

Sección Bibliográfica

MIGUEL DELIBES: *La partida*. Alianza Editorial. Madrid, 1967.

No es usual en este tipo de comentarios, pero vaya por delante un elogio a la tipografía, al formato, al papel, al precio y a las características generales de los libros de bolsillo que está publicando Alianza Editorial, sin contar la acertada elección de los títulos que, en muchos casos, equivale como a una revaloración de la cultura. Debo reconocer que cuando un libro como *La Partida* se lee tan a gusto físicamente, el espíritu crítico queda menoscabado, y las bien impresas palabras, las erratas reducidas al mínimo humano, la diáfania, acorralan al crítico y le dan la impresión de que ha de vérselas con sentencias bíblicas, con unas estructuraciones intelectuales superiores, donde ya no cabe el libre juego de la voluntad y de las posibilidades o la susceptibilidad de perfección. Un libro bien impreso es una cosa acabada, hecha, terminante. Bien. Eso ocurre con los libros de bolsillo de Alianza Editorial que, además, se atreve con el cuento, ese género literario que tan mal se defiende editorialmente. Claro que aquí concurren dos circunstancias atenuantes: la colección lo engloba todo—novela, ensayo, teatro, ciencias—y el autor elegido tiene sobrada reputación como excelente novelista. Ambos, colección y autor, están prestigiados por sí mismos. Y creo que es la única manera de que un libro de cuentos medio se defienda en la maraña de los géneros y de las anchas sollicitaciones de nuestro tiempo.

Con la crítica de libros pasa igual que con los horóscopos. ¿No ha observado la buena gente aburrida que cualquiera de las predicciones de cualquier signo zodiacal va bien con cualquier individuo, sea de la condición que sea? ¿Quién no espera un viaje, un acontecimiento trascendental, una ruptura? El alma humana es tan problemática que cualquier tontería hábil acuñada por los horóscopos tiene grandes posibilidades de hallar acomodo. Igual pasa con la crítica de libros al uso. Un escritor correcto y aceptado en general siempre responde a cierto lenguaje, tan exacto como convencional, y que a la larga no dice nada. Este lenguaje al uso atribuye al escritor dosis de «ternura, ironía y fino humor». Todos los escritores correctos y hasta importantes tienen rasgos tiernos, irónicos y de fino humor. Esto es tan verdadero y tan universal que desdichadamente ya no dice nada.

Referirse a un escritor, a un poeta, en el sentido de que su obra es más rica, más madura, desdichadamente tampoco dice nada. A mí me gustaría decir de Miguel Delibes todas estas cosas al uso, tan del oficio, pero me temo que no diría nada al final y que Delibes seguiría siendo un estupendo cuentista envuelto en la más hermosa de las aureolas incógnitas. Aunque también ocurre, especialmente con Delibes, que a veces se lee un cuento y no hay nada que decir, lo cual nos suministra en principio un dato: o la calidad de este libro de cuentos está sometida a altibajos, o el estilo y la intención de Delibes requiere un instrumento de debelación poco corriente.

Quizá sean las dos cosas. La primera es lógica: casi todos los libros de cuentos que yo he leído, y creo que estoy batiendo el «record», adolecen de falta de continuidad en la calidad. En cuanto a la segunda propuesta es, en efecto, necesario una agudización en el estudio de la intencionalidad para concretar qué se propone Delibes con su tipología rica en vaciedades y, por tanto, en faltas de entendimiento. Creo que en definitiva se propone dar cuenta de esa serie de elementos dispersos relativos casi todos a la ambigüedad y a la falta de hondas convicciones en la gente, así como su resultado inmediato, o sea la tendencia al pesimismo, a la precariedad. Vidas humildes y alicortadas, vidas «infra», lejos de los aspavientos que provocan las emociones vírgenes, lejos de contrastes violentos y sustentadas generalmente en anécdotas pobres, quizá deliberadamente pobres, tan pobres que a veces desaparece la justificación profunda del relato corto. Se advierte la veracidad de las consecuencias, pero en otras ocasiones también se advierte que estas consecuencias no vienen determinadas en serio por el foco originario. De todas maneras, los cuentos de Delibes rescatan para la historia muchos de esos momentos cotidianos, sin relieve, transitivos, que son puente para algo y que el arte del escritor fija para siempre, ampliando así nuestra experiencia de la realidad. Se trata de los sucesos precarios de las vidas precarias. Y este es un síntoma de la literatura contemporánea, mejor dicho, la literatura de hoy. Existe actualmente un afán tan grande por no desaforar, por no sacar las cosas de quicio y otorgarles un «tempo» sobrio, sencillo, vulgar, que a veces el asco, los aluviones de polvo gris nos suben a la boca y contemplamos a una humanidad —alienada o no, que éste es un término político, y yo no voy ahora por ahí— amputada, deprimida, lista para el feroz aburrimento, para que todo el mundo sienta la abulia de vivir, como si la abulia fuera un saco de piedras que a uno le cuelgan del cuello ya de por vida. Los escritores perfectamente abúlicos son aquellos que —citemos un ejemplo— cuando hablan del amor, y ellos ya no están en plena fase

