

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 11 de abril
de 1981

PREMIOS DE LA CRITICA 1981

Escribe Jacinto LOPEZ GORGE



EL JURADO de los Premios de la Crítica 1981, momentos después del fallo. De izquierda a derecha y de abajo arriba: Enrique Sordo, Luis Horno Liria, Antonio Valencia, Guillermo Díaz-Plaja, Jacinto López Gorgé, Luis Jiménez Martos, Basilio Losada, Joaquín Marco, Rafael Conte, José Luis Cano, Julio Manegat, Antonio Blanch, César Antonio Molina, Emilio Miró, Florencio Martínez Ruiz, Luis Suñén y Ernesto Escapa. Estuvieron ausentes por causas ajenas a su voluntad Juan R. Masoliver y Dámaso Santos.

PREMIOS DE LA CRITICA 1981

NARRATIVA Y POESIA

- Castellana: «Sólo cenizas hallarás», bolero, de Pedro Vergés.
«Tres lecciones de tinieblas», de José Angel Valente.
- Catalana: «Viatges i flors», de Mercedes Redodera.
«Mandràgora», de José María Llompart.
- Gallega: «Fábula», de Xavier Alcalá.
«Estacions ao mar», de Xoana Torres.
- Euskera: «Nork bere bidea», de Juan José Irazusta.
«Gabeziak», de Teresita Irastorza.

NARRATIVA EN CASTELLANO (obras seleccionadas)

Juan Benet, «Saúl ante Samuel»; Juan Goytisolo, «Makbara»; Gonzalo Torrente Ballester, «La isla de los jacintos cortados»; Ether Tusquets, «Varada tras el último naufragio»; Miguel Espinosa, «La tribada falsaria»; Francisco Umbral, «Los helechos arborescentes»; Pedro Vergés, «Sólo cenizas hallarás, bolero»; J. E. Zúñiga, «Largo noviembre de Madrid»; Leopoldo Azancot, «Ella, la loba»; G. García Badell, «Nuevo auto de fe»; Carlos Fuentes, «Una familia lejana»; Gonzalo Suárez, «Gorila en Hollywood»; Javier Tomeo, «El castillo de la carta cifrada».

POESIA EN CASTELLANO (obras seleccionadas)

José Angel Valente, «Tres lecciones de tinieblas»; José Agustín Goytisolo, «Los pasos del cazador»; Rafael Montesinos, «Ultimo cuerpo de campanas»; Fernando Quiñones, «Las crónicas inglesas»; Luis Rosales, «La carta entera»; Miguel Fernández, «Del jazz y otros asedios»; Vicente Gao, «Ultima Thule»; Alvaro Pombo, «Hacia una constitución poética»; Juan Gelman, «Si dulcemente»; José Lupiáñez, «El jardín de opalo»; Rafael Alberti, «Futigada Luz»; Julia Castillo, «Poemas de la imaginación Barroca».

PUNTUALIZACIONES

La cuestión estaba en si los premios de la Crítica 1981, debían concederse o no a los autores que, dentro del mismo género —poesía o narrativa—, ya habían sido premiados en años anteriores. En la asamblea general celebrada en Zaragoza el 12 de abril del 80, tras la concesión de los premios de ese año, tal cuestión había quedado resuelta: acordar por mayoría —sólo con tres votos en contra— que en adelante no se otorgara premio a los autores ya galardonados. Pero por esas cosas que ocurren —de las que no descartamos ciertos despistes—, entre los libros votados para la selección previa figuraban obras de Torrente Ballester (premio de la Crítica 1973 y 1978), Luis Rosales (1970 y 1980) y José Angel Valente (1961). Y en este punto, no más

iniciada la primera reunión del jurado, comenzaron los desacuerdos. Se discutió esto, lo de si entraban o no los autores hispanoamericanos —siempre que sus libros aparecieran en España y en primera edición, claro está— y si se debían tener en cuenta las antologías, cuestiones todas ellas debatidas el pasado año. Y precisamente la única cuya discusión quedó zanjada por el citado acuerdo de la asamblea general de la Asociación, acabó des- acordándose ahora. Lo que originó no poca confusión en los criterios del jurado del premio de la Crítica, reunido en Zaragoza el 3 y el 4 de este abril que corre, durante las muy laboriosas votaciones que siguieron hasta el fallo final. De las dos otras cuestiones pendientes —es decir, sin acuerdo alguno— del año anterior, se decidió admitir a los hispanoamericanos, pero no las antologías poéticas.

A Zaragoza habían acudido sólo diecisiete miembros del jurado. Faltaban los críticos de Barcelona, Juan Ramón Masoliver —¡tremendo despiste el de Juan Ramón—; de Madrid, Dámaso Santos; de Tenerife, Pérez Mink, y de Sevilla, Ruiz Copete. Ernesto Escapa, de León, llegó muy tarde el viernes 3, y no se incorporó al jurado hasta el sábado 4. Y Santiago Aizarna, por el contrario, que era el ponente de literatura vasca, tuvo que regresar a San Sebastián tras las reuniones del viernes. Dos presidencias hubo: la de Guillermo Díaz-Plaja, presidente de la Asociación de Críticos, y la ejecutiva de Luis Horno Liria, crítico de Zaragoza, como presidente del jurado, al que asistía Enrique Sordo, secretario general de la Asociación.

Hasta la noche del viernes no comenzaron a considerarse las obras definitivamente seleccionadas. Toda la tarde se nos había ido en discutir las cuestiones previas. No es fácil poner de acuerdo a un jurado tan numeroso. ¿Qué hubiera pasado entonces de ser cierto el despiste de un informador de la vispera que anunciaba que «al fallo asistirían casi todos los miembros de la Asociación»? Sin duda, el informador de marras ignora que la Asociación de Críticos se compone de casi un centenar y medio de socios. Algo demencial un jurado así. Los únicos acuerdos a los que se llegó en seguida, ya entrada la noche, fueron los premios de narrativa y poesía catalana, gallega y vasca. Magníficos los informes del año literario en las tres lenguas regionales a cargo de los ponentes respectivos: Joaquín Marco, Basilio Losada —qué brillantez la de éste— y Santiago Aizarna, cuyas propuestas de premios se aceptaron sin más.

