

varon por su ideología de izquierda y su carácter en parte huraño, en parte combativo. Varios de los textos elegidos son prueba de su compromiso político marxista y antifascista; no se contenta con criticar la situación dejada atrás, sino que incluye en su crítica la tendencia fascista latente en Argentina. Defiende acaloradamente a los hambrientos y desamparados de todas las razas y condiciones, y pronto se interesa por la miseria del indio («La nueva literatura gauchesca»), la semiesclavitud de los peones y el desamparo de los desocupados («Kinder vom Paraná» y «Villa de los desocupados»). En alguna ocasión emplea aun técnicas del expresionismo como el claroscuro, la visión, la exageración, la libre asociación y los neologismos (cf. los poemas y «El autómatas de San Isidro»). Pero, como la mayoría de su generación, en sus últimos años, Zech se expresó más en la prosa y el diálogo realistas, ejemplarmente representados en «Che y chau» y en la descripción de la capital desde el punto de vista de un recién llegado. Constata con ironía la falta de preocupación y el nivel intelectuales (excepto en la revista *Sur* «placer privado de una rica dama con ambiciones literarias», p. 28), de una sociedad en la que el conde Keyserling, «reaccionario imbécil», es más estimado que los grandes pensadores alemanes.

En fin, esta edición de textos desconocidos, bien ilustrada y anotada para aclarar términos y nombres poco conocidos en el mundo hispánico, merece nuestro elogio por su

equilibrada selección y cuidadosa traducción. Permite al lector argentino (o hispanohablante en general) el acercamiento a un autor hasta ahora desconocido y cuyo valor está fuera de cuestión.

Rita Gnutzmann

Textos recobrados 1919-1929, Jorge Luis Borges, edición de Irma Zangara, Emecé, Barcelona, 1997, 462 págs.

Se recogen en este volumen páginas borgianas de distinta naturaleza y variable procedencia. Hay artículos de periódicos y revistas no incluidos en libros, textos en que Borges colaboró con otros autores, primeras redacciones de poemas luego fijados en volumen, manifiestos, cartas, algún inédito propiamente dicho. No todos son textos en sentido estricto y los llamados materiales convendría que estuvieran en ediciones críticas y no aquí.

Cuando Borges se *borgizó*, tornándose racionalista y neoclásico, dejó de lado su neobarroquismo vanguardista de los primeros años y desdeñó este tipo de ocurrencias, sobre todo las que resultaban un compromiso con el ultraísmo y los elogios tribales de la joven literatura rioplatense de entonces. Rescatar estos olvidos hace más a la historia de Borges que a Borges escritor, por decirlo borgianamente.

No obstante, el genio aforístico y el talento paradójico ya muestran,

con frecuencia, su garra. En otro sentido, cabe advertir que el joven Borges era un hombre más contemporáneo de su tiempo y que leía a poetas alemanes, ingleses, norteamericanos y franceses de su quinta, algunos de ellos traducidos entonces por él. Luego se inclinó a la intemporalidad canónica y ello se percibe en el perdido interés por el cine y la pintura, que se plasma en alguna página recobrada.

El Borges de siempre asoma en la reiterada fascinación por el duelo y la prisión, el valor cognoscitivo de la metáfora y la ambigua relación con el barroco (Góngora, Quevedo, Cervantes), que es, por un lado, ornamento sin dicción y, por otra, triunfo de la significancia, o sea de la metáfora.

Para el especialista, para el borjo-maníaco, para el investigador, estos materiales son utilísimos. Para el lector corriente de Borges (que no es tan corriente en estos tiempos), una colección de notas al pie, borganamente escritas antes del texto principal.

Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor, Tony Évora, Alianza, Madrid, 1997, 368 págs.

A pesar de su título, el libro se acerca a nuestros días y, por paradoja, señala la inexistencia de una música original cubana, en el senti-

do de aborigen. Como es sabido, la isla fue despoblada de naturales y repoblada por blancos y negros, principalmente. En ese sentido, el origen se da a cada paso.

Évora examina ordenadamente las fuentes españolas y africanas de la transculturación y el mulataje cultural cubano, con su rica secuela de danzas y canciones. Las fuentes negras son complejas y la organización de los bozales en cabildos obliga a buscar sus raíces en el continente de origen. Pero no menos compleja es la traslación española de música culta y popular, en sus distintas vertientes.

A medida que estudia épocas y tendencias, Évora va encontrando nombres de personas y objetos musicales, desde una partitura hasta la multitud de instrumentos de pulsación y percusión que alimentan los distintos conjuntos del caso. Llega, por fin, la eclosión mestiza y culterana del siglo XIX, cuyos ejemplares más refinados alcanzan a nuestros días, a escoger entre Ernesto Lecuona, Amadeo Roldán o Alejandro García Caturla.

Viñetas, ejemplos literarios, oportunas biografías, evocaciones de ambientes típicos (bailes de sante-ría, teatros de sainete y revista, tinglados de danzón) amenizan el informado recorrido, de modo que el lector curioso puede internarse en él sin cargar las alforjas y el que busque el dato puntual, habrá de hallarlo con facilidad.

B. M.

El fondo de la maleta

Pelos en la lengua

Cuando el Centro Dramático Galego decidió poner en escena varias obras de Valle-Inclán en castellano, hubo protestas por parte de sectores nacionalistas e intelectuales afines. Se exigía la traducción de esos textos al gallego, lengua que don Ramón nunca empleó en su obra (con una mínima excepción: tres poemas). Los herederos del escritor se han negado sistemáticamente a permitir dichas traducciones.

