

Die **Acta Romanica Basiliensia** sind eine Publikation
des Romanischen Seminars der Universität Basel.

Es sind weitere Faszikel in iberoromanischer, italienischer und
französischer Sprach- und Literaturwissenschaft geplant.

Herausgeber:

Carlos Alvar, Germán Colón, Robert Kopp, Georges Lüdi,
Ottavio Lurati, Olivier Millet, Maria Antonietta Terzoli

Copyright © Romanisches Seminar der Universität Basel 1999

ISSN 1022-6176

ISBN 3-907772-10-5

Weitere Exemplare sind zum Preis von SFr. 20.- erhältlich bei:

Romanisches Seminar der Universität Basel, Iberoromanistik,

Stapfelberg 7/9, CH 4051 Basel

Telefon #41.61.267 12 60 / Fax #41.61.267 12 86

ARBA 12

ACTA ROMANICA BASILIENSIA
diciembre 1999

Yvette Sánchez (ed.),

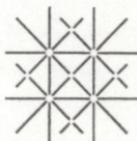
Por orden alfabético

Actas del Coloquio Internacional de Basilea,
12 de junio de 1999



Phl Zs 1861:12

A-2'035'251



UNI
BASEL

Universität Basel
Romanisches Seminar
Stapfelberg 7-9
CH-4051 Basel

9/00

Índice

Apertura	
Palabras de bienvenida de Germán COLÓN	7
Balance	
Prólogo por Yvette SÁNCHEZ	11
Comentario	
Bernardo ATXAGA: Sobre los abecedarios	17
Charada	
Fernando VALLS: Entre el orden y el desorden alfabético: Bernardo Atxaga y Juan José Millás	19
Detective	
Manuel POMBO: De oca a oca. Intertextualidad en <i>Obabakoak</i> y <i>Lista de locos y otros alfabetos</i> de Bernardo Atxaga	37
Ellas	
Marco KUNZ: Un abecedario intertextual: <i>Amores que atan</i> de Julián Ríos	77
Funciones	
Beatrice RIMO: El alfabeto en la literatura española contemporánea	103
Gratwohl o Goytisolo	
Stephanie GRATWOHL: El alifato en <i>Las semanas del jardín</i> de Juan Goytisolo.	111
Himno	
Luisa FUTORANSKY: Elogio y pasión del alfabeto	119
Inventarios	
Yvette BÜRKI: ¿B de bagre o bella? A propósito de los argentinismos de la letra B en <i>De Pe a Pa o de Pekín a París</i> de Luisa Futoransky	127
Juicio final	
Horacio CASTELLANOS MOYA: <i>Los Cuentos del alfabeto</i> : un artificio hueco.	147
Kilométrico	
José María MÉNDEZ: <i>Ernesto el embobado</i>	149

Índice

1 Aproximación al estudio de la literatura hispánica

11 Historia del arte literario en España

17 Historia del arte literario en América

19 Historia del arte literario en Hispanoamérica

23 Historia del arte literario en Hispanoamérica y América Latina

27 Historia del arte literario en Hispanoamérica y América Latina

103 Historia del arte literario en Hispanoamérica y América Latina

111 Historia del arte literario en Hispanoamérica y América Latina

119 Historia del arte literario en Hispanoamérica y América Latina

127 Historia del arte literario en Hispanoamérica y América Latina

147 Historia del arte literario en Hispanoamérica y América Latina

149 Historia del arte literario en Hispanoamérica y América Latina

Palabras de bienvenida de Germán Colón Catedrático emérito de la Universidad de Basilea

Señor Consejero de Educación de la Embajada de España,
queridos colegas, señoras y señores:

Es para mí un singular placer venir a este viejo y querido Seminario para en nombre del Rectorado de la Universidad de Basilea y en el mío propio darles a todos Ustedes la bienvenida más cordial y desearles muchas satisfacciones en este Coloquio Internacional sobre el Orden Alfabético.

Los ponentes son para muchos de nosotros caras conocidas, y la alegría sube de punto así al reencontrarnos con buenos amigos.

La señora Luisa Futoransky ya nos deleitó hace años con la lectura de su producción y desde entonces ha mantenido estrecho contacto con Basilea, en particular con Yvette Sánchez, personaje fundamental en esta reunión.

A Fernando Valls lo conozco y admiro bibliográficamente desde hace mucho tiempo, y desde las Jornadas de Neuchâtel en 1996 también personalmente; con él tengo además contraída una impagable deuda de gratitud. Le deseo una estancia muy feliz en tierras helvéticas, estancia que se ha de repetir muy pronto.

A Marco Kunz no he de desearle la bienvenida. Llegó de estudiante al Proseminario y hoy es uno de los más destacados críticos literarios. Anhelamos todos que siga con su brillante carrera de investigador.

En la sombra están los colegas Beatrice Schmid y Tobias Brandenberger, nuestra querida secretaria Carmen Aguilera de Glaser, los asistentes y estudiantes de la llamada Fachgruppe. A todos muchas gracias por su colaboración.

Esto del alfateto o del abecedario es en la literatura cosa muy seria. Basta empezar por la primera letra, y nos topamos con el Aleph. ¿Qué más vamos a pedir si el aleph ya lo abarca todo? Y para no empezar siempre con Borges, dirijámonos a Cervantes y recordemos aquella ironía del prólogo al Quijote cuando sin nombrarlo alude a Lope de Vega y a su afán de ostentar erudición: «El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no avéys de hazer otra cosa que buscar un libro que los acote todos desde la A hasta la Z como vos dezís. Pues esse mismo *abecedario* pondréys vos en vuestro libro».

Quisiera puntualizar que la primera vez que encuentro en castellano el sintagma «por orden alfabético» es en 1710 en la *Chrono-Historia* de B. Alcázar, en el que se leen estas tristes palabras: «Estando preparando para la estampa cierta obra dispuesta por el orden alfabético, le asaltaron unas tercianas dobles». No parece, pues, buen augurio, pero nosotros no debemos ser supersticiosos. Quizá por eso ahora los lingüistas y lexicógrafos tratan de huir del orden alfabético y buscan agrupar los vocablos según un imposible orden conceptual, un "Begriffsystem", y son ahora los literatos quienes recurren al alfabeto.

Dice el personaje de Juan José Millás en la novela *El orden alfabético*: «Algunas noches, al meterme en la cama, intentaba imaginar un mundo sin palabras; suponía que habíamos comenzado a perderlas por orden alfabético, y que de la A sólo nos quedaban de *asesino* en adelante, así que no teníamos *aire* ni *abejas* ni *abogados* ni *abreviaturas* ni *aceros* ni *acicates* ni *ancianos*.....» Luego viene lo del desbarajuste del mundo con la palabra *uno*, que empieza con una de las últimas letras del abecedario y viene antes del *dos*; y *comer* (con co- inicial) viene antes de *cenar* (con ce-). Pero la cosa se complica cuando los vocablos se ponen a perder letras (a los viejos estudiantes les pido que me perdonen por esta falta; en mis tiempos de profesor en activo no soportaba aquello que decían algunos "se pierde o cae una letra", en vez de hablar con propiedad de sonidos, fonemas, grafemas, etc.). Pero en este orden alfabético de Millás las palabras pierden letras, y las *bromas* se vuelven *bomas* y *Laura*, *Laua*, así como la *Cultura* se muda en *Cultua* (por lo demás con razón) y sigue la cosa.

Si me permiten dejar las ingeniosidades de Millás, un tanto empalagosas a la postre, para mi gusto, y nos acercamos a considerar las letras o grafías, tal vez nos llevemos alguna sorpresa. Si las letras o

grafismos tienen por misión representar los sonidos, ¡cuántas letras hay que no sirven para nada! Y eso en español que, como dice la mayoría de nuestros compatriotas, es la lengua más clara del mundo y la que se escribe como se habla. Nada digamos del martirio que hemos pasado, por lo menos los niños de mi época, con la B y la V, la de *burro* y la de *vaca*, con la G y la J, la de *gente* y la de *jefe* o de *ajeno*... para no hablar de si *huérfano*, *harina*, *horno* y *horadar* se escriben con o sin hache. Eso lo dejamos, y esperemos que un día u otro la Real Academia tenga a bien apiadarse un poquitín de los infantes.

Pero, ¡cuántos no habremos tropezado con *espontáneo*, *extraño*, o *aspirar* y *expirar*. Si Ustedes se fijan todas se pronuncian igual, y sólo los pedantes dicen *extraño* y que les *extraña* tal cosa, y quienes pronuncian o escriben *expontáneo* aun lo estropean más. Y el pueblo llano va por otros derroteros y habla de *tasi* o *esamen* o *esasperar* o *esagerar*. La Academia, que con buen criterio al principio había eliminado la *x*, la volvió a introducir, me imagino que por presión culta. ¿Qué hacemos, pues, con esta guadianera *x*, que ni suena siempre de un mismo modo y que va y viene? Recuerden además los casos como *México*, *Quixote* en el Siglo de Oro y aún hoy en muchos sitios... Si el orden mundial está trastocado en nuestros vocablos, como afirma Millás, también el orden de las letras deja mucho que desear. Y dejamos ahora de aludir a las vicisitudes que han sufrido en la larga historia del castellano la llamada „y griega“, las dobles consonantes (*solemne*, *perenne*, *descender*! *decender* etc.), de la *th* etimológica (*thesoro*, *tesoro*), los altibajos del grupo *ct* (*respecto* a algo, pero *respeto* hacia alguien) y que, como Ustedes saben, aún se reflejan en la ortografía moderna, tan ponderada por su sencillez. En ese campo es difícil poner orden y concierto.

Ojalá hoy, en este Coloquio internacional, lo consigan Ustedes en el plano literario. Es lo que en nombre de la Universidad y en el mío les deseo de todo corazón. Muchas gracias y buen trabajo.

Prólogo

¿Qué niño de nuestra cultura de Occidente no ha saboreado alguna vez los fideos de una sopa de letras alimentando cuerpo y mente a la vez? Alfabetización sensual, sinestésica y satisfacción del instinto lúdico.. La índole de iniciación en el saber, de educación y juego, que este sistema de sucesión de las letras inspira, su elementalidad ("no sabe ni el abecé de una cosa") se prolongan en los escritores adultos. Y les sirve de sinécdoque. Borges, que concebía la biblioteca y el libro como el mundo, abarca con la misma representación totalizadora, de la *a* la *z* (Dios es el Alpha y el Omega), la materia prima de su trabajo: las letras "avatar tipográfico" del Eterno Retorno. Y qué decir de una sola letra, la primera, título de un cuento, un libro, plenitud, "espacio cósmico", "punto del espacio que contiene todos los puntos", "esfera cuyo centro está en todas partes". Ya Victor Hugo había afirmado lo mismo en sus *Cuadernos de viaje*: "La sociedad humana, el mundo, el hombre en su globalidad está en el alfabeto. [...] El alfabeto es el origen."

A raíz de una conversación entre los docentes de nuestra sección sobre autores españoles de renombre que han armado sus últimos libros a base del alfabeto, nació el proyecto de organizar un Coloquio para buscar razones a la alta coyuntura alfabética en las letras hispánicas actuales. Cuatro de las obras comentadas salieron en el 97, dos en el 98. Surge la inevitable pregunta de si el fenómeno se debe a una mera casualidad, o al *Zeitgeist*. Puede que un mundo hipercomplejo active el instinto ordenador contra el caos -soplan aires finiseculares- y se atenga a un principio tradicional y representativo de clasificación, de un sistema de encadenamiento aparentemente lineal impuesto al laberinto o libre fluir de las letras. El efecto de víspera nos inspira el diseño de recibir aligerados la nueva era, de digerir el acopio (secular o milenario) de materiales, de textos, de datos, de lecturas, es decir,

disponerlos, organizarlos, colocarlos, por ejemplo, según este código alfabético.

Sin embargo, el poder del abecedario para estructurar textos ha sido siempre enorme, independientemente de vísperas, corrientes y modas. Fernando Valls, nos prueba la intemporalidad del procedimiento alfabético en el contexto literario, en su valioso repaso histórico, basándose en referencias que van de la Edad Media al siglo XX.

Del grupo de los contemporáneos, empiezo por evocar dos textos no tomados en consideración por los críticos de esta monografía alfabética. Javier Tomeo, por ejemplo, ha entrado en contacto íntimo con los grafemas en *El alfabeto*, y Lucía Etxebarría, en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, los usa para titular los capítulos y los acompaña de una palabra o varias de la misma inicial, que pueden repercutir en la gráfica de la versal y que describen la atmósfera del apartado: *F de frustrada* o *S de susto*. Mientras que las letras en dicha novela ejercen una función más bien abstracta, simplemente organizadora (como las cifras en los capítulos numerados), en el librito de Tomeo pasan a un primer plano, a una dimensión prosopopéyica, de personajes, incluso protagonistas, adquieren plasticidad, sensualidad, actúan, hablan, se autoanalizan, se semantizan. Los diferentes grados de intensidad y presencia del alfabeto en el texto igualmente se trazan en las obras, sí comentadas a continuación, de Atxaga, Futoransky, Goytisolo, Méndez, Millás y Ríos.

Atxaga y Millás convierten los grafemas en seres vivos, activos, como Tomeo, palpables; Futoransky y Ríos en entes inspiradores de unos juegos intertextuales y de búsqueda de toda una serie de palabras, que comienzan por la misma letra. El escritor salvadoreño, José María Méndez, lleva al extremo tal ejercicio, sobrecargando los signos, como insinúa su compatriota, Horacio Castellanos Moya, en una breve y terminante reacción a los *Cuentos del alfabeto*. Me parece que esta severa crítica ofrece un inevitable contrapunto, después de tanta celebración de todo tipo de ejercicios alfabéticos.

Al lado de dicho texto de creación, se reúnen en el presente libro las contribuciones de tres literatos (Atxaga, Castellanos Moya y Futoransky), de tres estudiantes de nuestro seminario (Gratwohl, Pombo y Rimo), y de tres críticos (Bürki, Kunz y Valls).

El profesor Germán Colón, inspirado y caluroso, inauguró el Coloquio con unas reflexiones filológicas reproducidas al comienzo del volumen.

También estoy muy contenta y agradecida de que uno de los protagonistas de estas Actas, Bernardo Atxaga, nos haya ofrecido un texto inédito escrito en conexión con el género del *alfabeto* cultivado por él.

Fernando Valls abre su artículo con la invención de un condensado alfabeto sobre la personalidad de Atxaga y luego recorre y presenta toda la serie de alfabetos del autor vasco resaltando elementos de su poética y la hibridez genérica (entre ensayo y ficción, como en *El alfabeto* de Tomeo). Y no hay más que un paso de *Alfabeto sobre el único verano en mi vida que fui un don Juan a Amores que atan*, con la diferencia de que el protagonista de Ríos logra llenar el alfabeto de amantes, el de Atxaga no (le faltan siete iniciales). El último tercio de su estudio Valls lo dedica a la novela de Millás, *El orden alfabético*, detectando como complejos temáticos centrales lo fantástico, la virtualidad, el deterioro de la lengua y la dialéctica entre el orden y el caos de las letras, que nos devuelve al 'desorden de un nombre'. Valls nos refiere asimismo a la integración de los abecedarios en la pintura (de Dis Berlin en una exposición en Valencia, a la que podríamos añadir la variante parisina de *L'Abécédaire d'Edouard*) y en la literatura catalana (a la que se junta la portuguesa con Antonio Lobo Antunes, *Os cos de Judas* (1979), con la novela corta *A absurda eficácia da matemática* en *O príncipe que se transformou em sapo* de José F. Lourido (1993), y con los alfabetos en archivos y listas de *Todos os nomes* de José Saramago (1997)).

Contagiados por la capacidad lúdica de los literatos, los propios críticos se ponen a jugar una partida intertextual, Manuel Pombo con Bernardo Atxaga y Marco Kunz con Julián Ríos. Jugador empedernido éste último, siembra pistas para los lectores más o menos vedadas a lo largo y ancho de su texto aplicando una variedad y densidad de registros asombrosa, de manual (Genette hallaría palimpsestos a discreción, como para fundamentar una tipología). A través de este "despilfarro intertextual", Kunz -con sus sólidas ataduras literarias- logra identificar la ronda completa de amantes ficticias de la novelística universal de la primera mitad del siglo XX, reanimadas por el narrador de Ríos y

dispuestas por orden alfabético de sus iniciales. Las letras dominan el mundo semiótico, establecen asociaciones con objetos, y desencadenan un sinúmero de juegos malabares de palabras.

Bernardo Atxaga aplica los mismos procedimientos pero de manera menos excesiva. Su dosis intertextual es más moderada, aun así abundante, como también la metaliteraria. Una manera de digerir los muchos libros, letras y alfabetos devorados (cf. la cita de Eco, p. 58) de la literatura universal. Manuel Pombo se divierte con las adivinanzas, con la búsqueda de claves, de tesoros más o menos escondidos, provocado quizás por la advertencia del propio Atxaga, emitida en una preciosa carta personal transcrita al final del artículo, de que "nunca descubro del todo el juego". Pombo reparte su trabajo en dos secciones: en una colecciona referencias sueltas (topónimos, nombres propios, títulos, cortas citas textuales, traducciones; también de ámbitos extraliterarios, como el cine, el deporte, los cómics), bocaditos intertextuales, por así decirlo; en la segunda, verifica el postmoderno apoyo del plagio de Atxaga -cualquier texto es palimpsesto e invención a la vez- llevado a la práctica en dos muestras concretas más extensas, dos cuentos.

Beatrice Rimo se ocupa conjuntamente de las tres novelas comentadas hasta ahora, y termina por comparar sus respectivos usos del abecedario. En *Lista de locos y otros alfabetos*, hace hincapié en la gracia de las ficciones de atmósfera infantil -Atxaga también es autor de muchos libros de niños- y en el temperamento de las letras animadas, tridimensionales (tan personificadas como las de Tomeo). Ríos sale de esta línea de tratos sensuales e inocentes a los grafemas. En Millás resalta la relación simbiótica entre éstos y los seres humanos, que conlleva el proceso de debilitación o negligencia de la mente por las comodidades que ofrece el abecedario, que induce a Millás a experimentar con la desaparición de letras.