Sobre cómo se desarrollaron las votaciones, tanto de narrativa como de poesía en castellano, va cumplida y detallada información en esta misma página. En el ánimo de gran parte del jurado estaba sacar a Benet como premio de narrativa. Juan Benet no había sido hasta ahora premio de la Crítica y ésta era la ocasión. Pero los votos se repartieron de tal forma —cinco por cada miembro del jurado en la votación primera, bajando de uno en uno en las siguientes—, que Benet cayó, ante la sorpresa de algunos, a las segundas de cambio. Tampoco era como para rasgarse las vestiduras. Nadie se las rasgó cuando en la final cayó Torrente Ballester, aunque en la caída de Torrente quizá pasase lo de que ya había sido premiado en dos ocasiones. Inconvenientes de la aceptación en des- acordar lo acordado. Y entre Benet y Torrente —como narrador, como prosista, como escritor de una pieza en suma— todavía hay diferencias, y no precisamente a favor del ingeniero. Menos sorprendente fue la caída de Goytisolo a las terceras de cambio. Se esperaba, que si no Benet, saliera al menos Goytisolo como premio de la Crítica, aunque «Makbara», evidentemente, no podríamos si-



ANTONIO PEREIRA

ANTONIO PEREIRA. Nació en Villafranca del Bierzo (León) 1923

LIBROS DE POESIA

«EL REGRESO». Páginas, 72. Editorial Riapl (Colección Adonais). Madrid, 1964.
«DEL MONTE Y LOS CAMINOS». Páginas, 74. Editorial El Bardo. Barcelona, 1966.
«CANCIONERO DE SAGRES». Páginas, 88. Colección Arbolé. Editorial Oriens. Madrid, 1969.
«DIBUJO DE FIGURA». Páginas, 62. El Bardo. Colección de Poesía. Barcelona, 1972.
«CONTAR Y SEGUIR». (Poesía, 1962-1972.) Páginas, 236. Plaza y Janés, Barcelona, 1972. (Con un prólogo de Miguel Dole.)

LIBROS DE NARRATIVA

«UNA VENTANA A LA CARRETERA». Premio Leopoldo Alas. Cuentos. Con prólogo de Ramón Carnicer. Páginas, 184. Editorial Rocas. Barcelona, 1967.
«UN SITIO PARA SOLEDAD». Novela. Páginas, 288. Plaza y Janés. Barcelona, 1969. (Hay

además una grabación en el «Libro hablado» de la Organización Nacional de Ciegos.)
«LA COSTA DE LOS FUEGOS TARDIOS». Novela. Páginas, 284. Plaza y Janés. Barcelona, 1973.
«EL INGENIERO BALBOA Y OTRAS HISTORIAS CIVILES». Relatos.

Páginas, 147. Ediciones Magisterio Español. Novelas y Cuentos. Madrid, 1976.
«HISTORIAS VENIALES DE AMOR». Cuentos. Páginas, 174. Plaza y Janés. Barcelona, 1978.
«PAIS DE LOS LOSAGAS». Novela. Páginas, 205. Plaza y Janés. Barcelona, 1978.

APUNTE PARA ENRIQUE BADOSA

En Marraquech de los decapitados atardece en jirones hay un coro implorante golpeando la dureza de estaño son los tristes que ven —¡Alá es grande escuchad compadeceos! Y un tumulto de ciegos egoístas circula entre las torres disfrutando la perfección que acude a los aromas.

Antonio PEREIRA

Escribe J. A. UGALDE

CERCANIAS DEL APOCALIPSIS

ENTRE la novela de aventuras y las vertientes políticas de la ciencia-ficción, en esos vericuetos, hemos ido viendo constituirse un nuevo subgénero literario en los últimos tiempos. Se trata de la que podríamos llamar narrativa del apocalipsis y, como resulta obvio, su temática gira en torno a los renovados terrores de aniquilación del orden mundial, propios de todo fin de siglo y agudizados hoy por la desoladora situación política del orbe. Creo que es en el citado territorio literario donde hay que encuadrar la primera novela de Javier Martínez Reverte, «El penúltimo día» (1).

Pero hay que hacer ciertas salvedades: más que de la destrucción atómica fulgurante en que suele centrarse la literatura apocalíptica, «El penúltimo día» narra la declinación, veloz, pero escalonada, del orden social en el ámbito de Europa, como fruto del corte definitivo del suministro petrolífero y del consiguiente estallido de la muchedumbre de crisis que atenazan a la vida colectiva.

La novela se desarrolla en dos planos cronológicos: asistimos, por un lado, a las incidencias de la invasión de Europa por una Confederación Islámica militarizada y, por otro lado, a la previa disolución del orden europeo, tema que se vertebró en el manuscrito redactado, durante su huida, por un madrileño de nombre Damián y que constituye el hilo central de la narración. Al carácter itinerante de lo que se cuenta —la larga fuga de dos familias que irán siendo diezmadas y dispersadas en su búsqueda de una nueva tierra prometida— corresponde una más oscura y esquemática movilización interior de los personajes: el omnívoro problema en el que se verán envueltos es el de sobrevivir sin destruir sus aptitudes éticas, el de continuar en libertad sin abdicar de su dimensión humana, encrucijada en la que una y otra vez se verán envueltos por la violencia imperante, por la «ley de la selva» que ha vuelto a imponerse en aquel mundo crepuscular.

ESTE esqueleto argumental, genérico, prolifera hoy en el cine, en los telefilmes, en la novela y hasta en los cómics. La sociedad retrocede a estadios propios del medioevo o a situaciones aún más arcaicas: pequeñas e improvisadas colectividades se acogen a nuevos valores, recaen en creencias irracionales surtidas de fanatismo y en prácticas autoorganizativas siempre proclives al despotismo y la crueldad. La recurrente insistencia de tales argumentos nos hace atisbar la fascinación atemorizada con que los hombres de hoy vislumbramos la probable irrupción de eso que se suele denominar «el imperio del caos y la anarquía».

PERO esta misma proliferación argumental —dos de cuyas cumbres novelísticas son: «Mono y esencia», de Aldous Huxley, y, sobre todo, «Cántico por Leibowitz», de W. M. Miller— obliga a quien hoy recurre al género a un intenso esfuerzo imaginativo, so pena de caer en el lugar común, un lugar común que el novel autor de «El penúltimo día» no ha logrado exorcizar del todo. Es visible, por ejemplo, en la parte inicial del libro, en aquellas páginas que, con trazos apresurados y valiéndose del excesivamente fácil truco de los recortes de Prensa, trata de diseñar las etapas y la atmósfera de la caída en barrena de la antigua civilización europea.

