

LIBROS LIBROS LIBROS LIBROS

¿QUIEN MATO A PALOMINO MOLERO?

de Mario Vargas Llosa

por Fabienne Bradu

© Seix Barral, México, 1986. 189 pp.

A pesar de sus numerosos defensores, la novela policíaca sólo ocupa un lugar de segundo orden en la literatura. Nada más paradójico si se considera el grado de dificultad que implica escribir buenas novelas policíacas: un género casi equiparable a un tratado de geometría. Salvo contadas excepciones, los autores de este tipo de novelas no alcanzan un reconocimiento o una coronación en los limbos de la Literatura y de la Poesía. No es el momento para disertar sobre la injusticia de este fenómeno; la literatura está llena de injusticias, que a veces ni siquiera el tiempo redime. Ocupémonos mejor del caso de un escritor que, ya consagrado por una obra sobresaliente, irrumpe en el género policíaco, sorprendiendo así la buena fe de su público aficionado. Esta incursión se ve entonces como un divertimento, una especie de recreo gozoso y, al mismo tiempo, como una pequeña hazaña del oficio de escritor. Aún en conciencia de lo absurdo que resulta esta jerarquía convencional, sería exagerado afirmar que se trata de la obra maestra de Mario Vargas Llosa y, sin embargo, uno no puede dejar de admirarse por el resultado de esta nueva incursión suya.

¿Quién mató a Palomino Molero? se sitúa en el cruce entre la adecuación a ciertas convenciones impuestas por el género y las aportaciones de un escritor forjado en otras tradiciones literarias. A decir verdad, no nos debería sorprender tanto esta nueva aventura de Mario Vargas Llosa: para sólo mencionar sus últimas creaciones, nos ha hecho pasar por la novela histórica, la testimonial, después de otras de carácter más íntimo o paródico. Tampoco deberíamos sorprendernos de este feliz resultado si consideramos la constancia de calidad literaria de los libros anteriores, que recorre como un hilo de garantía la gran diversidad genérica. Tal vez los altibajos en la producción copiosa de Mario Vargas Llosa se deban más a los gustos o a la preferencia de cada lector por un determinado género que a una estimación global de su obra que, para poder hacerse, habrá de esperar todavía muchas otras creaciones y muchos más años.

Esta última novela, ubicada en el Perú provinciano de los años cincuenta, nos sugiere una pequeña reflexión acerca de un tema polémico en México: el de la creación de una literatura nacional. Esta exigencia

entendida como una consigna de política cultural, tanto por parte de los que la lanzan como por parte de los que la siguen como si fuera un mandamiento en la escalada burocrática, esta exigencia mal entendida da, en la mayoría de los casos, resultados artificiales y mediocres, en la que el "contexto nacional" aparece como un burdo decorado de teatro, instalado a última hora. En cambio, es notable lo bien que encaja la trama de ¿Quién mató a Palomino Molero? en un contexto peruano que no es precisamente el ambiente esperado para las novelas policíacas más tradicionales. La historia parece surgir como naturalmente de este ambiente de los cincuenta, en este puerto mísero de Talara, al filo del desierto y del mar. Tal vez hubiese sido menos sorprendente encontrar, en la pluma de Vargas Llosa, una historia criminal que se desarrollara en el Callao, en la ruidosa Lima, hoy tan amenazada por la violencia de los hambrientos o de los guerrilleros de Sendero Luminoso. Ahora bien, la ambientación de ¿Quién mató a Palomino Molero? no es ajena al mundo novelístico de Vargas Llosa —y allí se recuerda que esta novela se inscribe en la cronología de una obra literaria que ya forma parte de una

tradicional nacional. Volvemos a encontrar ambientes y hasta personajes ya familiares: los militares atrincheros en sus fueros de poder, los guardias civiles, los burdeles de provincias, las fondas y los taxistas de pueblo, el desierto y la costa, el polvo y el mar nocturno, etc.; la lista podría ser más larga. Hasta podría reconocerse una veta autobiográfica, sutilmente infiltrada en un género aparentemente poco acorde con la vida del escritor. En la escapada de Palomino y Alicia al pueblo de Amotape para buscar un cura que los case y luego enfrentar al coronel Mindreau ante un hecho consumado, se rastrea la propia experiencia de Vargas Llosa con la ya inmortalizada Tía Julia, quien fue su primera esposa en circunstancias similares.

