



Jesús Fernández Santos

Jesús Fernández Santos (1926) publica su primera novela, *Los Bravos*, en 1954; tres años más tarde obtiene el Premio Gabriel Miró por su obra *En la hoguera*. Autor de once novelas más y cuatro libros de cuentos, el escritor madrileño es galardonado con el Premio Nadal en 1971 por su novela *Libro de la memoria de las cosas*. Fernández Santos, asimismo, hace la crítica de cine desde hace cuatro años en el diario *El País* y su última novela, *Jaque a la dama*, le ha valido meterse al bolsillo el Premio Planeta 1982.

Desde sus inicios, el novelista ha sabido ser testigo de su época y traslapar magistralmente la realidad contemplada con el reflejo especular.

La actitud de rigor que, en la mayor parte de las ocasiones, ha caracterizado la obra de Fernández Santos, lleva necesariamente al lector a verificar que para lograr el efecto deseado no se puede simplemente testimoniar, sino que es necesario construir la propia obra y demostrar, a la vez, que la realidad no ha de ser un obstáculo para el estilo cuando éste surge de una pluma inteligente, pese a su insistencia por seguir recorriendo ciertos caminos que tienen que ver con planteamientos más tradicionales.

En esta nueva novela, ante el drama cotidiano de la violencia represiva, el escritor se ha "visto obligado" a tocar de nuevo el tema de la guerra. Quizá era previsible que lo hiciera —hay que recordar también que la mayoría de los novelistas españoles de posguerra abocaron gran parte de su obra al tema en cuestión— aunque esta vez no es la guerra civil la que enmarca la historia. El texto surge en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Dentro de un universo traslúcido de imágenes comunicantes e intercambiables y frente a la realidad compleja y desgarradora de España e Italia sometidas a las inclemencias de los años de guerra y a la violencia de que fueron víctimas los pueblos, el novelista opta por centrar la historia dentro de un orquestado conjunto. Fernández Santos se propone, a través de la representación narrativa, develar la propia realidad y al mismo tiempo interpretar la trayectoria política de sus personajes. La novela se articula al hilo de lo que acontece a Marta, una muchacha perteneciente a una familia judía española, a su trabajo de enfermera durante la guerra y a sus amores con Pablo, quien la abandona en los momentos más difíciles de su vida. Años más tarde se casa con Mario,

un periodista que es asesinado en Italia y, tras un doloroso y largo proceso de aprendizaje, Marta asume finalmente su propia existencia.

Fernández Santos ha escogido para su novela un asunto ciertamente atractivo. Como materia de investigación, e incluso como materia novelable, los acontecimientos elegidos esta vez por el autor no dejan de ser aprovechables, entre otras cosas, por las posibilidades que ofrecen para establecer historias paralelas que van surgiendo desde la peripecia principal. El viaje hecho por Marta y Mario a Italia o la postura política del marido y el hermano de la protagonista denotan en el escritor un serio intento por reflexionar en el momento histórico mencionado. Esto otorga cierto interés al conjunto. No así la inclusión de ciertos personajes (como es la hija de Pablo, quien muchos años más tarde establece una relación con tintes homosexuales con Marta —y aquí el relato pierde fuerza—) o incluso algunos elementos que se quedan sin resolver, como el judaísmo de Marta, que al principio de la novela parece tan importante.

Es evidente que el narrador de *Jaque a la dama* trata, ante todo, de construir un trabajo objetivo desde la aportación de ciertas visiones que reproducen lo real. En este sentido, el resultado se consigue, sin lugar a dudas, pero quien conoce la obra de Fernández Santos sabe que esa nunca ha sido la única razón de su escritura.

Margarita Pinto

EL NAUFRAGIO DE UNA NOVELA

La nueva novela de Daniel Moyano —*Libro de navíos y borrascas*— constituye la cuarta de su producción; las tres anteriores fueron: *Una luz muy lejana* (1966), *El oscuro* (1968) y *El trino del diablo* (1974); también son conocidos sus volúmenes de cuentos: *Artista de variedades* (1960), *La lombriz* (1964), *El fuego interrumpido* (1967), *Mi música es para esta gente* (1970), *El monstruo y otros cuentos* (1972) y *El estu-*

▲ Daniel Moyano: *Libro de navíos y borrascas*. Legasa, Buenos Aires, 1983.

che de cocodrilo (1974). Sus tres primeras novelas son variaciones impuestas al tema del desarraigo resultante de la emigración de los provincianos hacia los grandes centros urbanos con su escuela de marginación; *Libro de navíos y borrascas* da a ese tema recurrente una inflexión distinta porque trata del exilio: es la historia de un exilio planteada como la historia de un naufragio.