SIN embargo, esta debilidad sería más disculpable si las posteriores aventuras aportaran mayores dosis de originalidad, o mayor tensión narrativa. Tres son los escenarios cruciales o, más precisamente, las propuestas de vida comunitarias que los tránsfugas madrileños encontrarán en su particular odisea. La primera de ellas, y tal vez la más lograda literariamente, es la de la comunidad rural que, bajo la férrea disciplina impuesta por su jefe (el antiguo alcalde), se ha conver-

tido en una especie de deshumanizada Esparta o de fortificada aldea rural, regida por el odio, la desconfianza y sumarios juicios que pueden culminar en condenas a lapidación. Damián, Jarilos —el personaje más cuidado y sugestivo de la novela— y sus acompañantes serán luego apresados por una grey orgiástica y alucinada que, tras una primera descripción que hacía presagiar algo que podía acercarse al ambiente de «La otra parte», de Alfred Kubin, queda reducido a una pobre escena erótica y el



episodio se liquida de rápido descabello. Por último, el monasterio de Tabar, en el que parte de la expedición decide terminar sus días y cuyas formas de vida reciben la más larga atención por parte del autor, no pasa de ser una tenue literaturización del programa iniciático de alguno de los maharishis que hacen su agosto en nuestro mundo.

NO cabe negar a Javier Martínez Reverte un empleo utilitario del lenguaje, un tono eficaz propio de quien se ha depurado

en el reporterismo y la crónica, pese a que, en ocasiones —por ejemplo, en las esporádicas apariciones del coronel Qasim, que es quien sirve de intermediario para que el lector conozca el manuscrito con los principales avatares de la novela—, la intención de rodear con un aura de misterio y de crear expectativas sobre lo que se contará a continuación lastre la precisión instantánea de lo narrado.

EN mi opinión, cualquier género es válido para escribir una buena novela; pero cada uno de ellos tiene sus exigencias; tiene, por así decirlo, su historia, su prehistoria y unos clásicos que marcaron el cenit dentro de la estructura del género. No es ya posible acercarse ingenuamente ni siquiera a un tipo de literatura tan joven, pero con tantas páginas en su haber, como la ciencia-ficción. Y me da la impresión de que Javier Martínez Reverte, como muchos otros escritores jóvenes del momento actual —tan dado, por otra parte, a facilitar obras rápidas, coyunturales, pensadas desde y para el «marketing» editorial—, se adentran en la novela con excesiva urgencia, con la ingenuidad propia de quien no se ha sentido fascinado y sometido al reto de la superación por los grandes títulos y autores de cada género narrativo.

(1) «El penúltimo día», de Javier Martínez Reverte. Pentalhon Ediciones.

Escribe Alfonso MARTINEZ-MENA

FUENTES DEL PARAISO

EL protagonista de esta fantástica historia, enclavada en el futuro siglo XXII, es un genial ingeniero que ha construido un puente sobre el estrecho de Gibraltar. Su próximo proyecto, cuya génesis realizada es el tema de esta novela de Arthur Clarke, es nada más ni nada menos que un ascensor espacial de 40.000 kilómetros de altura, que debería unir un determinado punto del ecuador con un satélite en «órbita estacionaria», punto que precisamente coincide con la Montaña Sagrada, donde se alza un famoso santuario, lugar de peregrinaje, habitado por reverenciados monjes desde los tiempos del príncipe Kalidasa, en el siglo I de la Era Cristiana. A los pies del templo están esas «Fuentes del Paraíso», obra monumental que da título a la novela y sirve para narrar la historia de su constructor, las circunstancias del reinado de Parsavana, destronado por su hijo Kalidasa y las luchas fratricidas entre éste y su hermano Malgara, que habría sido el legítimo rey, simbolizando en esa maravilla antiquísima y en el templo sagrado el misterio indiscifrable, o la fe de un pueblo por conquistar el «cielo», que no es precisamente el mismo al que se dirige la torre plataforma en la que se montará una estación de naves espaciales.

LO singular de esta novela de Clarke es que junto a datos científicos y técnicas futuribles, que nos familiarizan con el proyecto hasta el extremo de parecernos absolutamente viable, la historia ofrece un profundo estudio psicológico que realmente va más allá de los límites de la

ciencia-ficción a través del análisis de los sentimientos del ser humano en varias épocas, tanto pretéritas como futuras.

CURIOSO también que el proyecto base de este libro haya sido expuesto, con variantes, por diversos científicos, y quizás mayor coincidencia el que un escritor de SF se fuera a vivir a la misma isla antes de pensar en el tema ni saber que ese lugar había sido anteriormente considerado como el idóneo para la realización de similares proyectos.

DESDE otros puntos de vista, la historia que se nos narra entra de lleno en el tema de la SF, aunque, al menos para nosotros, posee la originalidad de que desde la Torre de Babel no se había intentado nada parecido.

EL marchamo de un premio mundial, como el Hugo, y el interés y novedad del relato son bastante alicientes para que el interés por esta novela trascienda más allá del cada vez más numeroso colectivo de incondicionales del género, reuniendo virtudes, creemos, incluso para aficionar a lectores ajenos a tales modalidades fantástico-evasivas, que al fin y al cabo es lo que son.

EN todo caso, lo que hay que hacer al noticiar estas novelas es no explicar demasiado un trama y, por supuesto, silenciar el desenlace. Eso es lo que nos hemos propuesto a lo largo de las líneas precedentes.

LOS PREMIOS DE LA CRITICA 1981

(Viene de la pág. anterior.)

tuarla a la altura de «Saúl ante Samuel». Pero nos olvidábamos de esa novela del dominicano Pedro Vergés que obtuvo el premio Blasco Ibáñez de Editorial Prometeo. Y aunque hubo un momento en que la de Esther Tusquets se situó en cabeza, desde el principio se veía —no hay más que repasar las votaciones— que «Sólo cenizas hallarás» no decaía en la permanente aceptación de por lo menos diez miembros del jurado, que en alguna ocasión hasta fueron trece. Y es que la novela de Vergés, narrada con buen pulso y muy enraizada en su mundo caribeño —la crisis sociológica y política del Santo Domingo posttrujillista—, era, sin duda, una buena novela, que además incorporaba al premio de la Crítica —tan repetido y falto de imaginación a veces— el impacto de un nuevo nombre.