No creo exagerar mucho si afirmo que gran parte de la naturalidad del contexto que envuelve esta historia singular proviene de una sola elección: la del punto de vista de narración. Vargas Llosa ha escogido privilegiar, en las investigaciones policíacas, el punto de vista del personaje Lituma, el guardia civil del pueblo, el "cholo", que forma con su superior, el Teniente Silva, una pareja tan cargada de humanidad como las parejas literarias más célebres de la literatura antigua y moderna. Este punto de vista le permite integrar varios de los elementos que concurren en la ambientación de la novela: una visión del mundo provinciano desde dentro, la incorporación de un lenguaje popular típicamente peruano, un ritmo de vida y de pensamiento que marca las pautas del suspenso, la evocación de una época gracias a la imaginación o la imaginaria de Lituma, toda inspirada por el cine mexicano y las canciones populares como los vals y los boleros. Porque seguimos en nuestra lectura los pasos de Lituma en su comprensión limitada de la realidad del crimen, porque asistimos a sus frustradas tentativas por imaginar los escenarios del amor imposible, porque Lituma nos instala en un ritmo que no es el de los frenéticos agentes especiales o espías internacionales. Es todo un mundo el que se nos va dibujando, agobiándonos con su calor y su miseria humana pero que nos propone, simultáneamente al horror del crimen, un modelo de fraternidad

fraguado en la sobrevivencia más elemental. Palomino Molero es un héroe romántico, "una especie de poeta" dice la gente del pueblo, y su destino es trágico: "se buscó su desgracia". Palomino Molero es una cristalización: del amor imposible, del enfrentamiento racial en un Perú dividido entre los blancos y los cholos, del enfrentamiento social entre las clases y las castas militares. Palomino Molero es a un tiempo un destino singular e irreplicable y un paradigma social.

En contraste y como en las más clásicas comedias, la pareja que forman el Teniente Silva y Lituma ofrece un contrapunto cómico a la tragedia del amor imposible, un poco al estilo de los sirvientes que van viviendo una burda copia de la vida de sus amos. De la misma manera que en este tipo de comedias o en la tradición picaresca, las escenas de los sirvientes se intercalan en la densa trama como divertimento, Vargas Llosa introduce las jocosas escenas de la persecución amorosa del Teniente Silva a la dueña de la fonda del pueblo, doña Adriana. Hasta es de mencionarse el entusiasta requisito del Teniente Silva a favor de las mujeres entradas en carnes. Por esta peculiar construcción de la novela, el desarrollo de las investigaciones policíacas podría leerse también como una suerte de educación sentimental protagonizada por el guardia Lituma. Es el antipoda del estereotipo del guardia civil: es un ser frágil, sentimental, conmovido hasta el punto de obsesionarse por la muerte de Palomino Molero. Para Lituma, la aclaración del crimen significa mucho más que una obligación profesional. Descubrir a los asesinos y sus móviles significa para él un aprendizaje social, una educación sentimental, y hasta un conocimiento de la vida a secas. Su educación sentimental consiste principalmente en una dolorosa confrontación entre su imaginaria romántica (dentro del romanticismo lacrimoso que pueden recoger el cine mexicano de esta época y la tradición de los boleros) y el descubrimiento de una realidad crudamente determinada por ambiciones de poder y orgullos insaciables. Y para revelar esta confrontación, Vargas Llosa recurre a un estilo paródico que le permite precisamente su elección del punto de vista de narración. También

Lituma cumple su destino pero, a diferencia de Palomino Molero, cuya tragedia se resume en la palabra "crucifixión", el suyo se salda con un traslado de puesto (de la cálida costa lo mandan a la gélida cordillera). En todo caso, es el precio a pagar por andar tras una verdad —sea ésta del crimen, social, política o verdad a secas— y la maldición final está a la medida de su vida.