La contribución de Stephanie Gratwohl hace entrar en juego una novela no mencionada hasta aquí, *Las semanas del jardín* de Juan Goytisolo. El uso del alfabeto arábigo desempeña una doble función, ética, la de señalar un camino a la integración de la cultura arábica en el Sur de España y, estética, la de conferir unidad, titulándolos, a 28 capítulos, fragmentos polifónicos, generados por los 28 miembros aficionados de un "círculo de lectores", que intentan reconstruir la

biografía de un supuesto poeta. El alfabeto árabe estructura formalmente el montaje, el texto colectivo, "interactivo", redactado según pocas reglas. Gratwohl se dedica igualmente a los hilos conductores, intertextual y lúdico, de nuestras Actas, a la sofisticada y actualizada carga metaliteraria en las reminiscencias cervantinas y al proceso lúdico simulado, virtual, en la redacción del libro de Goytisoló.

La escritora argentina (domiciliada en París), Luisa Futoransky, nos presenta su personal y denso credo poético basado en el abecedario, que hace rodear además de varios sistemas afines: las cifras, la cábala, las notas musicales, etc., hasta las piezas de "Lego". El don de su vasta cultura lo combina con un elaborado y primoroso discurso de alta poeticidad. Adelantándose a sus colegas españoles, sacó su novela alfabética, *De Pe a Pa*, en la década pasada. La chispa de entregarse al poder y al "deleitoso vértigo" de listas de palabras confeccionadas según su inicial por orden alfabético que, a la vez, se amoldan orgánicamente a la trama novelesca, saltó a Yvette Bürki, quien se ocupa de este fogoso inventario de letras y palabras desde el ángulo de la lingüística y la retórica. El artículo agrega a nuestro tema su debida dosis filológica.

Bürki compila un glosario de argentinismos de la "colosal" serie de vocablos (303) que empiezan por la letra B en el segundo capítulo de la novela de Futoransky, e investiga el ingenioso enriquecimiento retórico de esas voces en las figuras pertinentes con las que sutaliza la escritora su discurso.

Tales artificios lúdicos y humorísticos nos llevan al 'cuento del alfabeto' de la letra E, *Ernesto el embobado*, elaborado -diccionario en mano, sin duda- por José María Méndez (1916), reproducido al final de esta edición y tachado por Castellanos Moya de fatuo ejercicio sin trascendencia artística.

La entrada al alfabeto se fijó de manera análoga: siempre se trata de la A, Alpha, Aleph o Alif; el final, en cambio, no concuerda, queda abierto: Zeta, Omega, la H en *De pe a pa* de Luisa Futoransky, la M o la P en los alfabetos de Atxaga; por razones obvias Méndez también se atiborró en la P (de postre). En este sentido interrumpo estas divagaciones en torno a las veintitantas letras del alfabeto, que espero despierten apetito suficiente como para que los lectores consuman el menú completo no sólo en su debido orden, plato por plato, letra por letra, sino también desenfrenada su vocación sibarítica.

Las gracias sin orden alfabético:

No hubiera sido posible celebrar el Coloquio (del 12 de junio de 1999) sin la ayuda de todo nuestro equipo organizador del Seminario de Románicas. Me adhiero al profundo agradecimiento expresado por Germán Colón en su discurso de apertura. Igualmente doy las gracias a las siguientes instituciones por el generoso apoyo financiero: a la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores de España y la Embajada de España en Berna como mediadora, al Fondo de viajes de nuestra Universidad y al decanato de nuestra facultad.

Gracias a la cumplida e inmediata entrega de las ponencias, la colaboración eficiente de Manuel Pombo y la ayuda lectora de Marco Kunz y Germán Colón, estas Actas aún pueden ver la luz del corriente milenio.

Yvette Sánchez

Bernardo Atxaga

"Obaba"

Sobre los abecedarios

Buscaba nuevas formas de contar, sobre todo por la necesidad de ordenar y dar salida a las ideas que se movían por mi cabeza con la irregularidad que, en otro orden, caracteriza el vuelo de los murciélagos, y aquella búsqueda me condujo un día a los abecedarios de Edward Lear. *A was a lovely Apple, which was very red & round...* escribía el poeta y humorista inglés, y Leopoldo María Panero, traductor de circunstancias, saltaba por encima del texto y su correspondiente ilustración y escribía poemillas deliciosos como éste:

La orgullosa A, primera letra, reina,
era no obstante tan tímida
que al menor roce de una mano extraña
se ponía colorada como una Manzana.
No molestéis pues a las As, ni a las Hadas, ni a las
Manzanas.

Los espíritus de Lear y Panero me llevaron en volandas a la máquina de escribir, y de allí salió, en 1984, mi „Abecedario para la exposición del pintor José Luis Zumeta“, el primero de la serie. Luego llegaron los encargos, las coincidencias, las lecturas, las críticas, los descubrimientos que siempre acompañan a la necesidad y a las muchas horas de trabajo *—mens apretata discurre que revienta*, dice el latinajo-, y mi concepción de los abecedarios fue cambiando. Fue un itinerario bastante largo, y también tortuoso, con giros que lo mismo se apoyaban en los sermones alfabéticos de

la Edad Media, que en reflexiones como la que Roland Barthes escribió en uno de sus libros, „el alfabeto es eufórico, acaba con la angustia del plan, con el énfasis del desarrollo, con las lógicas retorcidas, con las disertaciones...“. Eran influencias que, como muchas de las que me llegaron de los lectores o los asistentes a mis conferencias, resultaban a menudo contradictorias, pero que me empujaban a seguir probando con aquel modelo narrativo.

¿Cuántos abecedarios habré escrito desde entonces? Yo calculo que unos veinticinco. Una buena porción de ellos son temáticos, como los dedicados a los fantasmas o a las geografías imaginarias; otros, como el „Abecedario sobre la montaña“ –ascensión desde la A hasta la M-, parecen más bien híbridos, una mezcla de ficción y ensayo; el resto, unos cuantos, son pura y simplemente relatos. Sin embargo, a pesar de la variedad, cualquiera podrá encontrar en ellos, además de las influencias que he contado –las marcas del viaje-, el deseo de ser un poco mago, un poco inventor; el deseo, en fin, de estar siempre al comienzo, de volver una y otra vez a la primera letra del abecedario.

Fernando Valls
Universidad Autónoma de Barcelona

Entre el orden y el desorden alfabético: Bernardo Atxaga y Juan José Millás

A de Atxaga, B de Bernardo, I de infancia, de inquietante, de inventor y de insatisfecho, J de amante del juego, L de enamorado del lenguaje y V de vanguardista y de vasco. Este podría ser mi particular, modesto y sintético alfabeto sobre Bernardo Atxaga.

En *Lista de locos y otros alfabetos*¹ ha recogido el escritor vasco quince textos, la mayoría de ellos estructurados y protagonizados por el orden y las letras del alfabeto, que para él son -apunta en *Un cuento para Violante*- "lo que la tierra para el campesino, lo que el agua para el pescado, lo que el fuego para los herreros". Hace años, cuando apareció *Obabakoak* en castellano, escribí -y creo que sigue siendo válido para definir su trayectoria literaria- que "la escritura de Atxaga, influida por las vanguardias, alentada por esa idea de Joubert de meter el mundo en un libro, el libro en una página, la página en una frase, la frase en una palabra..., se funda en el juego, en la diversidad, en la transgresión y en la hibridez de los géneros que cultiva, en su gusto por la fragmentación, por el apunte, por lo breve..., y en un constante empeño por experimentar hasta dónde se puede llegar con el lenguaje y las formas literarias, por dar con la última palabra, la definitiva, la esencial"².

Empezó Atxaga a hacer lo que él ha llamado *alfabetos animados* en 1986, para el catálogo de una exposición de pintura de José Luis Zumeta. Después, y casi siempre por encargo (para la prensa, la

¹ Siruela, Madrid, 1998.

² "El mundo en una palabra", *Quimera*, 97, 1990, p. 65.

universidad o alguna exposición), ha hecho infinidad, en los que ha utilizado esa falsilla como una manera de amenizar el discurso. Se trata de relatos que habitualmente empiezan por la *a* y acaban en la *z*, y van pasando por el resto de las letras que aportan, cada una, su propia personalidad. Es un *género* con una estructura muy abierta, lo que le permite al autor jugar con las piezas que componen su relato.

Recupera, en suma, una añeja tradición que quizá no esté de más recordar, aunque sólo en sus líneas maestras. Los diccionarios, enciclopedias y manuales de literatura señalan que “en el principio fue el verbo” (según Millás esta frase representa uno de los grandes aciertos de la *Biblia*) y que la letra surgió como una corrupción de un pictograma o de otra forma verbal. Hay lenguas en las que cada letra representa un nombre: la *h* rúnica, por ejemplo, significaba granizo, y la *i* hielo. En la antigua Atenas, Kallias escribió un drama en el que el coro cómico, formado por veinticuatro personas, representaba las letras del alfabeto jónico. En el primer libro de las *Etimologías*, San Isidoro estudia la gramática, la primera de las siete artes, y cómo las letras corresponden a *signos* de las cosas, y “tienen tal fuerza, que nos hacen oír, sin voz, el habla de los ausentes”. Tampoco parece inútil recordar, aunque sea tan de pasada, el simbolismo de las letras en la *Comedia* de Dante, o los *alphabeta exemplorum* medievales que utilizaban los predicadores como guías, como fuente para cuentos de sermones. En estos *alphabeta narrationum* (narraciones ejemplares dispuestas alfabéticamente) los *exempla* se ordenaban según la palabra clave de la moraleja (caridad, envidia, etc.), de tal manera que los clérigos en apuros, con prisas, podían ilustrar con una cierta rapidez un punto de doctrina y amenizar los sermones y sus enseñanzas. Quizá posteriormente el orden alfabético pudo servir, a falta de otros marcos, como hilo conductor. A mediados del siglo XIV empezaron a difundirse en castellano las primeras colecciones de ejemplos. El de Clemente Sánchez, *Libro de los exemplos por a.b.c.*, se escribió después de 1429 y antes de 1438, y era una compilación de los ejemplarios latinos más difundidos, como el de Jacques de Vitry, Étienne de Bourbon (*De Septem Donis*, 1250-1261), Arnolfo de Lieja (*Alphabetum Narrationum*, 1308), etc. La ordenación y subdivisión de sus partes constituía una tarea clave, y el arcediano Clemente Sánchez optó por el orden alfabético, con reenvíos, porque esa forma casi se había convertido en el modelo de los libros de cuentos. Pensó su libro como lectura edificante, no en balde le añade una

moralización que no siempre tenía relación con el *exemplo*, pero no consta que se usara en la predicación. Esta obra, aventura Keller, debió ser uno de los importantes vínculos entre la literatura antigua clásica y las obras del final de la Edad Media española, uno de esos textos que preparara el advenimiento de la madurez del arte narrativo. María Aguiló y Fuster editó en 1881, en la Llibreria Verdaguer, en dos volúmenes, un *Recull de eximplis i miracles, gestes e faules e altres ligendes ordenades per A.B.C., tretas d'un manuscrit en pergami del començament del segle XV, ara per prima volta estampades*. En el siglo XVI, los llamados *abecedarios espirituales* eran obras de contenido ascético. El de Francisco de Osuna, por ejemplo, publicado entre 1525 y 1554, influyó mucho en Santa Teresa. Y en el XVII, lo demuestra Alonso Remón en sus *Entretenimientos y juegos honestos* (1623), se usó como procedimiento para inculcar los buenos principios a los niños.

En general, todo orden alfabético es siempre un indicio de que la obra equivalía a un compendio de referencia. Pero no hay que olvidar que, incluso entre los libros de ejemplos, no era ésta una disposición frecuente. En el siglo XV, las enciclopedias más comunes preferían usar marcos alegóricos (como la "visión deleytable"), viajes simbólicos o edificios. Bierville, el enciclopedista francés, presenta su libro ordenado como un palacio que ha de ser recorrido estancia por estancia. En los siglos XV-XVI empiezan a aparecer las enciclopedias ordenadas alfabéticamente, como la *Poliantea* de Nanus Mirabellanus, o como las oficinas que florecen a partir de la obra de Ravisius Textor, pero se mantienen todavía las obras con una estructura simbólica, en forma de teatros, viajes, gabinetes o palacios.

Los alfabetos fueron frecuentes tanto en la literatura como en la tradición semipopular, y -según Noël Salomon- solían utilizarse en los juegos de salón. Quizá los tres más célebres sean el que aparece en la novela del *Curioso impertinente*, en la primera parte del *Quijote* (capítulo XXXIV), y los dos de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. El primero se lo recita a Camila su doncella y describe las virtudes de Lotario, el enamorado de su señora: "agradecido, bueno, caballero, dadivoso, enamorado...". Rodríguez Marín ha llamado la atención sobre la existencia de otros dos alfabetos análogos a éste, de Juan de Luna (*Diálogos familiares*) y Juan del Encina (*A una dama que pidió una cartilla para aprender a leer*). Los dos restantes abecés aparecen en el acto I de *Peribáñez* y recuerdan los deberes de la perfecta casada -cuyo

origen data del libro de los *Proverbios* (31, 10-31)- y las virtudes del buen esposo, en boca de Peribañez y Casilda, respectivamente. Menéndez y Pelayo consideró estos abecés de Lope “de un mal gusto abominable”, lo que es difícil compartir³.

Ya en el XIX, los escritores del *nonsense*, cultivaron lo que hoy podríamos llamar alfabetos absurdos. Pienso, sobre todo, en Edward Lear (1812-1888), precursor de Lewis Carroll y autor de *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* (1871) y *Laughable lyrics, a fourth book of poems, songs, botany, music, etc.* El autor de los *limericks* y de los alfabetos rimados ha sido una de las influencias reconocidas por nuestro autor.

Sin ánimo alguno de exhaustividad, a lo largo de este siglo diversos autores españoles han utilizado en su literatura el alfabeto, pienso en Ramón Gómez de la Serna, Enrique Jardiel Poncela, José Moreno Villa y Federico García Lorca. El primero compone bastantes greguerías sugeridas por la forma y el sonido de las letras:

“La A es la tienda de campaña del alfabeto”

“La B es la ama de cría del alfabeto”

“La F es el grifo del abecedario”

“La G es la C que se ha dejado bigote y perilla”

“¿Qué es la H? La locomotora que tira las palabras”

“La N tiene algo de gato del alfabeto”

“La ñ tiene el ceño fruncido”

“La O es el bostezo del alfabeto”

³ Vid. Francisco Rodríguez Marín, ed., Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, La Lectura, Madrid, 1992, III, pp. 229-230; H.-G. Pfander, “The Medieval Friars and some Alphabetical Reference-Books for Sermons”, *Medium Aevum*, 3, 1934; Georges Irving Dale, “Games and social pastimes in the Spanish Drama of the Golden Age”, *Hispanic Review*, 1940, pp. 226 y 227; E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, F.C.E., Méjico, 1976 (primera ed. 1948), pp. 438 y 463; John Esten Keller, ed., *Libro de los exemplos por A.B.C.*, C.S.I.C., Madrid, 1961; Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985, pp. 326 y 327; Neil Kenny, *The Palace of Secrets*, Clarendon Press, Oxford, 1991; María Jesús Lacarra, *Cuento y novela corta en España. I. Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1999, pp. 255-259. Ya concluido este trabajo aparece el interesante artículo de Mariano Quirós García (“En torno al método del ABECEDARIO. Orígenes z evolución hasta el siglo XVI”, *Analecta Malacitana*, XXI, 2, 1998, pp. 573-599.) en el que se muestra que los abecedarios fueron “un elemento constitutivo e importante para la historia de la espiritualidad española”, para facilitar la práctica de la oración mental, y cómo se estableció una tradición que “desde la Biblia y San Agustín, se convertiría en el modelo a seguir por los autores espirituales de nuestro Siglo de Oro”.

“La q es la p que vuelve de paseo”

“En el gato se despereza la S”

“Las X es la silla de tijeras del alfabeto”⁴

Jardiell Poncela lo usa, de la A a la L, en *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931) para describir la relación entre unos amantes:

“A.- Noches interminables de jadeos continuos.

B.- Amaneceres frenéticos de pasión.

.....
K.- La alcoba, respirando hambre de amor.

L.- Las noches, sumergidas en jadeos, empalmados con la pasión rabiosa de otros amaneceres”⁵.

El poeta malagueño José Moreno Villa mostró siempre un gran interés por los alfabetos infantiles, buena prueba de ello es el “Abecedario” de *Lo que sabía mi loro* o el poema D de *Jacinta la pelirroja* (1929), inspirado en la forma de la letra d⁶. Lorca lo utiliza de una manera funcional en su diálogo “La doncella, el marinero y el estudiante” (*Gallo*, 2, 1928).

En la literatura catalana más reciente han trabajado con alfabetos autores de distintas generaciones como Joan Brossa, Modest Prats (el prólogo al libro bibliófilo *En defensa de la lletra*, de Miquel Plana), Josep Palacios y Marius Serra. Pero quizá el caso más popular, en estos últimos años, sea el de la escritora norteamericana Sue Grafton que ha compuesto un *alfabeto del crimen* con novelas protagonizadas siempre por la detective Kinsey Millhone, como *A de adulterio*, *C de cadáver* o *L de ley (o fuera de ella)*⁷. Y, para concluir esta introducción, quiero recordar un pintor, Dis Berlin, que incluye en su “Museo imaginario” un abecedario que empieza por “Afrodita” y acaba con la “Vuelta al mundo en ochenta días”, que no es más que un arte poético/pictórica⁸.

⁴ Vid. Antonio Lara Pozuelo, “La greguería en sus cifras y en sus letras”, en: AA.VV., *Estudios de literatura y lingüística españolas. Miscelánea en honor de Luis López Molina*, Hispanica Helvetica, Lausanne, 1992, pp. 353-371.

⁵ Cf. Cátedra, Madrid, 1988. Ed. de Luis Alemany.

⁶ Cf. Humberto Huergo, *El testigo de lo otro*, José Moreno Villa, Galería Guillermo de Osmá, Madrid, 1999, p. 33.

⁷ Desde 1990 las viene publicando en España la editorial Tusquets.

⁸ Vid. el catálogo de su exposición en la sala Damiá Forment del Centro Cultural de Bancaja, en Valencia, en 1999.