Con la poesía en castellano no transitábamos por las mismas sendas. En las pri-

meras de cambio nos habíamos quedado sin el libro póstumo de Vicente Gaos —que es libro merecedor del premio, y hubiera resultado un justo homenaje al gran poeta desaparecido, por lo que de reconocimiento —como a otros de su generación (Celoya, Otero, Hierro, Bousoño, Valverde...), premiados anteriormente por los críticos— tenía sin duda. Y nos habíamos quedado también sin otros nombres de generaciones posteriores —con excelentes libros muy del gusto de hoy, como el de Miguel Fernández, por ejemplo— para quienes el Premio de la Crítica hubiera supuesto igualmente reconocimiento merecido. Caidos Rosales y Montesinos, en la mañana del sábado —como en narrativa Vergés, Torrente y Tusquets—, hubo de resolverse entre los tres poetas que quedaban. Parecía, tras los quince votos de la víspera obtenidos por Quiñones, que éste se perfilaba como seguro premio. O en todo caso, Alberti. Pero algo ocurrió en

algún sector del jurado para que Valente, aunque por un solo voto, les superara en la penúltima votación. El libro de Valente es un breve libro —¿verso o prosa poética?— que, dentro de la calidad del gallego de Ginebra, no alcanza la entidad de otros libros suyos. Además, Valente ya había sido Premio de la Crítica. Y tras caer Quiñones en desempate con Alberti, gaditanos los dos, el glorioso autor de «Sobre los ángeles», hubo de enfrentarse con el librin de Valente en una final que, por un solo voto, como en la semifinal, le proclamaría Premio de la Crítica 1981. ¿Fue justo el fallo? A mi juicio, no. Llegado Alberti a la final, qué gran ocasión perdimos los críticos al no premiar a uno de los más grandes poetas de nuestro siglo, jamás premiado en España durante el franquismo ni en la democracia ahora. Ciertamente «Fustigada luz» no es libro fundamental en la voluminosa obra, que ya es historia literaria, de Rafael Alberti. Pero tam-

poco lo es «Tres lecciones de tinieblas» en la de Valente que, por otra parte, no se trata de un descubrimiento precisamente. Y José Angel Valente no es Rafael Alberti. Ni muchísimo menos. Además, ya han visto los críticos que le votaron cómo Valente paga: con la indiferencia y el desprecio. Sus declaraciones a «El País» son bien elocuentes. «Tal vez el jurado halle en este gesto una manera de autorredención». Olvida Valente que casi la mitad de ese jurado no le votó —yo entre ellos—, y que si no se incorpora a las votaciones el crítico que llegó tarde, el empate se hubiera producido, decidiendo el presidente con su voto de calidad. Y yo sé bien cómo pensaba y piensa Díaz-Plaja de todo esto. Así que de autorredención, nada, señor Valente. Tomen nota los de «la crítica de poesía tan deplorable» que suele hacerse en la Prensa española». Al menos, los que le votaron. Y que cada palo aguante su vela.

Escribe
Leopoldo
AZANCOT



SOBRE EL ESTILO

UN NARRADOR DE EXCEPCION

Poco a poco, la edición española, tan rutinaria en términos generales, comienza a orientarse hacia lo esencial, traduciendo —para limitarnos ahora al campo de las literaturas extranjeras— esos libros fundamentales que, signados por la permanencia, fueron ignorados durante años a causa precisamente de sus virtudes más exquisitas. Uno de esos libros, que ningún verdadero amante de la literatura puede permitirse el lujo de ignorar, es *Pelo de zanahoria*, de Jules Renard (Montesinos Editor), cuyo brillo secreto y púdico fuera percibido por algunos de los grandes escritores del período en que se publicó —fines de siglo—, pero por muy pocos otros lectores más.

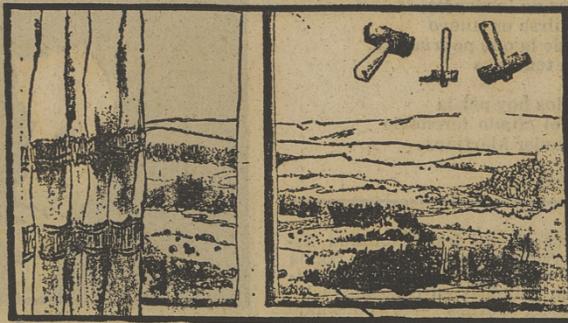
Como Chaminadour, de Jouhandeau, *Pelo de zanahoria* se compone de una serie de textos breves consagrados a la vida en la provincia francesa. ¡Qué diferencia, sin embargo, entre ambos! Allí donde el primero se afana para fingir un trasfondo mentidamente demoníaco que confiera grandiosidad a lo banal, el segundo busca en la precisión y en la desnudez las vías privilegiadas para acceder al corazón del misterio humano. Lo busca y lo consigue: pocas veces una materia tan escasa, tan adelgazada, tan ascética, se habrá visto transfigurada hasta tal punto por el misterio, por una tristeza que sólo cabe calificar de metafísica.

Flaubert, por su parte, es otro punto de referencia ineludible si se quiere comprender justamente a Renard. En efecto, ambos escritores hicieron un uso parecido del estilo, se sirvieron del mismo con pareja finalidad, aunque —de modos tan diversos! Como Flaubert, Renard se sirve del estilo para protegerse del mundo, para poner un valladar a la angustia, para dar forma —y dominar así— a sus fantasmas, mas aquí acaban las semejanzas: el autor de *Pelo de zanahoria*, una vez logrado todo esto, osa encarar sus temores más profundos, permitiendo de seguido que la ambigüedad se infiltre entre los sólidos bloques que tallara en una lengua inimitable y los espectáculos interiores y exteriores a que aquéllos remiten.

Escribe
Luis Antonio
DE VILLENA

LA MODERNIDAD

UNA REFLEXION AL SESGO



La influencia de Susan Sontag sobre la literatura española última ha sido más grande e intensa —aunque subterránea— de lo que pudiera pensarse: un libro suyo de ensayos en el que se oponía a la «interpretación» en el plano de la crítica, fue muy leído a comienzos de los años setenta, y fortaleció a muchos en su rechazo de una literatura que subordinaba el esplendor formal a contenidos no siempre fácilmente detectables en los textos, más allá de las confesadas y publicitadas intenciones. Ahora, tras un silencio de varios años, esta multifacética «niña terrible» de la cultura norteamericana —es novelista, ensayista, periodista, cineasta— regresa con un libro, *Sobre la fotografía* (EDHASA), que merece ser leído con la mayor atención.