Para el lector, la elección de este punto de vista de narración significa también cierto trastocamiento en su tradicional papel de lector de novelas policíacas. El suspenso que conlleva la novela no descansa en el ocultamiento de indicios ni en las falsas pistas que suelen perder al lector más atento. Muy pronto en la novela, el lector sospecha la identidad de los asesinos e intuye los móviles del crimen. Por eso, Vargas Llosa no apela a un lector—detective que deba secarse los sesos en cada párrafo o página para atar cabos a la misma velocidad que los profesionales de la investigación criminalística. No, al contrario, instala a su lector en un ritmo pausado, provinciano, frenado esencialmente por las limitaciones intelectuales de Lituma para ir entendiendo las sucesivas revelaciones de los demás protagonistas. Se trata, para el lector, de ir comprendiendo hechos y una realidad en la medida en que éstos van siendo asimilados por el inexperto e inocente Lituma. Vargas Llosa modifica así la apuesta tradicional de las novelas policíacas. No solamente el lector intuye pronto cuáles son los asesinos sino que, además, la explicación final que se le ofrece sobre los motivos del crimen es una solución ambigua, un final abierto, o sea, un no final. ¿Quién miente o quién se lleva a la tumba la verdad de esta historia? ¿El coronel Mindreau o su hija Alicia? No lo sabremos nunca, en parte porque estas exquisitas psicológicas rebasan las capacidades de análisis tanto del Teniente Silva como del guardia Lituma. Por lo demás, tratándose de una novela policíaca concebida por un gran escritor, ¿cómo extrañarse de que la realidad no sea ni blanca ni negra sino simplemente lo que es a menudo: un misterio o un cúmulo contradictorio de verdades parciales?

El humor, componente caracterís-

tico de esta novela, refuerza desde otro ángulo la amenidad del estilo, ya muy apoyada en la fluidez de la narración. Un análisis de la utilización de las voces narrativas como productora de los efectos de comicidad podría aportar más luz al respecto. No en balde es Vargas Llosa el autor del interesante estudio sobre el uso de las voces narrativas en *Madame Bovary*... Sin embargo, y para terminar, no puedo dejar de plantear(me) una pregunta a la cual, desgraciadamente, no le encuentro respuesta. Considerando la trayectoria novelística de

Vargas Llosa, ¿a qué necesidad responde esta terca sucesión de retos escriturales? ¿Por qué cada nueva novela de Vargas Llosa se propone ensayar un género distinto o, al menos, una tendencia distinta? ¿Algo nos quiere demostrar Vargas Llosa o algo se tiene que demostrar a sí mismo? ¿Teme aburrirse o aburrirnos? Ya lo dije, no puedo contestar estas preguntas: a él le correspondería hacerlo. Por lo pronto, lo único que puedo afirmar es que ya no necesito más pruebas del talento literario de Vargas Llosa.

poemas escritos en ese idioma único que un día crearon los pájaros y que lo siguen cantando. En la poesía de Xirau está el cielo verbal de los catalanes pero también el cielo original de los catalanes: la poesía provenzal. Por respiración, por lecturas, por sensibilidad, Xirau ha estado cerca de ella, y en su poesía, sobre todo en las piezas breves, escuchamos aquel canto puntualmente delicado y pletórico de luz. La poesía de Xirau parece el vuelo del pájaro en un mediodía de primavera.

Dejamos ver que en su poesía hay el paisaje y el arte y el paisaje del alma. El arte se vuelve vida y el arte y la vida se vuelven poesía. Oír a Stravinski, a Respighi, o leer a Lucrecio, o recordar líneas de Beckett, u observar inolvidables catedrales, muros románicos o un cuadro de la Virgen María, son piedra de toque para construir la pequeña casa musical.

