dar cuenta notarial del fenómeno, sino de reflexionar sobre él.

Cada uno encontrará en estas andanzas lo que vaya buscando y la feria será, necesariamente, muy distinta según las aspiraciones originarias, pero subsiste, en todos los casos, la misma curiosidad e idéntico anhelo: ¿qué hay en la literatura capaz de revivir en otro medio expresivo e, incluso, de afianzarse en él y alcanzar una nueva vida, siquiera ilusoria o imaginaria?

Los especialistas —esos raros especímenes humanos que intentan conservar la cordura junto al sentido profético y el dominio del lenguaje críptico— hablan de la autonomía de los signos y de la diversidad de los lenguajes, literario y cinematográfico. Prodigan términos exquisitos, como correspondencias y sintonías culturales entre esos dos medios tan cercanos y, a la vez, tan independientes. Las relaciones del cine con la escritura se justifican cuando la película que se realiza tiene valor en sí, al margen de la imaginación literaria que sirvió de espoleta al proyecto. Los hallazgos del texto literario nunca se transmiten, mecánicamente, a la visión filmica y sólo se puede hablar de una fecundación, en ciertos casos, cuando la belleza literaria se transmuta en aciertos audiovisuales. En la mayoría de las ocasiones, sólo se da una separación absoluta de los logros de uno y otro medio que nada tienen que ver entre sí, o una rutinaria serie de fracasos, que, por desgracia, son los más abundantes.

Cuando el escritor no se limita a una actitud doliente, aparece el caso —raro, entre nosotros— de los autores que procuran ser, ellos mismos, los responsables de la versión filmica de sus escritos e, incluso, llegan a abandonar la literatura por el cine. Algunos literatos trasladan sus propios fantasmas a las imágenes y sonidos, dándoles esa vida bidimensional e imaginaria que tanto se parece a la de las páginas dormidas. Gonzalo Suárez es, quizás, el ejemplo hispánico más claro y contundente, aunque no el único. Otros escritores, y la nómina podría ser muy nutrida, también se han acercado al cine, de una manera activa, como participantes en el guión o como realizadores de sus propios guiones o de los ajenos, como Juan Marsé, Andreu Martín, Torrente Ballester, y, años atrás, Pérez Lugín. Pero lo más abundante ha sido, desde siempre, el desprecio y la independencia respecto al cine y sólo en épocas muy recientes se ha podido apreciar un cambio —lento, pero inefable— de esta tendencia.

Se ha hablado y escrito mucho sobre la carencia de buenos escritores cinematográficos y, en muchos casos, se confunde, de forma deliberada o involuntaria, la labor del escritor para el libro con la del que redacta sus invenciones por medio de la escritura, pero sólo piensa en su transformación definitiva en película. El guión filmico es, sí, un texto, pero se diferencia de otros escritos por este carácter,

deliberadamente incompleto, de la obra, que sólo concluirá en la filmación. El guión no es la película, sino un proyecto literario de lo que ésta pretende ser.

Que *Los Santos Inocentes*, pongo por caso, sea una buena película, es algo evidente, pero ese acierto indiscutible de Mario Camus y de sus colaboradores, aun no siendo totalmente ajeno a las bondades de la novela de Miguel Delibes que les sirvió de alimento e inspiración, sólo es imputable al director, porque el célebre novelista se limitó a ceder sus derechos y a gozar del aplauso general, como hubiera podido declararse totalmente ajeno al eventual fracaso.

Determinados *films* son apreciados en sí mismos, como si hubieran sido escritos directamente para la pantalla, cuando no es así (y pienso, de una forma especial, en *El Sur*, de Víctor Erice) con lo que se practica una auténtica injusticia respecto al escritor que se margina. Adelaida García Morales es, como se sabe, la escritora del relato en el que se origina este proyecto que cuenta entre los más importantes del cine español. Cada vez resulta más difícil y arriesgado atribuir adecuadamente los méritos y deméritos de una película concreta, en esta operación compartida y colectiva que es, de forma creciente, el cine contemporáneo.

Ante las complejas relaciones entre cine y literatura, caben muchas actitudes y todas ellas válidas, pero la que más me atrae es la consideración de la película como crítica, o, mejor, homenaje al libro y a su autor. A mí me parece que éste puede ser un punto de vista iluminador. Así se explican y sugieren muchos aspectos que, con otras perspectivas, no llegarían jamás a integrar el campo de la conciencia vigilante. Si sólo nos quedamos con ejemplos españoles, la mayoría de las adaptaciones felices se inscriben en esta categoría. *Tiempo de silencio*, por ejemplo, basada en la novela homónima de Luis Martín Santos, es uno de esos tributos de admiración del cineasta al escritor —como *Tristana* o *Nazarín*, rodadas hace mucho más tiempo, en las que Luis Buñuel ponía en evidencia su amor a Galdós— buena muestra del afán por prolongar cinematográficamente el placer de la lectura, reconstruyendo, con los materiales simbólicos de la imagen y del sonido, otro espectáculo distinto, pero no menos ilusorio, marcados por el salto desde el papel a esa vitrina iluminada, que se convertirá en el rectángulo significativo de la pantalla. Que la taquilla premie o castigue, después, esos proyectos literario-cinematográficos es, si se me apura, algo secundario, aunque nunca viene mal la respuesta económica positiva, señal de la continuidad industrial del cine.

Cine y literatura juegan, pues, al escondite. Se encuentran o divergen, sin cesar, con arreglo a unas normas volátiles, que se recomponen constantemente, de acuerdo a nuevos e imposibles criterios. Hablar, pensar y escribir sobre este apasionante fenómeno es, también, otro juego divertido e inacabable, que siempre encontrará a algunos pocos, o muchos, obsesos disponibles, siempre preparados para consagrarle unas briznas de vida.

Max Aub

Conversaciones con Buñuel

AGUILAR EDICIONES. MADRID,
1985

[562 pp. (1.590 ptas.)]

*L*UIS Buñuel para llevar a cabo un atractivo proyecto que el gran novelista no pudo concluir: un relato sobre la vida de Buñuel que fuera a la vez un inmenso fresco de la generación de los años veinte y su paso por la guerra y el exilio. A la mirada

incisiva de narrador que aporta Aub se añade la frescura desenfadada y socarrona del cineasta, haciendo de las largas charlas que ambos amigos mantuvieron un excepcional documento que en esencia encierra la novela frustrada ideada por su autor. Una época y una cultura, un grupo de artistas únicos y la personalidad fortísima de Buñuel salen retratados aquí con la impronta natural de un bosquejo y la fluidez de la memoria oral. Dos grandes frente a frente para hacerse entre sí personajes y autores de la historia.

«Si este libro hubiera llegado a terminarse, caben pocas dudas sobre su envergadura: se habría convertido en el mejor con que hubiéramos contado sobre Buñuel. Y da idea de su categoría el que los restos de su naufragio sean sencillamente espléndidos. Es, hoy por

hoy, la aproximación más variada con que contamos a la persona y entorno cultural del cineasta. La agudeza de Aub logra penetrar hasta zonas no holladas, permitiéndonos asistir fascinados al amurallamiento y defensas de don Luis a medida que se acerca a

los parajes prohibidos, aunque siempre con un lenguaje reconociblemente suyo. El Buñuel que surge es de una enorme complejidad, y ésa es una de las señales más inequívocas de la calidad de los testimonios aportados». Agustín Sánchez Vidal («El Día»).

Fernando Fernán-Gómez

2

El viaje a ninguna parte

EDITORIAL DEBATE. MADRID,
1985

[270 pp. (850 ptas.)]

EN la memoria de Carlos Galván, protagonista y heredero de la ancestral tradición de los «cómicos de la legua», ya en el declinar de su vida como actor, permanece un mosaico costumbrista de la difícil post-guerra. Ese cuadro tiene como hilo argumental la esencia del teatro, el ir y venir de un grupo de actores ambulantes por provincias: una familia de artistas, los Iniesta-Galván, que recorre pueblos y aldeas actuando en plazas y corrales para dejar boquiabierto a un público sólo redimido de su miseria por esas representaciones. Las luchas y el vivir cotidiano de la compañía se extienden a lo largo del viaje hacia el triunfo en un teatro de la capital o hacia esa «ninguna parte» del fracaso, desde donde Carlos Galván, en un asilo para actores, mira hacia atrás y ve las frustraciones, la disolución del grupo aplastado por la primacía del cine —el enemigo de los cómicos— y la desventura de una pasión por el oficio que descuida todo lo demás. Risa y llanto en el actor, claridad que sólo un sabio del teatro como Fernán-Gómez podría exponer con la emoción de un homenaje y una elegía a la vida del cómico, dura, triste, entrañable y pícaro. El viaje a ninguna parte ha inspirado el guión de una película actualmente en rodaje, dirigida por él mismo.

«El mundo de las pensiones y de las improvisadas representaciones al aire libre; la lucha contra el fútbol y la radio, los grandes competidores, y contra el «peliculero» que traslada su proyector por la misma ruta que los cómicos; la lucha contra la miseria y el fracaso, la vejez y la soledad. *El viaje a ninguna parte* no es, sin duda, el del propio F. Fernán-Gómez, pero sí, quizás, el de otros cómicos y el de otros espectadores». Diego Galán («El País»).

«Está el humor, la finísima ironía que sitúa el relato todo a una luz cervantina. Filiación ésta, la de Cervantes, que resulta notable en muchos momentos y que perfila la idiosincrasia del protagonista, Carlos Galván un psicótico quijotesco, que conforma la lamentable realidad de sus sueños de gloria imposible. En este sentido, la simplicidad de la estructura narrativa, articulada sobre las memorias del protagonista y que culmina en el

intenso capítulo conclusivo, apoya con eficacia segura el discurso agrídulce y melancólico de que se sustenta la novela». Miguel García-Posada («ABC»).

«Algo hay también más profundo, que roza —tan sólo roza— el misterio del actor, o del cómico. Es ese Carlos Galván que miente como un condenado. Bueno, no miente, *representa*, que es como dicen que mienten los cómicos, confundiendo sueño y realidad». Joan de Sagarra («El País»).

El Sur y Bene
EDITORIAL ANAGRAMA. Barcelona,
1985

[112 pp. (730 ptas.)]

SOMBRA y fantasmas, algo borrosos, llenos de un misterio ambiguo, es lo que queda en la mirada de la infancia y de la adolescencia de una mujer adulta que ha de reconstruir dos historias diferentes unidas por una leve intriga. El Sur (que dio origen a la película homónima de Víctor Erice) y Bene narran el dramatismo sereno de esa mujer que en su soledad rescata una mitificada infancia, envuelta en sensibilidad y añoranza de un paraíso perdido. Ambas son historias de amor: en El Sur, hacia la figura enigmática del padre, y en Bene, hacia el hermano Santiago. Con una honda complejidad moral estas dos miradas al pasado dan cuenta de un aroma más intenso, el aroma de la inexplicable ruptura producida en aquellos amores perfectos: el del padre zahorí, duro, hermético, tierno y apesadumbrado por el castigo de los represaliados tras la guerra y por una mujer que dejó, y el del hermano sucumbiendo a los hechizos mágicos de la gitana Bene, mezcla de vampirismo y posesión. La mujer que recuerda, niña entonces bajo los dos nombres de Adriana y Angela, nos proporciona así una estupenda reflexión sobre la edad adulta y sus pérdidas, la nostalgia y la fascinación con gotas de terror, aura sobrenatural y acechanza del mal en su inocencia. Dos novelas de mitos destronados por la edad.

«A la escritora le ha interesado primordialmente el proceso psicológico de los personajes a los que sitúa en un ambiente cerrado, opresivo, de intimidades correspondientes para la afinidad y para la ruptura. Los rasgos de los personajes, presentados un tanto frontalmente, sin dilaciones o circunloquios, se expresan entre secretos y asombros, prohibiciones, presentimientos, sueños, prodigios y sombras. El relato discurre elegíacamente y como sobresaltado de

temores, entre los cuales la muerte ocupa un soterrado y extendido lugar. El pulso de la escritora es seguro y firme, penetrante y sobrecogido, que impregna al lector de principio a fin». Pablo Corbalán («5 Días»).

«García Morales y sus criaturas comparten un no disimulado desencanto por lo que se les presenta y justifica como realidad. No les basta lo que ven, ni les tranquiliza lo que se les vende como aclaraciones. Frente a la pregonada sinceridad de la fotografía de

su ambiente, los personajes de García Morales recurren a la imaginación». Manuel Longares («La Gaceta del Libro»).

«El mayor mérito de A. García Morales consiste en haber logrado urdir una atmósfera brumosa dentro de la cual las zonas acotadas del mal se distinguen muy difícilmente de las del bien, la culpabilidad de la inocencia, en mutua implicación». Robert Saladrigas («La Vanguardia»).

Cine y Literatura
EDITORIAL PLANETA. BARCELONA
1985

[154 pp. (750 ptas.)]

EL lenguaje cinematográfico tiene en Griffith su ecuador: existe lo anterior a él y lo posterior a él. Griffith fue el inventor de la narratividad en imágenes, el que supo encontrar las relaciones complejas que sostienen los textos literarios y sus adaptaciones al cine. Para ello no tuvo más que aplicar el esquema de la novela decimonónica, y hasta el advenimiento de las aisladas vanguardias de los años sesenta y setenta, el cine no ha hecho más que repetir ese esquema. Igualmente, no ha podido ocultar el cine su

antecedencia teatral, verdadero soporte de buena parte de su historia. En el ensayo de Gimferrer se analizan los puntos de unión de estos dos órdenes de expresión tan diferentes, empleando como pauta el concepto de adaptación aplicado a las grandes obras de la literatura y del teatro. Pero también arroja luz sobre las paradojas y distanciamientos de este no siempre bien avenido matrimonio.

«El gran conocimiento que Gimferrer tiene de la literatura actual y su extensa y profunda lectura de los clásicos han guiado estos estudios hacia el encuentro de la literatura con el cine y estas páginas constituyen una muestra de varia lección para establecer esa 'comunicación artística' entre *letra*

antigua e imagen nueva. Su compromiso como espectador del cine y como intelectual que sabe conducir su pensamiento entre cualquier paralelismo de las artes, eleva su libro a niveles donde se hacen compatibles el rigor con la claridad. Gimferrer ha visto mucho cine, y lo ha visto bien. Cine y literatura

es el resultado de una pasión por un fenómeno artístico que existe por sí mismo, aunque en ocasiones nos pueda parecer feudatario de otras artes. De esas comunicaciones artísticas y de su agudeza plural ha levantado el poeta y ensayista las mejores páginas de su libro». José García Nieto («ABC»).

CINEMA ET LITTERATURE, UN AMOUR IMPOSSIBLE

Par Antonio Lara

LA lecture des messages écrits ne demeure pas seulement au stade de la fonction passive du plaisir ou du refus, mais passe aussitôt à l'action. Il y a des lecteurs privilégiés capables de porter leur émotion littéraire à un autre milieu en donnant une nouvelle forme au message traduit en paroles. Le moteur de l'oeuvre filmée peut être, ainsi, l'admiration que suscite l'écriture.

Il n'est nullement nécessaire de faire partie de la catégorie sélecte des «cinéphiles» —amateurs passionnés— pour se souvenir sans difficulté de quelques titres cinématographiques récents inspirés de la littérature: *La colmena*, *Los santos inocentes*, *Tiempo de silencio*, *El Sur*, *Don Quijote*, *Los pazos de Ulloa*... La liste pourrait être interminable et il ne s'agit pas ici de rendre compte du phénomène mais plutôt d'y réfléchir.

Chacun de nous trouvera dans ces aventures ce qu'il recherche. Ce sera obligatoirement très différent selon les aspirations originaires de chacun, mais dans tous les cas subsistent la même curiosité et l'identique désir: qu'y a-t-il dans la littérature capable de faire revivre dans un autre milieu expressif et même de s'y consolider et atteindre une nouvelle vie, ne serait-ce qu'illusoire au imaginaire?

Les spécialistes —ces rares spécimens humains qui essaient de conserver la prudence ainsi que le sens prophétique et la connaissance du langage cryptographique— parlent de l'autonomie des signes et de la diversité des langages littéraires et cinématographiques. Ils prodiguent des termes exquis tels des correspondances et des syntonisations culturelles entre ces deux milieux si proches et à la fois si indépendants. Les rapports entre le cinéma et l'écriture sont justifiés lorsque le film réalisé a une certaine valeur, en marge de l'imagination littéraire qui a servi de lancement au projet. Les découvertes du texte littéraire ne se transmettent jamais d'une façon mécanique à la vision du film et seulement, dans certains cas, nous pouvons parler d'une fécondation lorsque la beauté littéraire se transforme en succès audiovisuels. Dans la majorité des cas on accorde seulement une séparation absolue des réussites des deux milieux qui n'ont rien à voir entre eux ou bien une série routinière d'échecs qui, malheureusement, sont les plus courants.

Lorsque l'écrivain ne se limite pas à une attitude affligée, il arrive —ce sont des cas plutôt rares— que des auteurs essaient d'être eux mêmes les responsables de la version cinématographique de leurs écrits et même ils arrivent à abandonner la littérature pour le cinéma. Certains littérateurs transposent leurs fantômes personnels aux images et aux sons tout en leur soufflant cette vie «bidimensionnelle» et imaginaire qui ressemble tellement à la vie des pages endormies. Gonza Suarez est probablement l'exemple hispanique le plus clair et le plus frappant bien qu'il ne soit pas le seul. D'autres écrivains, et la liste pourrait être plus étendue se sont eux aussi rapprochés du cinéma d'une façon active pour prendre part au scénario ou pour faire eux mêmes les films tirés de leurs scénarios où de ceux d'autrui, tels que: Juan Marsé, Andreu Martín, Torrente Ballester, et, quelques années auparavant, Pérez Lugín. Mais ce qui abonde le plus depuis toujours a été le mépris et l'indépendance en ce qui concerne le cinéma et ce n'est que très récemment que l'on a pu apprécier un changement —lent mais inéffable— de cette tendance.