Se trata de un ensayo con pluralidad de capas de significación. Estudio, primero, sobre el hecho fotográfico en sí, sobre el uso y la función de la fotografía desde un punto de vista social, es, también, una indagación sobre los fundamentos estéticos de este medio de expresión, y por extensión, el esbozo de una nueva teoría general del arte. Al mismo tiempo se sirve del fenómeno fotográfico para indagar la esencia de la modernidad llegando por este camino a conclusiones sorprendentes. Una suma de reflexiones sobre las modalidades artísticas de algunos de los mayores fotógrafos de la historia, de Nadar a Diane Arbus, enriquece, en fin, el libro, haciendo apasionante su lectura.

Sin embargo, lo que quizá confiera mayor atractivo a *Sobre la fotografía* no es nada de lo que antecede, sino una realidad insólita: que esta reflexión sobre la modernidad, sobre el mundo moderno, se presenta como una manifestación más del fenómeno que estudia. El ensayo de Susan Sontag debe ser visto, en consecuencia, como un juego de reflejos en el que acaba por ser escamoteado aquello que constituyó el origen de dicho juego: un laberinto de sombras, de luces que palidecen, en cuyo centro se adivina la presencia de esa angustia sin motivo conocido en que consiste la esencia de lo contemporáneo.

LO POLICIACO

UNA COLECCION

Que España es un país de extremismos, aun en el plano de lo literario, no lo ignora nadie. Y, así, no hay quien se extrañe al ver pasar a los más de la exaltación al desnudo con una facilidad estremezadora. Viene esto a cuento del reciente «boom» de la novela negra —ese subgénero policiaco bajo el signo de la acción, de la violencia, de un realismo altamente estilizado que se recrea en lo atroz—, como consecuencia del cual, y con toda injusticia, la novela policiaca tradicional, la novela-problema, la novela-enigma, ha dejado de encontrar eco en los medios de comunicación y en las conversaciones, como si de una anticualla se tratara. De aquí, que sea muy de alabar la iniciativa de Plaza & Janés de crear una colección de libros de bolsillo policiacos, muy ecléctica, con la finalidad de cubrir los huecos hoy existentes en este sector del ámbito de la edición.

La colección, cuyo nombre es «Búho», cubre un amplio espectro que va de la novela negra estricta —con el admirable *Algodón en Harlem*, de Chester Himes— o comercial —*El gran crimen, Amanecer sangriento*, de Mickey Spillane, por ejemplo— hasta la clásica de detección —*El misterio del ataúd griego* o *El misterio de cabo español*, de Ellery Queen—, pasando por autores de los años 20, como E. P. O'penheim, hoy muy olvidado, y prestando atención —lo que hay que calificar de importante— a los maestros franceses Bécquer y Narcejac —*Las lobas, La que no existía*—, genuinos representantes de una muy rica tradición, la francesa, revivificada por el contacto con el naturalismo poético que alcanzara su esplendor en la década de los 20, por lo que hace a la novela, y en los años 30, por lo que respecta al cine. (Sería muy de desear que esta colección se viera pronto enriquecida con nuevos títulos de esta pareja inquietante.)



La novela policiaca tradicional conserva toda su razón de ser, todo su atractivo, en la actualidad, como podrá comprobar quien lea o relea algunas de las obras recogidas en la colección «Búho». Ese desafío a la sagacidad del lector, ese juego de un ajedrecismo superior entre el autor y nosotros, responde a necesidades perennes. Esas necesidades, por otra parte, están más acusadas en tiempos como el presente, bajo el dominio de filosofías que vindican lo lúdico, que hacen de lo lúdico el soporte de una existencia verdaderamente humana. Por ello, es de prever que, en un plazo necesariamente breve, la novela-problema alcance de nuevo el auge y el reconocimiento de los que resulta merecedora.

KATHLEEN RAINE

UNA HISTORIA DE AMOR NEOPLATONICO

Es una mujer mayor, canosa, con un rostro que fue muy bello, surcado hoy por profundas señales, marcas que dignifican, que sellan y que proceden, sin duda, de una rica y exquisita vida interior, de la intensidad como motriz vital, en una palabra. Pero a Kathleen Reine le quedan además los ojos, los hermosísimos ojos verde-azulados, que pensé tenían un algo de Rimbaud, confirmándolo después al ver una espléndida foto de la adolescente Raine (en la portada de su primer tomo de memorias, *Adiós, prados felices*) asombrosamente hermanada con el adolescente maldito de Charleville en la foto famosa de sus diecisiete años. Kathleen Reine tiene al hablar, al estar, el tono, la señal, el paso indeleble que deja siempre una gran cultura vivida.

Nacida en Londres en 1908, doctora en Cambridge, reputadísima especialista en William Blake, sobre el que ha escrito obras esenciales —como *Blake and tradition*—, gran conocedora de la tradición poética provocada en Inglaterra por el neoplatonismo —del que se confiesa adepta— Kathleen Raine, quizá uno de los mejores poetas vivos de lengua inglesa, había venido a Madrid a presentar la traducción de uno de sus más logrados libros poéticos. En una desierta orilla (*On a Deserted Shore*), publicado originalmente en 1973, y que Hiperión acaba de editar bilingüe, con prólogo y una muy cuidada traducción española de Rafael Martínez Nadal.

En una desierta orilla, es una secuencia poética compuesta de 132 breves poemas, conceptuales, sobrios, pero llenos de fuerza y de sentido, que rememoran y viven una gran historia de amor —pasada y presente— con alguien que ya ha muerto, pero que aún acompaña. Pocos libros he leído que en una poesía tan desnuda, tan despojada, contenga tan alto grado de intensidad y de riqueza semántica basada en una asombrada tradición de pensamiento y de cultura: Lo he dicho ya, el neoplatonismo. Invención —desde la base de Platón— de Plotino, Porfirio y Yámblico, entre otros, el neoplatonismo fue la última gran filosofía del paganismo clásico, cercana y diversa del

cristianismo. Creadora de un gran absoluto espiritual que no negaba la sensorialidad, el neoplatonismo es base de muchas de las grandes aventuras erótico-espirituales de Occidente. Desde León Hebreo a Aldana y Herrera, desde Miguel Ángel a Leopardi, sin olvidar a los místicos o a poetas contemporáneos como el alemán Stefan George.