Una convención clásica de relato marca la iniciación de la novela: un grupo de personas reunidas para escuchar una narración, incipit formalizado que constituye un rasgo infrecuente ya que no hay en el texto ningún procedimiento formal que complejice el desarrollo diegético lineal. Dos "relatos dentro del relato" son los únicos cortes verificables. El primero de ellos, montado por los pasajeros del barco, es un espectáculo de títeres sobre el fusilamiento de Dorrego; el segundo, un relato entretreído por los mismos, proponiendo distintos títulos y finales y cuyo objeto será alegrar a Contardi, uno de los pasajeros que tiene un hijo desaparecido.

Después de esta convención de relato empieza a desplegarse la historia de Rolando, el momento en que lo van a buscar a su casa en la provincia de La Rioja y cómo debe abandonar todo sin que haya ninguna explicación y alejarse definitivamente de allí. Lo trasladan a Buenos Aires, donde lo embarcan en el *Cristóforo Colombo* que transporta a otros emigrados "a la fuerza" como él. Es aquí donde empiezan a desplegarse las cinco tendencias dominantes en la novela: la *indefinición*, la *abstracción*, la *naturalización*, la *desrealización* y la *alegoría*.

Cuando hablamos de indefinición aclaramos que no se trata de esa ambigüedad que promueve la coexistencia de sentidos, y tal vez en algún momento la preminencia de uno de ellos. Esta indefinición es legible literalmente: "(...) que su hijo es un desaparecido y que él interprete la palabra como más le convenga, nosotros ya sabemos que no tiene definición" (p. 88). Esta aseveración reforzada por la enunciación (uso de la primera persona del plural) la hace sospechosa de mala fe porque los argentinos, entre los que seguramente está Moyano, sabemos claramente qué es un desaparecido. El texto se torna a diluir en la indefinición cuando su lenguaje oscila entre el "lirismo" y el "lu-

gar común" como corporización de lo coloquial. Si el viaje es impuesto por la fuerza, por qué recubrir esa situación intentando suavizarla haciendo de él una metáfora del desarraigo, de un ir a la deriva, cuando en realidad "este viaje" es desarraigo no por ser viaje sino por ser exilio.

Paulatinamente, la indefinición se va agrandando y ensanchando para incluir la abstracción que se evidencia cuando a la narración de la partida, a la convicción de que no se va a volver nunca más, a la incredulidad, se agrega el tema de los desaparecidos pero abstractamente, igualándolos a un signo. Esto se asemeja a la evocación de una injusticia: no llega a ser odio así como tampoco tiene la fuerza del miedo: "Es la primera vez que tenemos que salir tantos. Sin contar los que no pudieron salir y los desaparecidos, claro. Desaparecido, esa palabra(...). De esa palabra nadie se salva, una vez caído en ella, para contar la historia" (p. 35).

Cuando el Enfermo grita que es inocente, se impugna ese grito ya que la inocencia se debe enunciar porque "gritada es resignación, recurso último, como decir y bueno, que venga lo que

venga (...). Si hubiéramos tenido experiencia no habríamos caído en la torpeza de gritarla, de desafiarla. Es una técnica difícil" (p. 45). No se trata aquí de polemizar con los enunciados textuales, pero ¿hay alguna otra forma de afirmar que se es inocente cuando se lo es de verdad y quien nos oye está convencido de lo contrario y dispuesto a obrar de acuerdo a ese parecer?

Es significativo relevar el sistema de comparaciones, verdaderamente elocuente, porque proyecta la naturalización sobre situaciones absolutamente indóciles a ese proceso: "Desaparecido, esa palabra. Ella sola, moviéndose, como el mar, en un código desconocido. Para ella no valen furgones, gendarmes ni cristóforos. Ni el mar. Es ella sola. Tan vasta como el sol, pero oculta" (p. 35). Es incomprensible que un tema de ese calibre sea comparado con elementos o fenómenos naturales. Cuando el narrador parece percibir la tremenda dimensión del exilio "porque claro, estaba bajo la parra de mi casa en el momento en que llegaron y produjeron esa interrupción en la relación bien clara que yo tenía con la vida, y todavía no he conseguido unir los dos pedazos que