On a dit et on a largement écrit au sujet de l'absence de bons écrivains cinématographiques et dans

de nombreux cas, on mélange d'une façon délibérée et involontaire le travail de l'écrivain quant au livre avec le travail de celui qui rédige ses inventions à travers l'écriture, mais il pense seulement à sa transformation définitive au cinéma. Le scénario cinématographique est donc un texte mais il se différencie des autres écrits justement par ce caractère délibérément incomplet de l'oeuvre qui conclura seulement dans le film. Le scénario, de toute évidence, n'est pas le film mais le projet littéraire que ce dernier prétend être.

Que *Los santos inocentes* (je cite un exemple) soit un bon film, c'est évident, mais ce succès indiscutable de Mario Camus et de ses collaborateurs tout en n'étant pas totalement étranger aux bontés du roman de Miguel Delibes qui leur a servi d'appui et d'inspiration est imputable uniquement au directeur car le célèbre romancier s'était limité à céder ses droits et à jouir de l'applaudissement général quoiqu'il aurait pu aussi ignorer l'échec.

Certains films sont appréciés par eux mêmes comme s'ils avaient été écrits directement pour l'écran mais il n'en est rien (et je pense particulièrement à *El Sur*, de Victor Erice) où l'on a commis une injustice envers l'écrivain qui s'est trouvé délaissé. Adelaida García Morales est, comme tout le monde le sait, l'auteur du récit qui donne lieu à ce projet, un des plus importants du cinéma espagnol. Il est de plus en plus difficile et de plus en plus risqué d'attribuer d'une façon adéquate les mérites et les démérites d'un film précis dans cette opération partagée et collective qui est d'une façon croissante, le cinéma contemporain.

Face aux relations complexes entre le cinéma et la littérature on admet plusieurs attitudes. Elles sont toutes valables mais celle qui m'attire davantage est la considération du film en tant que critique ou, mieux encore, l'hommage au livre et à son auteur. A mon avis, il me semble que ceci peut être un point de vue révélateur. C'est ainsi qu'on s'explique et qu'on suggère de nombreux aspects qui, avec d'autres perspectives n'arriveront jamais à intégrer le domaine de la conscience vigilante. Si nous prenons uniquement des exemples espagnols, la plupart des bonnes adaptations sont classées dans cette catégorie. *Tiempo de silencio*, par exemple, d'après le roman homonyme de Luis Martín Santos est un de ces tributs d'admiration du cinéaste envers l'écrivain —tels que *Tristana* et *Nazarin*, tournés il y a déjà quelque temps où Buñuel mettait en évidence son amour pour Galdos— ce qui est une bonne preuve du désir de prolonger au cinéma le plaisir de la lecture tout en reconstruisant par des matériaux symboliques de l'image et du son un autre spectacle différent mais non moins illusoire marqué par la transformation du papier à cette vitrine illuminée qui deviendra le rectangle définitif de l'écran. Si par la suite, le «guichet» récompense ou châtie ces projets littérairescinématographiques c'est secondaire, quoique la réponse économique positive est toujours la bienvenue, ce qui est un signe de la continuité industrielle du cinéma.

Cinéma et Littérature jouent donc à cache-cache. Ils se rencontrent et ils se divergent sans cesse conformément aux normes inconstantes qui se reconstituent selon des critères nouveaux et impossibles. Parler, penser et écrire sur ce passionnant phénomène est aussi un autre jeu amusant et interminable qui trouvera toujours de nombreux obsédés disponibles, disposés à lui consacrer un brin de vie.

Conversaciones con Buñuel (Conversations avec Buñuel)

**AGUILAR EDICIONES. MADRID,
1985**

[562 p. (1.590 ptas.)]

MAX Aub a eu en 1969, une série de conversations avec Luis Buñuel dans le but de réaliser un projet que le grand écrivain n'a pas pu finir: un récit sur la vie de Buñuel qui puisse être à la fois un immense fresque de la génération des années vingt et son passage à travers la guerre et l'exil. Au regard incisif de narrateur que M. Aub apporte, il a ajouté la fraîcheur pleine d'aisance et narquoise du cinéaste en faisant que les longues conversations entre ces deux amis se transforment en un document exceptionnel qui renferme en essence le roman frustré pensé par l'auteur. Une époque et une culture, un groupe d'artistes uniques et la très forte personnalité de Buñuel sont reproduits ici avec l'empreinte naturelle d'une ébauche et la fluidité de la mémoire orale. Deux grands face à face pour se faire entre eux, personnages et auteurs de l'Histoire.

Si ce livre eût été fini, il y aurait eu peu de doutes sur son envergure: il aurait été le meilleur dont nous aurions disposé sur Buñuel. Nous avons une idée de sa catégorie par le fait que les restes de sa narration soient vraiment splendides. Aujourd'hui c'est bien l'approximation la plus variée que nous

avons sur la personne et l'entourage culturel du cinéaste. La finesse d'Aub arrive à pénétrer dans des régions non foulées, en nous permettant d'assister fascinés, à la fortification et les défenses de Don Louis au fur et à mesure qu'il approche les parages interdits, en utilisant toujours le langage qui lui est

bien reconnu comme propre. Le Buñuel qui en ressort est d'une complexité énorme et c'est un des signes le plus inéquivoque de la qualité des témoignages apportés.» Agustín Sánchez Vidal («El Día»).

**AGUILAR EDICIONES. MADRID,
1985**

[562 pp. (1590 ptas.)]

MAX Aub had a series of conversations with Luis Buñuel in 1969 in order to carry out an attractive project that the great novelist could not see to its conclusion: a story about the life of Buñuel that at the same time would be an immense fresco of the generation of the 20's and their passage through civil war and exile. The incisive eye of Aub is here, as well as the unpretentious and witty freshness of the movie director, making the long chats these two friends had an exceptional document that in essence contains the novel that the author intended to write. An era and a culture, a group of unique artists and the incredibly strong personality of Buñuel are seen here with the natural impression of a sketch and the fluidity of oral memory. Two greats face to face, making each other characters and authors of history.

If this book had been finished, there are few doubts about its

importance: it would have been the best available about Buñuel. And it gives a

good idea about its category that the pieces left are simply splendid. It is,

today, the most varied approximation which we have to the person and cultural environment of the director. The acuteness of Aub penetrates unknown zones, permitting us the

fascination of seeing the walling-up and defenses of Don Luis as they get closer to prohibited areas, although always with a language that is recognizably his. Buñuel emerges as being enormously

complex, and that is one of the most unequivocal signs of the quality of the testimonies given.» *Agustín Sánchez Vidal (El Día).*

Max Aub

2

El viaje a ninguna parte (Le voyage à nulle part)

EDITORIAL DEBATE. MADRID,
1985

[270 p. (850 ptas.)]

DANS la mémoire de Carlos Galván, protagoniste et héritier de l'ancestrale tradition des «comédiens ambulants» —dans le déclin de sa vie d'acteur— demeure une mosaïque de moeurs de la difficile après-guerre. Ce tableau a comme argument l'essence du théâtre, le va-et-vient d'un groupe d'acteurs ambulants par provinces: une famille d'artistes, les Iniesta-Galván, qui parcourent les villages et les bougs en jouant dans des places et des cours pour laisser bouche bée un public rédimé seulement de sa misère par ces représentations. Les luttes et le vivre quotidien de la compagnie s'étend tout au long du voyage vers le triomphe dans un théâtre de la capitale ou vers cette «nulle part» de l'échec d'où Carlos Galván —dans un asile pour acteurs— regarde vers le passé et voit les frustrations, la dissolution du groupe écrasé par la primauté du cinéma —le grand ennemi des comédiens— et la mésaventure d'une passion pour la profession qui néglige tout le reste. Rires et pleurs dans l'acteur, clarté que seulement un savant du théâtre comme Fernán-Gómez pouvait exposer avec l'émotion d'un hommage et une joie à la vie du comédien, dure, triste, profonde et coquine. Le voyage à nulle part a inspiré le scénario d'un film qui se tourne actuellement, sous la direction de Fernán-Gómez.

«Le monde des pensions et les représentations improvisées en plein air; la lutte contre le football et la radio, les grands concurrents et contre le «cinéaste» qui déplace son projecteur par le même chemin des comédiens; la lutte contre la misère et l'échec, la vieillesse et la solitude. *Le voyage à nulle part*, ne correspond pas, sans aucun doute, à celui de F. Fernán-Gómez, mais peut-être c'est celui d'autres comédiens et celui d'autres spectateurs.» *Diego Galán («El País».)*

«Il y a quelque chose aussi de plus

profond, qui frôle —qui frôle seulement— le mystère de l'acteur ou du comédien. C'est ce Carlos Galván qui ment comme un condamné. Bon, il ne ment pas, il *représente*, ce qui d'après ce que l'on dit, c'est la façon que les comédiens ont de mentir en confondant le rêve et la réalité.» *Joan de Sagarra («El País».)*

«Il y a l'humour, l'ironie très fine qui place tout le récit sous une lumière cervantine. Cette filiation avec Cervantès devient notable à maintes reprises et dessine l'idiosyncrasie du

protagoniste, Carlos Galván, un psychotique quichottesque qui conforme la lamentable réalité de ses rêves de gloire impossible. Dans ce sens, la simplicité de la structure narrative, articulée sur les mémoires du protagoniste et qui culmine dans l'intense chapitre de la conclusion, appuie avec une efficacité sûre le discours aigre-doux et mélancolique qui nourrit le récit.» *Miguel García-Posada («ABC».)*

**EDITORIAL DEBATE. MADRID,
1985**

[270 pp. (850 ptas.)]

*I*N the memory of Carlos Galván, protagonist and inheritor of the ancient tradition of travelling shows, now in the downhill stretch of his life as an actor, there is a colorful mosaic of the difficult post-civil-war years. This picture has the main thread of the essence of the theater, the comings and goings of a group of travelling actors on their way through the provinces: a family of artists, the Iniesta-Galváns, who visit towns and villages, acting in squares and patios, amazing a public that is only redeemed from its misery by these representations. The struggles and daily life of the company run along the length of the trip towards the triumphant success in a theater in the capital, or towards that «nowhere» of failure. From this last viewpoint, Carlos Galván, in a home for actors, looks backward and sees the frustrations, the breaking up of the group under the weight of the primacy of movies —the great enemy of the actors— and the misfortune of a passion for their work, which neglects all else. Laughter and tears in the actor, clarity that only a wise man of the theater like Fernán-Gómez could explain with the emotion of homage and elegy for the life of the touring actor, hard, sad, endearing and picaresque. The trip to nowhere has inspired the script of a movie presently being filmed, directed by Fernán-Gómez himself.

«The world of boarding houses and improvised representations outdoors; the struggle against soccer and the radio, great competitors, and against the “movie man”, who carries his projector along the same route as the actors; the struggle against poverty and failure, old age and loneliness. *The trip to nowhere* is not that of F. Fernán-Gómez, without a doubt, but surely has been, and is, that of other actors and that of other audiences.» *Diego Galán («El País»)*.

«There is humor, and a fine irony, that situates the story under a Cervantine light. This brotherhood with Cervantes is notable in many moments, and profiles the idiosyncrasy of the protagonist, Carlos Galván, a psychotic quixotesque, which shapes the lamentable reality of his dreams of impossible glory. In this sense, the simplicity of the narrative structure, articulated on the memories of the main character and which culminates in the

intense final chapter, supports effectively the sweet-and-sour, melancholic theme which sustains the novel.» *Miguel García-Posada («ABC»)*.

«There is something more profound, which brushes by —only brushes by— the mystery of the actor, or the «comic». It's that Carlos Galván, who lies through his teeth. Well, no, he doesn't lie, he *represents*, which is how, they say, actors lie, confusing dreams with reality.» *Joan de Sagarra («El País»)*.

El sur (Le sud)/Bene (Bene)

**EDITORIAL ANAGRAMA. BARCELONE,
1985**

[112 p. 730 ptas.]

*D*ES ombres et des fantômes, un peu confus, plein d'un mystère ambigu c'est ce qui reste dans le regard de l'enfance et de l'adolescence d'une femme adulte, qui doit reconstruire deux histoires différentes unies par une intrigue légère. *Le Sud* (qui donna

lieu au film homonyme de Víctor Erice) et Bene racontent le dramatisme séreïn de cette femme qui dans sa solitude, arrache à l'oubli une enfance mythique, entourée de sensibilité et de regrets d'un paradis perdu. Ce sont toutes les deux, des histoires d'amour: dans Le Sud, envers la figure énigmatique du père et dans Bene envers le frère Santiago. Avec une profonde complexité morale, ces deux regards vers le passé rendent compte d'un arôme de l'inexplicable rupture produite dans ces amours parfaits: celui du père sourcier, dur, hermétique, tendre et affligé par le châtimeñt des représaliés d'après la guerre et par une femme qu'il laissa, et celui du frère qui succombe aux sortilèges magiques de Bene la gitane, mélange de vampirisme et possession. La femme qui a ces souvenirs, à l'époque gamine, sous les deux noms d'Adriana et Angela nous offre ainsi une excellente réflexion sur l'âge adulte et ses pertes, sur la nostalgie et la fascination avec des gouttes de terreur, aura surnaturelle et guet du mal dans son innocence. Deux romans de mythes détrônés par l'âge.

«L'auteur a été principalement intéressée par le processus psychologique des personnages qu'elle place dans un milieu fermé, oppressif, d'intimités correspondantes pour l'affinité et pour la rupture. Les traits des personnages, présentés plutôt frontalement, sans délais ou circonlocutions, s'expriment entre des secrets et des étonnements, interdictions, présentiments, rêves, prodiges et ombres. Le récit se passe élégiaquement et comme sursauté de craintes, entre lesquelles la mort occupe une place enfouie et étendue. Le pouls de l'auteur est sûr et ferme, pénétrant et

surpris, qui imprègne le lecteur du début à la fin». Pablo Corbalán («5 Días»).

«García Morales et ses créatures partagent un désenchantement non dissimulé ce qui fait qu'on les présente et justifie comme réalité. Il ne leur suffit pas ce qu'ils voient, et ne sont pas rassurés par ce qu'on leur vend comme éclaircissements. Face à la sincérité annoncée de la photographie de leur milieu, les personnages de García Morales ont recours à l'imagination.» Manuel Longares («La Gaceta del Libro»).

«Le plus grand mérite de A. García Morales est celui d'avoir réussi à ourdir une atmosphère brumeuse dans laquelle les zones réservées du mal se distinguent très difficilement de celles du bien, la culpabilité de l'innocence en implication mutuelle.» Robert Saladrigas («La Vanguardia»).

Adelaida García Morales

EDITORIAL ANAGRAMA. BARCELONA, 1985

[112 pp. (730 ptas.)]

SHADOWS and ghosts, somewhat hazy, full of ambiguous mystery, are what remain in the gaze at infancy and adolescence of an adult woman who reconstructs two different stories united by a light intrigue. The South (made into the movie of the same name by Victor Erice) and Bene narrate the serene drama of this woman who, in her solitude, rescues a mythicized childhood, wrapped in sensitivity and longing for a lost paradise. Both are love stories: in The South, about the enigmatic figure of the father, and in Bene, towards her brother Santiago. With a deep moral complexity, these two gazes toward the past express a more intense aroma, the aroma of the unexplainable breaks produced in those perfect loves: that of the clairvoyant father, hard, hermetic, gentle and weighted down by the punishment of the reprisals after the civil war and by the memory of a woman he left; and that of the

brother giving in to the magic spells of the gypsy Bene, mixture of vampirism and possession. The woman who remembers, a child then under the two names of Adriana and Angela, provides us here with a marvellous reflection on adulthood and its losses, nostalgia and fascination, with traces of terror, supernatural aura and stalking of the evil in innocence. Two novels of myths dethroned by age.

«What was of primordial interest to the author was the psychological process of the characters, whom she situates in a closed, oppressive environment of intimacies correspondent to affinity and breakage. The characters' traits, presented frontally, without dilations or roundabout expression, are set among secrets and amazement, prohibitions, premonitions, dreams, prodigies and shadows. The story runs as an elegiac and as if jumping with fears, among

which death occupies an underlying and extensive role. The pulse of the writer is sure and firm, penetrating and startling, impregnating the reader from start to finish». *Pablo Corbalán (5 Días)*.

«García Morales and her creatures share an unabashed disenchantment by which they are presented and justified as reality. What they see is not enough, nor does what they're sold as clarifications tranquilize them.

Confronting the proclaimed sincerity of

the photograph of their environment, the characters of García Morales fall back on their imagination». (*La Gaceta del Libro*).

«The biggest merit of A. García Morales consists in having achieved delving into a foggy atmosphere within which the cordoned-off zones of evil are very difficult to distinguish from those of good, the guilt of innocence, in mutual implication». *Robert Saladrigas (La Vanguardia)*.

Pere Gimferrer

Cinema et littérature

EDITIONS PLANETA. BARCELONE
1985

[154 p. (750 ptas.)]

LE langage cinématographique a trouvé son centre à travers Griffith: il existe la période antérieure et la période postérieure. Griffith a été le créateur de la narration en images, il a su trouver les relations complexes qui soutiennent les textes littéraires et leur adaptation au cinéma. Il n'a eu qu'à appliquer le schéma du roman du XIXe s., et jusqu'à la naissance des avant-gardes des années 60 et 70, le cinéma n'a fait que répéter ce schéma. De même, le cinéma n'a pu masquer ses antécédents théâtraux, véritable support d'une bonne partie de son histoire. Dans l'essai de Gimferrer sont analysés les points d'union de ces deux ordres d'expression si différents en prenant comme modèle le concept d'adaptation appliqué aux grandes oeuvres de la littérature et du théâtre. Mais aussi projette une lumière sur les paradoxes et l'éloignement de cette alliance qui n'est pas toujours en bons termes.