Pero, ¿por qué los alfabetos, en suma? El uso que ha hecho de ellos Bernardo Atxaga debe tener su origen en las lecturas públicas que hace en el País Vasco con un grupo de amigos formado por cantantes y actores. Para él, la poesía siempre ha estado vinculada al directo, a la presencia del público. Y en un *recital poético*, confiesa, debe utilizarse una estructura narrativa, como es la del *inventario*⁹, para crear un suspense, una narración que atraiga al espectador, al oyente. Al comienzo de su "Cuento sorprendente en forma de alfabeto" ha resumido a la perfección la utilidad de la fórmula: "Dicen que los monjes de hace ocho o nueve siglos debían enfrentarse a públicos lejanos, a veces hostiles, reacios siempre a marchar tras los pasos de una demostración teológica o de una conducta moral, y que de esa dificultad y de la necesidad de vencerla surgieron los *Alphabeta exemplorum*. Se trataba de que el peso de los discursos estuviera bien repartido, y de que cada una de las veintitantas letras del alfabeto correspondiente arrimara su diminuto hombro y contribuyera a llevar la carga (...). Se trataba (...) de que el público llegara a la Z con la atención puesta en aquellas ideas que parecían avanzar a saltos" (p. 13). Así, el alfabeto ha sido para Atxaga la estructura más eficaz "para infundir una cierta magia al flujo narrativo", para profundizar y hacer trasvases entre la literatura popular y la vanguardista y para espabilar a los lectores.

Atxaga no comparte la concepción del modelo romántico de escritor (asocial, individualista, casi sacerdotal...), prefiere ser lo que él ha llamado *escritor en comunidad*, o sea, aquel que escucha, que tiene en cuenta a sus lectores. Por ello, quizá, frente a la palabra arte, ha optado por la del oficio¹⁰.

En *Lista de locos y otros alfabetos* confluyen los tres mundos del autor, el de la infancia, el político y la vanguardia¹¹. Con el esquema de

⁹ Se refiere a la experiencia Henry Bengoa, *Inventarium*, representación durante 1986 y 1987 del grupo Emak Bakia Baita, formado por el cantante Ruper Ordorica y los escritores Bernardo Atxaga y José María Iturralde, que contaron a veces con la colaboración de los músicos Alberto y Nando de la Casa. Vid. *Poemas & híbridos*, Visor, Madrid, 1991, pp. 85-117; Juan José Lanz (entrevista), *El urogallo*, 55-56, XII-1990/I-1991, y Jon Kortazar, *La pluma y la tierra. Poesía vasca contemporánea (1978-1995)*, Prames, Zaragoza, 1999.

¹⁰ Cf. Montserrat Roig (entrevista), *El Periódico. El dominical* (Barcelona), 18/II/1990, e Iñaki Gorostidi (entrevista), *Avui* (Barcelona), 8/V/1994. Sobre la concepción romántica del escritor, véase su "Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que acaba en p".

¹¹ Entrevista con Carles Barba, *La Vanguardia*, 13/IV/1998.

sus alfabetos, con las infinitas variantes que puede presentar, rompe Atxaga los géneros tradicionales y compone unos textos multiformes (conferencias, artículos, reportajes, poemas, fábulas o cuentos) que ha definido como “artilugios verbales”, “híbridos”, a caballo entre la ficción y el ensayo, y en los que pueden convivir el verso y la prosa.

En “Cuento sorprendente en forma de alfabeto”, después de unas consideraciones generales sobre el género y sobre los peligros que acarrea la repetición de una fórmula (“siempre perdiz cansa”, comenta Atxaga), se narra un hecho basado en un episodio real de su tío Alberto que le contaron al autor cuando era niño, durante un viaje en tren a San Sebastián que hizo con su madre. El relato empieza por la *a* de “Azar” porque el protagonista de esta historia es el azar. Durante la Guerra Civil, Antonio, un joven de Bilbao fue movilizado. Tuvo que separarse de Ana, la mujer de la que estaba enamorado. En 1940, cuando ya había acabado la contienda, se encontraba con otros derrotados en la cárcel de Beanes, que controlaba una división italiana. Allí aprendió italiano e hizo amistad con el teniente Aldo Amiani. Pero la única obsesión del preso republicano era acercarse a Bilbao, para estar más cerca de su novia. Y un día Antonio le pidió ayuda a su amigo, pero durante la visita al campo de un general (al que se define como un sapo que, sin embargo, ladraba), al enterarse éste de que había un prisionero que hablaba italiano creyó que era un espía y dio la orden de que lo fusilaran.

Antes de relatarnos el verdadero desenlace de la historia, el narrador se detiene en consideraciones sobre la poética del género, sobre la necesidad -según Cortázar- de que el cuento concluya con una sorpresa o sobre lo paradójico que resulta que en un cuento que en el título se tilda de *sorprendente*, se haya prescindido de ese efecto canónico.

Cuando llegamos a la *X*, casi al final del alfabeto, hay que despejar la incógnita: ¿cumplió el teniente la orden de su superior y fusiló al joven? No, el azar, pero sobre todo la fuerza del amor y el poder de la amistad, convirtieron en víctima de aquel absurdo castigo, que había caído sobre aquel preso republicano, a un soldado cualquiera.

En suma, en este primer alfabeto, el autor cubre ya tres objetivos: no sólo relata una historia de amor y amistad, sino que también inicia al

lector en la técnica de los alfabetos y detiene la trama en un momento culminante para reflexionar sobre los finales de los cuentos.

“Un cuento para Violante” es un *ejercicio de estilo* que tiene su origen en un encargo que consistía en construir un relato en homenaje a Raymond Queneau (“el hombre de los cien estilos, el patrón de todos los estilistas del mundo”, como lo define Atxaga), a partir de un pie forzado compuesto por una frase de veintitrés palabras. El título, por tanto, no es gratuito, evoca el célebre soneto metapoético de Lope de Vega, incluido en *La niña de plata*.

En esta ocasión la reflexión metaliteraria se anticipa a la historia. Atxaga apunta, ampliando lo que comentaba de pasada en el alfabeto anterior, que el cuento es un discurso con dos puertas, una de salida con forma de tobogán, pues, suaviza la vuelta al silencio, a la realidad y al aburrimiento, y otra de entrada que nos lleva del silencio a la palabra, de la realidad a la ficción, del aburrimiento a la alegría. Las dos frases más importantes de todo relato son la primera y la última, el comienzo y el final, lo que prueba el origen no literario, sino oral, de las narraciones. Esas dos puertas (con el “érase una vez...” y el “colorín, colorado, este cuento se ha acabado”), durante muchos siglos estuvieron fijas, pero la modernidad las ha convertido en móviles. Y la vanguardia, en uno de sus juegos infinitos, como ocurre en este caso, fijó una de ellas, la de entrada, con su pie forzado de veintitrés palabras.

Así, se cuenta -por fin- la historia de dos asturianos, Pablo y Xuana, y de sus descendientes, de sus exilios -por la denuncia anónima del cura de su aldea- y retornos. Pero, sobre todo, llama la atención sobre el resultado final, un cuento de siete líneas (p. 43) que extracta en lo esencial una historia contada en trece páginas, que nos habla de la importancia de conocer de dónde venimos para saber adónde vamos, hacia dónde podemos ir.

En “Sobre el tiempo. Mesa redonda con hooligan” las letras del alfabeto van aduciendo experiencias personales y anécdotas, en un diálogo en el que se pone de manifiesto la distinta y subjetiva percepción del paso del tiempo. Todo ello lleva a las protagonistas a una clásica discusión sobre la edad de oro, sobre si los tiempos cambian para empeorar o para mejorar. Lo curioso de este texto es que, en su origen, formó parte de una antología de *Cuentos de fútbol* que editó Alaguara en 1995, quizá por la presencia -creo que anecdótica- de unas letras que

van y vienen de un debate mientras ven un partido de fútbol en la televisión. Puede valer este texto de claro ejemplo de cómo emplea Atxaga las letras del alfabeto, desde su uso como personajes hasta la función de pie forzado.

“Desde Groenlandia con amor” lo compuso para ser leído en los circuitos culturales en lengua vasca. El texto es una respuesta a algunos de los muchos interrogantes que hoy se plantean sobre el interés y la necesidad de la lectura. El texto (entre poemas de Sylvia Plath, Ezra Pound y el escritor vasco Joseba Sarrionandia, y un microrrelato de Monterroso, “La fe y las montañas”) es una defensa de la lectura, de los libros, no de la literatura en abstracto, como “una vacuna contra la mala climatología de la vida”. “¿Para qué leer?”, se pregunta. En la respuesta se afirma que es una manera de descubrir la realidad, porque -como decía el doctor Johnson- un buen libro “aligera la tristeza de los que viven tristes y aumenta la alegría de los que viven felices”. En suma, sugiere Atxaga, para no parecerse a los “trogloditas” o a los “caramorsas”.

Hay también en este alfabeto un intento de acabar con ese tópico de que los libros fáciles de leer no resultan buenos, pues “existen, desde luego, escritores que disimulan su vaciedad y su falta de ideas embarullando el texto”, aunque reconoce que “los textos difíciles pueden ser estupendos”. Tampoco falta un alegato a favor de la poesía (que puede encontrarse “en cualquier parte y en ninguna”), tachada de género “difícil”, pero que -en realidad- lo único que exige es “atención, una segunda, tercera o cuarta lectura”. Quizá, apunta Atxaga, todo estribe en saber elegir el libro adecuado para cada lector y cada ocasión. El escritor aboga por una literatura que sea *movimiento*, formada por textos *nerviosos*, unos textos que “viven y se mueven en nuestro espíritu, buscándose, cruzándose, chocándose, multiplicándose” (p. 77).

“Plis plas, plis plas, plas plas. Medio alfabeto sobre la literatura vasca”, tiene su origen en una lectura que hizo en la Sorbona en 1992. El texto se presenta como un diálogo con Aladino a lo largo de un viaje por un riachuelo, que resulta ser como tantos otros textos suyos un sueño. Atxaga hace a lo largo de este sueño un repaso somero al surgimiento de la literatura vasca (desde Axular, en el siglo XVII, hasta nuestros días), pero también a la toma de conciencia del escritor, la necesidad que siente de escribir “buenos libros” para romper un estereotipo que hablaba de la

insignificancia de esa cultura. “La conciencia de pertenecer a una comunidad lingüística del tamaño de Lilibut, -comenta Atxaga- ha determinado mi manera de estar en la literatura (...). Es sencillamente, un lugar desde el que escribir. Con sus ventajas e inconvenientes” (p. 95).

Pero lo que también relata Atxaga es su propia experiencia generacional, cómo los escritores de los setenta volaron sobre sus antecesores más inmediatos para enlazar, para conectar con los orígenes, con Axular. Aquel movimiento, la llamada “guerra de la H”, la encabezaron un poeta, Gabriel Aresti¹² y un lingüista, Luis Mitxelena, y trajo como consecuencia la creación del *euskera batua*, el actual modelo de lengua literaria de todos los escritores vascos.

Concluye Atxaga apuntando que “la literatura vasca será buena si los lectores de dentro y fuera del País Vasco encuentran razones para seguir leyéndonos”.

Como un sueño se presenta también “Red para atrapar fantasmas”. Se preocupa aquí Atxaga por la literatura fantástica, y en concreto por el personaje del fantasma, por sus orígenes y razones de su aparición, quizá porque le permite relacionar las creencias populares y religiosas con la literatura, la tradición de los relatos orales con la escritura. Y plantea una cuestión que alcanzará pleno desarrollo en el siguiente alfabeto, el plagio, quizá porque en casi ningún otro género la originalidad alcanza tanta importancia como en la literatura fantástica que aparece, señala Atxaga, “estrechamente vinculada a lo Imposible y su superación”. Y, de paso, aprovecha para arremeter contra aquel otro tópico -en el que él mismo reconoce haber caído- por el cual se acusaba a los autores de literatura fantástica de escapistas, de “carecer de inquietudes sociales y políticas”. Esta acusación la sufrieron en España autores tan importantes como Álvaro Cunqueiro, Pere Calders y Joan Peruchó. Y recuerdo haber leído a finales de los años setenta en la excelente revista *Triunfo* un artículo descalificando a Tolkien porque era un autor fantástico y, por tanto, escapista. Para Michael Ende, al que Atxaga conoció, “la

¹² “Personalmente -señala Atxaga- le debo mucho, ya que publiqué mis primeros textos gracias a él. Pero si lo he citado tanto no ha sido sólo por esa razón, sino porque fue un buen poeta y un ariete contra los reaccionarios que allá por los setenta dominaban la cultura vasca” (p. 101).

fantasía era revolucionaria, pues cambiaba las mentes y las guiaba hacia la libertad”.

“Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que acaba en p” es un alegato en favor del plagio, una cuestión de la que ya se había ocupado en *Obabakoak*¹³, y que hay que entender como una parte consustancial de su poética. E incluso enuncia sus antecedentes, su propio Parnaso de plagiarios: Lautréamont (“El plagio es necesario. El progreso lo implica”, escribe en los *Cantos de Maldoror*), Nodier, Stevenson, Baudelaire, Stendhal, Eça de Queiroz, Quincey, Eliot, Borges y Pla. Todos ellos estaban contra la originalidad romántica y “no era posible crear de la nada. La imaginación estaba muy ligada a la memoria, y toda creación se apoyaba forzosamente en creaciones anteriores” (p. 152).

El autor lo ejemplifica con un caso, con el plagio de un cuento de Villiers de L’Isle-Adam, que convierte en un ejemplo práctico del método para plagiar, confesando la fechoría, con lo que el resultado final se transforma en un texto original. Este ejemplo lo lleva a plantearse, recorriendo la tradición, ese invento romántico que fue el concepto de originalidad. Atxaga desemboca con su argumentación en un diálogo entre un ilustrado (neoclásico) y un romántico¹⁴ y en una defensa del ser social frente a su individualidad y subjetividad románticas. Y todo ello para recordar, con un cierto pesar, que “la ideología que actualmente domina en la literatura o en el arte subraya la individualidad, y subestima en cambio el factor colectivo, la influencia

¹³ “Método para plagiar”, incluido en la tercera y última parte del libro, fue pensado como una provocación, para crear dudas sobre la originalidad de su propio relato, y como una excusa para hablar de la dimensión social del arte y poner en cuestión las ideas románticas sobre el artista y la obra de arte (Cf. la entrevista con Marta Ciercoles, *Avui*, 23/IV/1999). El texto se presenta como “el relato de un sueño” en el que, como en la Comedia, de Dante, el autor se encuentra en medio de una selva, rodeado de fieras, y se le aparece su Virgilio, que no es otro que el primer autor vasco Axular, al que recibe como el “Doctor Angélico de Euskal Herria”, “mi maestro y mi autor más querido”, que lo conforta con varios consejos sobre la lengua vasca y le muestra, alegóricamente, los peligros que la acechan. Entre los consejos, le señala las ventajas del plagio y lo compromete a inventar un método para plagiar, formado por tres reglas y otras tantas ante la posible acusación de plagiario.

En el índice de la edición vasca de *Obabakoak*, los textos de la tercera parte están ordenados alfabéticamente por lo que componen un abecedario. Aunque en la traducción castellana no se haya podido conservar el juego, el que el penúltimo se titule “X, Y”, puede valer como una pista de su ordenación original.

¹⁴ Puede verse un diálogo similar, entre Diderot y Rousseau, en la novela de Antoni Marí, *El camí de Vincennes*, Edicions 62, Barcelona, 1995, de la que existe una versión castellana en Tusquets.

que la sociedad, presente o pasada, ejerce sobre cualquier obra” (p. 144). En suma, ya lo señalamos al principio, Atxaga está en contra de esa idea del escritor como artista, como creador original, como una persona que pasa por ser extraordinaria y especial.

En este caso, anuncia el autor, el “Alfabeto sobre la montaña” corresponde a “un paseo, una travesía, una subida a la montaña”, que no representa más que una manera de abandonar la vida cotidiana para cambiar de mundo, una vez que se ha adentrado en el Bosque de hayas y que ha llegado al Desierto. ¿Por qué ha escogido la montaña? Porque en el País Vasco es la morada de casi todos los fantasmas, ese “espacio extra” en el que se refugian todos los que no pertenecen a este mundo¹⁵. Pero también como una forma de homenaje a un motivo omnipresente en la tradición clásica, que -desde Petrarca, y sin olvidar a nuestros místicos- establece “paralelismos entre la ascensión a la montaña y la vida espiritual de quien desea alcanzar la virtud” (p. 178).

A lo largo de la travesía el caminante se topará con todo tipo de peligros, entre ellos el “enemigo interior”. En ese viaje hacia la cima, el viajero será asaltado por diversos fantasmas que le increpan sobre la convivencia, la violencia y la incapacidad que han demostrado para vivir en paz. Así, la situación política actual del País Vasco la ilustra con una historia que le contaba su padre de niño, en la que unas ovejas no comían hierba y se estaban quedando cada vez más flacas, porque siempre esperaban encontrar una hierba de mejor calidad. Pero, no deberíamos olvidar -recuérdense los comentarios sobre la subida de Petrarca al Mont Ventoux- que tampoco hay que escoger el camino más fácil.

En “Tras los pasos de Holden Caulfield” hace Bernardo Atxaga una lectura personal de la novela de J. D. Salinger, que tiene mucho de homenaje al protagonista de *El guardián entre el centeno*. El texto es un reportaje en el que Atxaga repite el recorrido del personaje a lo largo de tres días, desde su fuga de Pencey hasta esa selva que es Nueva York, hasta Central Park, corazón de la novela porque para el protagonista - “un adolescente que no quería dejar de serlo”- significa el lugar de la infancia.

¹⁵ En “Espacio y elogio del panfleto” (en Álvaro Ruiz de la Peña, ed., *Páginas de viva voz. Leer y escribir hoy*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995, pp. 206) se considera también el panfleto como un “extra-espacio”.

En “Alfabeto sobre una marina”, un texto para un catálogo del pintor Eduardo Sanz, se acoge a una doble fórmula, a la del alfabeto porque le proporciona la confianza y seguridad suficientes para contar la historia de un grumete que cuenta un naufragio ocurrido en 1944 frente a las costas de Lastres, y a la del sueño, que ya utilizó en otros dos textos anteriores.

El “Alfabeto sobre una canción de mar. ¡Adieu Bordeaux!” debe leerse como una defensa de los poemas y las canciones populares, que Atxaga -en sintonía con su poética- equipara con los grandes clásicos de la literatura.

Con “Alphabelette. Alfabeto francés en honor de Jorge Luis Borges” volvemos a la literatura fantástica, a su lógica diferente, una literatura que surge del miedo, y de la que ya se había ocupado en “Red para atrapar fantasmas”. Para Borges el tema central de la narrativa estriba en la causalidad: “No hay azar -escribe en *Siete noches*-, lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad”, en el sentido de que “la magia -define Borges- no es otra cosa que una causalidad distinta”. En suma, Atxaga reconoce haber aprendido en Borges que los libros no pueden contenerlo todo, que sólo constituyen un resumen de la vida, pero que poseen sus propias leyes y procedimientos.