Hay versos que no olvidaremos, como ese que no deja de alargarse cuando refiere que los ciervos caminan

en los prados amplísimos de la tarde

o cuando el silencio puede volverse un sonido absoluto:

Silencio, Tierra, clamorosa imagen.

En gran medida el libro es un pequeño conjunto de pequeñas canciones que cantan con entusiasmo y gozo ligeramente triste el amor a Dios, al mundo, a los semejantes. Ramón Xirau, un hombre al que nadie olvida querer, anhela legarnos un mensaje de amor y dulzura. Quiere ser escuchado y saludar y despedirse y —como Novalis, como Claudel— aspira a la excelitud de Dios, el gran Pájaro.

OCELLS

de Ramón Xirau

por Marco Antonio Campos

●Edicions 62, Barcelona, 1986. 57 pp.

En Ramón Xirau existen dualidades donde combaten, entran en armisticio y se unen fraternalmente: el pensamiento y el corazón. Unas se dieron esencial o accidentalmente, otras por elección personal: el filósofo y el poeta; el catalán y el mexicano; el que escribe prosa en castellano y poesía en su idioma original; el que interroga el arte y el que contempla y oye la naturaleza; el que quiere conocer el mundo y el que ahonda su propio corazón.

Miembro distinguido de una familia de notables artistas y pensadores, todo en Xirau respira la actividad intelectual, la actitud ética y la exploración de la belleza.

En un principio podría pensarse que en él filosofía y poesía o arte y naturaleza se contraponen. Hasta cierto punto, o para ser más precisos, en algunos momentos. La tarea reflexiva tiene instantes poéticos y la poesía es un camino más en su aventura del conocimiento. Por eso en su poesía no escasean piezas donde la materia prima es un objeto artístico, o en otro orden, inserta conceptos filosóficos ("Missatgers", "Aeris undas")

El poeta moderno, por el compromiso supuesto de nombrar o aludir el entorno inmediato, ha olvidado en

buena medida el lenguaje, o mejor, los lenguajes de la naturaleza. Todo se llena de ciudad. Xirau ha cantado en parte de su obra poética, a la ciudad pero sobre todo a la naturaleza. Su paisaje central son las playas mediterráneas. Es el hombre que recuerda puertos, playas y mar que conoció en la infancia, y que vuelve a ver de tiempo en tiempo. Pero Xirau, más que ver el mar, lo contempla y lo oye, y lo que contempla y oye se resuelve en imágenes sonoras o luminosas. El mar puede temblar:

rítmicamente de remos

o el poeta puede ver en la llanura del mar

cómo clarean blancas velas

Y contemplar y nombrar asimismo campos, jardines, plazas, el alba, la noche. Y en su vocabulario nacen, se reproducen pájaros, árboles, frutas, hojas, piedras, campanas, el mar, la playa.

Alguna vez Ramón Xirau me dijo en una entrevista que le debía a Agustí Bartra la confirmación de que sus poemas se oían y se leían en catalán. Debí haber añadido: y en castellano. Se oyen y se leen es una verdad a medias: se sienten. Volamos con esos



EL MALESTAR EN LA MORAL

de Juliana González

por Alberto Espinosa

● Joaquín Mortiz, México 1986. 291 pp.