amorosa, son incapaces de evocar el amor como no sea riéndose un poco de él. Así sobreviene el desprecio y la burla por los entes de ficción. Todo es un problema evocativo. La literatura entera es un problema de evocación. Entre lo que realmente ocurre y lo que el escritor después evoca está la auténtica ganga y la auténtica grandeza de la literatura. Esto le pasa mucho a Delibes con respecto a sus personajes y a los asuntos generales del vivir. La propuesta, naturalmente, se puede elevar a fórmula de validez universal. Y quizá lo único razonable y permanente sea mirar la vida con los prismáticos al revés. Así la vida aparece ridícula y gris. Si se mira con los prismáticos derechos, la vida aparece hinchada y exultante. Hay que encontrar el término medio, es decir, hay que mirar sin anteojos y sin demasiados astigmatismos. Lo que pasa es que al final de la vida, ella misma se pone unos prismáticos de pánico y la gente envejece y se muere y no hace nada, nada. Pero entre tanto ha ocurrido una de las pocas divinidades atribuibles al hombre: el deseo de la persistencia, la lucha con la chispita de muerte en los ojos.

Para terminar, los cuentos más interesantes de Miguel Delibes son aquellos que escapan de la unilateralidad y sugieren—como «La conferencia»—el fondo múltiple y la dinamicidad permanente de los aconteceres humanos. El cuento más extenso y que da nombre al volumen—«La partida»—describe la incorporación de un agregado de náutica a su trabajo en un carguero: psicología rural en contraste con la mentalidad de los marinos, recuerdos del muchacho, idealizaciones rotas, la vida monótona del mar. Hay abundancia de rasgos psicológicos, afortunadas frases sentenciosas, pero falta precisamente la caracterización profesional, mientras que la anécdota, ese asunto misterioso que justifica la palabra fin en un cuento, peca de trivial. En resumen, es interesante esta recopilación de cuentos, algunos ya conocidos de los lectores españoles.—EDUARDO TIJERAS.

NOËL SALOMON: *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*. Institut d'Etudes ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1965, XXIV+946 pp.

Bajo tan modesto y vago título se encubre un libro extraordinario, una de esas grandes obras—grandes tesis en su origen—sobre cualquier aspecto de la cultura hispánica que de vez en cuando produce el siempre alerta y admirable hispanismo francés. Estas *Recherches*

no son sólo importantes en sí mismas, por su riqueza de contenido, su rigor y claridad expositiva y la constante amenidad de sus bien nutridas páginas, sino porque, indudablemente, van a constituir el punto de partida y de obligada referencia para numerosos investigadores futuros.

El profesor Salomon observó que en el teatro español aparecían más personajes campesinos que en cualquier otro europeo. Y decidió estudiar el tema, no solamente tal como se nos da en la comedia, sino en su relación con la sociedad, con la época histórica en que se desarrolló nuestro teatro clásico. Es decir, Salomon se propuso estudiar, junto al *cómo*, el *porqué* se presenta el tema campesino y sus modalidades o su evolución a lo largo del período considerado. Lope de Vega y los dramaturgos de su escuela constituyen el centro de su atención crítica, pero sin limitarse estrictamente a la noción de «escuela», pues no sólo investiga los orígenes del tema en el teatro de finales del siglo xv y en el del xvi, sino que tiene en cuenta la producción de autores como Cubillo de Aragón o Calderón, que difícilmente pueden ser encuadrados en la escuela lopesca.

