

LA NOVELA ESPAÑOLA DE 1991

Por Juan A. Olmedo

Junto a las tendencias de reconstrucción del pasado, con obras suscritas por Miguel Delibes, José Antonio Gabriel y Galán y José María Guelbenzu, la novela de corte experimental de Juan Goytisolo y el relato del absurdo de Javier Tomeo, analizados en una anterior entrega, completamos hoy el panorama narrativo del pasado año. Tres novelas suscritas por autores andaluces, un ejemplo de relato histórico y dos creaciones imaginativas, símbolo del eterno placer de narrar, cierran la muestra.

LITERATURA

SOBRE la existencia o no de una narrativa andaluza se ha escrito mucho y casi siempre de forma apasionada. Recientemente José Antonio Fortes ha publicado un libro de concepción y confección antiguas¹ sobre esta materia. No deseo añadir yo ninguna más a las meditaciones, elaboradas y complejas razones que en este texto teórico se ofrecen, por temor a resultar impertinente. Su académico desahogo es deudor de una escuela de estirpe platónica que, fundada por el profesor Juan Carlos Rodríguez Gómez a finales de los 60 en la Universidad de Granada, pretendió hacer, tomando como base el estructuralismo marxista en los estudios literarios, un discurso riguroso y brillante, con ánimo científico y desiguales resultados.

Narrativa andaluza

Mas bajo el término *narrativa andaluza*, quiero agrupar ahora —pólemicas a un lado—, por simple sinécdoque, la obra de tres andaluces que dieron su obra en 1991: un rico verbalismo, un peculiar ritmo lingüístico, quizá propenso a la desmesura, una evidente preocupación por las gentes y las tierras meridionales, con pretensiones de singularidad, son

los rasgos más destacados de esta narrativa.

Concebida en una línea muy imaginativa, recuerdo del proyecto orteguiano de la «deshumanización del arte» que pensaba la novela más como «artefacto expresivo» que como *tranche de vie* al uso decimonónico, *Chistera de duendes*² del hasta ahora poeta Felipe Benítez Reyes (Rota, Cádiz, 1960) tiene la frescura y el encanto de una obra primeriza. Diríamos que el joven novelista ha empezado por donde muchos maestros del género terminan: el predominio de la fantasía, del humor, del tratamiento despiadado de sus héroes. Escrita en clave de farsa, la línea argumental de la novela se desarrolla en torno a un supuesto escándalo sobre el que investigan dos personajes, divertida reencarnación de los Bouvard y Pécuchet de Flaubert: un poeta de vanguardia y novelista sin fortuna, Lerma, y un sedoso dramaturgo «de intención» —social—, Reinoso. Pero el argumento no es revelador del sentido de la novela y, más bien, incluso en los títulos de sus capítulos —«La trama peligrosa», «El velo en la faz del misterio», «Viaje al corazón de la tormenta», etc.—, se refleja un tinte folletinesco de intención claramente paródica. El grotesco mundo presentado por Benítez con las andanzas pro-

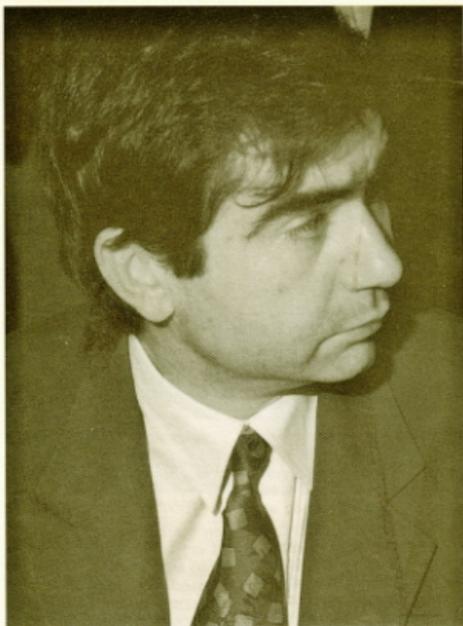
vincianas de sus personajes, que carecen del más elemental sentido práctico, y que nos recuerda el deambular de algunas figuras de Pérez de Ayala —el Teófilo Pajares de *Troteras y danzaderas*, por ejemplo— constituye no sólo un buen ejercicio de iniciación a la prosa narrativa sino una acertada burla de la mala literatura. Más que episodios circunscritos a capítulos, éstos desarrollan con frecuencia escenas costumbristas y vivaces diálogos de marcada hilaridad: memorables resultan los de la tertulia del comienzo de la obra, defensa irónica del sentido común, tan poco frecuente, en el terreno de la poesía. El dominio de las situaciones y el lenguaje escogido llega a ser, tratándose de la primera obra de un autor joven, portentoso. Logra Benítez una creación de ambientes muy acertada, con detalles reveladores y un estilo preciso y ágil. Los diálogos, concienzudamente trabajados, reflejan en su conceptismo la huella de aquellos otros brillantes y mordaces de los esperpentos valleinclinanescos. Es *Chistera de duende* una novela sin grandes pretensiones, pero muy estimable en sus logros. Si su texto suena a algo, no es, desde luego, a ninguna de las melodías narrativas de moda.