“Alfabeto sobre el único verano de mi vida en que fui un don Juan” forma parte de una serie de textos que publicó *Diario 16*¹⁶ en la que diversos escritores contaban un amor de verano. Un verano en el que, como afirma el autor, su nombre fue Legión “porque fuimos muchos amores”, tantos como diecisiete. ¡Lástima, con siete más hubiera podido completar un alfabeto de amores veraniegos!

En “Lista de casos” recoge diversos testimonios sobre el sida, enfermedad que Atxaga ve como “una peste reaccionaria” porque no sólo no altera el orden social sino que lo fortalece y consolida. Pero como Atxaga se mueve siempre entre la realidad y la ficción, cita textos de Artaud, de Hervé Guibert, amante de Foucault y autor de *El amigo que me salvó la vida*, del poeta chileno Enrique Lihn, de Anne Sexton, hasta un aforismo de Lichtenberg. Pero lo que en el fondo plantea es el

¹⁶ La serie se titulaba “Aquel verano, aquel amor” y el trabajo de Axtaga “Mi nombre es legión”. Se publicó el 25/VIII/1996.

derecho de todo enfermo a un *bel morir*, rodeado de familiares y amigos.

“Lista de locos”, por último, recoge testimonios sobre la locura, con todo lo que tiene de injusta y lo que conlleva de violencia. Se incluye entre ellos el del poeta Leopoldo María Panero, que lleva casi treinta años internado en hospitales psiquiátricos y del que se transcribe un poema que me resisto a olvidar:

Hombre normal que por un momento
 cruzas tu vida con la del esperpento
 has de saber que no fue por matar al pelícano
 sino por nada por lo que yazgo aquí entre otros sepulcros
 y que a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada
 de demonio o de dios debo mi ruina.

(*Poemas del manicomio de Mondragón*, 1987)

* * * * *

Dejemos a Bernardo Atxaga y pasemos a Juan José Millás.

“El telescopio empequeñece el universo.
 Es el microscopio el que lo agranda”.

G.K. Chesterton

En su penúltima novela, *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1994), Juan José Millás ya había señalado que sólo “una realidad llena de perfiles fantásticos” podía representar la vida española actual. Con la lección de Cervantes y Valle-Inclán bien aprendida, en esta nueva obra, *El orden alfabético*¹⁷, intensifica los procedimientos retóricos que habitualmente utiliza en sus artículos de *El País*. Insistir en la importancia que estos textos periodísticos tienen en la evolución de su obra, no parece gratuito, pues, sin restarle la validez y entidad que poseen en sí mismos, han sido campo de experimentación para decantar un estilo que surgió desde planteamientos que andaban por los aledaños del realismo para llegar a una literatura donde impera lo fantástico, acentuando los ribetes irónicos y paradójicos, como el arma retórica más adecuada para explorar la realidad actual. Habría que añadir que su

¹⁷ Alfaguara, Madrid, 1998.

estilo ha tendido siempre a una economía de medios, a lo que él ha llamado la sencillez compleja, cuyo ejemplo señero sería *La metamorfosis*, de Kafka, pues, no en balde, el protagonista de esta novela se siente como un escarabajo solitario (pp. 54 y 77). Quizá porque apostar por un estilo funcional, sin adornos, es el procedimiento estilístico más adecuado para resaltar la carga simbólica de la historia que se cuenta.

En la dedicatoria que encabeza la novela aparece ya la poética que cultiva Millás en esta narración: las personas son tan reales como la fantasía y tan fantásticas como la vida real. El texto del relato se compone de dos partes equilibradas, con veintidós y dieciocho fragmentos, sin numerar, que pueden leerse -por su tensión y proporciones- como dos novelas cortas. En la inicial, narrada en primera persona, Julio, un adolescente de trece años, casi catorce (precisión que se convierte en una especie de rima interna que se reitera a lo largo de la obra), mientras pasa unas anginas en la cama, tiene delirios fantásticos que le permiten llevar una doble vida, pasar de la realidad familiar a otra apocalíptica, en la que el lenguaje está desapareciendo, pero en la que -como contrapunto- consigue tener relaciones con Laura, la chica de la que está enamorado.

Entre esta primera parte y la siguiente, narrada en tercera persona y, por tanto, desde una mayor distancia, han transcurrido veinte años. En ese tiempo, la realidad ha adquirido las características catastróficas que el joven fantaseó. Así, los padres del protagonista se han divorciado, la madre está casada con un peluquero y distribuidor de uñas postizas; y el padre, obsesionado por aprender inglés, ha padecido una trombosis que lo tiene internado en un hospital. Julio, por su parte, se ha convertido en un periodista solitario cuya lógica choca con un mundo en el que tiene que vivir, por lo que sublima su mediocre existencia refugiándose en la imaginación, inventando dos amantes ocasionales, una familia y un hijo con la misma edad que él tenía en la primera parte de la narración.

El que hable un adolescente no es una elección arbitraria, pues sólo una mirada ingenua, sin contaminar, apasionada, podía advertir en la realidad lo que los maleados adultos no aprecian. "Yo -señala (p. 16)- tenía en la cabeza miles de puertas que me llevaban a lugares en los que era tan feliz". De la misma manera, en la segunda parte, el protagonista,

que aparece como una inversión especular del adolescente, se convierte en un adulto que lleva una existencia vicaria. Lo que se narra, en suma, es el conflicto de un individuo con su familia, con su entorno, con distintas mujeres. Julio se siente incapaz de adaptarse a ningún orden, por lo que -simbólicamente- se refugia en el alfabético, no porque resulte menos convencional que los demás, sino porque -a diferencia del resto- respeta unas reglas de juego, lo que no impide que al transitar por él se lleve más de una sorpresa.

Más allá de metáforas y símbolos, por otra parte, muy bien armados por Millás, en la novela se plantean dos cuestiones que hoy me parecen capitales, y no sólo en la sociedad española: el progresivo empobrecimiento del lenguaje y la continua desrealización de una existencia en la que no parece que se advierta la cada vez mayor presencia de lo irreal. Las palabras, ha repetido Millás, son las piezas dentales del pensamiento y la realidad sólo se puede digerir con una dentadura en buen estado. El lenguaje genera la realidad, la crea, por lo que al ir perdiendo palabras la vida se estrecha, se hace más inhóspita y tenemos que deambular por ella como minusválidos¹⁸. No menos acerada es su crítica respecto a la segunda cuestión, en la que apunta cómo la televisión y la prensa se han convertido en instrumentos para describir la realidad. Así, mientras que lo real se está convirtiendo en invisible (las muertes del abuelo y del padre, en la primera y segunda parte, respectivamente), lo ficticio se presenta de tal modo que parece real¹⁹.

Si el recuerdo de Kafka y de Lewis Carroll parece evidente, no en balde ellos mostraron en sus obras los absurdos mecanismos que gobiernan la existencia humana y las distintas realidades con las que convivimos, me gustaría llamar la atención también sobre un autor español del que tantas cosas lo separan pero con el que tiene mucho en común, Ramón Gómez de la Serna. El escritor madrileño fue un maestro en la observación de lo ínfimo y fue quien hizo suya la frase citada de Chesterton que me parece una definición perfecta de la concepción del mundo que tiene Millás. Pero comparte también con el inventor de las greguerías el gusto por los objetos: ¿hay algo más

¹⁸ Vid. también Jesús Marchamalo, *La tienda de palabras*, Siruela, Madrid, 1999, y Vicente Verdú, "El subjuntivo", *El País*, 10/VII/1999.

¹⁹ Vid., como un ejemplo más, entre otros que podrían aducirse, su artículo "Lo real", *El País*, 25/IX/1998, con el que Millás ha obtenido el Premio de periodismo Mariano de Cavia.

ramoniano que la pierna sin depilar de *La soledad era esto*, el bigote postizo de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* o el zapatito del aborto y las uñas postizas de esta novela?

Todo esto, no obstante, no es más que inútil erudición si no entendemos que Juan José Millás utiliza lo fantástico en esta gran novela que es *El orden alfabético* para articular una visión crítica del mundo en la que alerta sobre la deshumanización y la despersonalización de la existencia y sobre esa grave lacra que supone el predominio de lo que Muñoz Molina llamó la ideología del ser frente a la cultura del hacer²⁰. Pero también -y esto es lo principal- sobre el absurdo de una vida en la que se está produciendo una "catástrofe alfabética", en la que ese ecosistema que es el lenguaje se está deteriorando, mientras que lo virtual sustituye a la realidad, lo vicario a lo real. Una sociedad, comenta el narrador, que parece sufrir algún tipo de hemiplejía, o de Alzheimer, y a la que sólo le funciona un costado. A pesar de todo lo apuntado, no parece del todo pesimista la conclusión del relato, pues, después de mucho deambular por ese orden alfabético que contiene todo lo existente, el protagonista llega a la palabra *hombre* con la sensación de que ha alcanzado el final de su trayecto, momento en el que la multitud de la que formaba parte quizá se decida a fundar de nuevo la realidad, a crear un mundo distinto.

No quiero concluir sin resaltar que la novela es también otro ejemplo más de esa literatura crítica que los estudiosos de la materia suelen echar tanto de menos. Su peculiaridad, en este sentido, estriba en las alusiones a aquéllos -utilizo el lenguaje del autor- que ni siquiera respetan las reglas que han creado. Y no parece que sea necesario señalar. Visto lo visto en la historia, en la tradición literaria, quizá sólo a través del juego, de los espejos deformados, del revés de la trama, puede mostrarse en toda su trascendencia y complejidad la vida española. Y quizá no está de más recordar lo que Bernardo Atxaga comenta en su libro: "Los alfabetos me sirven precisamente para infundir una cierta magia al flujo narrativo". En esa misma onda se mueve un Juan José Millás que con la única letra que tiene problemas es con la *r*, porque le cuesta pronunciarla, y que puestos a perder alguna palabra elegiría

²⁰ Valgan un par de muestras: "Cuando estás convencido de ser esto o lo otro puedes hacerte mucho daño intentando convencer a los demás" (p. 139); "Toda patria es una forma de espejismo atroz" (p. 153).

sentina, porque lo confunde, ya que le evoca el alma, el espíritu, y sin embargo es el nombre de la cloaca de los barcos²¹.

En suma, mientras que para Bernardo Atxaga el orden alfabético es la estructura más adecuada para amenizar sus lecturas públicas, un orden abierto que le permite jugar con las partes del discurso y traspasar las fronteras clásicas de los géneros literarios; Juan José Millás lo utiliza como la representación simbólica de una organización fija, de unas reglas de juego de las que no podemos prescindir sin el grave riesgo de deteriorar el lenguaje, y –por tanto– la realidad que sustenta.

No en balde hace unos días me comentó Millás que si iba a hablar del orden alfabético no debería empezar por Basilea sino por Almería. En fin, no siempre hay que seguir tan estrictamente el orden (a Millás le gusta recordar que la realidad es, en parte, una tensión entre el orden y el desorden), aunque éste sea el alfabético, ni hacerle caso a los autores que uno más aprecia. Al fin y al cabo, ya casi nadie duda que la realidad también forma parte del género fantástico²².

²¹ Vid. las entrevistas con Tino Perterra, *La Nueva España* (Oviedo), 10/IX/1998, y Núria Navarro, *El Periódico*, 15/IX/1998.

El único alfabeto que le conozco, en el sentido que hoy usa el término Atxaga, es "1998, vocabulario básico", *El País*, 27/XII/1998.

²² Quiero darle las gracias a María José Vega, Silvia Iriso, Gonzalo Pontón y Guido Capelli, sabios compañeros de departamento, y a un par de generosos amigos, Pilar Orero y Jon Kortazar, por las pistas que me han proporcionado sobre los alfabetos en la tradición clásica y moderna.

Manuel Pombo
Universidad de Basilea

De oca a oca
Intertextualidad en *Obabakoak* y *Lista de locos* de
Bernardo Atxaga

Omne meum, nihil meum
- Macrobius

INTRODUCCIÓN

En la literatura moderna, sobre todo la que adornan prefijos latinos, la intertextualidad goza de un importante estatuto como objeto de trabajo y de reflexión.¹ Aunque el término aparece como esencialmente moderno, se refiere a prácticas de escritura tan viejas como fundamentales. Algunas épocas se han mostrado mucho más propicias a ese tipo de literatura; durante el Renacimiento y el Clasicismo la imitación de los antiguos representó el motor de la invención. Para los fines de nuestro estudio, adoptamos la siguiente definición de intertextualidad:

Presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género etc., procedentes de otros textos y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas.²

¹ La noción de intertextualidad ha sido propuesta por Julia Kristeva al final de los años sesenta y utilizada por toda una serie de críticos como Genette, Barthes o Dällenbach en diferentes acepciones. Sobre los términos *intertextualidad* y *postmoderno* cf. también: Yvette Sánchez, *No en vano, de segunda mano, Referencias a las artes en escritoras españolas de hoy*, en: ARBA, 4, Basilea, Romanisches Seminar der Universität Basel, 1994.

² Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 570, s.v. *intertextualidad*.

Como punto de partida nos servirá la *Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que acaba en P*, séptima narración que compone *Lista de locos y otros alfabetos*³ de Bernardo Atxaga y que reflexiona sobre la intertextualidad en sus diversas formas. El plagio, uno de los recursos literarios al margen de la legalidad, constituye un elemento que el autor vasco introduce ya en su libro *Obabakoak*⁴, obra galardonada con los premios de la Crítica, el Nacional de Literatura y el de Narrativa en Euskera. Junto a otros relatos, se nos ofrece un *Método para plagiar* (*Obabakoak*, p. 399) seguido incluso de un ejemplo práctico, *Una grieta en la nieve helada* (*Obabakoak*, p. 419). Pero Atxaga no se limita al plagio, sino que establece relaciones de todo tipo entre su obra y las de otros autores. Por lo tanto, leer a Atxaga significa enfrentarse con la literatura mundial.

El autor insiste en el hecho de que "Cada texto tiene su razón o su clave" y recomienda prudencia en la búsqueda de igualdades o semejanzas con textos anteriores de otros autores⁵. En general, nos desaconseja que leamos sus textos

"como si fuera un autor postmoderno. Quizás sea esa una de las bases, pero la referencia a la realidad es para mí básica. Considero dicha referencia ("ética y estéticamente") extremadamente importante, única garantía de "progreso literario"⁶.

Sin embargo consideramos la intertextualidad un elemento clave de su obra. La herencia literaria trasluce de manera sutil e ingeniosa a cada paso. "El libro es como una tienda de ultramarinos o una botica. Hay de todo."⁷; son las palabras con las que el autor define el carácter heteróclito de *Obabakoak*. Con la misma frase se puede definir la riqueza de elementos de la tradición literaria presentes en su obra.

"Lo peor es quedarse encerrado dentro de uno mismo", nos dice Atxaga. Con la posibilidad de acceso a las grandes obras de la literatura

³ Bernardo Atxaga, *Lista de locos y otros alfabetos*, Madrid, Siruela, 1998. A continuación nos referiremos a esta obra simplemente con *Lista*. La *Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que termina en P* se encuentra en las páginas 129 y ss.

⁴ Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, Donostia, Erein, 1988. La versión en castellano, que utilizaremos en este trabajo, fue publicada en Barcelona por Ediciones B, 1989. De aquí en adelante, nos referiremos a esta obra simplemente con el título y el número de la página citada.

⁵ Cf. carta de Bernardo Atxaga al autor del 22-VI-99 transcrita en el apéndice.

⁶ *ibidem*, p. 2.

⁷ Cf. José Luis Gallero, *Bernardo Atxaga, "Es difícil saber lo que un vasco piensa"*, en: *Panorama*, Madrid, 17-VII-1989, p. 61.

universal de que disfruta un autor contemporáneo, "cualquier escritor puede crearse su propia tradición" (*Obabakoak*, p. 493).

El propósito de este pequeño estudio es doble. Por una parte intentaremos establecer una reseña de referencias de varios tipos que aparecen en *Lista de locos*; casi todas las fuentes han sido transformadas por el autor.

Por otra parte comentaremos, de forma concisa, los dos textos metaliterarios concernientes al plagio -*Método para plagiar* y *Leccioncilla sobre el plagio*- juntos con los ejemplos que nos presenta el propio autor, *Una grieta en la nieve helada* y *Wei Lie Deshang* (*Obabakoak*, p. 415 y ss.) Esto nos permitirá acercarnos al bagaje literario de uno de los mejores autores contemporáneos de la Península.

*Kann man schreiben, ohne gelesen zu haben?
Steht nicht einer auf den Schultern des Anderen?
- Thomas Mann*

EL MUNDO INTERTEXTUAL DE *OBABAKOAK* Y *LISTA DE LOCOS*

Toda una serie de elementos que Atxaga toma de fuentes ajenas mantiene su valencia original, como gran parte de los personajes literarios que el autor utiliza en repetidas ocasiones para ejemplificar sus razonamientos. Hablando de los fantasmas que suelen poblar las 'historias inmortales', toma como ejemplo *Le Malentendu* de Camus y nos alega un resumen de la obra a través de Meursault, el protagonista de la novela más conocida del autor francés, *L'Etranger*. (*Lista*, p. 120). Para justificar la tradición como fuente esencial de todo autor, alude a tres escritores de renombre mundial y a sus personajes: Sherlock Holmes, Shilock y Don Quijote, salidos respectivamente de las plumas de Sir Arthur Conan Doyle, de William Shakespeare y del Manco de Lepanto (*Lista*, p. 106). En el mismo párrafo se pone a jugar con la tradición confundiendo a C. Auguste Dupin, protagonista de *The murders in the Rue Morgue* con Arsenio Lupin, el héroe de las novelas de Maurice Leblanc. Tampoco faltan las referencias a la literatura en lengua inglesa de ultramar. El caminante imaginario, cuyas huellas seguimos por los montes del País Vasco, debe cuidarse de no "perder el

sentido del tiempo" y evitar la suerte de Rip Van Winkle, protagonista del relato homónimo firmado Washington Irving (*Lista*, p. 176).

La geografía desempeña un papel importante en la aproximación de ficción y realidad. En *Obabakoak*, estos dos niveles se mezclan, llegando a quedar inseparablemente confundidos: si tomamos, por ejemplo, los cuentos que Atxaga sitúa en Hamburgo, reconocemos cómo las personas y los acontecimientos ficticios introducidos por el autor cobran existencia al encontrarse relacionados con descripciones minuciosas de las calles de dicha metrópoli. Las indicaciones topográficas abundan en los relatos asentados en las ciudades alemanas. Así leemos que la cantante de ópera María Vockel actuó en el *Schauspielhaus* (*Obabakoak*, p. 50), incluso conocemos su dirección exacta de Hamburgo. Los lectores sabemos que se trata de un sitio existente e incluso el más indicado para cantar ópera. Por eso la cantante cobra en nuestras mentes un estatuto más real. La transcripción de un supuesto artículo publicado en el periódico *Bild Zeitung*, del que el narrador nos indica incluso una fecha precisa, es otro elemento que provoca el efecto de verosimilitud.

