

mento verosímil. Pone entre paréntesis lo más conocido de la biografiada —su vida en el Perú como madame de Sévigné andina y sus concretos textos literarios— y otorga al personaje instantes de fisiología que habitualmente se ahorran a las estatuas y a las viñetas.

Si hubiera que balancear el libro, el peso se inclinaría hacia el platillo de la historia. Textos como el presente ayudarán a los argentinos, por fin, a tenerla.—B. M.

LEOPOLDO ALAS, «Clarín»: *Su único hijo*. Edición, introducción y notas de Carolyn Richmond, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 388 págs.

La suerte ha querido que *Su único hijo* (juguemos al léxico familiar) quedara como hermano menor de *La regenta*. La verdad es que sólo alcanza a ser la introducción de un edificio novelesco vasto y complejo, en que *Clarín*, a la manera de los grandes sistemas narrativos decimonónicos (Dickens, Balzac, Galdós, Zola), diera con el espejo lo suficientemente extenso y terso como para que la sociedad de su tiempo se mirara el rostro en él. Puede pensarse en la anécdota vital de Alas y decir que la vida no le dio tiempo para terminar su empresa. Pero ¿acaso no había ya expirado el siglo XIX y pasábamos del sistema al fragmento?

Las comparaciones con *La regenta* son de rigor no sólo porque es la gran obra del autor, sino porque es una de las escasas novelas españolas de alto nivel europeo que se han escrito. *La regenta* obedece más fielmente a los trucos del naturalismo, y no es difícil descifrar en *Vetusta a Oviedo*, y en los paradigmas sociales retratados por *Clarín* la sociedad española de la Restauración.

La obra examinada no tiene referentes tan claros. Sería difícil imaginar una ciudad española de provincias con las pautas que desarrollan estos ambientes y estas gentes. Si acaso podría pensarse en alguna ciudad francesa, pero tampoco el acento va hacia lo concreto y social, sino hacia lo intimista y psicológico. En esto, *Clarín* sigue sin ocultar el modelo flaubertiano, para bien suyo y de Flaubert (hay otro insigne caso ibérico de flaubertismo: Eça de Queiroz: valdría la pena rastrear los paralelos *Madame Bovary*-*El primo Basilio*, *La educación sentimental*-*Los Maias*, las coetáneas historias de santos).

Los amores simétricos de los dos burgueses y los dos artistas, que de algún modo se aman los cuatro y de los que surge, como síntesis, el único hijo de las dos parejas, son un dechado de finura psicológica y de casuística amorosa. A ello se une el bien programado ritmo de la intriga y las alternancias narrativas y descriptivas, una de las fórmulas más

sedantes y sabias de la novela decimonónica. Alas muestra, a la vez que fluidez en el diálogo y matización de retratista, ese arte casi palpable de evocador de ambientes, evocador sensual que no desperdicia recuerdos de colores, de palpaciones, de olores, de temperaturas, para ayudar al lector en la tarea de reconstruir el cosmos novelesco a partir de la nuda letra.

Los textos previos de Richmond sitúan la obra en el trecho biográfico del autor, en la crítica de su tiempo, en el triste destino de su posteridad. Ello, unido a una prolija revisión y anotación del texto, hace de este volumen prácticamente la única edición fiable de la obra y, desde luego, la única accesible en librerías. El trabajo de la editora se completa con las dos bibliografías de rigor y algunas fotografías de Alas y de documentos gráficos suyos enmarcan el texto.—*B. M.*

OCTAVIO ARMAND: *Cómo escribir con erizo*. Asociación de Escritores de Méjico, 1979, 82 págs.

Cuando Mallarmé descubre que el lenguaje poético no tiene referentes le pone enfrente no ya el mundo, como hasta entonces, sino un espejo imaginario donde el poema acaricia su propio fantasma, entregado al pálido erotismo de Narciso. Solo y hueco en el mundo, el lenguaje repite incesantemente su descubrimiento: soy yo mismo, no soy nadie. A veces gesticula: surgen las sinfonías tipográficas y los caligramas, donde las palabras tratan de ser más que sí mismas, excederse.