El tema campesino aparece ya en las églogas de finales del siglo xv. Tema campesino, distinto del pastoril, aunque inevitablemente haya a veces concomitancias entre los dos. «Par opposition a la littérature *pastorale*, la littérature *rustique*, selon nous, est celle qui ne refuse pas de saisir dans la vie champêtre des éléments de réalité auxquels elle s'intéresse et qu'elle transpose esthétiquement. Ainsi sait-elle y puiser des notes comiques, burlesques, tragiques, poétiques, morales, lyriques ou pittoresques, même lorsqu'à la façon de la littérature pastorale elle fait de l'amour la grande affaire et du travestissement des personnages aristocratiques en bergers ou paysans une idée maîtresse» (p. XXI). Así delimitada, la literatura rústica triunfa netamente de la pastoril a lo largo del siglo xvii.

Cuatro grandes tipos rústicos aparecen en la comedia: el del campesino cómico, el útil y ejemplar, el pintoresco y lírico y el del labrador libre y digno, y a ellos corresponden las cuatro partes en que Salomon divide su libro.

El tema del campesino cómico es el que primero aparece, y el que más abunda en la comedia. Procede de los introitos primitivos, loas y pasos, pero ya en Gil Vicente (*Auto da Feira*, 1527) pasa interpolado—para descargar la gravedad del asunto tratado—al interior de la obra. Así lo heredarán Lope, Tirso y los demás dramaturgos del siglo xvii. «Estas interpolaciones—dice Salomon—son el cordón umbilical que une a la comedia clásica con el primitivo teatro castellano» (p. 10).

El campesino cómico suele aparecer bajo los rasgos del «bobo»; es glotón, dormilón, bebedor: un verdadero asno. Su animalidad, teológicamente, corresponde al cuerpo (y, por tanto, al pecado), mientras que los hidalgos representan el espíritu. Se trata de un bobo crédulo, miedoso, con rasgos cómicos muy definidos (aparece con frecuencia cubierto de harina), de burdos amores, cuya vida en escena—sus bodas, la dote rústica—constituye siempre una diversión aristocrática. El talento de los dramaturgos supo dar a este tipo convencional notas auténticamente campesinas. Cuando nos presenten campesinos dignos y trágicos, éstos conservarán rasgos de su primitiva comicidad estereotipada (las manchas de harina de Peribáñez, la resistencia de Cásilda, etc.).

En este sentido, el teatro español está dentro de una vieja tradición anticampesina europea, que desde la Edad Media se prolonga hasta bien entrado el siglo xvii. Es un teatro aristocrático en sus orígenes y esencialmente urbano en su desarrollo. Lo cómico está íntimamente ligado a la condición económico-social del poeta. Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, Gil Vicente, dependían de la nobleza, que, respecto de ellos, ejerce su mecenazgo. El mismo Lope de Rueda, a pesar de su fama de popular, se mueve en ambientes cortesanos y aristocráticos. Los dramaturgos utilizan sus personajes rústicos para congraciarse con los señores. Las fiestas públicas y los espectáculos callejeros extendieron el teatro entre público más amplio. En tiempos de Lope de Vega aparecieron los corrales, con los cuales cambió en parte la situación económico-social del dramaturgo. Además, los corrales son coetáneos de la difusión de una corriente ideológica urbana favorable al campo. Aunque esto hace posible otro tratamiento del tema campesino, no desaparece la nota burlesca, bien recibida por gente emigrada del campo a la ciudad, gente que, al reírse de las costumbres aldeanas, trata de hacer olvidar sus orígenes.

Se ha dicho repetidamente, y con razón, que el teatro español no observa las unidades aristotélicas. Sin embargo, es aristotélico en su distinción entre tragedia y comedia; la primera, reservada a las capas superiores de la sociedad, y la segunda, a las inferiores. En el seno de la comedia de tema campesino, a la distinción entre noble-no noble, se añade la de campesino propietario-campesino jornalero, presente incluso en *Fuenteovejuna*.

Motivos repetidos de risa proporcionan la situación apurada del campesino en la ciudad, del campesino robado en una feria, disfrazado o con armas. Salomon puede decir: «La sottise, l'ineptie, la naïveté absolue, l'humanité primitive, l'horizon rétréci, la maladresse de gestes qui sont prêtés à la figure du rustre, pris en soi, ne sont