Nuestra época, la modernidad, no ha hecho desde su inicio en los albores del siglo XIX, sino ahondar y orientar la crisis que en muchos sentidos la define: la de los valores. A la vez que la geografía ética ha perdido una serie de conceptos que estructuraban amplias visiones del mundo, simbolizados por la muerte de Dios nietzscheana, un nuevo continente de intrincadas zonas (desde los acantilados del inconsciente hasta la selva del deseo y sus fuerzas dionisiacas) ha irrumpido en el discurso moral, exigiendo muchas veces su puesto en el volante de la vida práctica. En una época científica y antimetafísica en la que imágenes y preceptos religiosos son meros ídolos agonizantes, el fondo sobre el cual representamos al ser humano ha quedado desdibujado. El lenguaje actual, espejo de nuestros modos de vida, carece de una idea sólida de las diversas virtudes y valores que trascienden al hombre. La tarea del filósofo, ante una topografía ética cuestionada de base, ha de centrarse en el análisis de nuestro sistema conceptual, su reestructuración y límites. Asegurar, pues, las condiciones de posibilidad del discurso moral en una empresa cercana a la metafísica especulativa. En su libro *El malestar en la moral*, Juliana González aborda, bajo el tono expositivo de las doctrinas freudianas, algunos de los orígenes y fundamentos de la crisis moral contemporánea, atreviendo valientes interpretaciones críticas.

Quizás el elemento fundamental de nuestro dilema es el de habernos quedado con una idea demasiado vaga de la personalidad humana. Las teorías freudianas abren en este sentido la puerta a una "filosofía de la personalidad" en la cual el hombre, concebido como voluntad solitaria desde los tiempos de Kant hasta nuestros días, pueda relacionarse con un mundo complicado y vasto del que

tenemos mucho que aprender como seres morales. Freud nos muestra cómo nosotros, los hombres modernos, hemos sido seres plegados, llenos de dobleces y de doblegamientos. Al descubrir detrás de los gestos, las palabras, las actuaciones y la conducta en general, el resorte oculto que nos motiva, la metapsicología freudiana se constituye como una extraordinaria disciplina de reflexión.

Lo que ante todo debe repetirse es su crítica de la conciencia inmediata —anticipada ya por ese "precursor" de la modernidad: Federico Nietzsche. Exponente del propósito básico de reivindicación y legitimación de la naturaleza humana, Freud es sin duda uno de los herederos más creativos, acaso el más ilustre, del hallazgo fundamental del romanticismo: el del inconsciente. Y es que los grandes conceptos que articulan el suelo arqueológicos del vivir moderno (la dialéctica, el historicismo, las filosofías de la temporalidad, etc.) siguen siendo ensayos o juegos de la mirada romántica, como nos lo recuerda constantemente ese exiliado llamado Tomás Segovia. Sobre la base de la invención romántica de la noción del inconsciente; Freud da cuenta de un descentramiento del foco de las significaciones, de un desplazamiento del lugar de nacimiento del sentido, reconociendo lo Otro que coincide con el transfondo originario, tanto ontogenético como filogenéticamente, de la vida; que es humano aunque no esté despierto, que es un pensamiento y una voluntad aunque no sea lógico. Así, al desasirse del punto de vista de la conciencia por su carácter "doble", por su función ocultadora, y enfocar lo Otro como psiquismo inconsciente reprimido y actuante, centro de toda la vida psicológica, una larga tradición ética de cuño racionalista se vio conmovida desde sus cimientos. En efecto, el cambio de mirada efectuado por Freud respecto de la vida

psíquica, implicó una inversión por la cual las facultades conscientes —y por lo tanto la cultura y la moralidad— debilitaron la función rectora que hasta entonces se les había adjudicado. El hombre dejó de ser libertad soberana, isla autodeterminada en el bosque de la naturaleza. Conceptos éticos fundamentales, como el del libre albedrío, cayeron en el rincón de la sospecha y el descrédito.