Las ciudades alemanas se oponen como lugares reales al mítico Obaba, aldea vasca imposible de situar con precisión en el mapa y en la que los puntos de referencia se limitan a la iglesia, la escuela y el bar.

En *Lista de locos*, Samarcanda⁸, una ciudad en el umbral entre realidad y ficción, adquiere materialidad por su yuxtaposición con la capital del imperio otomano (*Lista*, p. 50)⁹. En el alfabeto dedicado a Borges, el protagonista se encuentra de repente en un lugar del mundo cinematográfico de Orson Welles¹⁰, el gran salón del palacio de Shanadú (*Lista*, p. 220). También nos detendremos en Welles, cuando tematicemos el influjo del cine en la obra de Atxaga.

Algunas citas resultan tan conocidas y utilizadas que ya pueden ser calificadas de 'dominio público' como las últimas palabras de Garcin,

⁸ Samarcanda representa una ciudad tópica del cuento oriental ya mencionada en los cuadernos de viajes de Marco Polo, cf. Marco Polo, *Il Milione*, a cura di Dante Olivieri, Bari, Laterza, 1912, p. 42.

⁹ Volveremos a hablar de este lugar en el apartado consagrado al cuento *Wei Lie Deshang*.

¹⁰ *Citizen Kane*, RKO Radio Pictures, 1941, 119 mins., Orson Welles (dir.), con Orson Welles (Charles Foster Kane) Joseph Cottten (Jedediah Leland) y Dorothy Comingore (Susan Alexander) en los papeles principales.

“L'enfer, c'est les autres”, en *Huis Clos* de Sartre.¹¹ Atxaga reproduce dos veces la sentencia de Garcin en el 'dibujo 14' de la *Red para atrapar fantasmas* (*Lista*, p. 126): la primera en su traducción castellana, sin marcarla como elemento ajeno introducido en el propio discurso, la segunda en la versión francesa original.

El contenido del poema que se encuentra en las primeras páginas del *Alfabeto sobre la montaña*, titulado *B y C. Bosque y corazón* (*Lista*, pp. 162-164)¹², nos sugiere una interpretación alternativa de las dos letras que forman parte del título. La sexta estrofa

Y que dices Der Tod
Ist ein Meister
Und du, Zur [sic] Linken
Des menschen [sic] Sinn;

nos recuerda los famosos versos de Paul Celan

[...] Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Aug ist blau [...]¹³,

mientras que la séptima

Que dices Helian,
Einsamen [sic] Helian,
Abens grauen [sic]
flammendes;

constituye un claro eco de los grandes escritores de lengua alemana en general como Hölderlin¹⁴ y los autores de la generación expresionista, en particular Brecht y Trakl¹⁵. No cabe duda de que Bernardo Atxaga

¹¹ Jean-Paul Sartre, *Huis Clos*, Paris, Gallimard, 1962, p. 60.

¹² El poema figura, con dos pequeñas variantes, en otras ocasiones:

1. Bajo la letra 'I' del *Alfabeto sobre fantasmas en el que sólo la M habla de milagros* bajo el título *Arcaico corazón*.

2. En el volumen *Poemas & híbridos*, Madrid, Visor, 1990, con el título *Canciones IV* fechado en 1989. Resultaría muy interesante compararlo con la versión en euskera que -aún sin ningún conocimiento de la lengua vasca- nos parece bastante diferente.

¹³ Paul Celan, *Die Todesfuge*, en: Paul Celan *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Beda Alemann y Stefan Reichert (eds.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, tomo III (*Gedichte*), pp. 63-64.

¹⁴ Sobre la importancia y el significado del fuego en el autor alemán véase el estudio de William Gilby, *Das Bild des Feuers bei Hölderlin, eine genetische Betrachtung*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1973.

¹⁵ Para una aproximación a estos escritores me he basado en la lectura de Walter Muschg, *La literatura expresionista alemana: de Trakl a Brecht*, traducido por Michael Faber Kaiser, Barcelona, Seix Barral, 1972.

conoce muy bien el poema *Helian*¹⁶, escrito entre diciembre de 1912 y enero de 1913, aunque las palabras alemanas que aparecen en su poema, insistimos, no son más que meras resonancias. Brecht pertenece, según la afirmación del propio Atxaga, a los autores que ejercieron una influencia fundamental en él cuando tenía 20 años, "esa fase inocente de la vida".¹⁷ B. y C. podrían, pues, corresponder a las iniciales de *Brecht* y *Celan*.

Como nos muestra el último ejemplo, Atxaga suele alterar el texto original de una manera u otra. Incluso cuando declara su fuente, la cita puede resultar incompleta o inexacta. La explicación para ese procedimiento en función del propio razonamiento se encuentra en el maravilloso *Alphabelette. Alfabeto francés en honor de Jorge Luis Borges*, donde Atxaga nos explica la lección más importante que ha aprendido del maestro argentino: que los libros no pueden contenerlo todo y que "no pueden ser sino un *resumen* con leyes y procedimientos propios" (*Lista*, p. 215).

El nigeriano Amos Tutuola, autor de libros tan impresionantes como *My Life in the Bush of Ghosts*¹⁸, no puede faltar en el gabinete dedicado a los escritores fundamentales para Atxaga, aunque "impulsado por la ley del más fuerte según la cual pez grande se come al chico, prefiere publicar en mal inglés que en buen yoruba".¹⁹ El autor vasco parte de una cita tomada de *The Palm-Wine Drinkard*²⁰ para entablar unas apreciaciones metaliterarias sutiles. Ante todo sitúa el fragmento "al comienzo de uno de los capítulos" (*Lista*, p. 127), pero sabemos muy bien que Tutuola no subdivide su relato de ninguna manera. Además Atxaga interrumpe el flujo de la cita en un cierto punto con un acatamiento irónico parodiando las convenciones literarias: "Seguí leyendo, pero no puedo referir todo lo que leí. Primero porque no debo [...]" (*Lista*, p. 127).

¹⁶ Georg Trakl, *Helian*, en: *Achtzig Gedichte*, Ebenhausen bei München, Kornwestheim/Langewiesche-Brandt, 1985, pp. 52-55.

¹⁷ Cf. Cristina Turrau, *Entre la selva y la escritura*, en: *El País Semanal*, Madrid, 10-VI-1990, p. 66.

¹⁸ Amos Tutuola, *My Life in the Bush of Ghosts*, London, Faber and Faber, 1990.

¹⁹ Bernardo Atxaga, *Alfabeto sobre fantasmas*, p. 13.

²⁰ Amos Tutuola, *The Palm-Wine Drinkard*, London, Faber and Faber, 1952, pp. 17 y ss.

Volviendo a *Alphabelette*, comprobamos que el autor nos explica el mecanismo subyacente a este texto en un determinado momento de la narración: "La rigurosa ley de los alfabetos me obliga a dejar la consulta para más adelante y seguir hasta la F." (*Lista*, p. 216). A través de este poema, se nos plantea una vez más la cuestión delicada concerniente a la autoría de un texto. El autor/narrador declara, a través del juego de palabras 'traducir-retraducir', que la versión original de la poesía es castellana: [...] el original, el poema que Borges tituló "Límites". (*Lista*, p. 221).

La indicación de Atxaga parece, en un principio, satisfactoria. Pero al verificar la fuente, descubrimos que el juego referencial no termina con Borges. De hecho, el autor argentino acompaña su texto de una nota que remite a otro autor:

[...]

La muerte me desgasta, incesante.

De *Inscripciones* (Montevideo, 1923)
de Julio Platero Haedo.²¹

En la genealogía de *Límites* se superponen tres niveles, y su pista se pierde con la referencia al enigmático autor uruguayo.

El último ejemplo de citas textuales atañe a la literatura portuguesa del siglo XIX. En la novela *O Mandarim* de Eça de Queiros²², el protagonista no tiene que cortar un hilo sino tocar la campana que tiene encima del escritorio para efectuar el crimen perfecto que lo convertirá en hombre rico a expensas de la vida de un desconocido.²³ La amplitud de las referencias literarias en la que se encuentra nuestro autor y con el que juega con denuedo se evidencia por la mezcla de elementos de varias fuentes que encontramos repetidamente en la obra del autor vasco.

Entre los diferentes tipos de juegos a los que Atxaga somete la tradición, destacan los casos de intertextualidad que parten de títulos del

²¹ Jorge Luis Borges, *Obra Poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 300.

²² Eça de Queiros, *O mandarim*, en: *Obras de Eça de Queiros*, tomo VIII, Porto, Lello e Irmaõ, 1946-1948, pp. 285-384. No hemos podido encontrar la versión de este tema en la que el hilo representa el elemento clave, pero la confusión del contenido resulta un detalle interesante para ilustrar la multitud de variantes que pueden surgir de una determinada materia.

²³ Tema tratado ya en el *Père Goriot* de Honoré de Balzac (1835), cuya obra *La peau de Chagrin* -dicho sea de paso- muestra una afinidad temática con *El diablo de la botella* de Stevenson citado por Atxaga.

mismo Atxaga o de otros autores. Este tipo de referencias puede representar para los lectores un desafío mucho mayor, cuando el autor pone un velo al texto al que alude, puesto que la cantidad y la diversidad de las 'fuentes' imposibilita una reconstrucción integral de todas las referencias.

La alusión intertextual del ensayo *Para escribir un cuento en cinco minutos* al soneto con estrambote *Receta para hacer soledades en un día*, que Quevedo escribió contra Góngora, ya ha sido indicado por la crítica²⁴, así como la referencia al *Manual de instrucciones* de Julio Cortázar²⁵, deuda literaria que Atxaga reconoció en varias ocasiones. El reloj, por un lado *conditio sine qua non* para una composición lograda y por otro lado elemento que cierra el relato, es el denominador común más evidente. Atxaga nos proporciona palabras clave -RED y MANOS- al estilo de Quevedo y en mayúsculas, igual que el escritor argentino en sus *Instrucciones para entender el retrato de Enrique VIII de Inglaterra por Holbein*²⁶. El propósito de Atxaga, en el nivel metanarrativo, presenta un carácter tan paródico como el de los otros dos autores, de los que se diferencia el cuento-meta de Atxaga, aparte de su género, porque goza de una incontestable ejemplaridad. En cambio, la "receta" que nos presenta Quevedo es, desde el punto de vista estético del autor, todo lo contrario de un modelo.

También en *Lista de locos* encontramos dos alfabetos con títulos que nos recuerdan otras obras creadas en el mundo anglófono y en el hispano. En el 'ejercicio de estilo', *Un cuento para Violante*, Atxaga no toma el título sino el famoso verso primero del poema compuesto por el Fénix de los ingenios: el *Soneto de repente*. Si nos fijamos algo en los textos, encontramos varias coincidencias. A ambos autores se les ha asignado una tarea por la que se ven en un aprieto. La musa Polimnia responde a la demanda del autor afirmando que "no se siente nada poética" (*Lista*, p. 31.), como si se tratara de escribir una composición lírica. Al autor sólo le quedan cuatro días, un posible paralelo a las cuatro estrofas que componen un soneto. De todos modos la numerología resulta importante; para Lope, el número fatídico es el 14 -

²⁴ Cf. Marco Kunz, *Cuentos del cuento*, en: *Lucanor*, 11 (mayo 1994), Pamplona, 1994, p. 93.

²⁵ Julio Cortázar, *Manual de instrucciones*, en: *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 7-24.

²⁶ *ibidem*, p. 17.

los versos del poema que tiene que componer-, el cuentista se ve enfrentado a las 23 "palabras de rigor" (*Lista*, p. 36) de la frase inicial. Ambos textos terminan con el cumplimiento del encargo por parte de los autores y, además, la frase final del cuento muestra una gran similitud con el primer verso del soneto, creando un efecto de circularidad. "Ya tenía lo que quería, el cuento que me había mandado hacer Violante" (*Lista*, p. 44).

Nos parece importante señalar la insistencia con la que, en el cuento de Atxaga, autor y letras trabajan la frase inicial. Como nos comenta la letra A, esa frase resulta predeterminante para la calidad del relato. Desgraciadamente, en el caso del *Cuento para Violante* no está tomada de la tradición ni de la inteligencia del autor. Por eso, el cuentometeta que la letra E inicia con el clásico "Érase una vez" llega a ser un relato redondeado, mientras que la frase liminar proporcionada por Violante resulta inadecuada para conducir al logro de la obra proyectada. Cuando al final el cuentista la antepone a la nueva narración para cumplir con el encargo del director literario, las letras "chocan, caen, se amontonan, se levantan y corren" (*Lista*, p. 44) mostrando así su espanto y su rechazo.

El segundo alfabeto, redactado en defensa de la lectura de los libros, nos lleva a un contexto completamente diferente. La intertextualidad se encuentra en el umbral entre la literatura y el séptimo arte. Los aficionados a la pantalla grande reconocerán sin duda en *Desde Groenlandia con amor* el título de la segunda y, según la crítica, quizás mejor película protagonizada por el legendario agente secreto James Bond²⁷, aunque no debemos olvidar que ya la película fue rodada según el libro homónimo de Ian Fleming.²⁸

Atxaga no se limita a juegos intertextuales con títulos propios; en cuatro alfabetos de *Lista de locos* hemos encontrado manipulaciones que giran en torno a títulos ajenos que quisiéramos discutir ahora.

El primer ejemplo tiene que ver con el tema recurrente en Atxaga de la marginación basada en la dicotomía de bosque y cultura, de Obaba y de Hamburgo.

²⁷ *From Russia with love*, United Artists, 1963, 110 mins., Terence Young (dir.), con Sean Connery (James Bond) y Daniela Bianchi (Tatiana Romanova) en los papeles principales.

²⁸ Ian Fleming, *From Russia with love*, en: *A James Bond Quartet*, London, Jonathan Cape, 1992.

Para mí fue una revelación saber que el mundo, en la Edad Media, se podía dividir en Bosque y Cultura. En el Bosque vivían los marginales, aquellos que estaban más allá de las tierras cultivadas de los dominios de la ley.²⁹

Lo mismo vale para la imagen de la isla, alegoría de la lengua vasca o del País Vasco en general, que alterna con el motivo del bosque en *Método para plagiar (Obabakoak)*, p. 399 y ss.) y que Atxaga utiliza en repetidas ocasiones. "Euskadi, lo suelo decir, es un archipiélago."³⁰

En relación con la opinión expresada por su personaje, de meter a todos los enfermos en un barco y llevarlos a un archipiélago aislado, Atxaga nos recuerda la *Stultifera navis* de Sebastian Brandt³¹. El grabado que adorna la portada de la sátira medieval nos muestra todos los locos reunidos para el embarco *Gen Narragonien* [hacia el país de los locos], pero en lo que sigue la obra no es más que otra lista de casos. Brandt, como Atxaga, pasa revista de "locos" mostrándonos uno a uno con su específica obsesión.

Acto seguido, Bernardo Atxaga afirma que la postura de su personaje "[...] respondería también [...] a esa verdad tan profunda que expuso el poeta chileno Enrique Lihn en su libro autobiográfico *Diario de muerte*." (*Lista*, p. 233). La cubierta del *Diario*³² está ilustrada con la *Isla de los muertos* del ilustre pintor suizo Arnold Böcklin³³, lo cual no sorprende, dada la temática del libro. Lo que sí queremos subrayar es la insistencia en la imagen barco / isla provocada por la mención de esa obra.

²⁹ Cf. Juan José Lanz, *Entrevista con Bernardo Atxaga*, Bilbao, 28-VIII-1990, p. 2.

³⁰ Cf. Lluís Fernández, *Bernardo Atxaga, Vasco cheroquí que escribe en euskara*, en: *Man*, 12, Madrid, diciembre de 1989, p. 115.

³¹ Sebastian Brandt, *Das Narrenschiff*, Manfred Lemmer (ed.), Tübingen, Max Niemeyer, 1986, pp. 1-2.

³² Enrique Lihn, *Diario de muerte*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1989.

³³ El gran maestro, nacido en 1827 en la ciudad de Basilea, dedicó más que ningún otro pintor su vida al estudio de los colores. La fuerza de sus obras reside en la cromaticidad, como en *Odiseo* y *Calipso* de 1883. Aunque al principio su pintura le causó muchos disgustos y peripecias, ya en los últimos años de su vida pudo gozar de cierta fama que más tarde se convertiría en notoriedad. Gran parte de la numerosísima obra de Böcklin se encuentra en Basilea. Entre ellas la citada *Toteninsel*, de 1880.

Una fuente bibliográfica relativa al tema de la marginalización y del aislamiento que nos parece fundamental en el caso de Atxaga es la obra de Marcel Schwob. En *Le roi au masque d'or*³⁴, el protagonista

[...] se souvint qu'il y avait, dans un endroit écarté de son royaume, un asile où se réfugiaient ceux qui avaient été repoussés de la vie par leurs maladies ou leurs crimes. [...] leur solitude était extrême.³⁵

El escritor vasco cita en varias entrevistas esta colección de cuentos pertenecientes al género del *conte fantastique* que continúan la tradición de Baudelaire, Gautier, Nerval y Villiers de l'Isle-Adam y que en las letras hispánicas cuenta con representantes tan ilustres como Borges y Cortázar. Otro de los cuentos de Schwob, *L'Incendie Terrestre*, se inicia con las palabras:

Le dernier élan de foi qui avait entraîné le monde n'avait pu le sauver. Des prophètes nouveaux s'étaient dressés en vain. Les mystères de la volonté avaient été inutilement forcés; car il n'importait plus de la diriger, mais c'était sa quantité qui semblait décroître [...].³⁶

Si comparamos este fragmento con el poema de Augusto Monterroso³⁷ propuesto por Atxaga en *Lista de locos*, encontramos "los ecos, las resonancias" y notamos que el texto "cae como una piedra sobre el agua produciendo ondas" (*Lista*, pp. 72-73).