Este libro de Armand viene directamente del abuelo Mallarmé, de papá Apollinaire y de tío Lacan. Una familia que ha dado mucho que hablar y escribir en los últimos tiempos. Si el lenguaje no sirve al mundo y se pone en el límite de sí mismo, lo más probable es que clame por lo que no es: silencio. Hay un regusto místico en esta experiencia, porque reconocer la vacuidad del mundo implica clamar por otra plenitud. La renuncia al yo, la disolución de la identidad en el flujo de las palabras, la oposición del infinito verbal a la finitud de la razón, son otras maneras de empezar a comulgar con «lo otro», «lo abierto» (Armand insiste en estas figuras): religazón con lo perdido, religión.

Desde luego, Armand es un poeta y trata de quedarse de este lado de la literatura, sin salirse de ella ni proclamar su abolición en beneficio de una radical huida hacia los espacios de la total contemplación. Por ello recurre en sus textos—poemas en verso y prosa, prosas ensayísticas, caligramas—al acto mismo de escribir, última huella de la praxis en el

escritor: el opaco espejo de la página en blanco, la escritura y la tachadura, la fecha y la hora del hecho de escribir, la huella de la escritura.

Esta última—la huella, digo—es la que da título al conjunto: «Pero la imagen de una mano empuñando un erizo sugiere la derrota de la escritura como disponibilidad. El sentido aquí es lo sentido, y lo sentido se agota exclusivamente en la mano, como tortura de la materia que se desplomaba para extenderse. En la palma de la mano, donde ya había un lenguaje, se inscriben otros signos: la mano es lo manchado, no la página» (pág. 14).

No es inútil ni atrevido definir de simbolista al libro en examen, pues hay en él una fe fundamental en la significancia del lenguaje como tal, como referente único y último de sus propias referencias. El signo lingüístico no es arbitrario, como quería Saussure. El poético, por tanto, tampoco. Elegir una forma encierra una actitud significativa. Si se escribe *'espira*, también se escribe *pira*. Si *espuma*, *puma* (pág. 12), etc. Lacan nos diría que todo lo existente se constituye a partir de un lenguaje que dice el Otro (lo inconsciente) y que se ilumina por la línea de agujeros que traza la frontera de la conciencia con lo que no lo es.

Palabras en libertad, símbolos opacos y omniscientes, estos poemas y variaciones evocan la dolorosa soledad del lenguaje en la palma de la mano que lo escribe, espejo sangriento donde algo monstruoso y viviente venido de no sabemos qué abismos nos dice precisamente lo que nos dice.—B. M.

ROMA MAHIEU: *La gallina ciega*. Editorial Vox, Madrid, 1980, 95 páginas.

Esta obra es la tercera estrenada de la autora. Las dos anteriores—*María la muerte* y *Juegos a la hora de la siesta*—conocieron todos los prestigios: largas temporadas en Buenos Aires, su lugar de estreno, traducciones, circulación internacional, premios y el más equívoco y brillante: la prohibición.

Mahieu trabaja sobre un bastidor de base que se reclama del teatro del absurdo por su lenguaje, y del psicodrama por su estructura. En un largo acto único sin decorado ni vestuario precisos, se desenvuelven unas situaciones breves, encadenadas por el mínimo suceso que permita la continuidad, pero separadas para servir a una visión del mundo fragmentaria y desgarrada. Es como si el cosmos de estos personajes, que ni siquiera tienen nombres, fueran los jirones de una trama tan deteriorada que ya resulta perfectamente incomprensible.

Como encerrados por vagos límites, acaso descifrables como la impronta de la censura, estos personajes de contornos poco fijos fluctúan entre dos espacios: uno es la infancia que juega a ser adulta; otro es la adultez frustrada que no puede desprenderse de los juegos infantiles, subrayados por la crueldad que traen los años. Ambas lecturas son válidas y permiten distintas opciones para su puesta en escena.