Eduardo Mendicutti (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1948) en *El palomo cojo*³ presenta un cuadro de costumbres pintado con técnica *naïf* en torno a una rica familia andaluza. Excentricidades, manías y aderezos de las señoras, el diario trajín de las criadas, el regreso fugaz de algún varón, son vistos por el joven protagonista durante una convivencia estival en la casa de los abuelos. Las pesadillas del enfermo, algún episodio luctuoso, las vidas dispa-

Bajo el término *narrativa andaluza* quiero agrupar ahora la obra de tres andaluces que dieron su obra en 1991: Felipe Benítez Reyes, Eduardo Mendicutti y Antonio Muñoz Molina

das de los tíos Ricardo y Victoria son elementos narrativos de primer orden. Con ellos como base, esta obra puede ser tenida como novela de iniciación a la vida y, en buena medida, lo es. Pero, salvo la pormenorización de incidentes domésticos, la modorra climatológica del pueblo y la casa, tan bien captados, no hay ningún episodio –quizá el del hurto– de especial relevancia. La novela aparece voluntariamente limitada por el narrador a matices de escasa intensidad y apenas dramatismo. Incluso el mismo asunto de la homosexualidad, sobre el que, en última instancia, la obra gira, se resuelve como el efecto de una maldición de alguien, el eco de una frase dictada por la voz popular y un asunto baladí más. Todo ello, pese a una estructuración muy coherente del texto, se orienta a favor de un solo elemento narrativo: el lenguaje. Una arrebatadora tradición oral que copia y repite las voces de la calle con un repertorio de inextinguibles recursos, es la cualidad más reseñable de *El palomo cojo*.

La cronología de algunos hechos se ve afectada por algunos anacronismos veniales y no siempre, y de ello se resiente el texto, el decoro acompaña al personaje: dice ignorar el significado de algunas expresiones y, pese a ello, las utiliza atinadamente con el mismo sentido sicaláptico; en más de una ocasión los elogios sobre el físico de algún varón delatan la voz del narrador adulto. No estamos, pues, ante el ir haciéndose de un Lázaro de Tormes cualquiera. Y el descriptivismo de toda la novela dirigido al mundo de los mayores acaba por ser el signo de esa fascinación ante el mundo adulto que el ado-



Antonio Muñoz Molina,
premio Planeta, 1991.

lescente protagonista no llega a alcanzar. Pero pese al tono plano, sin altibajos, la historia está bien contada.

El exotismo del habla local con un sinfín de modismos, solecismos, frases hechas y símiles singulares es, según señalé antes, uno de los atractivos de la novela. Y también su peligro. La fórmula de dar relevancia a dichos coloquiales, enjaretando párrafos enteros que los espigan, tiene el éxito asegurado en una tertulia, pero no es seguro que constituya por sí el resorte de un mecanismo que, en efecto, cojea.

El planeta de Muñoz Molina

Una de las cosas más difíciles de erradicar en literatura es el tópicos que sobre un autor o una obra empieza a circular y que