El inconsciente es, ciertamente, una cualidad de múltiples sentidos que van, en la teoría freudiana, del pre-consciente al inconsciente mítico y atemporal, pasando por el inconsciente reprimido, coto de caza por antonomasia del psicoanálisis. Freud toca el fondo de la crisis contemporánea cuando muestra cómo el mundo de la cultura, bajo la forma de una tradición moral o "estafeta axiológica" transmitida de generación en generación (*super yo* inconsciente) causa graves daños en el orden psíquico y ético de la personalidad humana al presentar ideales de perfección —esa obligatoriedad impuesta por los ídolos interiorizados— imposibles de cumplir por el sujeto real. La crítica de la cultura y de las malversaciones éticas de la moral convencional llevada a cabo por Freud al denunciar la sistemática represión de los auténticos deseos de la personalidad individual, encuentra su etapa positiva en el modelo de una "ética del yo", racional y realista, que al trascender tanto los ideales absolutos como el narcisismo en el que está enredada la naturaleza de nuestra especie, puede alcanzar la madurez y la emancipación. Un "yo fuerte", abierto a la otredad sobre la base de una "ética-erótica", se desplegaría afirmándose y trascendiéndose a sí mismo a través del riesgo de la vida, asentándose en una existencia plena, gozosa y rica. El sentimiento de culpa, introyectado hacia "adentro" del sujeto como "mala conciencia", dejaría su puesto a través del trabajo (como condición de posibilidad del placer) a un estado de libre desarrollo y de paz.

De esta forma los términos de evaluación moral que podríamos extraer de las aportaciones freudianas para el campo de la ética son, si excluimos su "ética-erótica", paralelos a los vislumbrados por Spinoza: análisis racional de la propia personalidad, in-

dependencia de espíritu y estoicismo. Nociones que pueden verse como antipodas de la obsesión, la confusión y el conflicto interno. La conquista de una "ética del yo" de esta factura, cuyo imperativo racional y realista implica una *toma de conciencia*, un conocimiento de uno mismo ("donde estaba *ello* he de estar yo") lleva consigo la renuncia y el sacrificio de muchos deseos pulsionales pasivos y *negadores* de la afirmación vital, pero no sólo para reprimirlos o ahogarlos, sino para transformarlos creativamente, sublimando la propia energía en algo que tenga un valor espiritual y social más elevado. Y es que en el contexto freudiano, como señala Juliana González, "la inconsciencia y la ignorancia de sí mismo son, en efecto, la suprema esclavitud humana". La interpretación que de la libertad podemos extraer de la teoría psicoanalítica, amenazada por el determinismo en el que no sin razón y pesimismo se encarriló Freud, tendría la forma de una herramienta de autonomía dada por "el genuino reconocimiento de la necesidad".

El libro de Juliana González, que se encarga básicamente de exponer las ideas freudianas a la luz del cuestionamiento moral contemporáneo, nos

alerta respecto al hecho de que los valores son *decisiones*, plasmaciones de la autonomía racional sobre la naturaleza, el margen de voluntad que al hombre le corresponde para generar modos de vida dignos de ser vividos. La doctrina freudiana, que constituye un acercamiento a la teoría liberal de la personalidad esperada por la modernidad, ha sentado las bases conceptuales que posibilitan la destrucción de aquellas moralidades que se vuelven contra nosotros bajo las imaginativas formas que tiene el poder de ejercer su fuerza, de ordenar reprimiendo. La acuñación de un nuevo vocabulario para explicarnos la sustancia de nuestro ser satisface la necesidad conceptual de nuestra época, ya que sólo a través de conceptos sincrónicos a un momento histórico, la moral tiene oportunidad de evolucionar.

Al sondear las profundidades del ser humano —hecho, como recuerdan los grandes libros, de tierra y lodo— la obra freudiana nos abre una posibilidad: destruir el velo de Maia y encontrar, acaso reencontrar, la unidad con la animalidad y con nuestra animalidad; retornar a la naturaleza sin abandonar nuestra cultura.

nombre o nombres, a una escuela de ideas o a un movimiento literario. Las muchas páginas escritas sobre "lo faulkneriano" de los textos de Juan Rulfo, ¿cambia radicalmente nuestra lectura de este autor? Creo que no. Y esto, independientemente de la declaración hecha por Rulfo de que había terminado de escribir *Pedro Páramo* antes de conocer la obra de Faulkner.