entonces se separaron", cae nuevamente en la naturalización: "Lo más probable es que tenga que dejar morir una de las partes, no sé si soy como esas viboritas ciegas que al cortarlas con la pala al cavar la tierra siguen moviéndose independientes cada una por su lado" (p. 71). La descripción del grupo de psiquiatras y psicólogos tiene las mismas características porque están recorriendo "el barco como cabras en la sierra" (p. 176). "Cien mil Contardis, que no pudiendo salir de los camarotes y meterse en los bateles antes del hundimiento, se ahogaran agarrados a los hierros de sus camas, para el mar tendrían tanto valor como una mojarrita" (p. 100). Indudablemente el mar es insensible a la muerte así como "el naufragio no pertenece al mar, es un problema del barco"; el mismo texto hace explícita la pertinencia de la comparación de los desaparecidos con un elemento natural.

Hilvanado al mismo proceso que plantea la inocencia como un estado que no hay que gritar, aparece algo más lesivo que la abstracción: la desrealización propuesta o impuesta desde la novela: "Para llegar a ser tan irreal como el interrogador, lo primero que hay que hallar es el tono justo que demuestre que de eso iba a hablar uno precisamente" (p. 46). Este viaje es comparado a aquella otra travesía por un mar que habían desafiado, en otras épocas, los inmigrantes españoles, con una mirada puesta en una América que ahora los devuelve como indeseables en la figura de sus descendientes: "Llegamos en pelota, como ellos cuando se fueron para allá. Por eso es mejor esquivarle el bulto a Barcelona, tratando de entrar no por la real sino por la que te hace ver la curda. Entrás por la ilusoria, ¿viste?, y entonces no hay problemas, es como si no hubieras entrado, y entonces qué te importa si tenés parientes que vayan a esperarte o no" (p. 289). Se va operando una disolución de la realidad como resultado de una falsa historización del fenómeno del exilio al compararlo con la gran afluencia migratoria producida en la Argentina a partir de 1870. En principio, este fenómeno tan lejano temporalmente tuvo para los emigrantes de países europeos (especialmente españoles e italianos) causas y consecuencias totalmente diferentes a las que motivaron el exilio de argentinos; pero hay dos distinciones que hay que

establecer: el exilio es forzoso ya que en su concreción se pone en juego la vida y el exiliado, generalmente, retorna a su país. "Difícil llegar ¿no? Claro, como que estábamos volviendo, sin saber que se vuelve. En más de cien años de ausencia migratoria, cualquiera olvida que ha salido" (p. 201). Dentro de esa misma tendencia desrealizadora está la "literaturización" de personajes y situaciones. El capitán del barco es como los de la literatura: "En el castillete de popa había luz y adentro estaba el capitán. De esos con la piel curtida por la sal y el yodo, pipa o astrolabio en mano, de los que nunca pierden la calma en los naufragios y dicen primero las mujeres y los niños" (p. 191). Tomar los indicios más codificados de la literatura tiene dos peligros: estereotipa a los personajes y pauperiza la literatura.

Contribuye a esa pertinencia desrealizadora la insistencia en un recurso que intoxica el texto: no llamar a las cosas por su nombre intentando conjurar peligros. Si el lenguaje es de naturaleza simbólica, por qué querer acentuarla desplazando permanentemente la correspondencia signo-referente. Ésta es una característica del lenguaje literario pero se envicia y satura el texto cuando se aplica indiscriminadamente. Así sucede cuando se alude al exilio y cuando es un código de lectura impuesto desde el interior mismo de la novela: "El clarinetista tuvo una larga noche a su disposición para explicarle a Lucía lo que había pasado, tiempo suficiente para explicar las cosas sin tener que nombrarlas por sus verdaderos nombres siempre feos, lo dijo todo sin pronunciar ni una vez los nombres, en ningún momento tuvo que deducir que el faro fue al final un aguatero, su intuición auditiva le permitió encontrar unos milagrosos sustitutos de los nombres guerrilla y represión" (p. 270). Todo aquello que no se puede decir o reconocer debe ser alojado en un incierto lugar que lo suavice; así se debe proceder con las huellas de las tormentas de Sandra: (...) "para que la tortura de Sandra pasase lo más rápido posible hacia la irrealdad, algo que en el caso remoto de recordarlo, fuese apenas algo así como lo de Sandra, nunca su tortura" (p. 185).