«La grande connaissance que Gimferrer possède de la littérature, sa riche et profonde lecture des classiques ont guidé ces études vers la rencontre de la littérature avec le cinéma. Ces pages constituent un échantillon d'une leçon variable pour établir cette communication artistique entre le caractère ancien et l'image nouvelle.

Son engagement en tant que spectateur de cinéma et en tant qu'intellectuel qui sait guider sa pensée parmi un parallélisme quelconque des arts, élève son livre à un niveau où la rigueur et la clarté sont compatibles. Gimferrer a vu beaucoup de cinéma et il l'a bien examiné. Cinéma et littérature, résultat d'une passion pour un phénomène

artistique qui existe par lui-même, bien qu'il nous semble parfois feudataire d'autres arts. Le poète et essayiste a rehaussé les plus belles pages de son livre grâce à ces communications artistiques et à sa finesse excessive.» *José García Nieto («ABC».)*

**EDITORIAL PLANETA. BARCELONA
1985**

[154 pp. (750 ptas.)]

CINEMATOGRAPHIC language has Griffith marking the midway point: there is a «before Griffith» and an «after». He was the inventor of narration in images, the one who knew how to find the complex relation between literary texts and their adaptation in cinema. In order for him to carry this out all he had to do was apply the outline of the nineteenth-century novel, and until the appearance of the isolated avantgarde movements of the 60's and the 70's, movies have only repeated this system. In an equal sense, in Griffith's cinema the theatrical origins of moving pictures remain clear, the true backbone of a good part of its history. Gimferrer's essay analyzes the unifying areas of these two means of expression, that are so different in nature, using as a guideline the concept of adaptation applied to great works of literature and of the theater, while at the same time shedding light on the paradoxes and distances in this not always happy marriage.

«The good knowledge of contemporary literature that Gimferrer possesses, and his extensive and profound reading of the classics, have guided these studies towards the encounter of literature with cinema, and these pages constitute a varied sampler for establishing that "artistic

communication" between former *letter* and new *image*. His commitment as a spectator of cinema and as an intellectual who guides his thinking into any parallelism in the arts, brings his book to levels where rigor and clarity are compatible. Gimferrer has seen them well. *Cinema and Literature* is the

result of a passion for an artistic phenomenon that exists in itself, although at times it may appear to be a serf of other arts. From these artistic *communications* and their particular acuteness, this poet and essayist has taken the best pages of his book.» José García Nieto («ABC»).

DON JOSÉ LÁZARO GALDIANO Y SUS COLECCIONES

Por Enrique Pardo Canalís

NO es fácil reducir a un sucinto bosquejo la sobresaliente personalidad de D. José Lázaro Galdiano, de quien conviene recordar que prefería llamarse José Lázaro, tal vez para evitar confusiones, pues era éste el primer apellido. Indudablemente, su vida —como hemos resaltado en otro lugar— evoca la existencia plural, dinámica y apasionante de los hombres universales del Renacimiento, propicios siempre a los dictados de una vocación múltiple seguida sin desmayo. Las artes, las letras, las finanzas, los viajes... encontraron en él un servidor entrañable que cifró con gusto en los absorbentes quehaceres los continuos afanes de su vida. Existencia larga en el tiempo —murió cerca de los ochenta y seis años— pero más larga aún por la intensidad con que supo vivirla, confirmando plenamente la sentencia de Séneca de que «la vida es larga si se sabe aprovechar».

Nacido en Beire, un pueblecito navarro cerca de Tafalla, el 30 de enero de 1862, cursó estudios de enseñanza media en Sos del Rey Católico y luego universitarios en Barcelona, hasta que —la fecha es importante— en 1888 se trasladó a Madrid para dirigir la revista mensual «La España Moderna» —de gran predicamento en su tiempo—, aparecida en enero del año siguiente y continuando normalmente la salida hasta su desaparición en 1914. Ese título abarcaría, por cierto, otras actividades editoriales con un balance total de más de seiscientos títulos y varias revistas teniendo a su cargo una labor que Camón Aznar no dudaría en calificar de verdaderamente ciclópea.

Desde muy joven mostró una decidida afición a las Bellas Artes, iniciando tempranamente su colección, mejor dicho, sus colecciones, pues fueron numerosas las series que integraron las múltiples y heterogéneas adquisiciones que, en definitiva, reunió. Y es justo subrayar que el conjunto de piezas adquiridas —fluctuante en cuanto a su motivación primordial— partiendo de cero, es decir, iniciado por él mismo, llegó a sobrepasar las once mil piezas. Entre ellas, un somero recuento resultaría en verdad abrumador: esmaltes, marfiles, joyas, pinturas, esculturas, relojes, muebles, armas, tejidos, medallas, bronces y muchas más piezas que harían la relación interminable. Sin que pueda silenciarse el conjunto sensacional de libros, manuscritos, dibujos, grabados y encuadernaciones a través, en muchos casos, de ejemplares eminentes. Y es que con *simil terenciano* podría afirmarse que para D. José Lázaro nada de lo bello resultaba indiferente apartándose en ello de la generalidad de los coleccionistas, dada su ilimitada aptitud vocacional para comprender y estimar los valores artísticos. De ahí, que al tratar de señalar algún rasgo distintivo no dudemos en afirmar —como reiteradamente hemos destacado— que la particularidad característica de la Colección Lázaro —entendida como un todo uniforme y espléndido— estriba, precisamente, en su universalidad.

Justo es dedicar un recuerdo inexcusable a la memoria de Dña. Paula Florido —argentina de origen—, esposa de D. José Lázaro y de cuya colaboración valiosísima queda un perenne y galante recuerdo en la denominación de Parque Florido, ámbito esplendoroso de la residencia que fue del matrimonio y marco privilegiado del museo abierto al público.

En ese mismo recinto falleció D. José Lázaro el 1 de diciembre de 1947, dejando sus bienes al Estado español. Lo demás es bien conocido. Al año siguiente se creaba la Fundación Lázaro Galdiano a fin de perpetuar la memoria del testador, manteniendo a la vez como ejemplo y estímulo la continuidad de una tarea egregia. Llevada a cabo con gran celeridad la transformación de la antigua residencia en su actual destino, se inauguraba solemnemente el museo por el Jefe del Estado en la mañana del 27 de enero de 1951. Desde entonces, en el transcurso de estos años, la memoria de D. José Lázaro Galdiano

—en cuya biografía, tan apasionante y compleja como desconocida en gran parte, venimos trabajando hace tiempo— ha ido cobrando perfiles cada vez más definidos que atestiguan su señera condición de auténtico mecenas, benefactor de la cultura española y patriota ejemplar.

DON JOSÉ LÁZARO GALDIANO, COLLECTIONNEUR EXCEPTIONNEL

Par Enrique Pardo Canalís

RÉDUIRE à une ébauche succincte la remarquable personnalité de José Lázaro Galdiano —qui préférerait être nommé José Lázaro, peut-être afin d'éviter des confusions, car c'était bien son premier nom— n'est pas facile. Sans aucun doute, sa vie —comme nous l'avons déjà signalé ailleurs— évoque l'existence plurielle, dynamique et passionnée des hommes universels de la Renaissance, toujours propices aux inspirations d'une vocation multiple suivie sans défaillance. Les arts, les lettres, les finances, les voyages... ont trouvé en lui un serviteur intime qui a basé, avec plaisir, les efforts continus de sa vie dans les occupations absorbantes. Longue existence dans le temps —il est mort presque à 86 ans— mais plus longue encore cause de l'intensité à laquelle il a su la vivre, confirmant pleinement la maxime de Séneca qui dit que «la vie est longue si on sait bien en profiter».

Né à Beire, petit village navarrais près de Tafalla, le 30 juin 1862, il a suivi ses études secondaires à Sos del Rey Católico et puis ses études universitaires à Barcelone jusqu'en 1888 —la date est importante— où il s'est déplacé à Madrid pour diriger la revue mensuelle «L'Espagne Moderne» —d'une grande réputation dans son temps— qui parut le mois de janvier suivant et qui continua à paraître normalement jusqu'à sa disparition en 1914. Ce titre comporterait aussi d'autres activités relatives à l'édition, avec un bilan total de plus de six cents ouvrages et plusieurs revues en ayant sous sa responsabilité un travail que Camón Aznar n'a pas douté à qualifier vraiment de cyclopéen.

Dès sa jeunesse, il a fait preuve d'une inclination pour les Beaus-Arts en commençant sa collection, à vrai dire ses collections car furent nombreuses les séries qui ont intégré les multiples et hétérogènes acquisitions qu'en définitive il a réunies. Il convient de souligner que l'ensemble des pièces acquises —fluctuant en ce qui concerne son motif primordial— en partant de zéro, c'est-à-dire, que lui même a commencé, est arrivé à dépasser les onze milles pièces. Sur ces pièces, effectuer un dépouillement sommaire serait vraiment accablant: émaux, ivoires, bijoux, peintures, sculptures, horloges, meubles, armes, tissus, médailles, bronzes, et beaucoup de pièces qui feraient que la relation en soit interminable. Néanmoins, nous ne pouvons passer sous silence l'ensemble sensationnel de livres, manuscrits, dessins, gravures et reliures souvent d'exemplaires éminents. Et c'est qu'avec une comparaison de Térence, nous pourrions affirmer que pour José Lázaro rien de beau n'était indifférent en s'éloignant de la générosité des collectionneurs tenant compte sa capacité vocationnelle illimitée pour comprendre et estimer les valeurs artistiques. C'est de là qu'en essayant de signaler un trait distinctif, on ne doute pas d'affirmer —comme nous l'avons répété— que la particularité caractéristique de la Collection Lázaro —comme un tout uniforme et splendide— repose précisément dans son universalité.

Il est donc juste de dédier un souvenir inexcusable à la mémoire de Madame Paula Florido

—d'origine argentine— épouse de José Lázaro et dont la collaboration précieuse reste en un souvenir pérenne et galant sur le nom du Parc Florido, enceinte splendide de la résidence du couple et cadre privilégié du Musée ouvert au public.

Dans cette même enceinte est mort José Lázaro le 1^{er} décembre 1947, en laissant ses biens à l'Etat Espagnol. Le reste est bien connu. L'année suivante se créait la «Fondation Lázaro Galdeano» afin de perpétuer la mémoire du testateur en maintenant à la fois comme exemple et encouragement la continuité d'une oeuvre éminente. La transformation de l'ancienne résidence en son destin actuel s'effectua rapidement et dans la matinée du 27 janvier 1951, le chef de l'Etat inaugurerait solennellement le Musée. Dès lors et à travers ces années, la mémoire de José Lázaro Galdeano —nous travaillons depuis longtemps sur sa biographie qui est aussi passionnée et complexe que méconnue en grande partie— a gagné des profils chaque fois plus définis qui attestent sa condition particulière d'authentique mécène, bénéfacteur de la culture espagnole et patriote exemplaire.

ON JOSÉ LÁZARO GALDIANO, AN EXCEPTIONAL COLLECTOR

By Enrique Pardo Canalís

It is not easy to describe briefly the outstanding personality of D. José Lázaro Galdiano, who preferred being called José Lázaro, perhaps in order to avoid confusion, because Lázaro was his first last name. Undoubtedly, his life evokes the plural, dynamic and passionate existence of the universal men of the Renaissance, prone always toward multiple vocations carried out undauntedly. The arts, letters, finance, trips..., all were given attention by D. José, who translated his constant interests into daily effort. He had a long life —dying when almost 86 years of age— but it was even longer due to the intensity with which he lived it, confirming fully the statement of Seneca that «life is long if one knows how to make the best advantage».

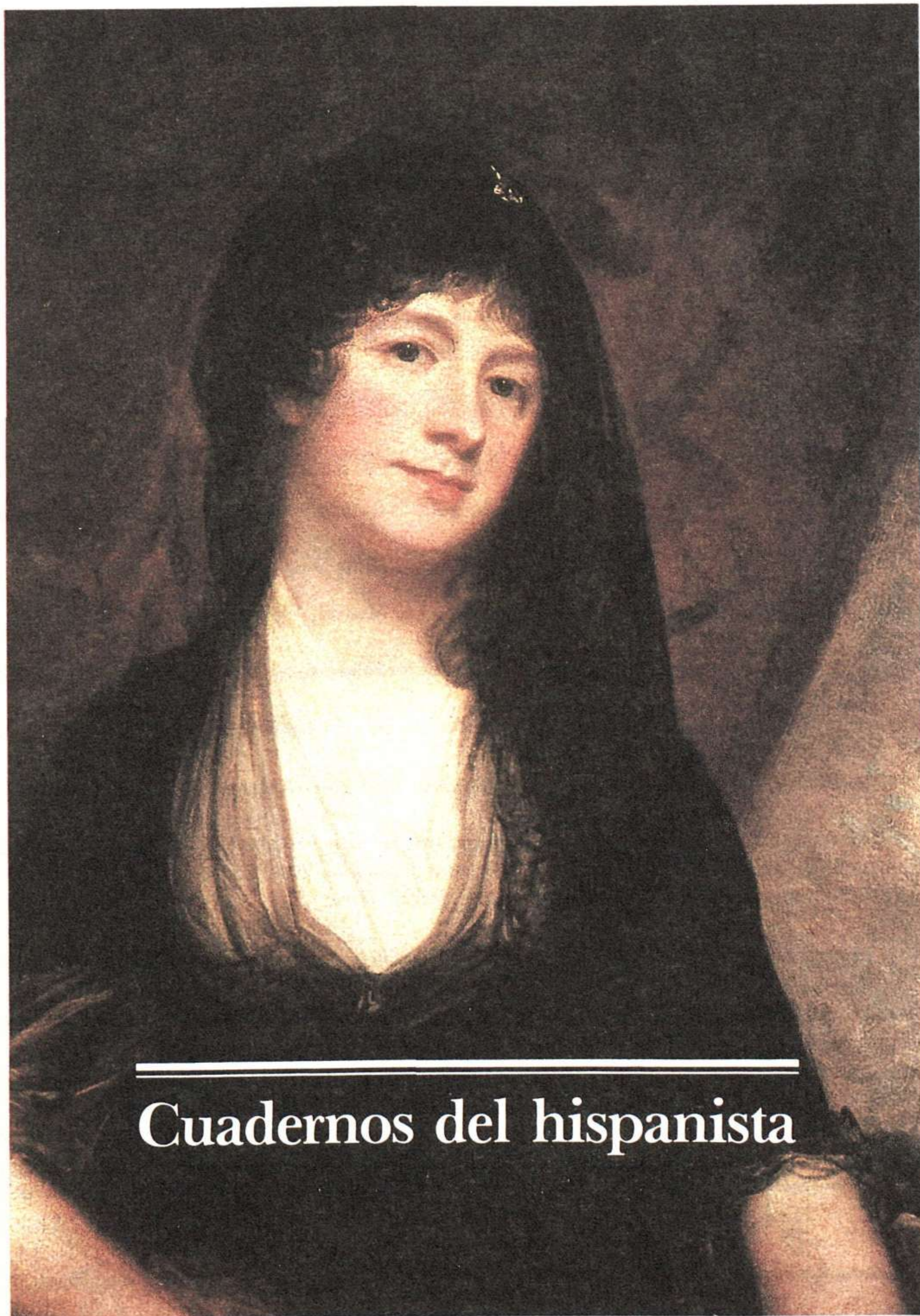
Born the 30th of January, 1862, in Beire, a small town in Navarre, close to Tafalla, he studied in Sos del Rey Católico and later at the university level in Barcelona, until —and the date is important— in 1888 he arrived in Madrid to direct the monthly magazine «La España Moderna» (of note in its time), which appeared in January of the next year and was published regularly until its disappearance in 1914. As director, he carried out other publishing activities giving a total of more than six hundred titles and various magazines, having in his charge work that Camón Aznar would not doubt in classifying as truly «cyclopean».

From his youth he showed a decided interest in the fine arts, starting his collection —better said, collections— early; numerous were the series that integrated the multiple and heterogeneous acquisitions that he brought together. And it is fair to emphasize that the sum of the pieces acquired —fluctuating in terms of their primordial motivation— directly by him, and starting from zero, came to be more than eleven thousand units. Among them, an overall look would be astounding: enamels, ivories, jewels, paintings, sculpture, watches, furniture, arms, textiles, medals, bronzes and many more that would make an unending list; without forgetting the sensational collection of books, manuscripts, drawings, prints and bindings, including eminent examples. One could say in a

Terencian fashion that for D. José Lázaro nothing beautiful left him indifferent, and differentiating him from other collectors as having an unlimited vocational aptitude for understanding and esteeming artistic values. In this sense, the distinctive characteristic, without a doubt, of the Lázaro Collection—understood as a splendid and uniform whole—is precisely its universality.

A deserved mention is due in memory of Dña. Paula Florido, Argentine in origin, wife of D. José Lázaro and whose valued collaboration has a perennial and gallant reminder in the denomination of Parque Florido, splendid setting for the couple's residence and privileged frame for the Museum, open to the public.