Un ejemplo para los abundantes juegos que Atxaga realiza con títulos -en este caso se trata de una omisión- lo encontramos en *Plis Plas, Plis Plas, Plas Plas. Medio alfabeto sobre la literatura vasca*, un texto con una carga onírica muy fuerte. La denominación adelanta ya el contenido del relato: las obras en euskera caen a gotas, la literatura vasca llega tan sólo a rellenar medio alfabeto y parece un plis plas, es decir algo insignificante, de poca importancia. El relato cuenta con dos protagonistas: el escritor y su diminuto compañero de viajes, Aladino, uno de esos fantasmas fascinados por las lenguas minoritarias, como los de Singer que adoran el yiddish u otros que hablan occitano.³⁸ El aspecto de Aladino resulta poco usual, sin intenciones de satisfacer deseos como

³⁴ Marcel Schwob, *Le roi au masque d'or*, en: *Oeuvres complètes*, tomo III, Paris, François Bernouard, 1927.

³⁵ *ibidem*, p. 16.

³⁶ *ibidem*, p. 27.

³⁷ Augusto Monterroso, *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, México, Alfaguara, 1996, p. 37.

³⁸ Bernardo Atxaga, *Alfabeto sobre fantasmas en el que sólo la M habla de milagros*, p. 12.

en *Las mil y una noches*, sino más bien ansioso de leer el informe sobre la literatura vasca que su huésped está a punto de redactar. De paso sea dicho que las historias de Sheherazade constituyen para Atxaga una obra fundamental que cita repetidamente en sus obras. “[Para el plagio] se pueden utilizar mil cuentos de la recopilación de *Las mil y una noches*, pero ni uno solo de una antología de vanguardia.” (*Obabakoak*, p. 409).

Puestos a navegar por el “riachuelo de la literatura vasca” (*Lista*, p. 90) en un barquito de papel -una reminiscencia de la viñeta diez del juego de la oca³⁹-, los viajeros pasan por las letras J y K que hacen recordar al escritor el bar JK de Bilbao, donde vio por primera vez al poeta Gabriel Aresti, el más importante creador en verso de la posguerra y defensor comprometido de la lengua vasca. Aladino, en su afán de saber, quiere conocer algún texto de Aresti. Al recitar uno de los poemas del libro *Harri eta Herri* (en castellano *Piedra y pueblo*)⁴⁰, el autor no recurre al azar. El poema en cuestión se titula *J*, como la letra en la que se encuentran los dos compañeros de viaje.

Lista de casos (*Lista*, pp. 229 y ss.), un alfabeto dedicado al SIDA, la ‘peste reaccionaria’, nos presenta, en diez páginas, media docena de referencias más o menos precisas: Antonin Artaud, Hervé Guibert⁴¹, G. C. Lichtenberg, Enrique Lihn, Anthony Perkins, Anne Sexton, además de una carta redactada por una tal Elisa, amiga del autor, y una novela, de la que Atxaga no nos facilita ninguna indicación bibliográfica.

Quisiéramos comentar brevemente el poema de Anne Sexton *En el hospital* tomado de *All my pretty ones*, una colección publicada en 1962, cuyo título resulta inspirado por el drama shakespeariano *Macbeth*⁴². Por supuesto, la locura pertenece a los temas predilectos de la autora estadounidense, pero *All my pretty ones* tematiza más bien el dolor de la

³⁹ La metáfora del juego -sobre todo el de la oca- resulta fundamental y recurrente en la obra de Atxaga. El mismo autor lo reitera en diferentes entrevistas así como en el epílogo de *Obabakoak* (p. 495), donde compara la formación y producción de los escritores de la posguerra en lengua vasca con el avance, casilla tras casilla, en el tablero del juego de la oca.

⁴⁰ Gabriel Aresti, *Maldan behera, Harri eta herri*, edición bilingüe de Javier Aienza, Madrid, Cátedra, 1984.

⁴¹ Nos parece importante mencionar la obra de Guibert citada por Atxaga en dos ocasiones: Hervé Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990. La cita de la página 230 de *Lista de locos* se halla en el capítulo 8, p. 21, la de la página 238 en el capítulo 5, p. 16.

⁴² William Shakespeare, *The tragedy of Macbeth*, Nicholas Brooke (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1990.

poeta por la pérdida de seres queridos. El poema elegido por Atxaga no reproduce el sentido contextual del original y además, ahora podemos revelarlo, tampoco se llama *En el hospital* sino *Old*⁴³, es decir, el cuentista, sirviéndose del título cambiado, funcionaliza el contenido del poema para su propósito.

La versión castellana del poema *Mirror* escrito por Sylvia Plath⁴⁴, que el personaje Leik Ikili toma como ejemplo de un texto difícil y estupendo a la vez, contiene una serie de diferencias respecto al original en lengua inglesa (*Lista*, pp. 69-70). Reproducimos la segunda estrofa de ambas versiones, marcando en la traducción castellana los cambios en cursiva y subrayados, en las que encontramos unos cuantos sintagmas o palabras invertidos respecto a su posición original, como en un juego de espejos.

Mirror

[...]
 Now I am a lake. A woman bends over me,
 Searching my reaches
 for what she really is.
 Then she turns to those liars,
 the candles or the moon.
 I see her back, and reflect it faithfully.
 She rewards me with tears and an agitation of
 hands.
 I am important to her. She comes and goes.
 Each morning it is her face
 that replaces the darkness.
 In me she has drowned a young girl,
 and in me an old woman
 Rises toward her day after day, like a terrible
 /fish.

El espejo

[...]
 Ahora soy una laguna. Una mujer se inclina
 /hacia mí
 para preguntarse en toda mi extensión
 qué es ella verdaderamente.
 Luego se vuelve hacia esas mentirosas,
 hacia la luna o las velas.
 Lealmente, veo su espalda y la reflejo.
 Me premia agitando las manos y con lágrimas.
 Soy importante para ella. Va y viene donde mí.
 Su rostro ocupa cada mañana
 el lugar de la oscuridad.
 Ha ahogado en mí a una muchacha,
 y en mí la va alcanzando
una mujer vieja día tras día, como un terrible
 /pez.

⁴³ Ann Sexton, *Old*, en: *The complete poems*, (part I, *All my pretty ones*), with a foreword by Maxime Kumin, Boston, Houghton Mifflin Company, 1981, p. 69.

⁴⁴ Sylvia Plath, *The Mirror*, en: *Collected poems*, Ted Hughes (ed.), London / Boston, Faber and Faber, 1981, pp. 173-174.

Aunque la hipótesis de un cambio deliberado del orden de palabras resulta bastante arriesgada⁴⁵, sí está claro que Atxaga juega con el efecto del desdoblamiento a nivel metatextual. Postulando una lectura repetida de los textos difíciles, Leik Ikili pregunta a los lectores "¿Qué nos impide leer el problema del espejo por segunda vez? Sólo una garganta seca podría impedirnoslo, y ése no es precisamente el caso." (*Lista*, p. 70) y, luego, reproduce el mismo poema en vez de remitir a la página anterior, simulando así la continuidad del discurso oral.⁴⁶

Encontramos con frecuencia ejemplos en que el paso de una lengua a otra produce un efecto lúdico. De hecho, la traducción de textos literarios cobra una importancia capital en la obra de Bernardo Atxaga. Ya desde la etapa formativa de su carrera como escritor, en la que su equipaje literario en euskera se limitaba a "cinco o diez librillos escritos en la lengua que pretendíamos escribir", la traslación de los otros idiomas desempeñaba un papel crucial, puesto que "todo el pasado literario, ya el de Arabia, ya el de China, ya el de Europa, estaba a nuestra disposición." (*Obabakoak*, p. 493).

Desde su primera obra, él mismo se encarga de la traducción al castellano de sus libros escritos originalmente en vasco. En lo que se refiere a *Obabakoak* afirma que "[...] no se trata de una traducción de las narraciones que componen la obra [...] es la versión en castellano de un libro escrito en *euskera*."⁴⁷ Al traducir citas de otras lenguas al castellano, el autor nos muestra -de una forma u otra- los problemas que implica tal operación. Atxaga somete, por ejemplo, dos textos a un cambio de género. En la *Leccioncilla sobre el plagio*, reproduce el comienzo de la *Egloga I* de Virgilio traducido al castellano y transformado en prosa (*Lista*, p. 135), atribuyéndolo a dos autores inexistentes, mientras que, pocas páginas más adelante, recoge una reflexión de Novalis, la 'convierte' en poema marcándolo incluso tipográficamente. Para ilustrar el procedimiento reiteramos la fuente de Atxaga:

El verdadero conocimiento exige que el hombre desvíe su mirada de todo cuanto le rodea y descienda adentro de sí mismo, allí donde mora la

⁴⁵ No he conseguido la antología indicada por Atxaga (*Lista*, p. 252) para comprobar si las variantes se deben a él o al traductor citado.

⁴⁶ Sabemos que la tradición oral es objeto de reflexión para nuestro autor y que en los cuentos que él llama "boscosos" desempeña un papel muy importante.

⁴⁷ Cf. Eva Larrauri, *En un país llamado Obaba*, en: *El País*, Madrid, 27-XI-1989, p. 39.

verdad tan ansiosamente buscada: "Es al interior adonde se dirige el camino misterioso. Dentro de nosotros, o en ninguna parte, están la eternidad y sus mundos, el futuro y el pasado. El mundo exterior es el universo de las sombras", concluye Novalis.⁴⁸

Y lo que Atxaga hace del modelo (*Lista*, p. 135):

Empezaré citando, primer peldaño de la escalera de ejemplos, un poema de Novalis:

*El camino misterioso
marcha hacia el interior.
En nosotros o en ninguna parte
se encuentra la eternidad con sus mundos,
el Pasado y el Futuro.*

La omisión de la última frase redactada por el romántico alemán nos parece otro punto de interés; dicha frase sería demasiado radical para el credo literario de Atxaga por privilegiar la interioridad subjetiva en detrimento del mundo exterior, mientras que el autor vasco tiene una concepción más amplia de la vida que abarca tanto la psicología individual como las contingencias materiales de la existencia humana.

La cita de la canción anónima *Nous irons à Valparaíso* (*Lista*, pp. 205-206) también presenta algunos detalles dignos de mención. Atxaga toma la copla del *Livre d'Or de la poésie française*⁴⁹ y construye su *Alfabeto sobre una canción de mar ¡Adieu Bordeaux* (*Lista*, pp. 203 y ss.), una defensa de los poemas y de las canciones populares, en torno al enigmático nombre de su autor, Pierre Seghers. En primer lugar puede extrañar que Atxaga introduzca la versión original en su texto y añada la traducción como nota al pie y no se limite, como suele hacer, a darnos una sola versión.

La variante castellana presenta transformaciones léxicas significativas que no dejan lugar a dudas acerca de la autoría y de la intencionalidad de Bernardo Atxaga. La traducción de *rack* con 'cremallera' es un perfecto y muy rebuscado anacronismo. *Rack* posee efectivamente, en el lenguaje técnico ferroviario, la acepción de 'cremallera'. Los diccionarios bilingües y monolingües nos ofrecen las siguientes definiciones:

s.v. cremallera
feminine

⁴⁸ Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1993, p. 332. El mismo de Aguiar e Silva cita a Daniel Wilhem, *Les romantiques allemands*, Paris, Seuil, 1980, p. 207.

⁴⁹ Pierre Seghers, *Le Livre d'Or de la Poésie française, Des origines à 1940*, Marabout Université, 1961, p. 465.

1. (de vestido) zip, zip fastener (|us| zipper).
2. [TéC] rack.
echar la cremallera, (*fam*) to shut one's mouth, zip up.
ferrocarril de cremallera, rack-railway, cog railway.⁵⁰

s.v. cremallera

Del fr. *cremaillère* = barra metálica con dientes para diversos oficios mecánicos.

1. (sustantivo femenino) Cierre para aberturas longitudinales con dos filas de dientes metálicos que encajan unos con otros.
2. (sustantivo femenino). Barra dentada que engrana con un piñón para convertir el movimiento circular en rectilíneo o viceversa.⁵¹

La traducción del término propuesta por Atxaga tiene muy poco que ver con el *rack* de la canción que designa el aguardiente o, más bien, la caña. Por el influjo de las cremalleras y de los cuchillos, no nos sorprende que la *fille* se convierta en hilo de coser, y los pobres marineros cambien su estatuto de merodeadores mujeriegos en perfectos amos de casa.

En los apartados anteriores hemos visto que Bernardo Atxaga no sólo dispone de un repertorio impresionante que recubre la literatura mundial, sino que lo emplea de manera desenvuelta como recurso estético en sus obras. Sin embargo, resultaría injusto presentar a nuestro autor únicamente como embebido en las letras, encerrado en el universo literario. En su obra confluyen también, aunque quizá en menor cantidad, elementos de ámbitos muy diversos. El cine, el fútbol y los cómics representan las tres fuentes extraliterarias que más nos han llamado la atención y que quisiéramos mencionar de manera concisa. Ya que los ejemplos no sobreabundan, nos limitaremos a enumerarlos y comentarlos brevemente sin intentar establecer una tipología.

Las citas relativas al cine varían en cuanto a su extensión, su contenido y función. En *Nueve palabras en favor de Villamediana* (*Obabakoak*, p. 210), el narrador se encuentra con un enano que al principio confunde con un niño y que responde al nombre de Enrique de Tassis, creyéndose descendiente del Conde de Villamediana. Al discutir sobre la naturaleza humana, el protagonista menciona la película

⁵⁰ Diccionario bilingüe Anaya castellano-inglés online, tomado de la página web <http://www.anaya.es/dicc>.

⁵¹ Diccionario monolingüe Anaya online, loc.cit.

futurista y angustiosa *Blade Runner*⁵², una suerte postmoderna de „film noir“ en un decorado de ciencia-ficción. Dicho sea de paso que referencias a este género aparecen a menudo en varios autores de la narrativa hispánica moderna.⁵³

En el relato *En busca de la última palabra* (Obabakoak, p. 252), el narrador y su amigo, de camino hacia Obaba, entablan una discusión acerca de los cuentos e intentan fijar cuál es para ellos el mejor. El narrador pregunta:

¿A qué no aciertas cuál era el mejor cuento del mundo para Boris Karloff? -le dije.

-No, pero seguro que era alguno de terror.

-Pues era el del criado de Bagdad.

A través de este diálogo, los interlocutores se muestran iniciados en el mundo del cine. Boris Karloff, seudónimo de Charles Edward Pratt, fue el actor más eminente en el género del horror, protagonista de obras maestras como *Frankenstein*⁵⁴ -la película fundadora del género- *The Mummy*⁵⁵, otro film muy conocido y copiado varias veces, y de muchas otras películas de renombre.

Lista de casos dedica una cita a la memoria de Anthony Perkins, otro gran actor dramático y cinematográfico (*Lista*, p. 237). Después de haber logrado celebridad con películas de culto como *Psycho*⁵⁶ o *The Trial*⁵⁷, se le diagnosticó el SIDA en 1989. El autor estadounidense mantuvo secreta su enfermedad porque temía que los productores no le contrataran. Unos días antes de su fallecimiento el 12 de septiembre de

⁵² *Blade Runner*, Warner Brothers, 1982, 114 mins., Ridley Scott (dir.) con Harrison Ford (Deckard) Rutger Hauer (Roy Batty) y Sean Young (Rachel) en los papeles principales.

⁵³ Pensamos por ejemplo en las obras de Antonio Muñoz Molina, sobre todo *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix-Barral, 1994.

⁵⁴ *Frankenstein*, Universal Studios, 1931, 71 mins., James Whale (dir.), con Colin Clive (Frankenstein) Boris Karloff (El monstruo), Mae Clarke (Elizabeth) y John Boles (Victor) en los papeles principales.

⁵⁵ *The Mummy*, Universal Studios, 1932, 72 mins., Terence Fisher (dir.), con Boris Karloff (Im-Ho-Tep/Ardeth Bey) Zita Johann (Helen Grosvenor/Princesa Anckes-en-Amon) y David Manners (Frank Whemple) en los papeles principales.

⁵⁶ *Psycho*, Paramount Pictures, 1960, 109 mins., Alfred Hitchcock (dir.), con Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane) y Vera Miles (Lila Crane) en los papeles principales.

⁵⁷ *The Trial*, Hisa/Astor, 1963, 118 mins., Orson Welles (dir., guión basado en la novela de Franz Kafka), con Anthony Perkins (Josef K.), Orson Welles (Hastler, abogado), Jeanne Moreau (Miss Bürstner), Romy Schneider (Leni) y Elsa Martinelli (Hilda) en los papeles principales.

1992, el entonces sexagenario Perkins dio una declaración que reproducimos, en su original inglés, por transmitir el mismo mensaje profundo de *Lista de casos*:

"There are many who believe this disease is God's vengeance. But I believe it was sent to teach people how to love and understand and have compassion for each other. I have learned more about love, selflessness and human understanding from people I have met in this great adventure in the world of AIDS, than I ever did in the cutthroat, competitive world in which I spent my life".⁵⁸

Completamos este apartado reiterando las alusiones a la obra de Orson Welles y a las películas de la serie *James Bond* que ya mencionamos en párrafos anteriores, y pasamos a hablar de fútbol, otro ámbito no literario querido y funcionalizado por nuestro autor.

"Atxaga es a las letras vascas, lo que, en sus tiempos, Pelé al Brasil: *O Rei*", nos decía años atrás un periodista.⁵⁹ Una comparación muy lograda dada la afición del autor al deporte rey de la Península y de medio mundo. Atxaga, en cuanto al fútbol, se nos presenta como un nostálgico de los "buenos viejos tiempos" y de las leyendas como "Don Alfredo" Di Stefano, la "flecha rubia" (*Lista*, p. 59), cinco veces campeón de Europa con los Blancos, otras tantas *pichichi* y repetidamente jugador del año en España y en Europa. Lo mismo vale para Ladislav Kubala (*Lista*, p. 59), uno de los pocos que pueden presumir de haber sido jugador nacional de tres países: Checoslovaquia, Hungría y España. Todas esas estrellas aparecen en *Sobre el tiempo. Mesa redonda con Hooligan*, el tercer alfabeto de *Lista de locos*, un amalgama de ensayo sobre el tiempo y de crónica futbolística. Inmersos en prácticas sobre Kant, Bergson y otros filósofos, presenciamos las irrupciones de la H -que, realmente, es la hostia- y de los demás hinchas o hooligans con su vocabulario técnico lleno de expresiones como *primer/segundo tiempo, descanso, amonestar, jugada, gol*. Otro rasgo característico de *Sobre el tiempo* respecto a los otros alfabetos es la posibilidad de definir al minuto el tiempo de la narración gracias al partido que se disputa al par que el debate filosófico. La segunda semifinal de la copa de Europa de fútbol entre el AC Milan y el Paris-St-Germain, en la que "El genio" Savicevic marcó los dos goles

⁵⁸ Citado de la página web <http://www.geocities.com/Hollywood/Heights/5161/Anthony/bio/html>.