Kathleen Raine se enamoró de un aristócrata escocés, medio arruinado, y de tendencias homosexuales pederásticas, Gavin Maxwell, reconocido en él el alma opuesta o gemela que busca el amor. La experiencia real fue apasionada, importante y no exenta de momentos terribles o turbios (como la propia Kathleen narra en el tomo último de su autobiografía, titulado *La boca del león*), pero cuando Maxwell, enfermo y sabiendo que va a morir le dice *En espíritu, acompáñame*, la historia no terminada renace, y el amor, aceptado tal vez por los dos ahora, vive su plenitud, o la espera de esa plenitud, para ser más exactos.

Por ninguna alegría
Cambiaría mi pena:
Tristeza, el secreto lazo,
La rúbrica de la sangre
Que a ti mi vida sella
Indisolublemente.

Así En una desierta orilla, libro neo-



platónico de amor y de muerte, es una elegía, pero también un himno, el relato de una historia de almas, a las que el cristianismo presta sólo, alguna vez, sus símbolos. Y puesto que la poesía es conceptual, en el sentido de que cada breve poema está henchido de significados que la experiencia adensa y aprieta, su lengua ha de ser necesariamente conceptista, cortada, como tallada por una especie de ritmo interior (también alguna vez externo) que el traductor ha tratado muy meritoriamente de reproducir —no de calcar— en castellano. La tarea era difícil porque nuestra poesía metafísica y conceptista suele ser barroca (Medrano, Quevedo, incluso Unamuno) y sólo a Fray Luis y San Juan de la Cruz —aunque qué ejemplos tan enormes— les conviene, en algún modo, otra poesía concisa y al tiempo filosófica o mística. Pero no se trata, o al menos no directamente, de poemas de amor. La secuencia de Kathleen Raine nos hace más pensar en cierto Bécquer (como recuerda Martínez Nadal) o en algún Cernuda, quizá en el de *Poemas para un cuerpo*, pero, desde luego, desde perspectivas muy distintas. De ahí el mérito que ya insinuaba del traductor al lograr con gran fidelidad al original y con gran fidelidad a nuestra lengua (requisitos, me parece, básicos para cualquier traducción) trasvasar pulcramente en lenguaje conciso y de propensión conceptista esta historia de amor de almas, donde la melancolía es luz, y las estrellas, melancolía...

Y conste, finalmente, que una de las cosas que mejor me parecen en este libro de Kathleen Raine —más allá de su propio valor— es su imagen de estímulo, de aliciente, demostrando a los de siempre, a los ignoros (que aquí son tantos), cómo la cultura, el misticismo o la filosofía no están reñidos —antes al contrario— con la poesía mejor y más humana.



Escribe
Ramón BUENAVENTURA

UNA MINIMA MUESTRA DE FINNEGANS WAKE (2)

Prosigamos ahora nuestra traducción con la primera frase del segundo párrafo de la obra:

«Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrived from North Armórica on this side of the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his penisolate war.»

Que vamos a verter así al castellano: «Sir Tristram, violador d'amores, de allende el corto mar, no había pasencore vuelto a arribar de Armórica del Norte para recombatir su guerra penaislada.»

«Sir Tristram» es, sin duda, Sir Amory Tristram, primer Conde de Howth, que nació en Bretaña (Armórica). Tristram es una forma inglesa del nombre Tristán: tengamos en mente que el Tristán de la leyenda, aunque nacido en Inglaterra del casi póstumo (y hermosísimo) coito de Rivalín y Blancaflor, pasó su adolescencia en Bretaña, para luego, por complicadas aventuras que inicia una partida de ajedrez, regresar casualmente a la corte de Marco rey de Cornwall, que era su tío. Años después, Tristán acude a Irlanda para escoltar a Isolda hacia su matrimonio con el rey Marco. Como se ve, ya estamos de lleno en Tristán. Joyce, además, va acumulando sugerencias de «llegada de extranjero» a las costas irlandesas. En la traducción dejamos «Sir Tristram» como está, porque la latinización a «Tristán» oscurecería la referencia a Sir Amory.

Al cual, a continuación, se califica de «violador d'amores», apelación anchamente enigmática. Por supuesto que la idea básica es el instrumento musical que los italianos llaman Viola d'Amore. La parágo —er crea, en inglés, una identidad total entre Sir Tristram y la viola (por eso añadimos nosotros la terminación —or, equivalente): lo define como músico. Pero, como cabía esperar, no es tan sencillo, porque Joyce no escribe d'amore, sino d'amores, en plural no italiano. Se trata, seguramente, de un intento de hacer patente que su idea parte de la viola d'amore, pero que se ensancha a otros

conceptos. ¿Hay que dar por sentado que Sir Tristram es también un seductor? Sí, pero, para colmo, nada nos impide sugerir otra inquietante posibilidad: Joyce no ignoraba el sentido latino de «violare», con lo que «violador» podría equivaler, en su mente, al inglés «raper», violador. Claro está: si traducimos «violador» estamos dando un sentido demasiado directo, que, además, rebaja el protagonismo del instrumento musical. De ahí que hayamos preferido «violador», que es una palabra que tampoco existe en castellano (como «violador» en inglés) y que abarca ambos conceptos, viola y violación.

«Short sea», mar corto, mar estrecho, es apelativo común del Mar de Irlanda. «Passencore» es, por su puesto, el francés «pas encore», aún no. En «North Armórica» se trabaja con el viejo nombre de Bretaña y la similitud con América (por eso traducimos Armórica del Norte y no el norte de Armórica).

En cuanto al «hirsuto istmo», tengamos presente que Howth es una península unida a tierra por el istmo de Sutton. Es decir: Joyce está otra vez introduciendo la imagen de la llegada a Irlanda, que nos vuelve a traer el nombre de Tristán a la mente. (Señalemos, de pasada, que este nombre, y el de Isolda, no se nos apartará de la cabeza durante la lectura completa del libro. Hay todo un sistema de claves que nos remite constantemente a la amorosa leyenda.)