In this same setting D. José Lázaro died, the first of December, 1947, leaving his collections to the Spanish Government. The rest is well-known. The next year, the Lázaro Galdiano Foundation was created, to perpetuate the memory of the giver, maintaining at the same time his distinguished example. The transformation of his former residence was carried out quickly, and the Museum was inaugurated by the Head of State in the morning of January 27, 1951. Since then, in the course of the years, the memory of D. José Lázaro Galdiano (on whose biography, as interesting and complex as it is unknown in general, we have been working for some time) has been profiled more and more as that of an authentic patron of the arts, benefactor of Spanish culture and exemplary patriot. *Enrique Pardo Canalís* (*Director-Delegate of the Lázaro Galdiano Foundation*).



Cuadernos del hispanista

CUADERNOS DEL HISPANISTA

La bibliografía aneja ofrece una selección de obras publicadas en España y en el extranjero, a lo largo de 1985, de particular interés para los estudiosos de las lenguas y las literaturas hispánicas. La selección ha sido preparada por el Gabinete Bibliográfico de la

Librería Pórtico

Apartado Postal 503

50080-Zaragoza

que atenderá cualquier consulta o pedido de los libros mencionados o de cualquier otra publicación de interés para el hispanista.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- M.^a P. BATTANER ARIAS; J. GUTIÉRREZ CUADRADO; E. MIRALLES GARCÍA: *Introducción a la enseñanza de la lengua y literatura españolas*, Editorial Alhambra, Madrid, 1985; 463 pp.
- G. BELLINI: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Editorial Castalia, Madrid, 1985; 814 pp.
- J. BENET; F. FERNÁN GÓMEZ; J. GIL DE BIEDMA; J. GOYTISOLO; F. RICO: *Edad Media y Literatura Contemporánea*, Editorial Trieste, Madrid, 1985; 133 pp.
- F. H. BLACKWELL: *The game of literature*, Albatros Ediciones, Valencia, 1985; 164 pp.
- M. C. BOBES NAVES: *Teoría general de la novela*, Editorial Gredos, Madrid, 1985; 395 pp.
- H., L. BOUDREAU; L. T. GONZÁLEZ DEL VALLE: *Studies in Honor of Summer M. Greenfield*, Lincoln, 1985; 236 pp.
- J. CALVIÑO IGLESIAS: *La novela del Dictador en Hispanoamerica*, Ins. de Cultura Hispánica, Madrid, 1985; 259 pp.
- L. CHARNON-DEUTSCH: *The nine-teenth-century Spanish Story*, London, 1985; 176 pp.
- A. CLEMENTE PLIEGO: *El Romancero de Castelar de Santiago*, Ins. de Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1985; 329 pp.
- A. DE COLOMBÍ-MONGUÍO: *Petrarquismo peruano*, London, 1985; 217 pp.
- A. COMAS I PUJOL: *Estudis de Literatura Catalana (segles XVI-XVIII)*, Ediciones Curial, Barcelona, 1985; 240 pp.
- S. FERNÁNDEZ RAMÍREZ: *La enseñanza de la gramática y de la literatura*, Editorial La Muralla, Madrid, 1985; 132 pp.
- A. FRAGUAS FRAGUAS, *Aportacions ó «Cancioneiro de Cotobade»*, Fundación Otero Pedrayo, Vigo, 1985; 114 pp.
- O. GUILLÉN: *Hombres como madrugadas: la poesía de El Salvador*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1985; 146 pp.
- M. LENTZCEN: *Der Spanische Bürgerkrieg un die Dichter: Beispiele des politischen engagements in der literatur*, Heidelberg, 1985; 224 pp.
- Lliçons de Literatura Comparada Catalana i Castellana (segles XIX-XX)*, Abadía de Montserrat, 1985; 171 pp.
- L. LÓPEZ-BARLAT: *Huellas del Islam en la literatura española (De Juan Ruiz a Juan Goytisolo)*, Ediciones Hiperión, Madrid 1985; 265 pp.

- A. LÓPEZ GARCÍA: *El rumor de los desarraigados. Conflicto de lenguas en la Península Ibérica*, Editorial Anagrama, Barcelona 1985; 151 pp.
- H. MÉRIMÉE: *El arte dramático en Valencia. Desde los orígenes hasta principios del siglo XVII* (2 vols.), Ins. Alfons el Magnanim, Valencia, 1985; 355 y 364 pp.
- G. MORA: *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Editorial Porrúa, Madrid, 1985; 257 pp.
- E. NEGLIA: *El hecho teatral en Hispanoamérica*, Roma, 1985; 216 pp.
- I. PARAÍSO: *El verso libre hispánico*, Editorial Gredos, Madrid, 1985; 454 pp.
- A. A. PARKER: *The philosophy of love in Spanish Literature, 1480-1680*, Edinburgh, 1985; 245 pp.
- K. PÖRTL: *Das Spanische Theater. von den anfängen bis zum ausgang des 19. jarhunderst*, Darmstadt, 1985; 503 pp.
- E. RODRÍGUEZ; A. TORDERA: *La escritura como espejo de palacio*, Kassel, 1985; 87 pp.
- N. D. SHERGOLD; J. E. VAREY, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, 1985; 633 pp.
- M. TRAPERO: *Romancero de la Isla de Hierro*, Editorial Gredos, Madrid, 1985; 221 pp.
- D. ZALACAÍN: *Teatro absurdista hispanoamericano*, Albatros Ediciones, Valencia, 1985; 198 pp.

LINGÜÍSTICA

- Actas del Segundo Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, S.G.E.L., Murcia, 1985, 559 pp.
- J. CEPAS: *Vocabulario popular malagueño*, Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1985; 351 pp.
- S. N. DWORKIN: *Ethymology and derivational morphology: the genesis of Old Spanish denominal adjectives in -ido*, Tübingen 1985; 99 pp.
- L. ELÍAS-OLIVARES; E. A. LEONE; R. CISNEROS; J. GUTIÉRREZ: *Spanish language use and publica life in the United States*, Berlin, 1985; 238 pp.
- C. FORESTI: *Análisis morfológico de veinte cuentos de magia de la tradición oral chilena*, Göteborg, 1985; 180 pp. y 212 pp. (suplemento).
- C. FUENTES RODRIGUEZ: *Sintaxis oracional (Las oraciones consecutivas en español)*, Alfar Ediciones, Sevilla, 1985; 190 pp.
- C. GARCÍA GONZÁLEZ: *Temas de lingüística galega*, La Voz de Galicia, La Coruña, 1985; 141 pp.
- M. GONZÁLEZ LORENO: *Bilingüismo en Galicia*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1985; 192 pp.
- R. LAPESA: *Estudios de Historia Lingüística Española*, Editorial Paraninfo, Madrid, 1985; 306 pp.
- F. LÁZARO CARRETER: *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985; 302 pp.
- J. M. MENDOZA ABREU: *Contribución al estudio del habla rural y marinera de Lepe (Huelva)*, Diputación Provincial, Huelva 1985; 264 pp.

- L. PAYRATO: *La interferencia lingüística*, Abadía de Montserrat, 1985; 260 pp.
- A. QUILIS; M. CANTARERO; M. J. ALBALÁ; R. GUERRA: *Los pronombres «le», «la», «lo» y sus plurales en la lengua española hablada en Madrid*, Ins. de Filología Hispánica, Madrid, 1985; 216 pp.
- G. ROHLFS: *Diccionario dialectal del Pirineo Aragonés*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1985; 343 pp.
- G. SALVADOR: *Semántica y Lexicología del español*, Editorial Paraninfo, Madrid, 1985; 234 pp.

EDAD MEDIA

- J. L. COY: *El Rimado de Palacio*, Editorial Paraninfo, Madrid, 1985; 157 pp.
- F. NODAR MANSO: *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa. Estudio analítico*, Kassel, 1985; 288 pp.
- : *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa. Antología narrativa*, Kassel, 1985; 251 pp.
- J. RUBIO I BALAGUER: *Ramón Llull i el Llul-isme*, Abadía de Montserrat, 1985; 464 pp.
- C. SMITH: *La creación del «Poema de Mío Cid»*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985; 303 pp.

SIGLO DE ORO

- G. BOCÁNGEL: *La Lira de las Musas*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1985; 509 pp.
- P. CONCEJO: *Antonio de Guevara, un ensayista del siglo XVI*, Ins. de Cultura Hispánica, Madrid, 1985; 274 pp.
- I. A. CORFIS: *Diego de San Pedro's «Tractado de amores de Arnalte y Lucenda»*, London, 1985; 205 pp.
- D. H. DARST: *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Editorial Orígenes, Madrid, 1985; 106 pp.
- J. FERRERAS: *Les dialogues espagnols du XVIIe. siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience. (2 vols.)*, Paris, 1985; 1149 páginas.
- J. M. GONZALEZ DE ZÁRATE: *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Universidad Literaria de Valencia, Valencia 1985; 152 pp.
- B. GRACIÁN: *El político Don Fernando el Católico (1640)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1985; 222 pp.
- Hacia Calderón. VII Coloquio Anglogermánico, Cambridge, 1984*, Stuttgart, 1985; 211 pp.
- E. HIDALGO-SERNA: *Das Ingeniöse Denken bei Baltasar Gracián*, München, 1985; 218 pp.
- Las relaciones entre los géneros en el Siglo de Oro. Actas de la mesa redonda*, Toulouse-Le-Mirail, 1985; 297 pp.
- M. LEVISI: *Autobiografías del Siglo de Oro*, S.G.E.L., Madrid, 1985; 224 pp.
- F. PACHECO: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Diputación Provincial, Sevilla, 1985; 428 pp.

- B. PELEGRIN: *Ethique et Esthetique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, 1985; 231 pp.
- F. DE QVEDO: *Virtud militante*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1985; 324 pp.
- L. ROSALES: *Cervantes y la Libertad* (2 vols.), Ins. de Cultura Hispánica, Madrid, 1985; 1199 pp.
- N. SALOMÓN: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, Madrid, 1985; 773 pp.
- M. SANTOMAURO: *Los personajes femeninos en las comedias religiosas de Calderón de la Barca*, Estudios, Madrid, 1985; 50 pp.
- J. SIMÓN DÍAZ: *Mil bibliografías de los Siglos de Oro (Índice bibliográfico)*, C.S.I.C., Madrid, 1985; 169 pp.
- C. P. THOMPSON: *El poeta y el místico. Un estudio sobre «El cántico espiritual» de S. Juan de la Cruz*, Editorial Swan, Madrid 1985; 257 pp.
- M. F. TRUBIANO: *Libertad, gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*, Alcalá, Madrid, 1985; 227 pp.
- E. WILHELMSSEN: *Cognition and Communication in John of the Cross*, Bern, 1985; 384 pp.

ILUSTRACIÓN Y NEOCLASICISMO

- K. D. ERTLER: *Die Spanienkritik im Werk José María Blanco Whites*, Bern, 1985; 278 pp.
- R. SEBOLD: *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1985; 121 pp.

ROMANTICISMO Y REALISMO

- F. ANDERSON: *Espacio urbano y novela: Madrid en «Fortunata y Jacinta»*, Editorial Porrúa, Madrid, 1985; 131 pp.
- G. A. BECQUER: *Desde mi celda*, Editorial Castalia, Madrid, 1985; 217 pp.
- J. ESTEBAN: *Guadalajara en la obra de Galdós*, Editorial Almarabu, Madrid, 1985; 63 pp.
- S. GILMAN: *Galdós y el arte de la novela europea 1867-1887*, Taurus Ediciones, Madrid, 1985; 395 pp.
- M. D. JACOBSON: *The origins of spanish romanticism: A selective annotated bibliography*, Lincoln, 1985; 96 pp.
- R. L. JOHNSON: *El Ser y la Palabra en Gabriel Miró*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1985; 188 pp.
- M. LÓPEZ-SANZ: *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán*, Editorial Pliegos, Madrid, 1985; 234 pp.
- G. SOBEJANO: *Clarín en su obra ejemplar*, Editorial Castalia, Madrid, 1985; 206 pp.

MODERNISMO Y GENERACIÓN DEL 98

- Actes du Premier Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)»*, Pau, 1985; 370 pp.
- C. ALONSO: *Intelectuales en crisis. Pío Baroja, militante radical (1905-1911)*, Ins. de Estudios J. Gil-Albert, Alicante, 1985; 418 pp.

Anales Azorinianos, 2, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Monóvar, 1985; 146 pp.

C. L. BARBEITO: *Epica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1985; 264 pp.

M. CUETO PÉREZ: *Aspectos sistemáticos en la narrativa de Pío Baroja*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1985; 236 pp.

G. DÍAZ MIGOYO: *Guía de «Tirano Banderas»*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1985; 303 pp.

E. M. DE JONGH-ROSSEL: *El Krausismo y la Generación de 1898*, Albatros Ediciones, Valencia, 1985; 192 pp.

A. RAMA: *Rubén Darío y el Modernismo*, Editorial Alfadil, Barcelona, 1985; 127 pp.

L. RAMOS-KUETHE: *Valle-Inclán: «Las Comedias Bárbaras»*, Editorial Pliegos, Madrid, 1985; 160 pp.

LITERATURA CONTEMPORÁNEA

M. ALONSO: *Antonio Machado, poeta en el exilio*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1985; 550 pp.

J. L. ARANGUREN; A. SÁNCHEZ-BARBUDO: *Homenaje a Arturo Serrano Plaja*, Taurus Ediciones, Madrid, 1985; 228 pp.

J. BERGAMÍN: *Prólogos Epilogales*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1985; 165 pp.

M. CIGES APARICIO: *El libro de la vida doliente del hospital*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia; Ins. J. Gil-Albert, Alicante, 1985; 247 pp.

M. J. CONDE GUERRI: *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1985; 151 pp.

R. K. CURRY: *En torno a la poesía de Luis Cernuda*, Editorial Pliegos, Madrid, 1985; 186 pp.

J. DEJEUX; D. H. PAGEAUX: *Espagne et Algerie au XXe. siècle*, París, 1985; 236 pp.

N. DENNIS: *Perfume and Poison. A study of the relationship between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez*, Kassel, 1985; 159 pp.

F. DÍAZ PADILLA: *El habla coloquial en el teatro de Antonio Gala*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1985; 369 pp.

R. DOMENÉCH: *«La Casa de Bernarda Alba» y el teatro de García Lorca*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1985; 230 pp.

Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti, Universidad de Granada, Granada, 1985; 180 pp.

TH. FEENY: *The paternal orientation of Ramón Pérez de Ayala*, Albatros Ediciones, Valencia, 1985; 180 pp.

R. GURNEY: *La poesía de Juan Larrea*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1985; 331 pp.

Hommage à Alejo Carpentier. 80. anniversaire, Bordeaux, 1985; 223 pp.

J. R. JIMÉNEZ: *Guerra en España (1936-1939)*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1985; 333 pp.

S. JIMÉNEZ-FAJARDO: *Multiple space: the poetry of Rafael Alberti*, London, 1985; 166 pp.

- J. LABANYI: *Ironía e historia en «Tiempo de silencio»*, Taurus Ediciones, Madrid, 1985; 166 pp.
- Le discours poétique de Jorgue Guillén. Colloque-Hommage à Jorge Guillén*, Bordeaux, 1985; 277 pp.
- E. MATTHEWS: *The structured world of Jorge Guillén*, Liverpool, 1985; 326 pp.
- Miscel-lania Antoni M. Badia i Margarit*, 2, Abadía de Montserrat, 1985; 231 pp.
- P. MORALEDA: *El teatro de Pedro Salinas*, Editorial Pegaso, Madrid, 1985; 175 pp.
- E. OROZCO DÍAZ: *«El Jardín de las Delicias» de Ayala*, Universidad de Granada, Granada, 1985; 108 pp.
- G. PENALVA: *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Ediciones Turner, Madrid, 1985; 319 pp.
- R. D. POPE: *Novela de emergencia: España, 1939-1954*, S.G.E.L., Madrid, 1985; 191 pp.
- R. L. PREDMORE: *Los poemas neoyorquinos de García Lorca*, Taurus Ediciones, Madrid, 1985; 133 pp.
- O. PREGO: *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Muchnik Editores, Barcelona, 1985; 199 pp.
- F. RODRÍGUEZ: *Mujer y Sociedad: la novelística de Concha Alós*, Editorial Orígenes, Madrid, 1985; 195 pp.
- S. SALAÚN: *La poesía de la Guerra de España*, Editorial Castalia, Madrid, 1985; 413 pp.
- A. SÁNCHEZ ROBAYNA; G. DÍAZ-MIGOYO: *Palabras para «Larva»*, Edicions del Mall, Barcelona, 1985; 249 pp.
- PH.W. SILVER: *La Casa de Anteo. Ensayos de poética hispana*, Taurus Ediciones, Madrid, 1985; 264 pp.
- G. TAVANI, *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas*, Roma, 1985; 115 pp.
- D. TRONCOSO DURÁN: *La narrativa de Juan García Hortelano*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1985; 281 pp.
- R. UTRERA: *Escritores y cinema en España*, JC Ediciones, Madrid, 1985; 139 pp.
- O. VELAYOS ZURDO: *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier*, Ediciones Península, Barcelona, 1985; 155 pp.
- R. YAMAL: *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*, Albatros Ediciones, Valencia, 1985; 189 pp.
- M. ZELAYA KOLKER: *Testimonios americanos de los escritores españoles transterrados de 1939*, Ins. de Cultura Hispánica, Madrid, 1985; 273 pp.

Directorio de editoriales

AGUILAR EDICIONES

Juan Bravo, 38. Teléf.: (91) 276 38 00. 28006-Madrid.

AKAL EDITOR

P.º Sta. María de la Cabeza, 132.
Teléf.: (91) 460 32 50. 28026-Madrid.

EDICIONES ALFAGUARA

Príncipe de Vergara, 81. Teléf.: (91) 261 97 00.
28006-Madrid.

ALIANZA EDITORIAL

Milán, 38. Teléf.: (91) 200 00 45. 28033-Madrid.