⁵⁹ Cf. Jordi Casabella, Bernardo Atxaga, "La violencia ha acabado por señalar mi trayectoria", en: *El Periódico de Cataluña*, Barcelona, 19-V-1996, p. 1.

decisivos, se jugó de hecho el 19 de abril de 1995 a las ocho de la tarde en el estadio Giuseppe Meazza San Siro de Milán ante 80.000 espectadores.

Los cómics representan el tercer campo que aporta -aunque quizás en menor grado con elementos reconocibles- rasgos propios a la novelística de nuestro autor. Como ha sido indicado repetidamente por la crítica y por Atxaga mismo, el elemento del mundo infantil resulta importantísimo en su obra. Los libros para niños y jóvenes como *Memorias de una vaca*⁶⁰, *Ramuntxo detective*⁶¹, *Shola y los leones*⁶², *Shola y los jabalíes*⁶³, constituyen una parte considerable de su obra y resultaron fundamentales para el éxito inicial del autor en el País Vasco. Todas las historias situadas en el universo de Obaba giran en torno al mundo de la infancia y de lo fantástico, sobre todo las de la primera parte de *Obabakoak* que, por cierto, se presenta bajo el título *Infancias*. Por ende, no sorprende que aparezcan también elementos de los cómics, sobre todo en relatos relacionados con los Estados Unidos, como es el caso de *Saldría a pasear todas las noches* (*Obabakoak*, pp. 137 y ss.). Entre paréntesis quisiéramos indicar el procedimiento de Atxaga que yuxtapone dos versiones del mismo relato contadas por personajes y desde puntos de vista diferentes, lo cual nos hace recordar, por supuesto, los *Exercises de Style*⁶⁴ de Raymond Queneau, el "hombre de los cien estilos" como le define Atxaga jugando con el número de las versiones del relato en los *Exercises*. Y junto a Queneau encontramos a George Pérec y los otros del grupo *Oulipo* (Ouvroir de Littérature Potentielle), a quienes el autor vasco "leía cuando era bastante joven" y "cuya influencia ha perdurado" en él.⁶⁵ Es el mismo Roland Barthes quien nos

⁶⁰ Bernardo Atxaga, *Memorias de una vaca*, Madrid, Ediciones SM, 1992.

⁶¹ Bernardo Atxaga, *Ramuntxo detective*, Barcelona, Ediciones B, 1990.

⁶² Bernardo Atxaga, *Shola y los leones*, Madrid, Ediciones SM, 1995.

⁶³ Bernardo Atxaga, *Shola y los jabalíes*, Madrid, Ediciones SM, 1997.

⁶⁴ Raymond Queneau, *Exercises de style*, Paris, Gallimard, 1999.

⁶⁵ Cf. Lluís Fernández, *op. cit.*, p. 118. Ese gusto por la variación, que alcanza su suma expresión en Raymond Queneau con la reescritura de la misma narración en 99 variantes, también es muy marcado en Atxaga. El autor nos brinda dos versiones propias del cuento tradicional tomado de las *Mil y una noches* que él titula *El criado del rico mercader* (*Obabakoak*, pp. 255 y ss.) y *Dayoub, el criado del rico mercader* (*Obabakoak*, pp. 273 y ss.) intercalando un capítulo con reflexiones metaliterarias. El compromiso del autor sale también en una nota autobiográfica cuando dice que trabaja como redactor de una revista literaria titulada *Benjamin Pott* (*Obabakoak*, p. 30), una variante del "[...] activo grupo *Pott*, del cual Atxaga forma parte desde los años ochenta y que lanza una revista con este nombre, pretendiendo romper con el fanatismo, el

da la consigna para nuestra siguiente reflexión aconsejándonos que examinemos cuidadosamente los nombres propios, ya que representa una especie de 'príncipe de los significantes':

[...] tenir le système des noms, [...] c'est tenir les significations essentielles du livre, l'armature de ses signes.⁶⁶

Los elementos que remiten al mundo de los cómics en Atxaga son precisamente los nombres propios.

Entre los personajes de la primera parte de *Saldría a pasear*, la protagonista se imagina un perro hipotético al que llamaría *Clark*, en la segunda aparece un caballo que responde al nombre de *Kent* y un murciélago con el apelativo *Gordon*. Ya los nombres de los primeros dos animales llaman bastante la atención por su carácter descomunal. Más sospechoso resulta sin embargo el murciélago, tocayo del concejal Gordon de Gotham y amigo del famoso *Batman* u *hombre-murciélago*. La acumulación de nombres que evocan héroes pertenecientes al mundo de los cómics -*Superman* se llama en su vida normal *Clark Kent*- no es ciertamente casual. En *Lista de locos* aparece también *Gotham* la ciudad de *Batman* " (*Lista*, p. 138), y Sigrid, la novia de otro gran héroe, quizás menos universal, el *Capitán Trueno*. " (*Lista*, p. 63).

*Les poètes mineurs empruntent,
les grands poètes volent.*
- T. S. Eliot

APOLOGÍA DEL PLAGIO

Atxaga trata la cuestión del plagio y explica su postura personal en dos textos de tipo bastante diferente. *Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que acaba en P* " (*Lista*, p. 129) se presenta como panfleto teórico que, por una parte, trata el problema a través de un diálogo ficticio y, por otra, narra las experiencias personales del autor. *Método para plagiar* presenta una estructura completamente diferente. El protagonista cuenta una experiencia onírica que nos hace recordar el

tradicionalismo y la cerrazón [...]” (cf. la introducción de Javier Atienza a: Gabriel Aresti, *Maldan Behera; Harri eta Herri*, op.cit., p. 223).

⁶⁶ Cf. Roland Barthes, *Proust et les noms*, en: *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 128.

primer canto de la *Divina comedia* de Dante⁶⁷. Hemos seleccionado algunos extractos de ambas obras para ilustrar no sólo la afinidad situacional, sino también la cercanía léxica:⁶⁸

una noche tuve un mal sueño	Io non so ben ridir com' i v'intrai,	10
me vi a mi mismo en medio	tant' era pien di sonno a quel punto	
de una selva agreste	mi ritrovai per una selva oscura	2
llegué [...] hasta una pendiente que había	Ma poi ch' i fui al piè d' un colle giunto,	13
donde terminaba el valle cubierto por la selva	là dove terminava quella valle	
divisé las claras señales que anuncian	guardai in alto e vidi le sue spalle	
la presencia del astro que nos da luz y calor,	vestite già de' raggi del pianeta	
	che mena dritto altrui per ogni calle.	18
y porque de esa manera recobré la serenidad.	Allor fu la paura un poco queta	
-¿Qué eres? ¿Una sombra o un hombre de	"Miserere di me", gridai a lui,	
carne y hueso? -le pregunté.	"qual che tu sii, od ombra od omo certo!".	66
Y sólo entonces me contestó:	Risposemi: "Non omo, omo già fui,	
-No soy un hombre pero lo fui. Mis padres	e li parenti miei furon lombardi,	
vinieron al mundo en Urdax en Navarra.	mantoani per patria ambedui.	69
Usted es mi maestro y mi autor más querido.	Tu se' lo mio maestro e' l mio autore,	85
echó a andar [...] Confiando en él, le seguí.	Allor si mosse, e io li tenni dietro.	136

El protagonista se halla en un paisaje compuesto por una selva, una pendiente y una cima, los símbolos tradicionales del destino humano: de las tinieblas a la luz "Guiado por esa esperanza, inicié la ascensión dejando atrás las tinieblas de la selva" (*Obabakoak*, p. 400). Al contrario que en la obra del maestro florentino, el guía que se le presenta al poeta no proviene del mundo antiguo precristiano, sino de un pasado glorioso de la propia tradición. No aparecen elementos míticos; todos los componentes pertenecen a la realidad, aunque a nivel metafórico.

No faltan las imágenes de la isla y, sobre todo, del barco, una especie de mezcla entre *stultifera* y *pestifera navis*. *Pestifera* por parecerse al *Grand Saint Antoine*, navío que llevó la peste a Marsella y que Atxaga cita con denuedo, *stultifera* porque Axular nos describe, igual que Sebastian Brandt, los distintos grupos que componen la tripulación de la nao.

⁶⁷ Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, tomo I, *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991.

⁶⁸ Todas las citas de la obra de Bernardo Atxaga se encuentran en *Obabakoak*, pp. 399-401.

Este pasaje nos parece ejemplar para ilustrar cómo se entrelazan los grandes temas del autor vasco en su obra. El *Grand Saint Antoine* se relaciona en *Método para plagiar* con la marginalización de la lengua vasca y en *Lista de locos* (*Lista*, p. 229) con la discriminación debida a una enfermedad como el SIDA.

La postura activista de Atxaga en lo que se refiere a la cuestión de la lengua se hace evidente en su acusación contra los "tristes" que "sólo ofrecen a la isla sus penas, con lo cual no hacen sino empeorar la situación" (*Obabakoak*, p. 405). La introducción de un elemento bíblico -normalmente, en la obra de Atxaga, no 'topamos con la iglesia'- subraya el carácter vehemente y casi transcendental de la escena. El autor compara la isla con el huerto de Getsemaní en el que los esbirros, con la ayuda del Traidor, tomaron preso a Jesucristo.

La siguiente referencia, a nuestro parecer, pertenece a las más bellas. Después de contemplar un rato el barco negro en silencio, el discípulo narra como el Maestro Axular le toma de la mano y

[...] me condujo pendiente abajo, hasta uno de los raros parajes verdes que quedaban en la isla. La tierra estaba cubierta de hierba alta, y podían verse diseminadas por todas partes higueras cuajadas de frutos. (*Obabakoak*, p. 406)

No cabe duda de que esta descripción es una metáfora para la obra de Gabriel Aresti "uno de los raros parajes verdes" a los cuales se llega *Pendiente abajo* (*Maldan behera*). La obra de Aresti es una "higuera" que produce los frutos de la sabiduría de los que comió tanto la persona real Bernardo Atxaga como su *alter ego*, el protagonista del cuento. La metáfora de la obra literaria como alimento nos recuerda las palabras del gran pensador italiano, Umberto Eco: "(si può anche mangiare un libro, come fa l'apostolo a Pathmos) traendone sottili godimenti."⁶⁹

En este punto quisiéramos reunir en forma de lista las directivas que el escritor, después de haber comido los frutos de la sabiduría, fija para todo buen plagiario. Basándonos en esta lista podremos luego juzgar en qué medida Atxaga se atiene a las reglas del juego que él mismo establece. (*Obabakoak*, pp. 409 y ss.).

- El argumento del texto debe poder resumirse en unos cuantos hechos o acciones.

⁶⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p. 58.

- Cuanto más antiguo el modelo, mejor.
- Deben ser libros de autores famosos; ningún libro raro que no esté traducido a la lengua del autor.
- Una dislocación espacio-temporal es imprescindible.
- El plagiaro precisa *a priori* de una buena defensa que se compone de tres factores:
 - Dejar a lo largo de la nueva obra rasgos del modelo.
 - Aprender algo acerca de la metaliteratura.
 - Alcanzar cierto prestigio.

Armado de estos requisitos, el plagiaro no debe temer nada ni a nadie y escribirá sus obras en un lapso de tiempo muy inferior al que necesitaría para crear una obra completamente nueva. Porque el quehacer del escritor, nos dice Axular, no consiste en crear, sino en recordar las historias buenas a los lectores. Esta reflexión representa sin duda un fundamento estético esencial de nuestro autor. La función de su narrativa corresponde a la de la fábula tradicional o de la literatura oral en general: escribir para no dejar caer en el olvido. "La imaginación estaba muy ligada a la memoria, y toda la creación se apoyaba forzosamente en creaciones anteriores." (*Lista*, p. 152) Se trata de plantear temas importantes que pertenecen a un fondo común en un marco narrativo completamente nuevo.

Atxaga define claramente su postura en *Leccioncilla sobre el plagio* (*Lista*, pp. 129 y ss.), texto regido por una crítica vehemente contra los románticos:

[...] está escrito: ¡la novedad de la obra no puede ir más allá de la elaboración y ordenación de la materia!

-¿Quién dice eso? [...]

-¡El doctor Johnson, por si le interesa saberlo. (*Lista*, p. 139)

El alfabeto se relaciona con textos metaliterarios como la *Teoría de la literatura* de Aguiar e Silva⁷⁰ o el *Dictionnaire des plagiaires* de Roland de Chaudennay⁷¹, a quienes cita explícitamente, en oposición al *Método para plagiar*, emparentado más bien con obras literarias de primer orden.

⁷⁰ Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.* Citado en la página 137 de *Lista de locos* cuando del autor habla de la influencia de Fichte en los escritores románticos.

⁷¹ Roland de Chaudennay, *Dictionnaire des plagiaires*, Paris, Perrin, 1991.

En la parte de la *Leccioncilla* que se basa en una alternancia de reflexiones propias con una disputa entre un romántico y un ilustrado, Atxaga reitera que el plagio representa la única opción de supervivencia para la literatura vasca. A continuación nos relata la anécdota de cómo redactó *Una grieta en la nieve helada* (*Obabakoak*, pp. 419 y ss.), un plagio modélico tomado de Villiers de l'Isle-Adam, autor francés del siglo XIX sobre el que hablaremos más detenidamente en el siguiente apartado. Además enumera una serie de autores plagiarios confesos y sus antagonistas, los "escritores que enarbolaron la bandera de la originalidad" (*Lista*, p. 146), pero cuyas prácticas literarias se hurtaban, como nos demuestra Atxaga, con sus enunciados teóricos.

Llegados a la conclusión de que el plagio resulta ineludible para cualquier autor e incluso indispensable para uno que escriba en lengua vasca, veamos más de cerca los dos ejemplos que nos presenta el mismo Atxaga. Otros textos incluidos en *Obabakoak* merecerían también que se les dedicara un análisis en ese sentido, que tal vez no resultaría tan disparatado como nos quiere hacer creer su autor.⁷² No obstante, nos limitaremos a ofrecer algunas indicaciones acerca de *Una grieta en la nieve helada* (*Obabakoak*, pp. 419 y ss.) y *Wei Lie Deshang* (*Obabakoak*, p. 451 y ss.).

Para el estudio de *Una grieta en la nieve helada*, hemos utilizado como texto de base una edición francesa del cuento de Villiers de l'Isle-Adam⁷³, teniendo en cuenta que Bernardo Atxaga puede haber tomado como modelo una traducción al castellano, a la que nosotros no tenemos acceso, cuya calidad no conocemos. Sin embargo, no creemos que la diferencia textual sea la causa de mayores divergencias interpretativas.

El argumento del texto resulta claro y conciso: el líder de una expedición en el Tibet cae, durante una excursión que hace a solas con un sherpa, en una grieta helada de la que no logra salir por sus propias fuerzas. El sherpa corre al campo y alerta a los demás. Como empieza a anochecer, nadie sale a socorrerle excepto su viejo compañero y responsable de la expedición. Pero cuando encuentra al otro alpinista, le desvela el motivo real de su 'visita': quiere manifestarle su odio porque sabe que éste se ha acostado con su mujer. Abomina de tal manera al ex-

⁷² Cf. la carta de Bernardo Atxaga al autor del 22-VI-99 en el apéndice.

⁷³ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Nouveaux contes cruels suivis de L'amour suprême*, Paris, Librairie José Corti, 1962.

compañero que incluso prepara una artimaña para darle una vana esperanza de salvación. Al final, él mismo empuja a su rival al abismo.

Si nos detenemos en la lista de condiciones puestas en el método para crear un buen plagio, podemos afirmar que el relato cumple con todos los requisitos. El modelo resulta bastante antiguo y tomado de un autor famoso. Villiers de l'Isle-Adam, a quien muchos de sus contemporáneos consideraron en su juventud como el genio más excelente de su generación, redactó *La torture par l'espérance* en los años ochenta siglo pasado.⁷⁴ El texto original cumple también con la segunda regla para un buen plagio: existen traducciones del libro al castellano. La dislocación espacio-temporal está garantizada: el cuento francés narra unos sucesos ocurridos en Zaragoza durante la Inquisición, mientras que el relato de Atxaga tiene como escenario las montañas del Tibet y se sitúa en los siglos XIX ó XX.

En cuanto a la "defensa del autor" postulada en *Método para plagiar*, podemos certificar que reflexiones literarias atraviesan toda la obra de Bernardo Atxaga. Hemos mencionado ya su afinidad con el grupo *Oulipo*, cuya mejor prueba son los dos libros de los que trata este estudio. No caben dudas sobre el prestigio del autor vasco a nivel nacional e internacional, así que sólo nos queda fijarnos en los rasgos del modelo que aparecen en la nueva obra.

El tema central de ambos textos y punto de partida para esta breve comparación, se reconoce en el título del cuento francés: se trata de la tortura infligida por un ser humano a otro, creando en él la esperanza de poder eludir una muerte segura. Los antagonistas de los dos relatos se caracterizan por su falsedad e hipocresía. Pretenden compartir los sufrimientos de sus víctimas

"les yeux en pleurs [...] Pedro Arbuez de Espila [...] prononça les paroles suivantes:

- j'ai dû permettre, en gémissant, d'employer bien des rigueurs, ma tâche de correction fraternelle a ses limites"⁷⁵.

⁷⁴ La primera edición de los *Nouveaux contes cruels* está fechada noviembre de 1888.

⁷⁵ En las citas nos referiremos al texto de Villiers de l'Isle-Adam simplemente con *Torture* seguido del número de la línea, en este caso *Torture*, ll. 29-32.

El enemigo en el cuento de Atxaga expresa sentimientos afines: "Piensa que te encuentras ante un hombre que sufre mucho".⁷⁶

La salvación de los protagonistas está en sus manos, sin embargo, ellos pretenden delegarla a un poder superior distinto en ambos casos. El inquisidor dice "C'est à Dieu seul de statuer sur votre âme" (*Torture*, II. 39-40), mientras que el alpinista se remite a la Montaña "Yo no soy quién, Phil. Como te acabo de decir, será La Montaña quien decida" (*Grieta*, p. 424). Este cambio de instancia suprema nos parece sustancial y consecuente. El rabino grita "Alleluia!" en "un immense soupir d'actions de grâces" (*Torture*, II. 200-201) al llegar a la supuesta libertad. El escalador en cambio, más animista que teísta, exclama "¡El cielo!" y "musita unas palabras de agradecimiento a La Montaña" (*Grieta*, pp. 426 y ss.) al encontrarse en la misma situación. Los ojos del rabí se elevan hacia el firmamento, lo cual provoca un éxtasis. El montañero en cambio "alza los ojos hacia el cielo azul" (*Grieta*, pp. 426 y ss.).