como la mala moneda corre rápidamente por muchas manos. Uno de esos lugares comunes es el de que Antonio Muñoz Molina (Úbeda, Jaén, 1956) ha escrito en *El jinete polaco*⁴, Premio Planeta del año, una novela sobre un lugar mítico, Mágina, y que ese lugar viene a ser como el famoso condado de Yoknapatawpha de Faulkner o la Región de Benet. Dejando para otra ocasión la última de estas afirmaciones, creo sobre la primera algo mucho más moliente: que la Mágina de Muñoz Molina, que ya aparecía en *Beatus ille* (1986) es el trasunto, bastante fiel dentro de su literaturización, de la hermosa ciudad natal del joven novelista, en donde pasó muchos años de su vida. Lugares como el Hospital de Santiago o la Casa de las Torres, referencias a la próxima Sierra –de Carzorla–, que reiteradamente aparecen en la obra, así como la fugaz y, esa sí, siempre mítica presencia evocada del torero Carnicerito de Mágina –o de Úbeda, que tomó la alternativa, según sabemos, en 1968 y sólo nueve años mayor que el novelista– son correlatos fieles –hay otros más– de la ciudad y sus personas. Ello no invalida la portentosa recreación literaria del lugar ni el feliz hallazgo del imaginario topónimo, pero explica muchas de las recurrencias que hacen de Mágina *leit-motiv* de la novela y el lugar de inevitable retorno –mal visto por algunos exquisitos que preferirían que los que nacieron en Jaén buscasen sus raíces en Manhattan– de su héroe.

La estructura tripartita de *El jinete polaco* encierra varias historias enlazadas, resueltas todas ellas con poderosa pericia. La primera parte, «El reino de las

voces», tiene una composición coral con las recreaciones de las vidas de los padres y abuelos de Manuel, el protagonista, y de otros personajes de Mágina como Ramiro Retratista –sería difícil hallar en Andalucía un supuesto apellido como ése que no fuese precedido del artículo– cuyo baúl de fotos antiguas nutre de figuras la novela; Lorencito Quesada, prototipo del plumilla local y memoria viva de la ciudad; o el médico don Mercurio, cuya accidentada peripecia proporciona el más firme puntal de la trama, no cerrada hasta la última parte. Esta primera, destinada a hablar de los mayores, termina con un texto traspasado de frases, trabalenguas y fragmentos de canciones infantiles, como ecos de sus imposiciones a los pequeños: el dominio de palabras que simbolizan un pasado en hipoteca, cruzado de temores y antiguos sobresaltos. La segunda parte, «Jinete en la tormenta», toma su título de una canción de los años 60 –creo recordar que de los Doors: *Riders on the storm*– oída por el aún adolescente Manuel. Son los años de regreso a Mágina, desde el exilio, del comandante Galaz. Su vida y la de su hija Nadia, futura compañera de Manuel, irá entrelazándose con la juventud de éste, llena de trabajos indeseados, amores imposibles y el ansia incontentible de huida de una vida mediocre. Con su llegada a Madrid y la visita del padre –contraposición de dos mundos y dos generaciones– se cierra esta parte central. La última, que da título a la novela, toma el nombre de un cuadro de Rembrandt, cuya copia acompaña siempre al comandante Galaz. Símbolo de una anónima marcialidad y de un ideal de servicio fracasado, el cuadro presidirá también la próxima vida en común de Nadia y Manuel.

Un cuadro realista

La ambiciosa mirada desplegada por Muñoz Molina sobre el pasado lejano de tiempos de La Gloriosa, sobre las gentes de la guerra civil o sobre el más inme-

Antonio Muñoz Molina El jinete polaco



Premio Planeta 1991
1ª edición: 200.000 ejemplares

*El jinete polaco encierra
varias historias enlazadas,
resueltas todas ellas con
poderosa pericia*

diato de la juventud y adolescencia del protagonista es siempre una pintura acumuladora, de infinidad de matices reveladores que podrían dar lugar a un sinfín de historias más, llenas siempre de vida. Con ellos el costumbrismo se apodera del relato evocando escenas familiares, momentos en el campo, con tipos curiosos y frecuentemente de naturaleza secundaria que retoman la concepción de la novela-reportaje. Esas evocaciones no son –al no perderse nunca de vista al personaje principal– un peso muerto en la obra y, deudas de un realismo *avant la lettre*, aunque desde una perspectiva tamizada por la lejanía y la nostalgia, están en la base del mundo representado por Muñoz Molina. Ignorarlo es negar la validez de su obra que tiene siempre una innegable connotación bucólica. En efecto, la unión de lo rural y del tono contentidamente elegíaco de muchas de las páginas de *El jinete polaco* quizá resulte convencional, pero no lo sería menos el mismo enfoque referido a una antigua experiencia, o un regreso suscitado por el afecto, con la ciudad como escenario. Lo convencional, pues, será la melancolía, pero no la idea del regreso a lo rural –a Mágina, a los suyos, al seno de la casa familiar, protagonizada por el héroe– ni lo rural mismo. Todo regreso, desde aquel, espléndido, a Itaca, implica reconocimiento –agnórisis y, consiguientemente, emoción. Que ello sea utilizado por los fabricantes de turnones en sus campañas publicitarias –inaudito reproche de algún crítico–, como si lo utilizan traficantes de armas, es irrelevante.