EDITORIAL ALTA FULLA

Bruch, 71. Teléf.: (93) 318 04 31. 08009-Barcelona.

EDITORIAL AMPURIÉS

Pals, 2. Teléf.: (93) 200 01 22, 08031-Barcelona.

EDITORIAL ANAGRAMA

De la Cruz, 44. Teléf.: (93) 203 76 52.
08034-Barcelona.

EDITORIAL ÁRANZAZU

Apartado 1. Teléf.: (943) 78 07 97.
Oñate (Guipúzcoa).

EDITORIAL ARGOS VERGARA

Aragón, 390. Teléf.: (93) 225 61 21. 08013-Barcelona.

EDITORIAL ARIEL

Córcega, 270. Teléf.: (93) 218 64 00. 08008-Barcelona.

EDITORIAL AYMA

Travesera de Gracia, 64. Teléf.: (93) 200 01 74.
08016-Barcelona.

EDITORIAL AYUSO

San Bernardo, 34. Teléf.: (91) 222 80 80.
28008-Madrid.

EDITORIAL BEDIA

Cádiz, 7. Teléf.: (942) 27 02 32. 39002-Santander.

EDITORIAL BOSCH

Urgel, 51. Teléf.: (93) 254 84 37. 08011-Barcelona.

EDITORIAL BRUGUERA

Camps i Fabrés, 5. Teléf.: (93) 237 36 40.
08026-Barcelona.

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39. Teléf.: (91) 419 89 40. 28010-Madrid.

EDICIONES CÁTEDRA

Don Ramón de la Cruz, 67. Teléf.: (91) 431 64 00.
28001-Madrid.

EDITORIAL CID

Cardenal Vives i Tutó, 43. Teléf.: (93) 204 50 67.
08034-Barcelona.

CÍRCULO DE LECTORES

Valencia, 344. Teléf.: (93) 258 76 00.
08009-Barcelona.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Vitruvio, 8. Teléf.: (91) 261 48 51. 28006-Madrid.

ALBERTO CORAZÓN EDITOR

Roble, 22. Teléf.: (91) 279 34 43. 28020-Madrid.

EDITORIAL CRÍTICA

Cruz, 58. Teléf.: (93) 204 93 11. 08034-Barcelona.

EDICIONS CATALANES CURIAL

Bruc, 144. Teléf.: (93) 258 81 01. 08037-Barcelona.

EDITORIAL DEBATE

Alonso Cano, 66. Teléf.: (91) 234 19 40.
28003-Madrid.

EDICIONES DESTINO

Consejo de Ciento, 425. Teléf.: (93) 246 23 05.
08009-Barcelona.

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CÓRDOBA

Plaza de Colón, s/n. Teléf.: (954) 47 80 18.
14001-Córdoba.

EDITORIAL DOPESA

Cardenal Reig, s/n. Teléf.: (93) 334 20 00.
08028-Barcelona.

EDHASA

Diagonal, 219-221. Teléf.: (93) 239 51 04.
08029-Barcelona.

EDIALSA EDICIONES

Avda. de los Toreros, 20. Teléf.: (91) 255 91 67.
28028-Madrid.

EDICIONS 62

Provença, 278. Teléf.: (93) 216 00 62.
08008-Barcelona.

EDITORIAL EREIN

Catalina de Erausa, 18. Teléf.: (943) 46 72 60.
20010-San Sebastián.

EDITORIAL ESPASA-CALPE

Ctra. de Irún, Km. 12,200. Teléf.: (91) 734 38 00.
28034-Madrid.

EDITORIAL FUNDAMENTOS

Caracas, 15. Teléf.: (91) 419 55 84. 28004-Madrid.

EDITORIAL GALAXIA

Reconquista, 1. Teléf.: (986) 21 82 04.
Vigo (Pontevedra).

EDITORIAL GALI

Rua del Villar, 66. Teléf.: (981) 58 15 83.
Santiago de Compostela (La Coruña).

EDITORIAL LA GAYA CIENCIA

Beltrán, 107. Teléf.: (93) 211 21 58. 08023-Barcelona.

GUSTAVO GILI EDITOR

Roselló, 87-89. Teléf.: (93) 259 14 00.
08029-Barcelona.

EDITORIAL GREDOS

Sánchez Pacheco, 81. Teléf.: (91) 415 74 08.
28002-Madrid.

EDICIONES GRIJALBO

Déu i Mata, 98. Teléf.: (93) 322 37 53.
08029-Barcelona.

HARANBURU EDITOR

Avda. de la Libertad, 1. Teléf.: (943) 42 46 32.
20004-San Sebastián.

HELIOS EDITORIAL

Avda. de la Primavera, 16. Teléf.: (93) 691 49 51.
Cerdanyola del Vallés (Barcelona).

EDICIONES HIPERIÓN

Salustiano Olózaga, 14. Teléf.: (91) 401 02 34.
28001-Madrid.

IBÉRICA DE EDICIONES Y PUBLICACIONES

Viladomat, 247. 08029-Barcelona.

EDICIONES ISTMO

Colombia, 18. Teléf.: (91) 457 41 01. 28016-Madrid.

EDICIONES JÚCAR

Fernández de los Ríos, 20. Teléf.: (91) 448 70 84.
28015-Madrid.

EDITORIAL KAIRÓS

Numancia, 110. Teléf.: (93) 230 37 46.
08029-Barcelona.

LAERTES EDICIONES

Montserrat, 43. Teléf.: (93) 237 68 69.
08012-Barcelona.

EDITORIAL LAIA

Constitución, 18-20. Teléf.: (93) 332 84 08.
08014-Barcelona.

EDICIONES LIBERTARIAS

Gran Vía, 66. Teléf.: (91) 242 03 86. 28013-Madrid.

EDITORIAL LUMEN

Ramón Miquel i Planas, 10. Teléf.: (93) 204 34 96.
08034-Barcelona.

EDITORIAL MAGISTERIO ESPAÑOL

Quevedo, 1. Teléf.: (91) 429 22 11. 28014-Madrid.

EDITORIAL LA MAGRANA

Repartidor, 47. Teléf.: (93) 219 30 28.
08023-Barcelona.

EDICIONS DEL MALL

Victoria, 58. Teléf.: (93) 661 41 65.
Sant Boi de Llobregat (Barcelona).

EDITORIAL MARÍA AUXILIADORA

María Auxiliadora, 18. Teléf.: (954) 35 01 00.
41008-Sevilla.

EDITORIAL MIÑÓN

Vázquez de Menchaca, 10-12. Teléf.: (983) 23 04 06.
47008-Valladolid.

EDICIONS MONTERREY

Cruz del Sur, 31. 28030-Madrid.

MONTESINOS EDITOR

Ronda de San Pedro, 11. 08010-Barcelona.

OLIFANTE EDICIONES

Juan Pablo Bonet, 25. Teléf.: (976) 37 33 52.
50006-Barcelona.

ORBIS EDICIONES

Juan Sebastián Bach, 6. Teléf.: (93) 201 84 00.
08012-Barcelona.

LAS EDICIONES DE LA PIQUETA

Seseña, 59. Teléf.: (91) 218 07 50. 28011-Madrid.

EDITORIAL PLANETA

Córcega, 273-277. Teléf.: (93) 217 90 50.
08008-Barcelona.

PLAZA Y JANÉS EDITORES

Virgen de Guadalupe, 21-33. Teléf.: (93) 317 02 00.
Esplugues de Llobregat (Barcelona).

EDITORIAL POLÍGRAFA

Balmes, 54. Teléf.: (93) 301 91 00. 08007-Barcelona.

EDITORIAL PORVIVIR INDEPENDIENTE

Juan Pablo Bonet, 24. Teléf.: (976) 27 67 32.
50006-Zaragoza.

VÍCTOR POZANCO EDITOR

Córcega, 269. Teléf.: (93) 219 69 10. 08008-Barcelona.

EDITORIAL PROMETEO

Cánovas del Castillo, 9. Teléf.: (96) 334 41 08.
46005-Valencia.

EDICIONS DELS QUADERNS CREMA

Valls i Tabernes, 8. Teléf.: (93) 212 87 66.
08006-Barcelona.

EDICIONES RAYUELA

Claudio Coello, 19. Teléf.: (91) 275 31 46.
28001-Madrid.

EDITORIAL RENACIMIENTO

Mateos Gago, 27. Teléf.: (954) 22 07 28.
41004-Sevilla.

EDITORIAL REVISTA DE OCCIDENTE

Milán, 38. Teléf.: (91) 200 00 45. 28033-Madrid.

EDICIONES RIALP

Preciados, 34. Teléf.: (91) 231 10 04. 28013-Madrid.

SALVAT EDITORES

Mallorca, 41-49. Teléf.: (93) 321 24 00.
08029-Barcelona.

SÁLVORA EDICIONES

Montero Ríos, 37. Teléf.: (981) 59 36 55.
Santiago de Compostela (La Coruña).

EDICIONES SEDMAY

López de Hoyos, 36. Teléf.: (91) 262 49 65.
28006-Madrid.

EDITORIAL SEIX BARRAL

Córcega, 270. Teléf.: (93) 218 64 00. 08008-Barcelona.

SERVICIOS EDITORIALES

Aribau, 20. Teléf.: (93) 254 58 09. 08011-Barcelona.

SIGLO XXI EDITORES

Plaza, 5. Teléf.: (91) 759 48 09. 28033-Madrid.

EDITORIAL SONTEX

Londres, 9. Teléf.: (93) 321 95 38. 08029-Barcelona.

EDICIONS SOTELO BLANCO

Amílcar, 172-174. Teléf.: (93) 256 52 32.
08032-Barcelona.

TAURUS EDICIONES

Príncipe de Vergara, 81. Teléf.: (91) 261 97 00.
28006-Madrid.

EDITORIAL EL TORO DE BARRO

Don Cruz, s/n. Teléf.: (966) 34 10 33.
Carboneras de Guadazaón (Cuenca).

EDITORIAL TRIESTE

Villanueva, 14. Teléf.: (91) 435 95 48. 28001-Madrid.

TURNER EDICIONES

Génova, 3. Teléf.: (91) 419 17 84. 28004-Madrid.

TUSQUETS EDITORES

Iradier, 24. Teléf.: (93) 247 41 70. 08017-Barcelona.

EDITORIAL TXERTOIA

Plaza de las Armerías, 4. Teléf.: (943) 45 97 57.
20011-San Sebastián.

ANTONIO UBAGO EDITOR

Zegrí Moreno, 17. Teléf.: (958) 28 54 53. Granada.

EDITORIAL VERGARA

Benito de Castro, 6. Teléf.: (91) 255 73 23.
28028-Madrid.

EDITORIAL VOSGOS

Avda. Virgen de Montserrat, 8. Teléf.: (93) 219 17 99.
08024-Barcelona.

Repertorio de autores



AUB, Max (París, 1903 - México, 1972)

Narrativa:

Jusep Torres Campalans (Alianza Editorial, Editorial Lumen).
El laberinto mágico (obra completa) (Ediciones Alfaguara).
Campo del moro (Lab. mág.) (Ediciones Alfaguara).
Campo abierto (Lab. mág.) (Ediciones Alfaguara).
Campo cerrado (Lab. mág.) (Ediciones Alfaguara).
Campo de sangre (Lab. mág.) (Ediciones Alfaguara).
Campo francés (Lab. mág.) (Ediciones Alfaguara).
Campo de los almendros (Lab. mág.) (Ediciones Alfaguara).
Subversiones (Helios Editorial).
La uña (Editorial Bruguera).
La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco
(Editorial Seix Barral).
Las buenas intenciones (Alianza Editorial).
La calle de Valverde (Editorial Seix Barral).
Luis Álvarez Petreña (Salvat Editores, Editorial Seix Barral).
Imposible Sinaí (Editorial Seix Barral).
Los pies por delante (Editorial Seix Barral).
Novelas escogidas (Aguilar Ediciones).
Mis páginas mejores (Editorial Gredos).

Teatro:

Morir por cerrar los ojos (Editorial Ayma).
No (Editorial Cuadernos para el Diálogo).
Deseada (Editorial Espasa-Calpe).
Espejo de avaricia (Editorial Espasa-Calpe).

Ensayo:

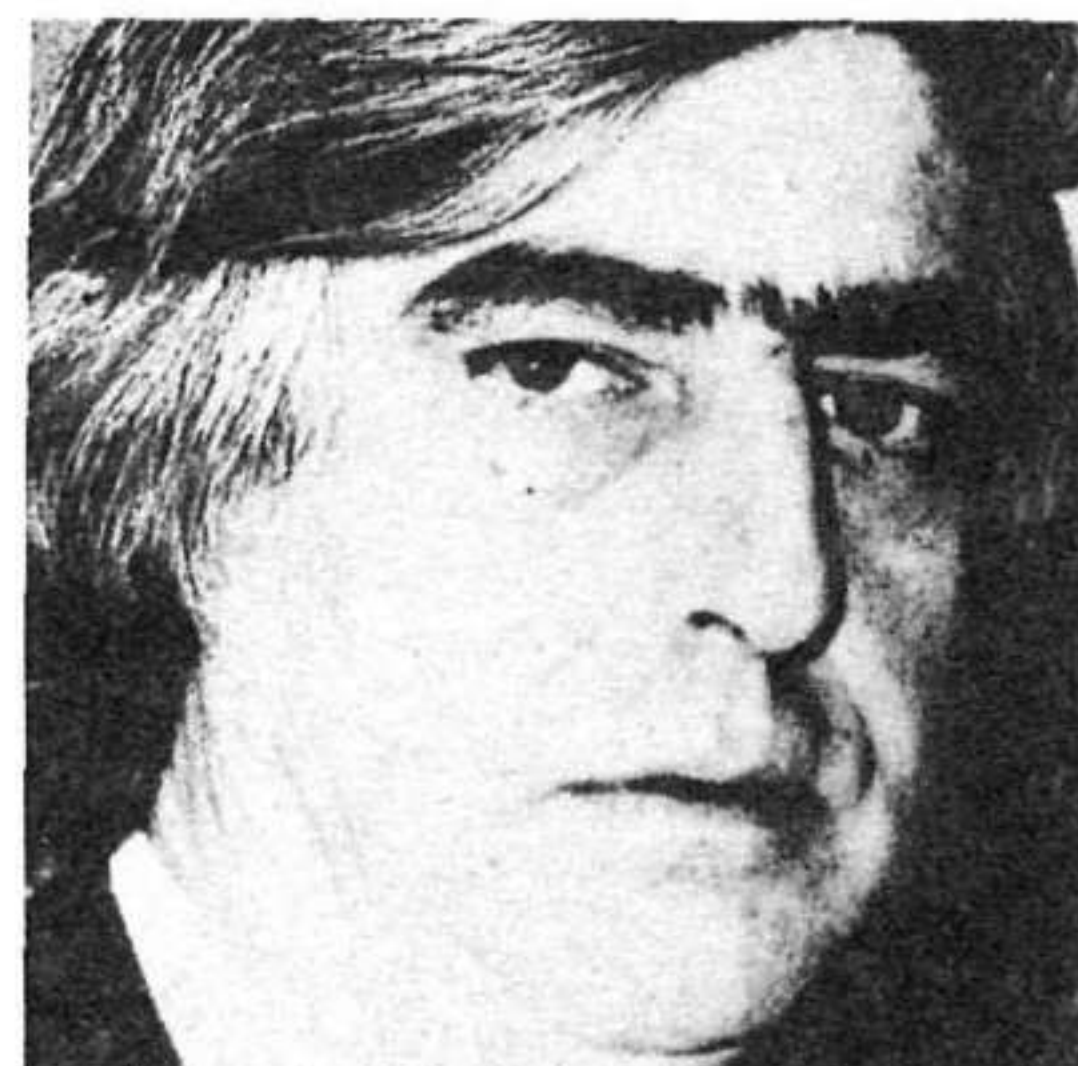
Manual de historia de la literatura española (Akal Editor).



BENET, Juan (Madrid, 1927)

Narrativa:

En el estado (Ediciones Alfaguara).
En la penumbra (Editorial Bedia).
Puerta de tierra (Editorial Seix Barral).
Trece fábulas y media (Ediciones Alfaguara).
Nunca llegarás a nada (Alianza Editorial).
Volverás a Región (Ediciones Destino, Orbis Ediciones, Alianza Editorial).
Una meditación (Editorial Seix Barral).
Un viaje de invierno (Editorial La Gaya Ciencia).
Cinco narraciones y dos fábulas (Editorial La Gaya Ciencia).



La otra casa de Mazón (Editorial Seix Barral).
Cuentos completos (Alianza Editorial).
Sub Rosa (Editorial La Gaya Ciencia).
Saúl ante Samuel (Editorial La Gaya Ciencia).
El Ángel del Señor abandona a Tobías (Editorial La Gaya Ciencia).
Del pozo y del numa (Editorial La Gaya Ciencia).
El aire de un crimen (Editorial Planeta).
Una tumba (Editorial Lumen, Taurus Ediciones).

Teatro:

Teatro de Juan Benet (Siglo XXI Editores).

Ensayo:

Artículos (Ediciones Libertarias).
En ciernes (Taurus Ediciones).
La inspiración y el estilo (Editorial Revista de Occidente, Editorial Seix Barral).
La moviola de Eurípides (Taurus Ediciones).
Qué fue la guerra civil (Editorial La Gaya Ciencia).
Sobre la incertidumbre (Editorial Ariel).