La minuciosa investigación de María Elena Bravo sobre la influencia de William Faulkner en la narrativa española de posguerra, ¿aporta algo valioso a nuestro conocimiento de la novela de esa época? Quizá la respuesta la proporcione la propia autora, en un estudio que constantemente revela lo que ella no quiere reconocer: a saber, la ambigüedad fundamental de su objetivo.

Por una parte, Bravo parece tener conciencia de la naturaleza compleja de las influencias, y de la forma misteriosa en que se entretajan. Habla de Faulkner como "uno de los modelos" y alude frecuentemente a otros escritores, como Joyce, Kafka, Dos Pasos y Steinbeck. Pero se empeña en registrar únicamente el interés que despierta Faulkner, así como la influencia que ejerce, durante el período de posguerra, con exclusión de otros autores, tanto nacionales como extranjeros, y de otras maneras de escribir diferentes de la del autor de *Santuario*. Si uno de los fines del trabajo de Bravo es demostrar que la cultura sobrevive a las dictaduras, su argumento hubiera sido mucho más convincente si hubiera abarcado un terreno más amplio.

El intento de aislar un nombre tan específico dentro de un período histórico y cultural tan complejo conduce también a otra limitación. Cuando la autora trata de indicar las influencias y las semejanzas, los paralelos y las convergencias entre los textos de Faulkner y los de los escritores españoles de posguerra, cae en la simplificación y en la comparación gratuita. Si decimos que una novela de Ana María Matute "presenta grandes similitudes con el arte narrativo de Faulkner", ¿en qué sentido entendemos mejor esa novela? Bravo establece relaciones a veces muy mecánicas (por ejemplo, cuando dice que se toma de Faulkner "la manipulación de

FAULKNER EN ESPAÑA

Perspectivas de la narrativa de posguerra

de María Elena Bravo

por Dermot Curley

● Ediciones Península, Barcelona, 1985, 332 pp.

Hablar de la influencia de un escritor en la obra de otro resulta muchas veces difícil y hasta contraproducente. En el acto de escribir las influencias forman parte de ese vasto mundo de experiencias del escritor. El acto de escribir y su resultado va mucho más allá de cualquier influencia específica. Lo que busca el escritor es plasmar artísticamente una idea o una emoción. El lector, por su parte, participa de ese universo creado por las palabras sin

necesidad de recurrir a factores ajenos a él.

Lo anterior no implica un rechazo de la crítica comparativa o del afán de muchos estudiosos por documentar sistemáticamente las influencias. El escritor se sitúa en un contexto cultural determinado y el crítico tiene el derecho a describir dicho contexto. Mis dudas respecto de los estudios de literatura comparada surgen cuando la obra se pierde de vista, sumergida bajo referencias continuas a otro

la palabra y la habilidad técnica", como si todas las técnicas narrativas empleadas por Faulkner fueran exclusivamente suyas, como si él no tuviera su propia herencia). Pero, al mismo tiempo, parece reconocer la imposibilidad de trazar líneas divisorias en zonas tan tenues como éstas. Al final de su estudio habla de las últimas novelas de la postguerra y dice que éstas "son más difíciles de emparentar con Faulkner, porque la influencia viene ya invertida y diversificada en abundantísimas manifestaciones de la novela contemporánea." Yo creo que las influencias siempre vienen invertidas y diversificadas y que estas palabras de Bravo pueden aplicarse a cualquier momento del periodo tratado. Los testimonios de los críticos y escritores españoles entrevistados por ella parecen poner en tela de juicio la posibilidad de hacer

por mucho cualquier influencia posible. De hecho, Bravo no ve influencias de Faulkner en *La familia de Pascual Duarte*, sino "una manera común de reflejar el ambiente de la época y la visión del mundo". Y en su descripción de *Tiempo de silencio*, para mí la mejor parte de su estudio, el nombre de Faulkner se ve ensombrecido por el de Ortega y Gasset. El análisis de Bravo no cambiaría mucho ni sería menos interesante si no hiciera referencia alguna al escritor norteamericano.