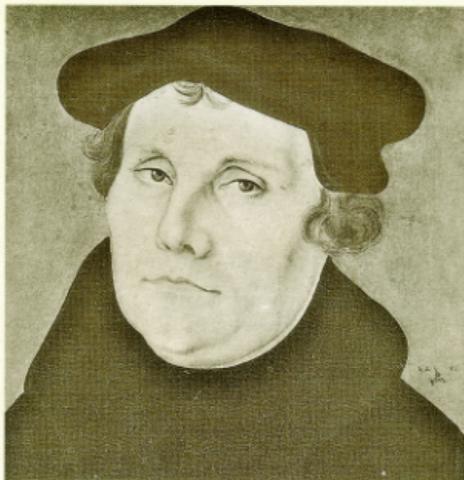
La grandeza de esta novela, que lo es también por el tamaño, está ya en su lenguaje, expuesto, sin embargo, en más de una ocasión a la incontinencia y con algunos descuidos que bien podrá el autor subsanar en futuras ediciones. Así, los largos párrafos de oraciones unidas sólo por comas y que requerirían una puntuación más ortodoxa, parecen, sin serlo, fragmentos de Faulkner traducido. Hay –págs. 91, 169, 189, 468, 469, etc.– numerosos gerundios incorrectos o, cuando menos,

Los largos párrafos de oraciones unidas sólo por comas y que requerirían una puntuación más ortodoxa, parecen, sin serlo, fragmentos de Faulkner traducido

inlegantes. Hay copulaciones imposibles —«fotógrafo y triste», pág. 60; «forasteras y rubias», pág. 201— y una «vívora» que es imposible que «pique» —pág. 177—. Hay un «para que Nadia sucediera en mi vida» —pág. 31— que además de incorrecto suena cursi. El protagonista se empeña en subir «las escaleras de dos en dos» —pág. 260—, no sabe que el pan no se unta *en* el caldo sino que se moja —pág. 214—, y, pese a vivir en el campo, ignora que «una horca de estiércol» —pág. 60— es un bielgo. Con todo, el estilo de Muñoz Molina es endiablandamente literario y, como las limaduras de hierro atraídas en previsible curvas por el imán, los adjetivos que utiliza se dirían siempre inventados en ritmos recurrentes y exactos para acompañar los sustantivos y crear ondas de potentes evocaciones. De igual forma, las series asintéticas de notas impresionistas revelan una sagacidad poética poco común. También alcanza la grandeza del texto al desgarrado mundo que presenta de seres tocados por el fracaso o la insolencia. La historia de la mujer emparedada, la del joven teniente Mestalla, la del inefable profesor progre apodado el Praxis, son trayectoria de seres sin alicientes, símbolo del error o la incongruencia. El teniente Chamorro, los hermanos Pepe y Rafael o el comisario Florencio Pérez, son voces de un mismo coro de personajes adocenados por años y años de existencia rutinaria. Figuras frágiles, ante un destino obsecado en darles de continuo la espalda, pintadas por una mano casi siempre maestra.

Novela histórica

*El caballero de Sajonia*⁵ de Juan Benet (Madrid, 1927) es una novela urdida en torno a cuatro episodios esencialmente ficticios de la vida de Martín Lutero, que dan lugar a los cuatro capítulos de la obra. La acción se desarrolla algunos años después de la Dieta de Worms (1521), en el momento en que las luchas del



Martin Lutero, por Lucas Cranach El Viejo.

campesinado en Alemania, generadas en buena medida por el espíritu de la Reforma, han podido ser sofocadas (1525). Los episodios narrados por Benet presentan una evidente discontinuidad aunque se sitúan próximos en el tiempo: los tres primeros como antecedentes —en unas horas— a la supuesta entrevista de Lutero con el emperador Carlos, el último.