BROSSA, Joan (Barcelona, 1919)

Poesía:

Accions musicals (Edicions Catalanes Curial).
Antología de poemas de revolta (Edicions 62).
Antología poética (Edicions 62).
Askatasuna (Editorial Alta Fulla).
Ball de Sang (Editorial Crítica).
La barba del cranc (Edicions 62).
Cal i rajoles (Edicions 62).
Cantir de cants (Edicions 62).
Maneres (Editorial Urgell).
Nocturns matinals (Editorial Polígrafa).
Oda a Joan Miró (Editorial Polígrafa).
Poemes de seny i de cabell (Editorial Ariel).
Poemes objecte (Servicios Editoriales).
Poemes visuals (Edicions 62).
Poesía escénica (Edicions 62).
Poesía rasa (Editorial Ariel).

Teatro:

Brossa: teatre complet (Edicions 62).



CALDERS, Pere (Barcelona, 1912)

Narrativa:

Antaviana (Edicions 62).
El primer arlequí (Editorial La Magrana).
Croniques de la veritat oculta (Edicions 62).
Curiositat americana i altres contes (Editorial Sontex).
Demá, a las tres de la matinada (Edicions 62).
L'ombra de l'atzavara (Edicions 62).
Invasió subtil i altres contes (Edicions 62).
Tot s'aprofita (Editorial Prometeo, Edicions 62).
Ruleta rusa y otros cuentos (Editorial Anagrama).
Aquí descansa Nevares (Edicions 62, Ediciones Grijalbo).
Tria personal (Edicions 62).
Revolta del terrat i altres contes (Editorial Laia).
Tres per cinc, quinze (Editorial La Gaya Ciencia).
Los niños voladores (Editorial Vergara).
Unitats de xoc (Orbis Ediciones, Edicions 62).
De lo tuyo a lo mío (Editorial Laia).



CARO BAROJA, Julio (Madrid, 1914)

Ensayo:

Los Baroja (Taurus Ediciones).
Las brujas y su mundo (Alianza Editorial).
La brujería vasca (Editorial Txertoa).
El carnaval (Taurus Ediciones).
Cuadernos de campo (Turner Ediciones).
De la superstición al ateísmo (Taurus Ediciones).
Ensayos sobre la literatura de cordel (Editorial Revista de Occidente).
La estación de amor (Taurus Ediciones).
Estudios mogrebíes (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
Estudios sobre la vida tradicional española (Edicions 62).
Estudios vascos (Editorial Txertoa).
Formas complejas de la vida religiosa (Akal Editor).
Los judíos en la España moderna y contemporánea (Ediciones Istmo).
Los pueblos de España (Ediciones Istmo).
Ritos y mitos equívocos (Ediciones Istmo).
Semblanzas ideales. Maestros y amigos (Taurus Ediciones).
Los vascos (Ediciones Istmo).
Vidas poco paralelas (Turner Ediciones).

CASTRO, Rosalía de (Santiago de Compostela,
1837 - Padrón, 1885)

Poesía:

Aires da miña terra (Editorial Galaxia).
Antología (Salvat Editores, Alianza Editorial).
Cantares galegos (Editorial Galaxia).
Cantares gallegos (Ediciones Cátedra, Akal Editor).
Obra galega completa (Akal Editor).
Obra poética (Editorial Espasa-Calpe, Salvora Ediciones).
En las orillas del Sar (Editorial Castalia).
Follas Novas (Editorial Gali).
La hija del mar (Editorial Gali, Akal Editor).
Inéditos de Rosalía (Edicions Monterrey).

COMADIRA, Narcís (Gerona, 1942)

Poesía:

Àlbum de família (Edicions dels Quaderns Crema).
Les Ciutats (Editorial Vosgos).
Desdesig (Edicions 62).
Terra Natal (Editorial La Gaya Ciencia).
El verd jardí (Edicions 62).

CORNUDELLA, Jordi (Barcelona, 1962)

Poesía:

Felí ences (Edicions dels Quaderns Crema).

CRESPO, Ángel (La Mancha, 1926)

Poesía:

En medio del camino (Editorial Seix Barral).
Claro-oscuro (Editorial Porvenir Independiente).
Colección de climas (Editorial María Auxiliadora).
Con el tiempo, contra el tiempo (Editorial El Toro de Barro).
La invisible luz (Editorial El Toro de Barro).



Junio feliz (Ediciones Rialp).
El aire es de los dioses (Olifante Ediciones).

Ensayo:

Estudios sobre Pessoa (Editorial Bruguera).
Dante y su obra (Editorial Dopesa).

CUENCA, Luis Alberto de (Madrid, 1950)

Poesía:

Scholia (Editorial Bosch).
Museo (Editorial Bosch).



DELIBES, Miguel (Valladolid, 1920)

Narrativa:

La sombra del ciprés es alargada (Ediciones Destino, Editorial Círculo de Lectores).
Aún es de día (Ediciones Destino).
El camino (Ediciones Destino).
Mi idolatrado hijo Sisí (Ediciones Destino, Ediciones Orbis).
Diario de un cazador (Ediciones Destino, Editorial Círculo de Lectores).
Siestas con viento sur (Ediciones Destino).
Diario de un emigrante (Ediciones Destino, Editorial Círculo de Lectores).
La hoja roja (Ediciones Destino, Salvat Editores).
Por esos mundos (Ediciones Destino).
Las ratas (Ediciones Destino).
Cinco horas con Mario (Ediciones Destino, Orbis Ediciones, Salvat Editores, Editorial Espasa-Calpe, Editorial Círculo de Lectores).
Vivir al día (Ediciones Destino).
Los santos inocentes (Editorial Planeta, Editorial Seix Barral).
Parábola del naufrago (Ediciones Destino).
Con la escopeta al hombro (Ediciones Destino).
Un año de mi vida (Ediciones Destino).
El príncipe destronado (Ediciones Destino).
Las guerras de nuestros antepasados (Ediciones Destino).
SOS (Ediciones Destino).
Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo (Ediciones Destino).
Mis amigas las truchas (Ediciones Destino).
El disputado voto del señor Cayo (Ediciones Destino).



USA y yo (Ediciones Destino).
Las perdices del domingo (Ediciones Destino).
Viejas historias de Castilla la Vieja (Ediciones Destino, Alianza Editorial).
Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso (Ediciones Destino).
Dos viajes en automóvil (Plaza y Janés Editores).
La mortaja (Ediciones Cátedra, Alianza Editorial).
Europa, parada y fonda (Editorial Cid, Plaza y Janés Editores).

Ensayo:

Castilla en mi obra (Editorial Magisterio Español).
Castilla, lo castellano y los castellanos (Editorial Planeta).
La caza de la perdiz roja (Editorial Lumen).
La caza en España (Alianza Editorial).
Mi mundo y el mundo (Editorial Miñón).

ESPRIU, Salvador (Santa Coloma de Farners (Barcelona), 1913-1985)

Teatro:

Una altra Fedra si us plau (Edicions 62).
Otra Fedra, si gustáis (Edicions 62).
Primera història d'Esther (Edicions del Mall).
Primera historia de Esther (Editorial Ayma).
Ronda de muerte en Sinera (Alianza Editorial).

Poesía:

Antología poética (Edicions 62).
Aspectes (Edicions 62).
La pell de brau (Edicions 62, Editorial Cuadernos para el Diálogo).
La piel de toro (Editorial Lumen).
El caminant i el mur (Edicions 62).
Les cançons d'Ariadna (Editorial Ayma).
Cementerio de Sinera (Editorial Polígrafa).
Cementeri de Sinera (Edicions 62).
Antología lírica (Ediciones Cátedra).
Obras completas (Edicions del Mall).
Setmana Santa (Edicions 62).

Narrativa:

Petites proses blanques (Editorial La Gaya Ciencia).
Ariadna al laberint grotesc (Edicions 62).
El doctor Rip (Edicions 62).
Laia (Editorial Polígrafa).



Llibre de Sinera (Edicions 62).
Mrs. Death (Edicions 62).
Narraciones (Editorial Al-Borak).
Leticia (Editorial Edhasa).
Les roques i el mar, el blau (Edicions 62).
Las rocas y el mar, lo azul (Alianza Editorial).

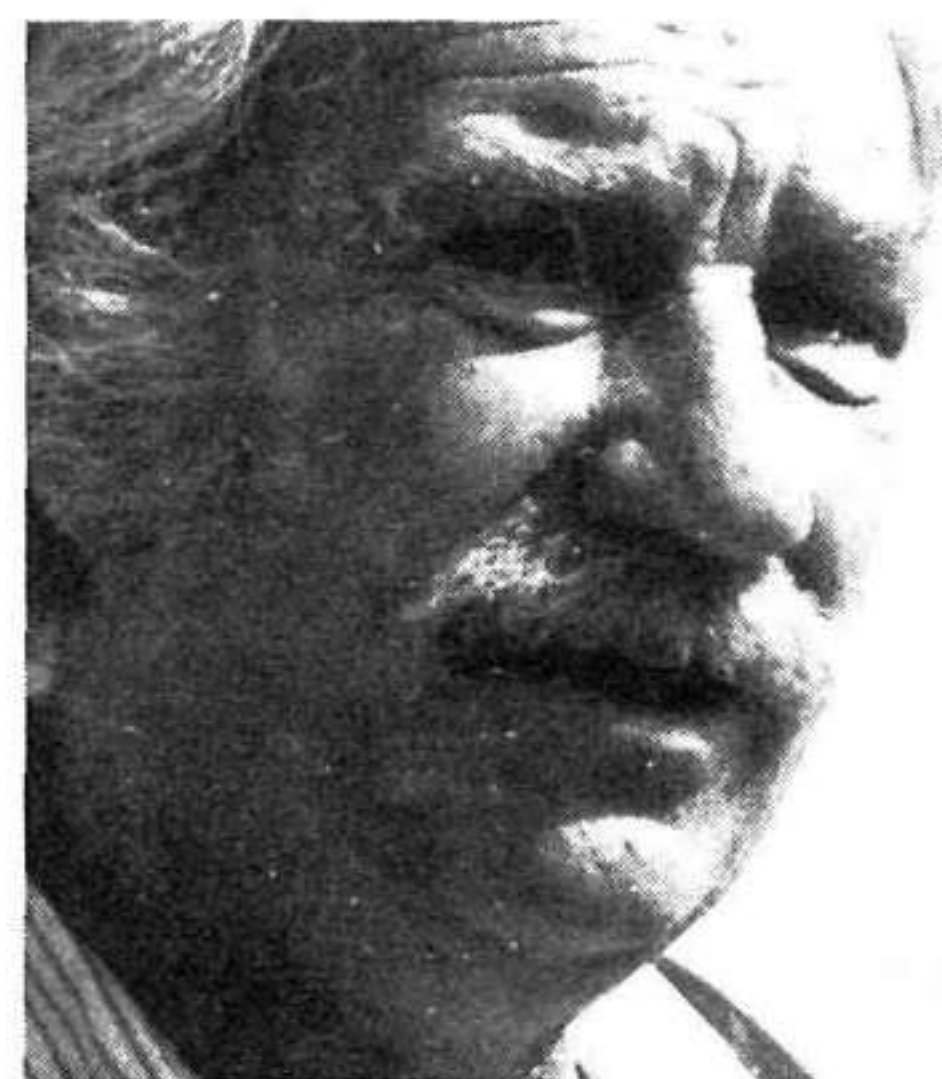
FERNÁN-GÓMEZ, Fernando
(Lima (Perú), 1921)

Teatro:

La coartada (Editorial Espasa-Calpe).
Los domingos, bacanal (Editorial Espasa-Calpe).
Las bicicletas son para el verano (Editorial Espasa-Calpe).
Del rey Ordás y su infamia (Editorial Espasa-Calpe).

Narrativa:

El vendedor de naranjas (Editorial Espasa-Calpe).



FERNÁN-VELLO, Miguel Anxo
(Cospeito (Lugo), 1958)

Poesía:

Seivas de Amor e Tránsito (Editorial Trieste).

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina
(Arenys de Mar (Barcelona), 1945)

Narrativa:

Mi hermana Elba (Tusquets Editores).
Los atillos de Brumal (Tusquets Editores).



FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús (Madrid, 1926)

Narrativa:

Los bravos (Ediciones Destino, Salvat Editores).
Cabeza rapada (Editorial Seix Barral).
En la hoguera (Editorial Magisterio Español).
Laberintos (Editorial Seix Barral).



El hombre de los santos (Editorial Bruguera).
Las catedrales (Editorial Seix Barral, Editorial Argos Vergara).
Libro de las memorias de las cosas (Ediciones Destino).
Paraíso encerrado (Ediciones Destino).
Europa y algo más (Ediciones Destino).
La que no tiene nombre (Editorial Espasa-Calpe, Orbis Ediciones, Ediciones Destino).
Extramuros (Editorial Argos Vergara).
A orillas de una vieja dama (Alianza Editorial).
Cabrera (Plaza y Janés Editores).
Jaque a la dama (Editorial Planeta).
Cuentos completos (Alianza Editorial).
Los jinetes del alba (Editorial Seix Barral).

GÁNDARA, Alejandro (Santander, 1958)

Narrativa:

Punto de fuga (Ediciones Alfaguara).



GANDIAGA, Bitoriano (Mendata, 1928)

Poesía:

Uda batez Madrilen (Editorial Aránzazu).

GARCÍA MORALES, Adelaida (Badajoz, 1948)

Narrativa:

El silencio de las sirenas (Editorial Anagrama).



GIMFERRER, Pere (Barcelona, 1945)

Poesía:

Poemas 1963-1969 (Alberto Corazón Editor).
Poesía 1970-1976 (Alberto Corazón Editor).
L'espai desert (Edicions 62).
Mirall, espai, aparicions (Editorial Polígrafa).
Apariciones y otros poemas (Alberto Corazón Editor).



Ensayo:

La poesía de J. V. Foix (Edicions 62).
Antoni Tapies i l'esperit catalá (Editorial Polígrafa).
Max Ernst (Editorial Polígrafa).
Miró (Editorial Polígrafa).
Lecturas de Octavio Paz (Editorial Anagrama).
Los raros (Editorial Planeta).
Dietario (Edicions 62, Editorial Seix Barral).
Segundo dietario (Edicions 62, Editorial Seix Barral).
Radicalidades (Editorial Bosch).

Narrativa:

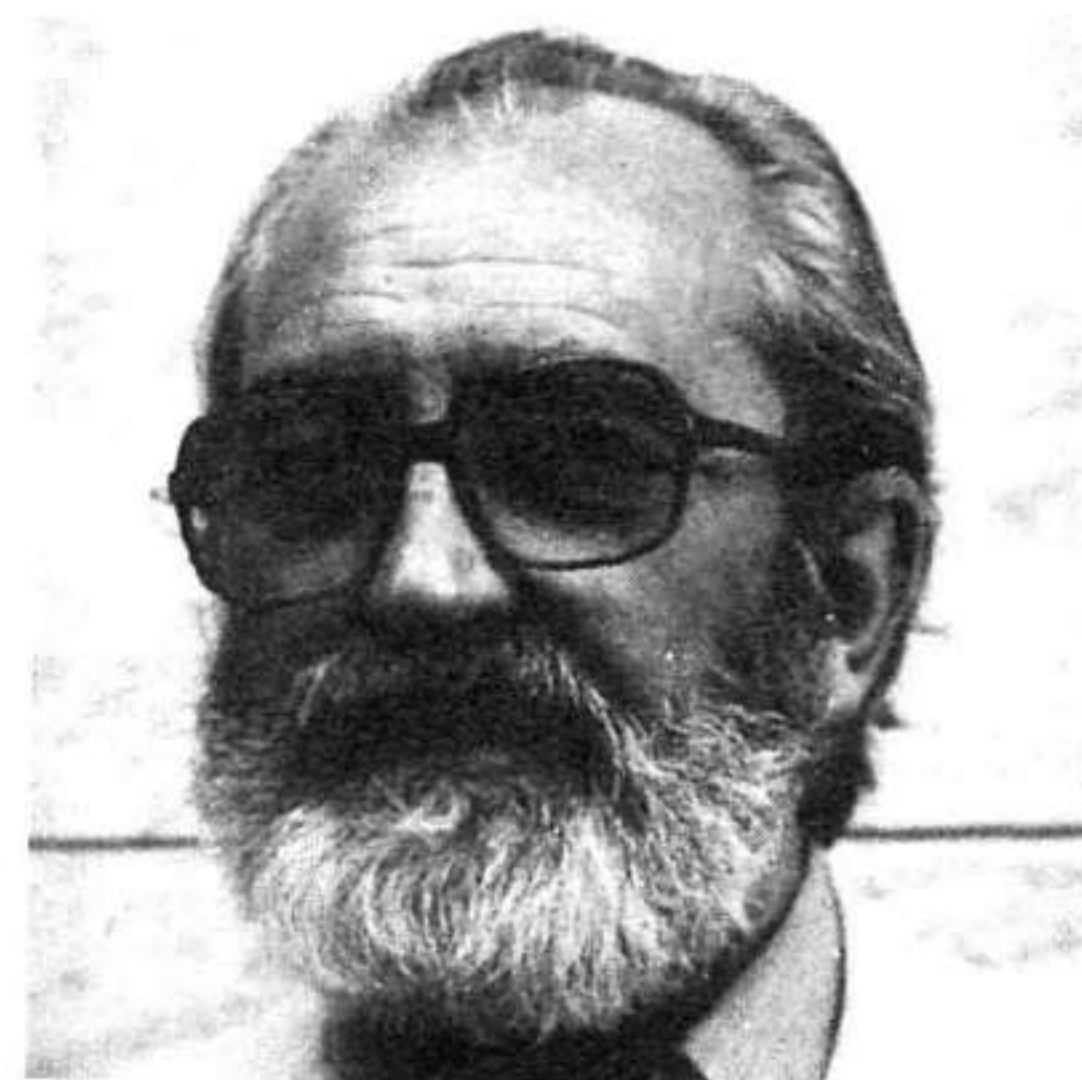
Fortuny (Editorial Planeta).