«Wielderfight» es palabra inexistente en inglés, forjada a partir del alemán «wielderfechten» (volver a luchar). Tampoco en este caso es posible mantener en castellano la similitud con el alemán. Quizá sea éste el momento de señalar que tal impotencia es una de las grandes miserias en que tendría que incurrir toda traducción de Finnegans Wake. Joyce trabaja con otros muchos idiomas, casi siempre a base de parecidos con palabras inglesas. Hallaremos que Anna Livia, la mujer del protagonista, posee un «vlossy hair», que sólo se podría traducir por «cabello cabelludo», donde desaparece la uti-

lización de polaco «wlosy», cabello. Lo mismo sucede, por poner otro ejemplo, cuando el autor afirma que sopla un «bad of wind», algo así como «un ventazo de viento», porque «bad», en turco, es viento. Podría optarse por la solución de respetar los idiomas foráneos, traduciendo, en los dos ejemplos aducidos, «un cabello wlososo» y un «bad de viento». En estos dos casos concretos, ninguna de las dos palabras resulta excesivamente chocante en el contexto castellano, y quizá respetarlas fuera lo más acertado. En otros casos es imposible entrar en el juego: la palabra «wielderfight» no puede traducirse «wielderlu-char» sin rozar lo ridículo. Obviamente, las palabras extranjeras que utiliza Joyce se integran perfectamente en la lengua inglesa, pero no en la castellana (que, a su vez, podría absorber otras muchísimas inasimilables al inglés).

En «his penisolate war» hay un entredicho polígota de los que entusiasman a Joyce: el latín «península» ha pasado tanto al castellano como al inglés, con idéntica grafía, pero ha dado «penisola» en italiano; si de «penisola» derivamos un adjetivo al modo sajón, tendremos «penisolate». Que no sería más que una forma rebuscada de decir «peninsular» si no fuera porque «isolate», en inglés, vale por «aislado». Luego la traducción tiene que ser «penaislado».

Pasemos ahora a la segunda cláusula del segundo párrafo:

«Nor had topsawyer's rocks by the stream Oconee exaggerated themselfe to Laurens County's gorgios while they went doubling their mumper all the time.»

Cuya traducción podría ir así: «Tampoco las rocas de topswyer junto a la corriente del Oconee se habían exagerado así otras hasta los gorgos del Condado de Laurens mientras iban duplicando su mendiguo sin cesar.»

La frase, en inglés, es como para meterse en una bañera de agua tibia y senecamente abrirse las venas. Pero vamos a tratar de explicar sus entrañas.

«Topsawyer's rocks» es una formación rocosa que hay en el río Ocoee (Georgia, Estados Unidos). Joyce escribió Oconee, pero esta alteración es un error bastante difundido. La palabra «occoee» es cherokee, y significa «lugar en el que crecen los albaricoques». Aunque supongo que eso no lo sabía Joyce.

«Exaggerated» está utilizado en su sentido etimológico (latín «exaggerare», amontonar), aunque también su sentido actual funciona en un segundo plano.

En «themselfe» la forma reflexiva habitual «themselves» se ha modificado por la sustitución de «selves» por «else». «Themselves» sería, al pie de la letra, si mismos, luego «themselfe» se puede traducir por «sí otros».

Laurens County alude a la ciudad de Dublín (Georgia), fundada por un dublinés, Peter Sawyer, sobre el río Ocoee. Esta ciudad tenía por divisa «Doubling all the time» («Duplicarse sin cesar»), donde también hay un juego de palabras con el toponímico.

«Gorgios» no existe en inglés. Está tomado del italiano «gorgo», remolino, que puede castellanizarse sin violencia.

«Mumper» es palabra dudosa, porque puede encerrar dos sentidos conectados: el de pedir limosna y el de balbucear. Quizá «mendiguo» contenga también ambas ideas.

Traduzco «doubling» por «duplicando», para incluir el juego de sonidos con Dublín.

El sentido de la frase es, por supuesto, muy confuso; pero no más en castellano que en inglés. Aquí conviene que subrayemos de nuevo el hecho de que Joyce trabaja en Finnegans Wake, por acumulación de sensaciones sobre el lector. No es necesario que todos los sentidos se nos hagan inmediatos.

(Por su extensión, este artículo ha tenido que fragmentarse en tres entregas. En la próxima y última se concluye la traducción de los dos primeros párrafos de Finnegans Wake.)

Escribe
Juanjo FERNÁNDEZ

LA LECCION DE ABISMO DEL VOLCAN

No deja de tener su ironía que precisamente la aparición de una edición española de «Bajo el volcán» coincida con aquel explosivo mes de febrero y esta primavera de almendros, paradójicamente, triunfantes y negros presagios de una nueva erupción (¡encinal!).

Pese al título, tan sugerente aquí y ahora, la novela de Malcom Lowry, aun situándose en un ambiente político enrarecido, no exento de alusiones a la guerra civil española y de presagios de la guerra mundial, simplemente narra las últimas horas de un personaje —¿espía inglés en México, borracho entre patético y grotesco, sin más?—, con una elaborada técnica literaria, donde reside justamente todo el atractivo de esta novela, convertida ya en mito y referencia inexcusable para la sociedad literaria.

ENTRE los factores que convertían en mítica a «Bajo el volcán» estaba la dificultad, hasta ahora, de conseguir-la a este lado de los Pirineos, váyase a saber por qué sinrazones. Aunque los catalanes éramos más afortunados, pues hace ocho años Ediciones 62 publicó una notable traducción catalana de Manuel de Pedrolo. Fue esta la primera edición que se hizo en el Estado español, no la actual, dato que con inefable ceguera centralista han olvidado sistemáticamente todas las reseñas que se han hecho de la presente edición de Bruguera. Tampoco es la primera traducción al castellano, pues existía el precedente de ediciones Era de México. Y por cierto, coincidían todos los expertos en que la versión catalana de Perolo era mejor que la traducción mexicana. Resulta sorprendente, por ello, que al editorial Bruguera haya preferido recoger sin más la discutida traducción mexicana de Raúl Ortiz y Ortiz en lugar de proceder a una verdadera traducción al castellano. Quizá los incontables sudacas que pupulan por dicha editorial (y por todo el mundo editorial de la península) consideran correcta la traducción. Una lástima. Y dicho sea de paso, en esta invasión de sudacas y sus americanismos en las editoriales y revistas peninsulares es donde residen los verdaderos peligros para la lengua castellana, y no en la convivencia con las oprimidas lenguas nacionales del resto de la península.

● SAN MIGUEL

La aureola mítica que envuelve a «Bajo el volcán» se debe, pueus, a razones históricas por todos conocidas. Ello hace aún más ridículos a ciertos lectores —lectores de oídas— que confunden tal mito con sus oligofrenias mágicas. Oyen que se habla de mezcla, México-el-exótico, libros esotéricos y demás, leen en la publicidad que García Márquez habla de

«magia escondida», confunden «Under the Vulcano» con los «vulcanos», imitaciones de LSD para consumo de tontinas, y se creen que Lowry es de los suyos. Si se tomaran la molestia de leer, en lugar de repetir chorradas por cafés, pubs chungos y pisitos de ex progres, se llevarían una sorpresa. Porque descubrirían que todas esas cosas juegan un papel mínimo también en esta novela, apenas son más que uno de los muchos trucos literarios: «México se aburría» (pág. 287). Adiós exotismo, adiós.