Además de establecer paralelos y puntos de contacto entre los textos de Faulkner y los de los escritores españoles de postguerra, Bravo revisa los trabajos críticos sobre Faulkner realizados por españoles en este periodo. ¿Esta especie de resumen aporta algo sustancial a los estudios faulknerianos en general? La autora pue-

actividad cultural clandestina de esa época no se limitaba a la obra de Faulkner ni a los escritos críticos sobre él, sino que era, más bien, un esfuerzo cultural muy variado llevado a cabo por un sinnúmero de grupos y movimientos.

En mi opinión la debilidad del trabajo de María Elena Bravo se origina en el intento de sistematizar un campo de estudio que resiste cualquier sistematización. La autora no ha comprendido las implicaciones más profundas ni las posibles ambigüedades inherentes al intento de reunir, relacionar y comparar un nombre, William Faulkner, con una narrativa específica, la española de postguerra. El universo de las influencias literarias es muy complejo y un periodo cultural como la época franquista revela un mundo cultural muy amplio. Bravo, en su afán por acumular datos y documentar información huye del análisis y descuida el detalle. Si Faulkner es tan importante para España y todavía más importante para la autora, me extraña mucho que no haya cuidado más las traducciones al español de las citas sacadas de los textos del norteamericano. Por ejemplo, en la página 281, en su traducción de la cita que empieza; "with sparrowlike child trembling...", la autora no respeta o no entiende las pausas que le toca a todo lector hacer en una prosa que tiene más afinidad con la poesía y sus procedimientos que con la narrativa tradicional, una prosa en la que el ritmo de la frase es clave para una mayor comprensión del todo. Faulkner escribe: "the bleak windows where in rain soot from the yearly adjacent chimneys streaked like black tears". Bravo traduce: "desoladas ventanas que la lluvia de hollín de las chimeneas adyacentes tiznaba anualmente con lágrimas negras". No es la "lluvia de hollín" que tizna las ventanas con lágrimas negras; la lluvia cae y, al caer, causa este efecto visual en las ventanas ya cubiertas de hollín (la autora pasa por encima de la preposición "in", tan importante para una lectura precisa del texto.) El descuido que caracteriza la traducción de ésta y de otras citas de Faulkner no puede sino minar la confianza del lector en la validez de las opiniones críticas de la autora sobre la influencia de este escritor en el periodo que ella estudia.



un estudio sistemático de las influencias: Elena Quiroga confiesa que "no se trataba exactamente de influencias sino de escribir después de él [de Faulkner]", mientras que J. M. Castelllet interpreta la presencia e influencia de Faulkner en España con palabras más cautelosas que las que utiliza Bravo: "[Faulkner] fue muy leído y algo debió quedar, si bien no en lo más obvio. Técnicamente sí, quizás ahí dejara más huella, pero no en sus temas ni en la actitud frente a la novela".

Resulta significativo ver cómo cuando Bravo analiza algunas de las obras más destacadas de la literatura española contemporánea, *La familia de Pascual Duarte* y *Tiempo de silencio* entre otras, empieza a diluirse el nombre de Faulkner, como si la coherencia artística de estas obras rebasara

de tener razón al decir que la crítica española sobre el autor de *Absalón*, *Absalón* es lúcida y que esta crítica detecta lo que lectores de otros países tardarían años en dilucidar. También puede estar en lo cierto al afirmar que dicha crítica representa "una aportación estimable a la bibliografía general sobre William Faulkner". Sin embargo, los "estudiosos" de Faulkner, los que han dedicado muchos años a la obra de este escritor, no son españoles, y son los críticos que Bravo cita para apoyar su análisis textual de tipo comparativo. Ahora bien, si la intención de Bravo no es demostrar que los críticos españoles de Faulkner son mejores (o peores), sino subrayar la existencia de una continuidad crítica durante los largos años de la dictadura franquista, es aceptable; aunque convendría no olvidar que la