El primer capítulo da cuenta de una accidentada noche en una posada en la que el padre de la Reforma es víctima de una agresión que traduce de forma grotesca su obsesiva preocupación por la concupiscencia. El segundo recoge el legendario episodio de la aparición del diablo a Lutero. Con resonancias bíblicas y literarias que van de Flaubert a Goethe, aunque la presencia del capítulo XXV del *Doktor Faustus* de Mann —con alusiones a los distintos nombres que el Maligno recibe— parece incuestionable, el tema queda inteligentemente desvirtuado por un enfoque irónico en el que lo escatológico —en el sentido menos noble— hace su aparición. El tercer encuentro es con un pescador furtivo condenado a muerte. La entrevista con Lutero no va a impedir que cual-

quiera de las dos jurisdicciones que litigan por el reo lo ejecute. El pobre hombre lo sabe, quiere que lo dejen en paz y no ahorra gestos de desprecio para con el canónigo, cuya reacción poco piadosa cierra de forma implacable el episodio. La entrevista apócrifa con el Emperador, a fin de conseguir la tregua religiosa en Alemania, es la apoteosis del libro. Frente a la soberbia y la rigidez de Lutero, en un primer momento, se va perfilando el espíritu dialogante y casi humilde del Emperador, que con sus modales persuasivos desgrana conceptos sobre su mesiánico proyecto del Imperio Universal. Así, los dos personajes quedan transfigurados en una prodigiosa mutación de contornos: el Emperador presentará al final la imagen de la firmeza y la ambición y el fraile Lutero no será más que el manso receptor de las peticiones y consejos imperiales.

Pese a ser, según parece, el resultado de un encargo, no es esta una biografía al uso, con los tintes hagiográficos, por otra parte, habituales sobre la figura del reformador. La condición novelesca del texto ha ido a primar la imagen, más bien terrible, de la que Erasmo decía: «Lo que más he de objetar a Lutero es que cuanto se propone sostener lo lleva al extremo y aún hasta el exceso. Advertido de estos excesos, lejos de templarse, avanza más y parece que no tiene otro designio sino pasar a excesos cada vez mayores. Yo conozco su genio por sus escritos, lo mismo que si viviera con él. Es un espíritu ardiente e impetuoso. En todas sus cosas se ve un Aquiles cuya cólera es invencible». (*Epístolas*, VI).

Con una bien aparejada información —encontramos numerosas alusiones a comidas, vestidos, costumbres u objetos domésticos de la época— el texto de Benet proporciona un vigoroso y veraz retrato de Lutero, donde aparece el espíritu atormentado y contradictorio del personaje —esas cartas inconclusas que continuamente escribe— capaz de reacciones iracundas o de groserías imperdonables, denotadoras de

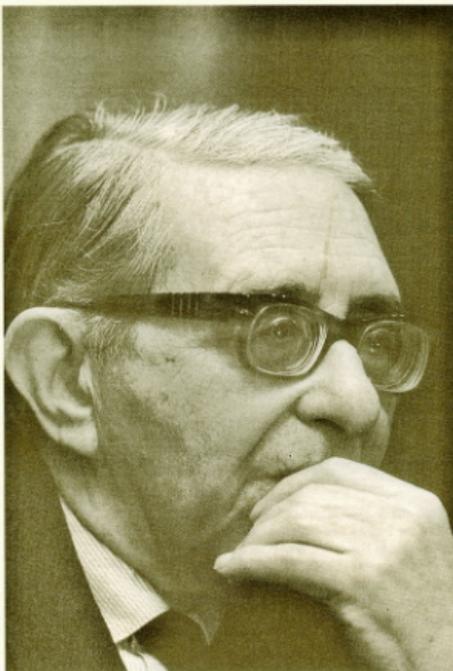
El caballero de Sajonia de Juan Benet (Madrid, 1927) es una novela urdida en torno a cuatro episodios esencialmente ficticios de la vida de Martín Lutero, que dan lugar a los cuatro capítulos de la obra

un goliardismo medieval imposible de conciliar con el refinamiento cortesano y el espíritu humanista. También da cuenta el texto benetiano del poder de convocatoria del fraile agustino, figura trascendental para comprender los destinos de Europa a partir del XVI. Aunque interesa más la materia novelesca y el modo de presentación, por consiguiente, de los hechos —esa apariencia casi insignificante de quien conmovió al mundo— pienso que este relato hubiese sido un valioso contrapunto allá por 1983, cuando la celebración del quinto centenario del nacimiento de Lutero. Pero, pues es ahora cuando lo tenemos, hay que apuntar que es una espléndida novela, felizmente fallida como biografía, en la que el autor de *Volverás a Región*, pese a no hacer excesivas concesiones —ahí está la historia *in medias res*, la casi anonimidad del personaje, las referencias que el lector común tal vez desconozca—, ha limado no poco su estilo habitualmente farragoso. Y, sin incurrir en didactismos, que tampoco le conciernen, demuestra que el mejor Benet no tiene por qué ser aquel que aplicadamente se pierde en el dédalo de una prosa intransitable.