● ESTRELLA DORADA

El «secreto» de «Bajo el volcán», como aquella carta robada de Poe, está bien a la vista: en su construcción literaria, nada inconsciente. Aparte de ser una narración rebosante de referencias literarias, artísticas (el cuadro «Los borrachones», los murales de Rivera, el Douanier Rousseau, en cuyos cuadros se inspira el jardín de la casa del consul...) e incluso cinematográficas (algunos escenarios están sacados directamente de películas de Fritz Lang como la casa de Laruelle) se aplican rigurosamente las más modernas y variadas técnicas narrativas, elaborando una tragedia formalmente muy clásica: geografía estática y cerrada, preestablecida, anticipo desde el primer capítulo de lo que va a ocurrir en los once restantes, repetición inexorable, imposibilidad de escapar a la amenaza del destino. Rigurosamente encadenado, pese a su extensión, en «Bajo el volcán» ningún elemento es superfluo. Todo apunta hacia esta trayectoria trágica.

● VOLL-DAMM

La colada de lava producto de la erupción de un volcán, compuesta de muy diversos materiales, arrasa e incorpora a la colada todo lo que encuentra a su paso. Cuando mucho tiempo después la colada se enfria, los geólogos se las ven y las desean para separar, clasificar y analizar

todos estos materiales y así descifrar el ígneo secreto de los volcanes.

Del mismo modo, el lector de «Bajo el volcán», y el crítico que debe hacer una reseña, se siente sobrepasado por la increíble acumulación de materiales literarios, históricos, etc. Allí, en efecto, puede encontrarse de todo: los famosos carteles que aparecen frecuentemente, un carné de la FAI, la luminosa inscripción Euskadi (página 358), borracheras, interminables bares, capítulos enteros de delirium tremens, flashbacks de aventuras marinas (desventuras más bien, eco autobiográfico del propio Lowry), tequila —esa «copa de terrores»—, sarcásticas alusiones al periodismo («... está repleto de difuntos periodistas que siguen espionando por el ojo de las cerraduras y convenciéndose de que obran en provecho de los intereses de la democracia» (... el periodismo equivale a la prostitución intelectual masculina del verbo y la pluma... En la guerra futura los corresponsales adquirirán inaudita importancia al zambullirse en las llamas para alimentar al público con sus propios bocados de excrementos deshidratados), delirios paranoicos, promesas de bonheur siempre frustradas, personajes y escenarios ruinosos, una babej de copas y lenguas, prospectos turísticos, películas, la batalla del Ebro, lecciones de abismo, cartas de restaurante, canciones izquierdistas, ferias y corridas de toros, Trotsky, Shelley, Coleridge, un cantinero llamado Cervantes... (la lista no es exhaustiva).

Todo ello escrito con toda clase de técnicas literarias, desde el abundante empleo del monólogo interior o «flujo de la conciencia», hasta diálogos casi cinematográficos, paralelismos, recurrencias, surtida incorporación de elementos extraliterarios, metáforas (algunas tan originales como esta: «Era un día semejante a un buen disco de Joe Venuti»), fragmentos reelaborados de las obras anteriores de Lowry... (la lista tampoco es exhaustiva). Sí, «Bajo el volcán» es un texto torrencial, desmesurado, ambicioso intento de sintetizar todo, todo, por la escritura. Relato desbocado y frenético, lanzado al asalto del cielo, de la utopía literaria más absoluta: el libro total.

● EL AGUILA

Descenso a los infiernos (¡qué actualidad también en eso!), «Bajo el Volcán» es asimismo un auténtico infierno para la crítica, que ahonda y ahonda en el texto intentando dar con la clave, con el «verdadero» sentido de la obra. Se ha hecho de

todo: Perle S. Epstein, en plan camelo fácil, ha rastreado los elementos ocultistas; Douglas Day ha diseccionado cinco estratos (tónico, humano, político, mágico y religioso); otros críticos hablan de neoplatonismo (?), señalan el parentesco con el Ulises o hacen hincapié en la lectura política. No falta quien toma las referencias españolas, en especial la batalla del Ebro, por elemento central, como hizo Jorge Semprún en la presentación madrileña; y, finalmente, otros, como el destacable artículo de Prometeo Moya en el número 42 de «El Viejo Topo», proponen como guía la biografía de Lowry y su obra anterior.

Para salir del laberinto (o complicarlo más) puede proponerse una lectura estrictamente formal, atenta sólo a la muy elaborada construcción literaria. No por ello se perderá la fascinación que produce esta novela; al contrario, se acrecentará. El placer del teatro, y casi nada más.

● RONDA DE ZURITOS

Cabe, eso sí, otra alternativa: leer «Bajo el Volcán» completamente borracho, colado, o idiotizado por la jeringa o la rayita, suponiendo que semejantes trances permitan leer. Se cuenta que un amigo de Lowry acudió, al día siguiente de enterrado de éste, al cementerio de Ripplé (Inglaterra) y derramó sobre su tumba varias botellas de cerveza. Un homenaje de lo más literario, como esta lectura ebrio-colocada que se propone. Pero es preferible, creo yo, limitar la literatura al teatro y, sin perder la cabeza, dedicarse simplemente a la lectura formal.

Qué duda cabe que, en estos tiempos en que «¿Adónde volver la mirada para hallar claros valores de rectitud?» (pág. 195), son muchas las tentaciones de precipitarse cuesta abajo por el narcisismo de la decadencia y la sordidez, chapotear en la lava que nos arrasa, llegar a una situación donde «Ahora todo tu amor son las cantinas; débil supervivencia de un amor por la vida que se ha convertido en veneno —que no es sólo enteramente veneno—, y el veneno se ha convertido en tu alimento cotidiano, cuando en la taberna...» (página 79).

Quienes sientan estas tentaciones tan literarias, quienes cedan a la barbarie que nos incita a ellas, deberían recordar, si quiera un momento, la apoteosis de «Bajo el Volcán», su inolvidable lección: el trágico final del consul, asesinado por los fascistas, atrapado en la más sórdida de las tabernas, sin oponer resistencia ni poder escapar. De lo más actual, vamos.