GONZÁLEZ, Ángel (Oviedo, 1925)**Poesía:**

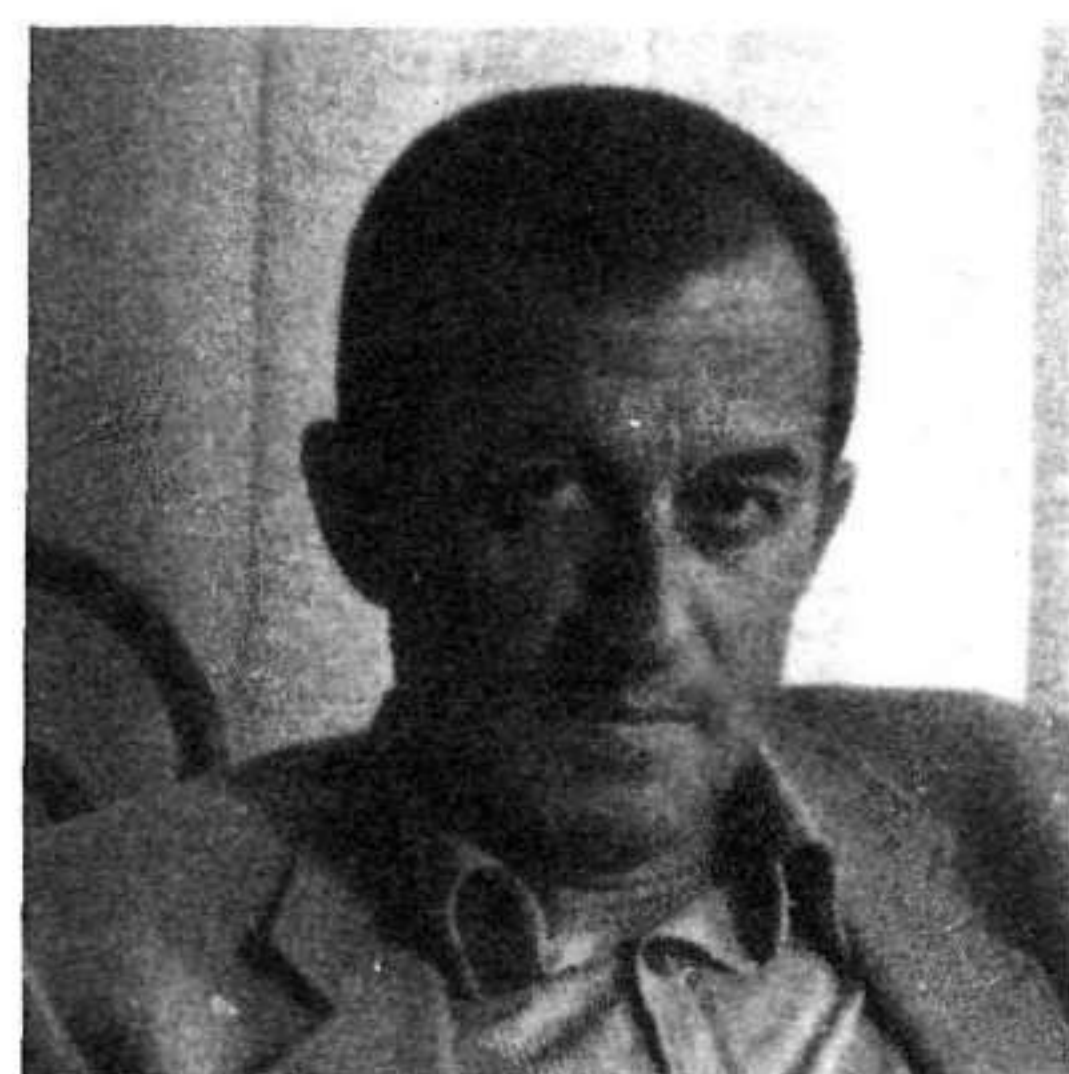
Palabra sobre palabra (poesía completa) (Editorial Seix Barral).
Breves acotaciones para una biografía (Inventarios Provisionales Editorial).

Ensayo:

Antonio Machado (Ediciones Júcar).

**GOYTISOLO, Juan** (Barcelona, 1931)**Narrativa:**

Juegos de manos (Ediciones Destino).
Duelo en el paraíso (Salvat Editores, Ediciones Destino).
Fiestas (Orbis Ediciones, Ediciones Destino).
El circo (Ediciones Destino).
La resaca (Ediciones Destino).
Para vivir aquí (Editorial Bruguera).
Campos de Níjar (Editorial Seix Barral).
La isla (Editorial Seix Barral).
La Chanca (Editorial Seix Barral).
Fin de fiesta (Editorial Seix Barral).
Señas de identidad (Editorial Seix Barral, Editorial Argos Vergara).
Reivindicación del conde don Julián (Editorial Seix Barral).
Juan sin tierra (Editorial Seix Barral).



Makbara (Editorial Seix Barral).
Paisajes después de la batalla (Montesinos Editor).

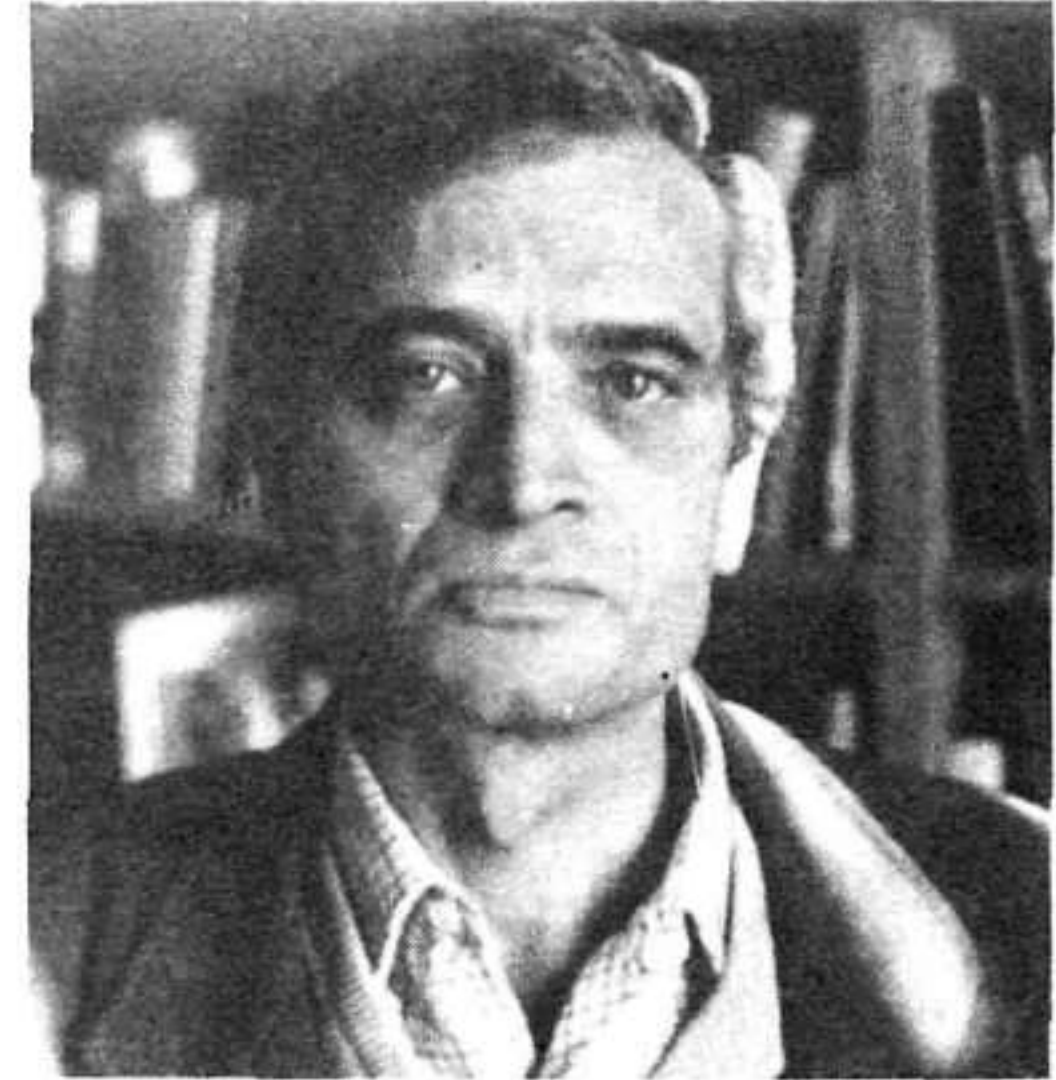
Ensayo:

Furgón de cola (Editorial Seix Barral).
Libertad, libertad, libertad (Editorial Anagrama).
Disidencias (Editorial Seix Barral).
Crónicas sarracinas (Editorial Ibérica de Ediciones y Publicaciones).
Contracorrientes (Montesinos Editor).
España y los españoles (Editorial Lumen).

GOYTISOLO, Luis (Barcelona, 1935)

Narrativa:

Las afueras (Editorial Seix Barral, Editorial Argos Vergara).
Fábulas (Editorial Bruguera).
Antagonía (obra completa) (Ediciones Alfaguara).
Recuento (Antag.) (Editorial Seix Barral).
Los verdes de mayo hasta el mar (Antag.) (Editorial Seix Barral).
La cólera de Aquiles (Antag.) (Editorial Seix Barral).
Teoría del conocimiento (Antag.) (Editorial Seix Barral).
Estela del fuego que se aleja (Editorial Anagrama).



GUILLÉN, Claudio (París, 1926)

Ensayo:

Literature as System (Princeton University Press).
Edición de "*Lazarillo de Tormes*" and "*El abencerraje*" (Dell, Nueva York).



JUARISTI, Felipe (Azcoitia, 1957)

Poesía:

Denbora, nostalgia (La Primitiva Casa Baroja).

LUPIÁÑEZ, José (La Línea (Cádiz), 1955)

Poesía:

Ladrón de fuego (Universidad de Granada).
Río solar (Antonio Ubago Editor).
Amante de gacela (Universidad de Granada).
El jardín de ópalo (Edialsa Ediciones).
Música de esferas (Diputación Provincial de Granada).



LLAMAZARES, Julio (Vegamián (León), 1955)

Poesía:

Memoria de la nieve (Consejo General de Castilla y León).
La lentitud de los bueyes y *Memoria de la nieve* (Ediciones Hiperión).

Ensayo:

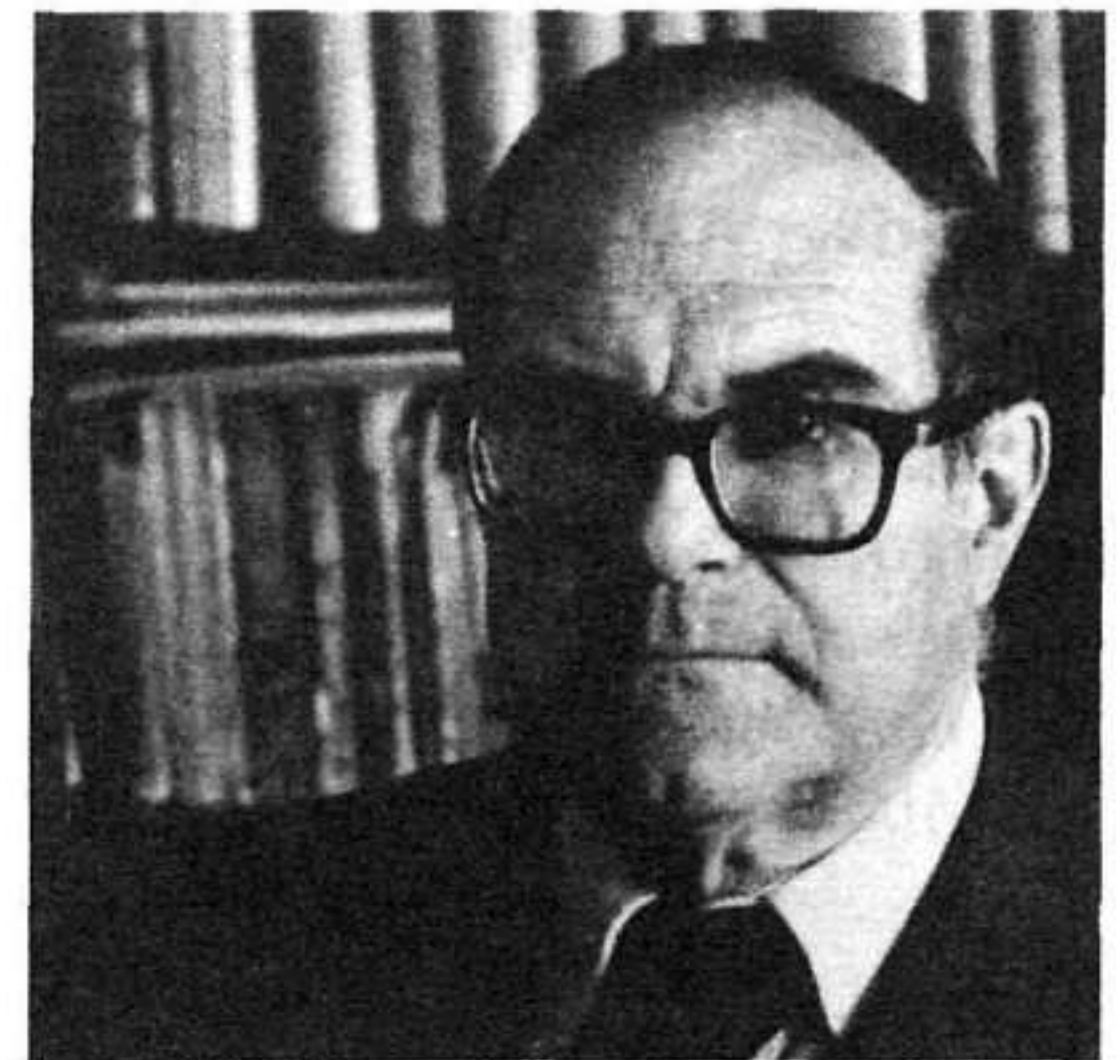
El entierro de Genarín (Editorial Ayuso).



MARIAS, Julián (Valladolid, 1914)

Ensayo:

Historia de la filosofía (Alianza Editorial).
Introducción a la filosofía (Alianza Editorial).
Antropología metafísica (Alianza Editorial).
Ortega. Circunstancia y vocación (Alianza Editorial).
Ortega. Las trayectorias (Alianza Editorial).
Biografía de la filosofía (Alianza Editorial).
La mujer en el siglo XX (Alianza Editorial).
Breve tratado de la ilusión (Alianza Editorial).
La devolución de España (Editorial Espasa-Calpe).
España en nuestras manos (Editorial Espasa-Calpe).
La España real (Editorial Espasa-Calpe).
La justicia social y otras justicias (Editorial Espasa-Calpe).
Literatura y generaciones (Editorial Espasa-Calpe).
Miguel de Unamuno (Editorial Espasa-Calpe, Gustavo Gili Editor).
El tema del hombre (Editorial Espasa-Calpe).
El intelectual y su mundo (Editorial Espasa-Calpe).
Imagen de la India e Israel: una resurrección (Revista de Occidente).
Innovación y arcaísmo (Revista de Occidente).
Sobre Hispanoamérica (Revista de Occidente).
Problemas del cristianismo (Editorial Católica).
Obras completas (Revista de Occidente).



MARTÍN GAITE, Carmen (Salamanca, 1925)

Narrativa:

El balneario (Ediciones Destino).
Las ataduras (Ediciones Destino).
Entre visillos (Ediciones Destino).
Ritmo lento (Editorial Seix Barral).



Retahílas (Ediciones Destino).
El cuarto de atrás (Ediciones Destino).
Fragmentos de interior (Ediciones Destino).

Ensayo:

El cuento de nunca acabar (Editorial Trieste).

Poesía:

A rachas (Ediciones Hiperión).

MAYORAL, Marina (Mondoñedo (Lugo), 1942)

Narrativa:

Cándida otra vez (Víctor Pozanco Editor).
Al otro lado (Editorial Magisterio Español).
La única libertad (Ediciones Cátedra).