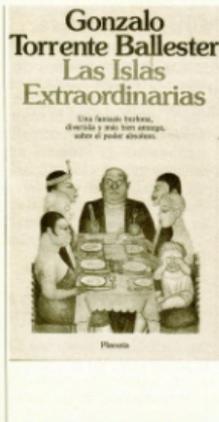
El placer de narrar

La última de las tendencias narrativas del año 91 de la que debemos hacernos eco es la que tiene que ver con relatos de una orientación tan singular que difícilmente puede ser clasificada como obra de sola mirada realista: su contenido devotamente literario tiene mucho de magistral pese a las diferencias de trayectorias, y de edad, de los autores que lo suscriben.

En *Las islas extraordinarias* de Gonzalo Torrente Ballester (El Ferrol, 1910) parte del encargo que recibe un detective privado para investigar la posible conjura creada contra el presidente de un país extraño: una república formada geográficamente por tres islas en cada una de las cuales se



Gonzalo Torrente Ballester.

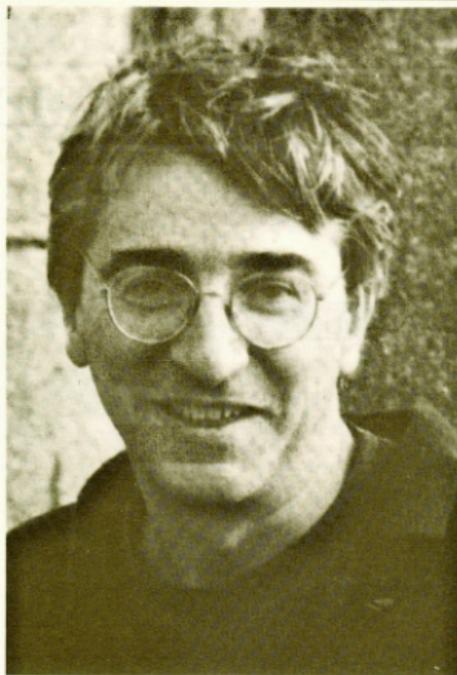


Se ha hablado de ironía para injuiciar esta novela breve de Torrente. Más bien habría que subrayar el término ambigüedad. Ella tiñe los comportamientos individuales y las divisiones sociales descritos en la obra

han agrupado personas distintas y ajenas en su actividad al mundo de las otras. En la Isla Primera viven los seres de orden «irreprochables por su moralidad, buenos pagadores de los impuestos». La Segunda la ocupan los obreros «disciplinados y felices». En la Tercera, «los viciosos campan por sus respetos». Bajo esa aparente organización perfecta, contrarreplica del mundo ideado por Orwell y utopía feliz, laten conflictos y rencillas de un poder absoluto que detentan los dirigentes de los tres núcleos: Su Excelencia, su mujer y su hijo, respectivamente. La estructura de la obra, desarrollada en diez capítulos breves y un epílogo, en torno a diversas entrevistas previas a la investigación propuesta al personaje central, hace pensar, conforme el relato avanza, que ésta no

va a llevarse a cabo. Y, en efecto, su imprevisto final así lo confirma.

Se ha hablado de ironía para inculcar esta novela breve de Torrente. Más bien habría que subrayar el término ambigüedad. Ella tiñe los comportamientos individuales y las divisiones sociales descritos en la obra. Ambigua es la actitud del personaje Gina, servidora del régimen pero salvadora del protagonista. Ambiguo resulta el comportamiento de Su Excelencia, a un paso entre el deber procreador que la ley le otorga y su estatura de hombre de Estado, de poder omnívoto. Ambiguas las actitudes de los familiares gobernantes –la androginia de la esposa es reveladora– y ambiguo el punto de vista del narrador que habla, tan alejado de sentir amor u odio ante los singulares personajes con los que parece ha convivido. No hay un esbozo crítico, de signo racional, en *Las islas extraordinarias*, pero sí una simulación que deja en suspenso el concepto de realidad. En el hilo narrativo de todo el texto la analogía resquebraja una y otra vez la apariencia de realidad: el impresionismo del narrador pinta las cosas con un *como si* que las difumina o las aleja. Aunque se transcriban conversaciones o se describan realidades externas –calles, casas, avenidas, fábricas– siempre aparecerán, en última instancia, matices de incertidumbre o duda: «algo como un», «que bien podía ser», «parecía ser», «como quien recita», «al parecer», «la gente parecía», «tenía entendido que», etc. son ejemplos espigados al azar en toda la novela. Una vaga sensación de irrealidad, que se intensifica merced a un ritmo más rápido en las últimas páginas, se apodera del lector en virtud de esos indicios gramaticales subrayadores de aspectos oníricos. Y esa sensación del lector de estar ante un sueño –acrecentado por el monumentalismo que hace descomunales las personas y cosas relacionadas con el poder de las Islas: «puerta poderosa», «ámbito grandioso», «lugar inmenso», etc. y reduce a la insignificancia