Cabe preguntarse si algún gallego está impedido de entender a Valle-Inclán en su original. Y algo más importante: si la obra valleinclanesca gana algo traducida a una lengua normalizada. Vaya esto por un elemento esencial de ella: la invención de una lengua literaria dentro del español, o de varias, si se prefiere. Valle-Inclán inventa un léxico gallego literario, un madrileño barriobajero o un dialecto americano de Tierra Caliente, y los distribuye por sus comedias bárbaras, sus esperpentos y su *Tirano Banderas*. Es un caso excepcional en la literatura española, que ha estado más bien afeerrada a la lengua como normativa. Ya Octavio Paz indicó que lo contrario ocurría en América, donde han aparecido inventores de lengua por medio de la literatura: Vicente Huidobro, César Vallejo, Xul Solar, Oliverio Girondo.

Valle-Inclán, como todo escritor auténtico, entendió que la literatura es esa otra lengua que se desarrolla dentro

de la lengua, explotando sus posibilidades olvidadas o inertes, y a veces trabajando contra su legislación, en busca de una nueva pragmática de la palabra. Y entendió algo más: que el español, por su enorme extensión geográfica y humana, era especialmente una lengua mestiza, en constante proceso de mestización, inestable y viva. De ahí su diversidad de registros (los del castellano y los de don Ramón).

Traducirlo al gallego es reducirlo y, de alguna manera, amordazarlo. Y es definir a los gallegos como quienes resultan incapaces de entender la lengua española y a su ilustre paisano Valle-Inclán. Los nacionalismos, por su tendencia reduccionista, acaban en una reducción al absurdo.

Hay traducciones de Cervantes y Borges al catalán. Repitamos la pregunta: ¿hay algún catalán que no entienda a Borges o Cervantes en su redacción original? No faltó editor barcelonés que propuso una edición «expurgada» de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, libre de molestos mexicanismos. El movimiento debería ser el contrario: conseguir que cada vez más españoles e hispanoamericanos pudieran leer, escribir y hablar en catalán, eusquera o gallego. Que las lenguas cooficiales del Estado español sirvieran para ampliar nuestras competencias lingüísticas, no para empequeñecerlas. Y que la palabra se utilizase para escuchar al otro, no para enmudecerlo.

El doble fondo

Julio Zachrisson

El pintor y grabador Julio Zachrisson nació en Panamá en 1930. Vivió en la ciudad de México desde 1953 a 1960, donde estudia en la escuela fundada por Diego Rivera La Esmeranda y trata a los pintores mexicanos más jóvenes entonces, como Cuevas, Gironella y Soriano. Desde 1961 vive en Madrid. Ha expuesto numerosas veces y ha participado en diversas aventuras colectivas y solitarias.

Hasta aquí la biografía sucinta de un pintor porque lo que nos interesa son sus obras. Se ha escrito sobre su incardinación latinoamericana, especialmente mesoamericana, como si un artista pudiera ser de un lugar, como si los lugares generaran pintores. Yo creo que lo que nos interesa en los aguafuertes y pinturas de Zachrisson es, sin negar la influencia que en su obra ha ejercido el mundo negro de Goya o ciertos pintores latinoamericanos, justamente lo que tiene de universal, aquello que trasciende las fronteras. Rufino Tamayo y José Luis Cuevas no son pintores mexicanos; Picasso y Tàpies no son pintores españoles. Julio Zachrisson no es pintor panameño, es pintor. Por eso cuando uno mira su obra la reconoce, se reconoce o tiene la posibilidad de hacerlo. Se podría pensar que su obra es susceptible de dividirse en dos caras, la paródica e irónica, mordaz, ácida, y la centrada en el erotismo, entendido éste de manera muy amplia. Quizás sus mayores obras sean hijas de

la madurez, digamos que desde finales de los años sesenta, cuando cada vez más se adentra no tanto en la temática como en el cuadro mismo. No se quiere decir en absoluto que haya tendido a la abstracción: hay en él una pasión figurativa, centrada especialmente en la figura humana, en ocasiones en la pareja o, con más pasión y ensañamiento, en la figura femenina. La mujer como erotismo y sexualidad, la sexualidad como abertura hacia lo misterioso e insondable. Como de las apariencias no ha obtenido suficiente respuesta, se ha adentrado en la corporalidad, ha descubierto y con él nosotros, a la persona como llena de huecos, habitables e insondables, fantásticos y terribles a un tiempo. Por otro lado, su realidad no es ajena al mundo exterior: sus cuadros postulan la conexión entre lo interno y lo externo. ¿Pinta personas o procesos, cosas o tránsitos? Tal vez todo a un tiempo, como testimonian los impresionantes aguafuertes de *La Manigua* (1985), *Hombre danzante* (1993) y *Hombre con pájaro* (1993), entre muchas otras obras. Al mismo tiempo, esta conexión expresa una corriente simpática, cercana a la que ciertas drogas son capaces de despertar en la percepción y en nuestro imaginario: el descubrimiento de que el mundo exterior participa del mismo latido de nuestra interioridad. La sexualidad humana revela finalmente si no su misterio sí al menos su sentido analógico: el univer-

so, parecen decir ciertas obras de Zachrisson, está hecho de conjunciones y disyunciones, está machihembrado. El erotismo es, pues, búsqueda de una conexión universal. Siendo humano, el erotismo descubre su poder analógico, como se evidencia en la pintura *Nocturno romántico* (1984), sin duda una de sus obras más líricas. Pero hay

que señalar que en esta búsqueda patente la dimensión tanática del erotismo, su invitación tanto a penetrar como en encuentro con las puertas cerradas: el camino que el ojo recorre y el muro del cuerpo, evidente y misterioso, irresoluble en su significado último. Julio Zachrisson o el misterio irresoluble del erotismo, el misterio de ser.