Por este camino, lentamente, el texto se desliza hacia la alegoría total: todo es alegórico y ésa es la clave puesta por el relato para su inteligibili-

dad. La alegoría (del griego, otro y hablar) asocia una imagen y un concepto, es válida para todo un texto e instaura lo particular como ejemplo de lo general; bajo el lenguaje de los signos y bajo el juego de sus distinciones bien recordadas, trata de hacer oír "otro lenguaje", sin palabras ni discursos: el de la semejanza. El uso de la alegoría obliga a una lectura que la trascienda; en cierto modo, es una coacción: el texto no puede leerse literalmente nunca. Lo que no queda claro es qué dirección debe llevar esa lectura: si de lo irreal, figurado, ilusorio hacia lo real, político, presente, histórico, o a la inversa. Valen como ejemplo la historia de Contardi, pasajero del barco con un hijo desaparecido: el proceso sinecdótico para nombrar a Conti (Contardi)* no oculta de quién se trata, o sea que aquí el encubrimiento propone un deslizamiento hacia la realidad. Pero, al mismo tiempo se dice que Haroldo tal vez esté en el barco, lo que torna confuso lo enunciado: es de Haroldo Contardi personaje de ficción de quien se habla o de Haroldo Conti, escritor desaparecido. Esto sucede porque la alegoría lo recubre todo y hace necesaria la búsqueda de un referente que, si hallado, es demasiado obvio y no se justifica como empeño alegorizante. Este es uno de los riesgos que se repiten: el pequeño encanto de hallar una clave se deshace cuando la alegoría se vuelve excesivamente explícita o transparente: "Pero existe el naufragio, ese engendro. Matando barcos por su cuenta. Esperándolos en lo más desnudo del mar. Esperando el barquito que lo único que puede hacer, por su naturaleza, es confiar en el agua buena, por eso ignora la existencia del naufragio hasta que lo ve aparecer, temible y nocturno, tan verdadero y cruel en mares remotísimos, lejos de toda costa para convertir ese milagro de barco en algo tan inalcanzable o indefinible como un desaparecido" (p. 98).

El naufragio como muerte, desaparición; el faro como luz, como guía que orienta a los navegantes y que cuando se apaga sobrevienen las tinieblas, la muerte; el barco como símil del hombre que debe defenderse de las fuerzas que intentan hundirlo, son algunas de las alegorías de un texto que defrauda ya que su extensión no es más que una insistencia temática estéril sobre ellas.

* Haroldo Conti: escritor argentino "desaparecido", como se explicita poco más abajo. *N. de R.*

Alegorizando la conclusión podría decirse que es correcta la afirmación de que "el naufragio no pertenece al mar, es un problema del barco" (p. 100) porque es el barco (el hombre) quien tiene que resistir. Pero también es un problema del mar (del poder): porque en un mar calmo es difícil que naufrague un barco.

Ana María Zubieta

DE LETRAS

JÓSE BERGAMÍN EN MI MEMORIA

La muerte de José Bergamín me resucita —y ese movimiento contradictorio parece promovido por su espíritu barroquísimo y amante de los opuestos— los buenos años 50 montevidianos. En 1947, Bergamín llegó desde Venezuela a dar unas conferencias. Montevideo, en la que aún vivía y pintaba Joaquín Torres García y Felisberto Hernández y Onetti escribían su obra mejor, en la que Carlos Vaz Ferreira era decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias, en la que Joaquín Luis Romero daba sus cursos regulares en dicha institución y Borges venía a menudo a dar conferencias (la primera vez que lo vi fue, precisamente, en casa de Bergamín), en la que Fernando Pereda perseguía su poesía sin engaño, precisa y cautelosa, no debió resultarle del todo inhóspita. Se fue y volvió con sus hijos, para vivir allí varios años en paz.

¿En paz? No era Bergamín hombre de paz, si por ello entendemos ser acomodaticio y guardarse sus verdades. Esto se vio ya antes de que llegara. León Felipe le había precedido en su paso por Montevideo con una rápida visita destinada a fumigar a curas y a franquistas, con violencia que se quería escandalosa, que resultaba teatral, destinada a alguna señora ingenua traspuesta entre un público que ya sabía a lo que iba. En privado, con aire más verdadero de abuelo adventicio, advirtió a un grupo de jóvenes que nos acerca-