Alberto Porlan.

al protagonista– viene a coincidir con el momento en que el héroe despierta del sueño. Pero ya conscientes, lector y narrador, las últimas páginas apuntan hacia la insoslayable «realidad» de lo sucedido. Por este simple vaivén merece la pena leerse esta novela: el *trompe l'oeil* restablece el orden exacto de las cosas con el que el autor de *Los gozos y las sombras* renueva el placer de narrar.

Luz de Oriente

Alberto Porlan (Madrid, 1947) ya publicó un relato de ciencia-ficción, *Quasar azul*, hoy inencontrable. Ahora ha descrito en *Luz de Oriente* un mundo antiguo –la Persia del siglo X– que

sirve de fondo a una historia –de la que ya se ha dado cuenta en estas mismas páginas– con los ingredientes de las mejores aventuras: partida de la casa familiar, viajes a tierras remotas, trabajos y penalidades prolongados, amistades concebidas en la adversidad, encuentros sorprendentes, pruebas insuperables. Con una abundancia de datos y una mezcla de géneros que hace del texto una obra singular. Anteriores referencias⁷ sobre ella me permiten centrarme ahora sólo en dos aspectos: la naturaleza poética y, a la vez, mítica y filosófica de esta novela.

No puede ocultar Porlan su noble condición de poeta. La poesía está por partida triple en su obra. Por un lado, en el estilo de la prosa: pulida, de lograda sonoridad y ritmos cadenciosos, en el que resulta imposible hallar un párrafo desgachado ni tampoco postizo. Con una huella de resonancias antiguas, no tiene el lenguaje, pese al uso de frecuentes arabismos, valor de penosa arqueología verbal ni sabor de antigualla: los pronombres enclíticos al verbo, por ejemplo, casan bien con el recurso del manuscrito encontrado y puesto en cristiano del siglo XVII. Por otra parte, Porlan incluye en su novela poemas –no se exactamente sí suyos–, al modo como lo hicieron Cervantes o María de Zayas, o según los incontables modelos de la novela pastoril renacentista. En estos poemas –dos, muy bellos, retomando el uno un tema del *carpe diem* y de tono pterarquístico el otro– está la presencia inextinguible del yo, que nada tiene que ver con la absurda poesía del silencio. Y es de naturaleza poética, por último, también la línea fantástica y la concepción de los personajes. En éstos ha depositado el narrador una configuración de tipos redondeados por prosopografías y eficaces etopeyas. Los seres malvados o negativos unen a su maldad alguna tara que los empeora –Danish el Pasmado, Abdul el Loco– y los héroes positivos –Almás, Gask, Yabirón son porque creen en la amistad nacida, como dije antes,

del infortunio, el dolor y el peligró.

A lo largo de todo el texto late un aire mágico, de ensañación y misterio, que no prescinde, sin embargo, del más crudo realismo ni de hábiles toques de humor, basado en la ironía o el contraste. Así, los episodios fantásticos como los del derviche de Banjikat, en el primer capítulo, o la misteriosa aparición de la Gruta Blanca, en el quinto —cerrado con una magistral apelación al lector— son evocaciones de mundos telúricos surgidos con naturalidad en el relato.