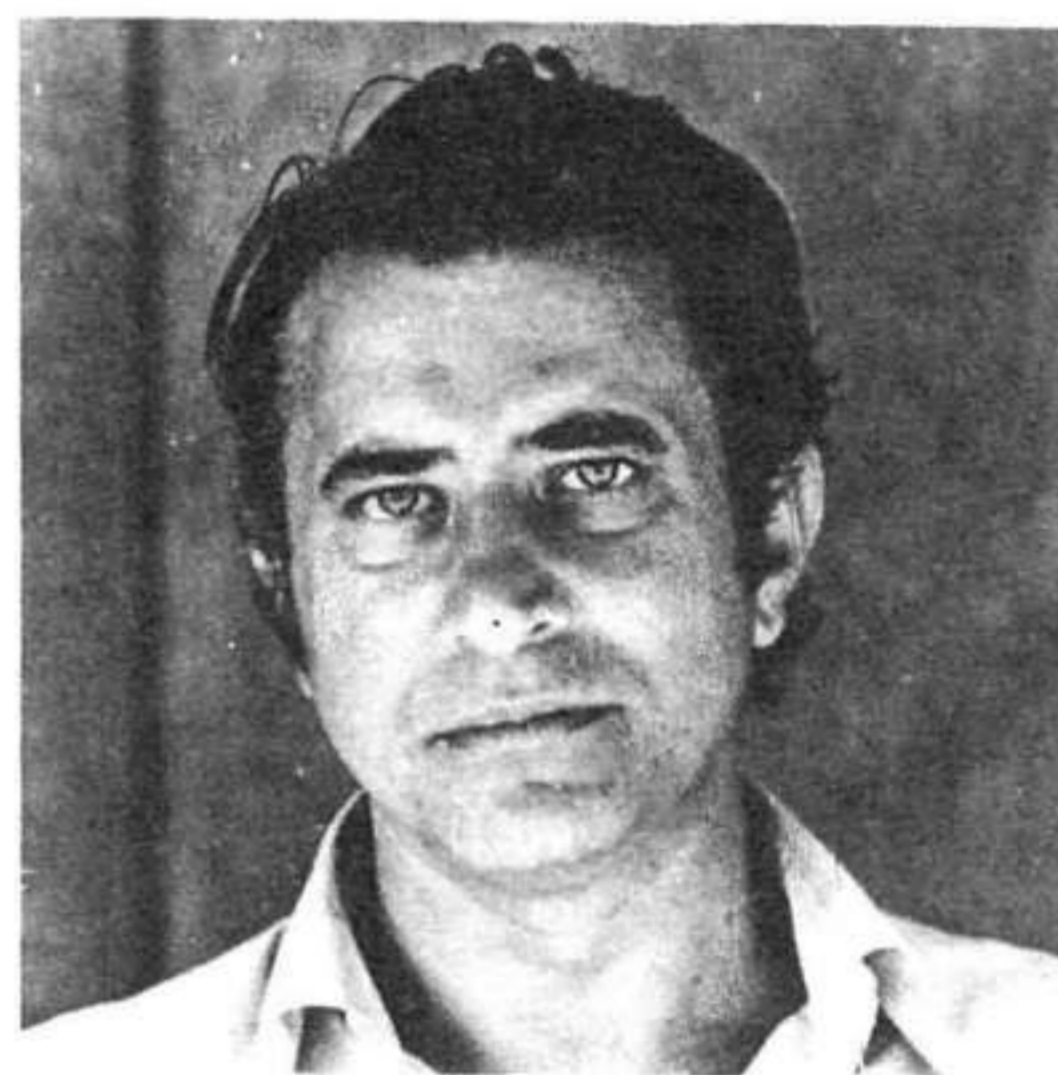
MERINO, José María (León, 1941)

Narrativa:

Novela de Andrés Choz (Editorial Magisterio Español).
El caldero de oro (Ediciones Alfaguara).
Cuentos del reino secreto (Ediciones Alfaguara).

Poesía:

Sitio de Tarifa (Helios Editorial).
Mírame Medusa (Editorial Ayuso).



MONZÓ, Quim (Barcelona, 1952)

Narrativa:

L'udol del griso al caire de les clavegueres (Edicions 62).
Uf, va dir ell (Edicions dels Quaderns Crema).
Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury (Edicions dels Quaderns Crema).
Melocotón de manzana (Editorial Anagrama).



MURILLO, Enrique (Barcelona, 1944)

Poesía:

Las dimensiones saciadas.



ONAINDIA, Mario (Bilbao, 1948)

Narrativa:

Elurtzan dautzan zuhaitz enborrak (Árboles que yacen en la nieve) (Haranburu Editor).

Grand Placen aurkituko gara (Encuentro en la Grand Place) (Haranburu Editor).

Gau ipuiak (Cuentos nocturnos) (Haranburu Editor).



PANERO, Juan Luis (Madrid, 1942)

Poesía:

Los trucos de la muerte (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

Juegos para aplazar la muerte (Editorial Renacimiento).



PIERA, Carlos (Madrid, 1942)

Poesía:

Versos (Alberto Corazón Editor).



PUJOL, Carlos (Barcelona, 1936)

Narrativa:

La sombra del tiempo (Editorial Planeta).

Un viaje a España (Plaza y Janés Editores).

El lugar del aire (Editorial Bruguera).

La noche más lejana (Editorial Trieste).



RACIONERO, Luis (Seo de Urgel (Lérida), 1940)

Ensayo:

De qué van los 60 (Las Ediciones de la Piqueta).
Filosofías del Underground (Editorial Anagrama).
Leonardo y su obra (Editorial Dopesa).
Textos de estética taoísta (Alianza Editorial).
Del paro al ocio (Editorial Anagrama).

Narrativa:

Cercamón (Edicions 62, Ediciones Grijalbo).
La forja del exilio (Plaza y Janés Editores).
Raimon o la alquimia de la locura (Editorial Laia).



RIVAS, Manuel (La Coruña, 1957)

Poesía:

Livro do Entroido (Edicions Do).

ROA BASTOS, Augusto (Paraguay, 1917)

Narrativa:

Hijo de hombre (Editorial Seix Barral, Editorial Argos Vergara, Ediciones Alfaguara).
El trueno entre las hojas (Editorial Bruguera).
Yo, el Supremo (Siglo XXI Editores, Ediciones Alfaguara).
El fiscal (Ediciones Alfaguara).



ROSSETTI, Ana (Cádiz, 1950)

Poesía:

Los devaneos de Erato (Editorial Prometeo).



RUIZ, Raúl (Badalona (Barcelona), 1947)

Narrativa:

El tirano de Taormina (Ediciones Hiperión).
Sixto VI. Relación inverosímil de un papado infinito (Ediciones Hiperión).
La peregrina y prestigiosa historia de Arnaldo de Montferrat (Ediciones Hiperión).



SAMPEDRO, José Luis (Barcelona, 1916)

Narrativa:

El río que nos lleva (Ediciones Alfaguara).
El caballo desnudo (Ediciones Alfaguara).
Congreso en Estocolmo (Ediciones Alfaguara).
Octubre, octubre (Ediciones Alfaguara).

Teatro:

Un sitio para vivir (Editorial Escélicer).



SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (Canarias, 1952)

Poesía:

Clima (Edicions del Mall).
Tinta (Edicions del Mall).

Ensayo:

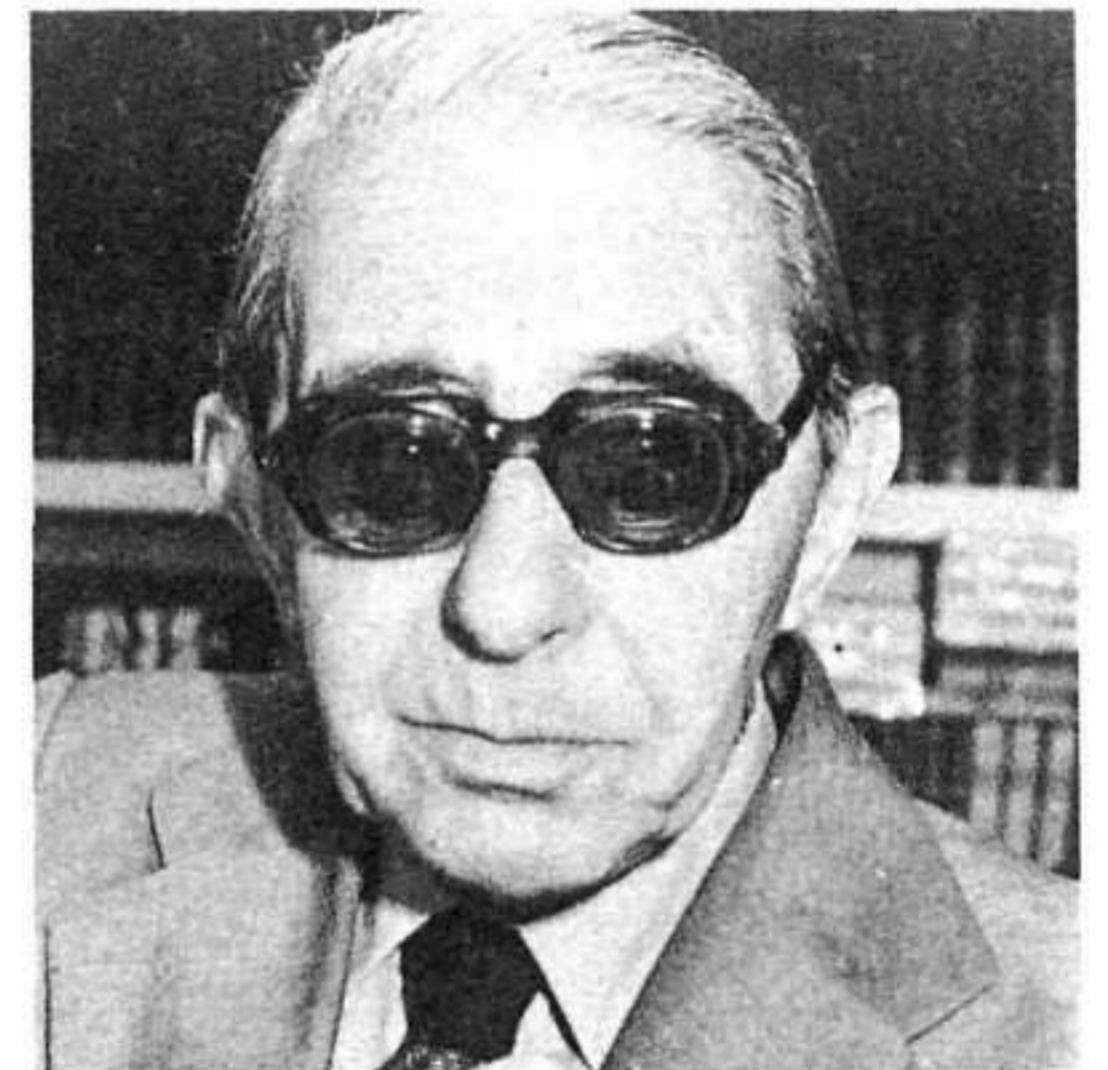
El primer Alonso Quesada (Cabildo Insular de Gran Canaria).
Tres estudios sobre Góngora (Edicions del Mall).
La luz negra (Ediciones Júcar).



TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (El Ferrol (La Coruña), 1910)

Narrativa:

Los cuadernos de La Romana (Ediciones Destino).
Los cuadernos de un vate vago (Plaza y Janés Editores).
Dafne y ensueños (Ediciones Destino).
Don Juan (Orbis Ediciones, Ediciones Destino).
Fragmentos de Apocalipsis (Ediciones Destino).
El golpe de estado de Guadalupe Limón (Plaza y Janés Editores).
Los gozos y las sombras (Editorial Bruguera, Alianza Editorial).
La isla de los jacintos cortados (Ediciones Destino).
Nuevos cuadernos de La Romana (Ediciones Destino).
Off-side (Orbis Ediciones, Ediciones Destino).
La princesa durmiente va a la escuela (Plaza y Janés Editores).
Quizá nos lleve el viento al infinito (Plaza y Janés Editores).
La saga-fuga de J. B. (Ediciones Destino).
Las sombras recobradas (Editorial Planeta).



Ensayo:

Ensayos críticos (Ediciones Destino).
El Quijote como juego (Ediciones Destino).

Teatro:

Teatro completo (Ediciones Destino).

TRAPIELLO, Andrés
(Manzaneda de Torío, 1953)

Poesía:

Junto al agua (La Ventura).
Las tradiciones (Editorial Trieste).



VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel
(Barcelona, 1939)

Poesía:

Coplas a la muerte de mi tía Daniela (Editorial Saturno,
Editorial Laia).
A la sombra de las muchachas en flor (Editorial Saturno).
Praga (Editorial Lumen).

Narrativa:

Recordando a Dardé (Editorial Seix Barral).
Guillermotta en el país de las Guillerminas (Editorial
Anagrama).
Happy end (Editorial La Gaya Ciencia).
Cuestiones marxistas (Editorial Anagrama).
Yo maté a Kennedy (Editorial Punch).
Tatuaje (José Batlló Editor, Plaza y Janés Editores).
La soledad del manager (Editorial Planeta).
Los mares del Sur (Editorial Planeta).
Asesinato en el Comité Central (Editorial Planeta).
Los pájaros de Bangkok (Editorial Planeta).
La rosa de Alejandría (Editorial Planeta).
Tres novelas ejemplares (Plaza y Janés Editores).

Ensayo:

Manifiesto subnormal (Editorial Kairós).
Crónica sentimental de España (Editorial Bruguera).
La cocina catalana (Edicions 62).
Las cocinas de España (Ediciones Sedmay).
Diccionario del franquismo (Editorial Dopesa).
Historia de la comunicación social (Editorial Bruguera).



VILA-MATAS, Enrique (Barcelona, 1948)

Narrativa:

Mujer en el espejo contemplando el paisaje (Tusquets Editores).

La asesina ilustrada (Tusquets Editores).

Al sur de los párpados (Editorial Fundamentos).

Nunca voy al cine (Laertes Ediciones).

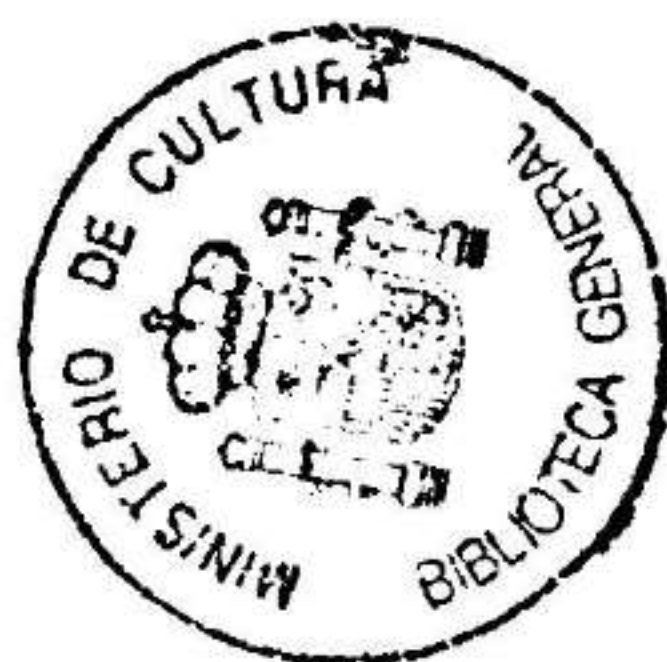
Impostura (Editorial Anagrama).



Índice

Presentación	[4]
Escaparate de novedades	[7]
Pere Calders, <i>Ronda naval bajo la niebla</i>	[8]
Miguel Delibes, <i>El tesoro</i>	[11]
Cristina Fernández Cubas, <i>El año de Gracia</i>	[13]
Jesús Fernández Santos, <i>El griego</i>	[16]
Alejandro Gándara, <i>La media distancia</i>	[18]
Juan Goytisolo, <i>Coto vedado</i>	[20]
Luis Goytisolo, <i>Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza</i>	[23]
Claudio Guillén, <i>Entre lo uno y lo diverso (introducción a la literatura comparada)</i>	[25]
Julio Llamazares, <i>Luna de lobos</i>	[28]
Julián Marías, <i>España inteligible</i>	[30]
Carmen Martín Gaité, <i>El pastel del diablo</i>	[33]
Marina Mayoral, <i>Contra muerte y amor</i>	[35]
José María Merino, <i>La orilla oscura</i>	[38]
Quim Monzó, <i>Gasolina</i>	[40]
Enrique Murillo, <i>El secreto del arte</i>	[43]
Mariano Onaindía, <i>La tau y el caldero</i>	[45]
Luis Racionero, <i>El Mediterráneo y los bárbaros</i>	[49]
Raúl Ruiz, <i>Los papeles de Flavio Alvisi</i>	[52]
José Luis Sampedro, <i>La sonrisa etrusca</i>	[54]
Enrique Vila-Matas, <i>Historia abreviada de la literatura portátil</i>	[56]
Pliego de poesía	[59]
Joan Brossa	[60]
Angel González	[61]
Angel Crespo	[62]
Bitoriano Gandiaga	[63]
Narcis Comadira	[64]
Carlos Piera	[65]
Juan Luis Panero	[66]
Luis Alberto de Cuenca	[67]
Ana Rosetti	[68]
Andrés Trapiello	[69]
Andrés Sánchez Robayna	[70]
José Lupiáñez	[71]
Felipe Juaristi	[72]
Manuel Rivas	[73]
Miguel Auxo Fernán-Vello	[75]
Jordi Cornudella	[77]

Éxitos de venta	[79]
Manuel Vázquez Montalbán, <i>El pianista</i>	[81]
En pruebas	[101]
Juan Benet, <i>Herrumbrosas lanzas</i>	[102]
Hombres y nombres	[119]
Salvador Espriu, por <i>Enric Sullá</i>	[120]
Gonzalo Torrente Ballester, por <i>Carmen Becerra</i>	[124]
Julio Caro Baroja, por <i>Emilio Temprano</i>	[126]
Augusto Roa Bastos y la literatura de América en España, por <i>Adolfo García Ortega</i>	[129]
Rosalía, cien años después, por <i>Carlos Casares</i>	[132]
Ayuda a la traducción	[135]
Ensayo	[145]
Cervantes y los libros de caballerías, por <i>Ítalo Calvino</i>	[146]
Cine y literatura, un amor imposible, por <i>Antonio Lara</i>	[152]
1. Conversaciones con Buñuel, por <i>Max Aub</i>	[153]
2. El viaje a ninguna parte, por <i>Fernando Fernán-Gómez</i>	[154]
3. El Sur y Bene, por <i>Adelaida García Morales</i>	[155]
4. Cine y Literatura, por <i>Pere Gimferrer</i>	[155]
Don José Lázaro Galdiano y sus colecciones, por <i>Enrique Pardo Canalís</i>	[165]
Cuadernos del hispanista	[169]
Directorio de editoriales	[176]
Repertorio de autores	[179]



SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EL 23 DE SEPTIEMBRE DE 1986
EN TÉCNICAS GRÁFICAS FORMA, S. A.
MADRID

Ministerio *de* Cultura