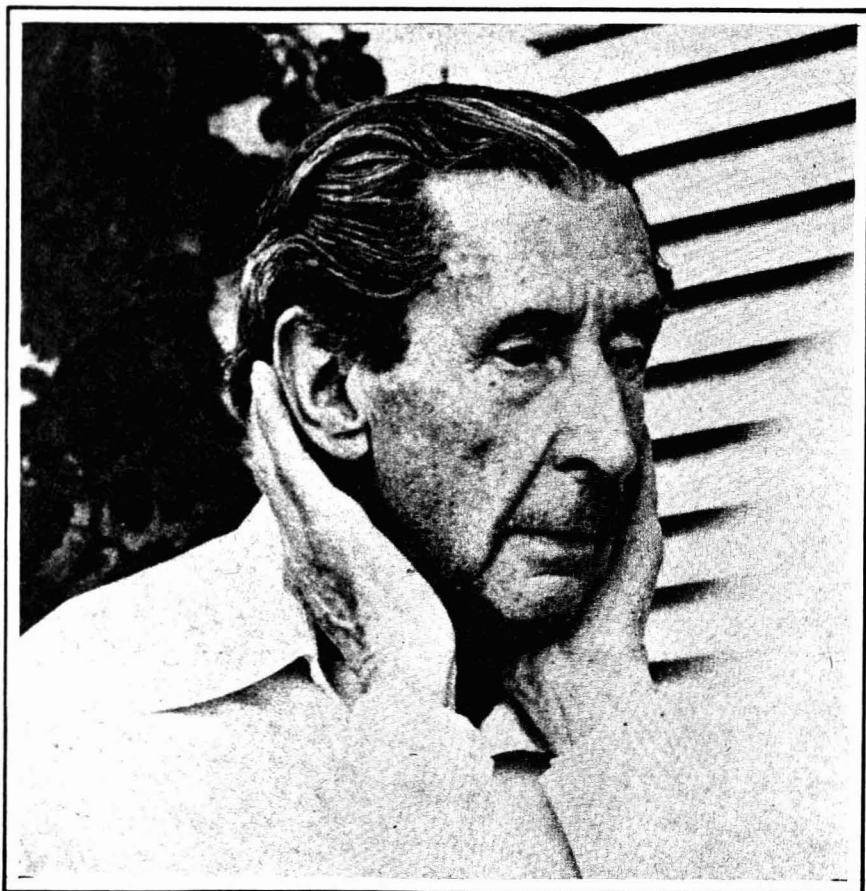
mos a él escudados en una revista de nombre lucreciano, sobre el peligro que sobrevendría con Bergamín. Para su anarquismo anafórico representaba un doble horror al decirse "comunista hasta la muerte", con lo cual daba entrada, para la hora de su salida, al otro Gran Enemigo: Dios.

Pronto Bergamín llegó, vio y dividió. Católico de izquierda, empezó por eludir limpiamente a un sector de católicos preconciabiles *avant la lettre*: invitado a dar una conferencia y presentado por Sarah Bollo, que se definía como poetisa mística, Bergamín agradeció dirigiéndose a Sarah *Bella*. El halago anagramático —muy infundado— cortó los lazos indeseables y ella se retiró a un solitario puesto de combate, desde donde le dirigió, en adelante, sus ineficaces venenos orales.

Bergamín, en ese tiempo, tampoco admitía ser cercado por otras ortodoxias. Muy pronto hubo dos bandos: sus amigos y los demás. Para éstos hubo epigramas privados que ellos, intuitivos, retribuyeron con ataques públicos. Juan Ramón Jiménez, Halley de una sola visita, llegó por unos días convul-

sionando el Río de la Plata. Su cola también sacudía fuego antibergamíneo. No se limitó a las diatribas ideológicas. Con malicia fina y obsesiva, con sabiduría polibécica aguzada en el ataque contra casi todos los miembros de su propia generación primero y luego contra la siguiente, atacó desde todos los ángulos. Bergamín, que se sabía de memoria los rencores juanramonianos, que había tratado de pasarlos por alto a la hora de preparar en México la antología de *Séneca* de poesía española, explicó con buen humor que estaba pagando por haber sido el último de su grupo en romper con J. R. J. Claro que en su momento también Bergamín había dicho lo suyo: "El poeta caracol... Doña 'Mírame y no me toques' —'no la toques ya más'— 'noli me tangere' de la babosera..."

Mientras miriadas de escolares desfilaba con sus túnicas blancas y sus corbatas azules por la *suite* del hotel ante el espectro de *Platero* y *Zenobia* agradecía con caramelos, J. R. J., drástica drosera, agitaba sus pétalos encantadores y por lo bajo segregaba sustan-



José Bergamín