Debo referirme, por último, a la componente filosófica y mítica que no pasa desapercibida. Muchos de los sucesos de *Luz de Oriente* —como los trabajos interminables para conseguir el hierro que les permita acceder al monasterio de soldados que les permita manejar las armas que les permita...— son antes una filosofía sobre la vida, una reencarnación de mitos —el de Sísifo, por ejemplo, en los capítulos 3 y 4— que un argumento novelesco. El pensamiento gnómico impregna también todo el relato con sentencias, refranes y apotegmas de larga tradición oriental, que se mezclan con anécdotas y pruebas —la del animal de mordedura más definitiva; la indagación sobre los sueños— en cuyas preguntas están las bases del hombre y del universo. Obra, en fin, ésta de Alberto Porlan de ambiciosas raíces, cuidada elaboración y *divertida lectura*. ■

Juan Antonio Olmedo es doctor en Filología hispánica y escritor.

NOTAS

- ¹ La nueva narrativa andaluza. Una lectura de sus textos. Barcelona, Anthropos, 1991.
- ² Barcelona, Seis Barral, 1991.
- ³ Barcelona, Tusquets Eds., 1991.
- ⁴ Barcelona, Ed. Planeta, 1991.
- ⁵ Barcelona, Ed. Planeta, 1991.
- ⁶ Barcelona, Ed. Planeta, 1991.
- ⁷ Madrid, Eds. Hiperión, 1991.
- ⁸ Madrid, Ed. Mondadori, 1991.
- ⁹ María Pilar de Cecilia. «Una leyenda árabe». Nueva Revista, septiembre 1991, pág. 81, da cumplida cuenta de la línea argumental, confluencia de géneros, captación de ambientes y documentada base del relato.

EL MAR DE DEBUSSY Y SERGIU CELEBIDACHE

Por Ernesto García-Manso Duperier

Programa de Ibermúsica. Ciclo actual. *Suite Francesa*, de Darius Milhaud. «*El Mar*», de Claude Debussy. *Sinfonía en re menor*, de César Frank.

MUSICA

LA Orquesta Filarmónica de Munich fue creada en 1893, y desde sus primeras andaduras fue una gran orquesta que a través de su —prácticamente— siglo de vida, ha sido dirigida por muchas de las más famosas batutas. El director rumano Sergiu Celebidache se hace cargo de ella con carácter titular en 1979, y la convierte en una de las mejores.

En la *Suite Francesa*, su autor Darius Milhaud nos describe paisajes de diversas provincias de su Francia natal. Celebidache nos lo va mostrando, más bien explicando, con puntilloso

orden, que tiene primorosa respuesta de ejecución por parte de la orquesta.

Una de las obras preferidas de Pérez Casas, primer maestro titular de la Orquesta Nacional, al que tuvo la suerte de escuchar, fue la *Sinfonía* de César Frank. Celebidache la interpreta dentro de su concepto altamente analítico, extrayendo con la máxima claridad todos los detalles, de los mil que ésta gran partitura contiene, a la vez que alcanza de la orquesta plenitud sonora de primer rango.

Pero donde el arte interpretativo de este mago de la dirección orquestal llegó a las más altas cotas, fue en el poema sinfónico *El Mar* de Claude Debussy; sonoridades del más raro refinamiento, matices de orfebre, únicos, que nacen de esa original sensibilidad de artista que permanece intacta en Celebidache. Este monumento de la música impresionista, *El Mar*, suele durar unos veintidós minutos, aunque el maestro rumano lo alarga hasta media hora, es decir unos siete u ocho minutos más: Aquí se produce el milagro. Prolonga las notas y no rompe el sentido, desvanece en poéticas delicuescencias el sonido, y no desaparece. Por el contrario, nos llega en toda su grandeza sonora, repite acordes y ritmos sin que sintamos la menor morosidad, porque el gran dramaturgo de la batuta nos sume en la genialidad de su arte.

En el movimiento que el autor titula «diálogo del viento con el mar» escuchamos pianísimos absolutamente inverosímiles.



Sergiu Celebidache.

Ya hemos dicho que se trata de una buenísima orquesta; en los primeros flautas y oboe tiene magníficos timonales de inmaculado sonido, una cuerda brillantísima de entregados remeros, pendientes, como toda la orquesta, de la menor indicación del capitán de la nave. Posiblemente no exista en toda la música, una paleta con más colorido orquestal que la de esta página debussyana. Debussy-Celebidache, me devuelven un tiempo pasado, horas, días y noches de contemplación del mar... azules emblanquecidos en los amaneceres, verdes esmeraldas en las playas y en los rompientes, o los oros envejecidos de los crepúsculos. Y vuelvo a escuchar su misteriosa canción, su eterno y ronco bramido, y a sentir su infinito y amada inmensidad. ■

Ernesto García-Manso Duperier es abogado.