Los personajes se detestan, agreden, insultan, pegan, tratan de dominarse unos a otros; se unen para lograr este propósito; finalmente, sacrifican una víctima o son sometidos por un jefe implacable y habilitado. De todos modos, la eclosión de afectos negativos no puede superar la base de sus relaciones. Se necesitan, forman un grupo, están cercados por ellos mismos. Sus vidas transcurren en ese mínimo mundo en que los objetos indiferentes cobran valor simbólico, como ocurre en los juegos infantiles, y donde las nimiedades se impregnan de vivencias colosales. Una mesa puede ser un campo de batalla, un ataúd, un juguete o un jardín arrasado. Un telón de papel, débil pared, muralla inexpugnable, puerta letal de una cámara de asfixias. Y así el resto de los objetos.

El poder, mimetizado, disimulado, por fin manifiesto, centra los movimientos de estos seres abandonados en un cuarto de juegos convertido en infierno. La agresión y las estrategias de la humillación sirven como ejercicio probático para dilucidar quién es más capaz de dominar e imponerse. A regañadientes, estos jugadores de la gallina ciega, que se persiguen sin saber por qué ni para qué, terminan alineados, con una bolsa en la cabeza, aislados del entorno, estrangulados por su propio juego mortal. Sobreviven por un extraño instinto de propiedad. Vivir es para ellos poder apoderarse de los otros. Pero su apuesta está del lado de la muerte, todo lo que los rodea está difunto.

Más que como un texto, la obra debe ser abordada como una propuesta de acción dramática, donde el director y los actores tienen ancho espacio para la invención y resolución de situaciones. Con esta inteligencia hay que leer *La gallina ciega*, como una incitación a recrear las palabras en el ámbito, a menudo ritual y siempre lúdico, del escenario.—B. M.

ALEXANDRE CABRAL: *Camilo Castelo Branco. Rotéiro dramático dum profissional das letras*. Terra Livre, Lisboa, 1980, 224 págs.

Para los lectores de habla castellana—en general: excesivamente desinformados de literatura portuguesa—, Castelo Branco es el prototipo de narrador romántico luso, autor de un solo texto: la novela *Amor*

*de perdición*. Muy por el contrario, como el biógrafo se encarga de contabilizar, dejó unas 60.000 páginas, que distribuidas a lo largo de cuarenta años de carrera obligan a pensar en cuatro diarias, sin feriados ni pausas. Los géneros tocados son todos los imaginables: narrativa, crítica, periodismo, epistolario, teatro, verso, traducción.

Vida en parte romántica, en parte laboriosamente burguesa, como las del tiempo que el azar le adjudicó, la de Castelo (1825-1890) no escatima una juventud vagabunda de falso estudiante; unos amores generalmente seguidos de hijos clandestinos y abandonos; una larga relación con Ana Augusta, mujer casada, junto al ganapán del periodismo, donde no se sometió al rigor de la consecuencia ideológica, aunque inclinado siempre a cierto conservatismo, cuando no francamente reaccionario. Las tensiones del Portugal romántico, que tanto facilitaron tanta memorable narración de Eça de Queiroz, fueron el telón de fondo. No faltó al romanticismo de su anécdota la ceguera final seguida de suicidio, poco después del tardío reconocimiento burocrático que hizo de Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco, en 1885, el vizconde de Correia Botelho.

Su elección del folletín como medio central de expresión y el hecho de vivir de sus trabajos literarios, le dan una gran importancia sociológica, que Cabral se encarga de subrayar: es el primer profesional de las letras en tierra portuguesa, el escritor que define el paso de la nobilidad y el mecenazgo de siglos anteriores a la literatura de mercado, propia de la sociedad plenamente capitalista.

El libro en examen es una biografía exterior de Castelo Branco. No pretende introducirse críticamente en su obra, sino describirla en cuanto a géneros y fechas. Algunas incursiones en la psicología del escritor (un hijo de madre desconocida, acaso una señora de buena posición) explican su tendencia a los amores fugaces y su dificultad por los lazos regulares, tema que se reitera en sus narraciones.

La narración biográfica es fluida y no la entorpece la prolijidad de la puntual información, dedicada, en parte, a contestar falsas nociones y leyendas en torno al gran Camilo. El texto es, pues, de consulta obligada para quien quiera enterarse de esta «ruta dramática» o para el que se interne en las vueltas y revueltas del Portugal romántico.—BLAS MATAMORO (*Ocaña*, 209, 14 «B». MADRID-24).