El abrazo que el antagonista da a su víctima constituye otro punto común muy importante: "Le pareció que los brazos que había extendido se contraían de nuevo y que, sin él quererlo, le abrazaban" (*Grieta*, p. 427). No se trata de un simple abrazo, sino que la víctima cree en ambos casos que sus propios brazos se vuelven hacia él:

"Alors, il crût voir l'ombre de ses bras se retourner sur lui-même: -il crut sentir que ces bras d'ombre l'entouraient, l'enlaçaient,- et qu'il était pressé tendrement contre une poitrine." (*Torture*, II. 218-221)

Evidentemente, el abrazo traidor nos recuerda la escena del Campo de los Olivos y el beso, con el que Judas traiciona a Jesucristo. En una edición crítica de *La torture par l'espérance*, se nos indica que

Dans une liste d'"oeuvres à écrire", dressée vers 1885 et publiée en 1954 par la *Revue des sciences humaines*, Villiers a inscrit *Le baiser de Torquemada*. Peut-être était-ce là un premier titre envisagé pour notre conte, qui s'achèvera par une autre accolade fraternelle et terrible.⁷⁷

Muchos otros elementos resultan idénticos, si comparamos los dos relatos, como la acción que culmina en la postura hipócrita de los

⁷⁶ Para las citas de Bernardo Atxaga, *Una grieta en la nieve helada*, nos referiremos simplemente a *Grieta* seguido del número de la página en la edición citada de *Obabakoak*, en este caso *Grieta*, p. 422.

⁷⁷ Villiers de l'Isle-Adam, *La torture par l'espérance*, en: *Contes cruels; Nouveaux contes cruels*, Paris, Garnier, 1968, p. 325, nota e.

antagonistas, cuando al final del relato reprochan a los protagonistas martirizados el intento de huir.

La dimensión vertical del camino hacia la salvación es otro elemento paralelo. No obstante aparezca más explícita en la *Grieta*, también Villiers observa al inicio que "le vénérable Pedro Arbuez d'Espila [...] descendit vers un cachot perdu" (*Torture*, ll. 2-7) y en el centro de su cuento describe como el rabí "rampa jusqu'au ras de ce seuil" (*Torture*, l. 60). Ambos protagonistas dan manotazos en la oscuridad, en uno y otro cuento aparece una linterna, indicio de la dicotomía muy marcada -tanto en el plano real como en el metafórico- entre las tinieblas y la luz. La importancia de esta dualidad se manifiesta en la posición de ciertas frases al final de párrafos:

[...] le captif fut laissé, seul et interdit, dans les ténèbres (*Torture*, ll. 63-64). La grieta quedó de nuevo en tinieblas (*Grieta*, p. 425).

El sentido de las frases puede ser análogo o antitético; en el segundo caso, el parentesco se da por la oposición diametral. En *La torture par l'espérance*, el inquisidor le propone al condenado: "Espérez donc en la Lumière et dormez" (*Torture*, ll. 54-55); en la *Grieta*, al contrario, el alpinista se queja de la luz diciendo: "¡Quítame esa linterna, Tamng!" (*Grieta*, p. 422). Atxaga adopta incluso el obstáculo adicional en el centro del relato, cuando una avalancha de nieve desequilibra a su protagonista igual que el herético fugitivo de Villiers se ve "secoué par un tremblement de terre" (*Torture*, l. 114).

Ambas historias tienen lugar durante el crepúsculo. El rabí presencia la puesta del sol, mientras que el alpinista contempla "el cielo rosado del amanecer" (*Grieta*, p. 426), el aire hace revivir sus pulmones, sus bocas están secas y tienen las caras marcadas por el sufrimiento.

Las pistas que en *Una grieta en la nieve helada* indican la procedencia del cuento se encuentran sobre todo en los nombres de los personajes.⁷⁸ En el caso de *Grieta*, podemos observar que el protagonista se llama Philippe Auguste Bloy. Su nombre de pila coincide, pues, con el de Villiers, cuyo nombre completo es Jean Marie Mathias Philippe Auguste de Villiers de l'Isle-Adam. Vemos que también el apelativo del antagonista contiene una parte del nombre tan extenso de su creador. Vera, la esposa de Mathias Reimz, tiene una tocaya en un cuento

⁷⁸ Ya hablamos sobre la importancia de los nombres en el capítulo dedicado al cine.

homónimo de Villiers, el segundo de sus *Contes cruels*.⁷⁹ En cuanto a los apellidos, el del protagonista corresponde al de un amigo de Villiers, el escritor Léon-Henri-Marie Bloy. Para nosotros lectores de la franja alpina el guiño más evidente nos lo da a través de un topónimo falso: el lago Villiers de Lausana. (*Grieta*, p. 423).

Hemos visto como Bernardo Atxaga, a partir de un relato escrito por un autor del siglo XIX, logra crear -la palabra nos parece especialmente apropiada- un nuevo cuento con la misma fábula, expresiones y elementos narrativos muy parecidos (a veces incluso idénticos) mezclados con las características de su propia escritura. Nos adherimos al juicio que emite el amigo del autor: "Este cuento plagiado parece más nuevo que otros de tu libro." (*Lista*, p. 131). Sin querer entrar en discernimientos acerca de la complejidad o vigorosidad de otros relatos, *Una grieta en la nieve helada* es un texto literario tan bueno como cualquier otro de *Obabakoak*, al igual que *Wei Lie Deshang*, el segundo ejemplo de intertextualidad, que quisiéramos comentar de manera sumaria.

El texto se nos presenta como la transcripción de una historia relatada por *Mister Smith* al protagonista y a los otros dos miembros del círculo literario. Además de la indicación explícita que nos facilita el mismo Atxaga⁸⁰, ya el subtítulo indica la fuente de inspiración para este relato: el libro de viajes de Marco Polo.⁸¹ El recurso a la palabra *variation* emparenta, por una parte, la obra literaria con otro arte, la música, por otra parte nos indica que se trata de una reescritura de un cuento preexistente. Sabiendo que la obra de Borges desempeñó un papel importante en la formación literaria de Bernardo Atxaga, pensamos en seguida a la *Historia universal de la infamia*⁸², en la que destaca el *Brujo postergado* una variación del famoso *Exemplo XI del Conde Lucanor*⁸³. La *Historia de los dos que soñaron*, toma la estructura narrativa de un

⁷⁹ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, en: *Contes Cruels et nouveaux contes cruels*, Paris, Garnier, 1968, pp. 15 y ss.

⁸⁰ Cf. carta de Bernardo Atxaga al autor del 22-VI-99 en el apéndice.

⁸¹ Marco Polo, *Il Milione*, a cura di Dante Olivieri, Bari, Laterza, 1912. Para nuestro estudio hemos trabajado con una traducción al castellano: Marco Polo, *Viajes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

⁸² Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1991, pp. 119-122.

⁸³ Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, Guillermo Serés (ed.), con un estudio preliminar de Germán Orduna, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 52-58.

cuento de las *Mil y una noches* con cambios sustanciales de contenido. Atxaga se inspiró muy probablemente en ambos relatos, el oriental y el de Borges, para *El criado del rico mercader* (*Obabakoak*, pp. 255-256) y *Dayoub, el criado del rico mercader* (*Obabakoak*, pp. 273-276).⁸⁴

El subtítulo inglés de *Wei Lie Deshang* plantea, una vez más, el problema de la traducción. En el capítulo 41 de la obra de Marco Polo, el gentilhombre italiano habla de la región de Muleet en la que "tenía por costumbre vivir el Viejo de la montaña"⁸⁵, un personaje malvado que aprovecha la credulidad de los súbditos sarracenos para sus fines sangrientos.

Volviendo al catálogo de requerimientos para un buen cuento, huelga decir que el diario de viajes del mercader veneciano goza de gran fama. Su redacción data del siglo XIII; cumple, pues, perfectamente con el principio de antigüedad. Además, el "plagiario" tenía a disposición una traducción en su lengua, condición indispensable para un plagio logrado según el decálogo de Bernardo Atxaga.

Sin embargo, no efectúa un cambio de las coordenadas espacio-temporales; la historia que él nos cuenta puede haber ocurrido por las mismas fechas y en una región idéntica al itinerario de Marco Polo. El autor juega con los topónimos; todos los nombres siguen denominando puntos geográficos, pero diferentes. Cathay en realidad no designa un mar sino una provincia en el norte de China, en italiano "il Gattaio". Kiang'Si o Kiang-Su y Annam son otras dos provincias del Imperio del Centro situadas en el sudeste, en la que "viven los pueblos insumisos de los Pho, Lô y Man"⁸⁶. Atxaga las convierte respectivamente en una ciudad a orillas del mar y en una cadena montañosa. Para echar un puente a *Lista de locos*, reproducimos la mención a la ciudad de Samarcanda:

¿Qué ciudad era?, pensé con una emoción parecida a la que debieron de sentir los mercaderes antiguos cuando, tras largas travesías, divisaban por fin Samarcanda o Estambul. (*Lista*, p. 50)

⁸⁴ Cf. Paulo Coelho *O alquimista* (Rio de Janeiro, Rocco, 1988). En esta novela el escritor brasileño afirma en el prólogo que, entre otros autores, quiere homenajear a Borges "que también utilizou a história persa para um dos seus contos", refiriéndose evidentemente a la *Historia de los dos que soñaron*.

⁸⁵ Marco Polo, *op. cit.*, pp. 43 y ss.

⁸⁶ Jacques Heers, *Marco Polo*, Paris, Arthème Fayard, 1990, p. 247, [La traducción es mía].

El texto puede interpretarse como un eco del *Milione*, cuyo autor habla detenidamente y en diferentes ocasiones sobre la ciudad en Turquestán. En ese sentido atestigua como el universo literario de Bernardo Atxaga se manifiesta por toda su obra a través de indicios minutos y dispersos.

Volviendo al cuento que nos interesa, encontramos en el léxico un elemento que cumple una doble función: por una parte recalca el hecho de que la historia se desarrolla en el mar del sudeste asiático, por otra parte, da lugar a un juego de palabras muy acertado. Atxaga explota la homonimia de la palabra *champán* que puede significar 'vino espumoso francés' o 'embarcación de fondo plano' como las que se usan en el Pacífico. Otro indicio léxico que subraya la ubicación del cuento es la mención de Buddha aunque bajo el nombre de Siddarta.

La *amplificatio* destaca como recurso fundamental de este cuento. Respecto a la versión original, el narrador nos relata los antecedentes que motivaron las acciones del viejo desde su juventud. El protagonista ya no representa el simple 'malo'; sus rasgos humanos -empezando por su nombre, del que carece en el relato italiano- explican sus actos, provocados, como los de Mathias Reimz, por su odio ciego y visceral contra sus enemigos y su deseo de venganza. La caracterización del personaje principal y la introducción del discurso directo confieren mucho más vigor e intensidad a la narración.

Si comparamos la segunda parte de la 'transcripción' del narrador con el texto del siglo XII, encontramos muchas analogías. La exposición del paraíso artificial⁸⁷ es muy similar, con jardines, palacios y fuentes, de las que manan agua, leche, miel y vino. Los asesinos se presentan como "simples montañeses"⁸⁸, "niños, inocentes y crédulos" (*Obabakoak*, p. 457), simples peones del protagonista, a quien toman por el profeta Mahoma.

Los finales de los cuentos presentan una diferencia estructural importante: mientras que en la versión del célebre viajero, el viejo y sus cómplices perecen infamemente, Wei Lie Deshang se sale con la suya. El final angustioso del relato de Atxaga nos permite cotejarlo con los *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam y con los de Marcel Schwob, sobre todo el ya citado *Roi au masque d'or*.

⁸⁷ ¡No ha de buscarse ninguna intertextualidad!

⁸⁸ Marco Polo, *op. cit.*, p. 45.

La relación de *Wei Lie Deshang* con el texto de referencia resulta muy diferente a la de *Una grieta en la nieve helada*. Lo que en la fuente se presenta como una digresión acabada de la narración principal se convierte en relato independiente y refinado.

"Sie hocken über ihre Bücher und wissen vom wirklichen Leben nichts".⁸⁹

CONCLUSIÓN

La frase del epígrafe se opone diametralmente a la actitud de Bernardo Atxaga. Independientemente de la pregunta si rehuye o no el tópico de "la necesidad de compromiso del literato con la situación social en la que vive", la realidad y su enlace con la ficción no se reducen a un mero postulado, sino que se presentan como práctica palpable. En el prólogo a *Obabakoak*, declara que "su único tema es la vida en general", posición en la que insiste a lo largo de toda su obra:

Lo dice un personaje de Brecht: "La vida es lo más grande, hermano". No hay nada mayor ni más importante en este mundo que la vida. Es a partir de esa extrema valoración desde donde deben plantearse todas las luchas.⁹⁰

Esta preocupación le une a escritores como Pérec, importante para la formación literaria del autor vasco: "Pour Pérec, la représentation de la réalité fait nécessairement partie intégrante de la réalité elle-même."⁹¹

No debemos tomar al pie de la letra la afirmación de Atxaga, que nos desaconseja "leer sus textos como si fuera un autor postmoderno". En lo que se refiere a la intertextualidad, si bien no siempre se presenta como una preocupación activa y central en su obra, desempeña sin duda un papel importante en *Obabakoak* y, sobre todo, en *Lista de locos*. La propensión al plagio está vinculada al deseo expresado por Atxaga de romper con la imagen tradicional y romántica del escritor. El texto literario ha de ser una obra compartida: "La escritura no es soledad, el

⁸⁹ Karl May, *Die Liebe des Ulanen*, Reprint Hildesheim / New York, 1972, tomo I, p. 48.

⁹⁰ Cf. Eugenio Madueño, *op. cit.*, p. 24.

⁹¹ Leslie Hill, *Pérec à Warwick*, en: AA.VV., *Parcours Pérec*, Mireille Ribière (ed.), Lyon, Presses Universitaires, 1990, p. 29.

escritor no está condenado a la soledad, como tampoco el resto de la gente se pasa la vida bailando por las calles" (*Lista*, p. 145).

Al igual que un escritor toma como materia de trabajo el mundo real que le rodea, así utiliza todos los mundos ficticios a su disposición, elaborando y recreando ese fondo común que constituye la tradición literaria:

Todavía se sigue hablando del autor que escribe en soledad, con pasión, según el modelo romántico. No se reconoce que el autor escribe el libro a partir de un grupo. Un escritor está relacionado con muchos escritores y en un punto determinado de la historia de la literatura. Uno puede escribir porque antes lo hizo el autor X y anteriormente el autor Y.⁹²

El autor vasco admite sus fechorías añadiendo que, "en general, nunca permanezco en el mismo sitio, nunca descubro del todo el juego". Por eso las referencias que encontramos en sus obras suelen ser sutiles y muy variadas. Como nos dice Jean-Luc Henning:

Le plagiaire est un joueur. Un joueur [¿al juego de la oca?] qui joue sa vie à qui perd gagne. Et qui prend les autres en spectateurs de son propre jeu. Qui les trouble, les provoque ou les malmène, c'est selon.⁹³

En cuanto a la extensión del mundo intertextual de Bernardo Atxaga, la abundancia de notas al pie en este estudio resulta bastante elocuente. El propósito de nuestro autor consiste en hacer pasar a Aladino (*Lista*, p. 86), a Pulgarcito (*Obabakoak*, p. 494) y a todos los demás personajes literarios por el camino o —en las palabras del propio autor— por el riachuelo de la lengua vasca.

Entre los autores favoritos que más han influido en él, podemos distinguir tres grandes grupos. El primero reúne a los escritores de lengua alemana (Brecht⁹⁴, Hölderlin y Trakl). La segunda fracción comprende el género del *conte fantastique* partiendo de autores de los siglos XVIII y XIX: Schwob, Poe, Nerval, Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam hasta llegar a sus descendientes contemporáneos tales como Blixen, Borges, Buzzati, Calvino, Cortázar, Ende y Tutuola. Encontramos ese tipo de cuentos, que Atxaga denomina „boscosos“, sobre todo en *Obabakoak*. En ellos, la tradición oral tiene mucha

⁹² Cf. Cristina Turrau, *op. cit.*, p. 65.

⁹³ Jean-Luc Henning, *Apologie du plagiat*, Paris, Gallimard, 1997.

⁹⁴ Otra semejanza con Pérec que afirma: "Mon premier modèle a été Brecht [...]" en una conferencia pronunciada el 5-V-1969, incluida en AA.VV., *Parcours Pérec*, p. 33.

importancia. A menudo tematizan la marginalidad cultural, a través de un motivo tópico: el de la pérdida de la memoria. El *Ouvroir de Littérature Potentielle*, sobre todo sus miembros más eminentes, Queneau y Pérec, se divisa como tercer y mayor punto de referencia en las obras que nos interesan para este estudio. La familiaridad con el grupo vanguardista francés se evidencia sobre todo en *Lista de locos*, pero también hemos visto ejemplos en *Obabakoak*.

Los autores que acabamos de citar sólo representan una parte del equipaje literario a disposición del escritor vasco. Bernardo Atxaga cambió su hatillo por una biblioteca impresionante que no se limita a fuentes literarias, extendiéndose a otros campos como el fútbol, el cine o los cómics. Para realizar su propósito de „hacer una literatura despojada, donde la estructura, la aritmética, predominen“ y en la que „cada texto tenga su clave“, el autor vasco puede remoldear ese amplio mundo de alusiones en función del tema dominante en cada obra.

La reflexión metaliteraria de Bernardo Atxaga culmina en los dos textos que tomamos como punto de partida para nuestro estudio. Si bien vehiculan el mismo mensaje, presentan una forma y estructura muy diferentes. *Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que termina en P* defiende, a nivel teórico, el plagio como procedimiento literario legítimo y polemiza contra la tradición romántica. *Método para plagiar* se presenta como relato satírico arraigado en una tradición literaria, de la que encontramos muchos indicios en el texto mismo. Pero tanto estos dos textos como el resto de los cuentos y alfabetos en *Obabakoak* y *Lista de locos* muestran la desenvoltura con la que Atxaga se mueve, de casilla a casilla, a través de todos los géneros y épocas literarios.

BIBLIOGRAFÍA**Textos de creación**

- ATXAGA, Bernardo (1989), *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B.
- ATXAGA, Bernardo (1990), *Poemas & Híbridos*, Madrid, Visor de Poesía.
- ATXAGA, Bernardo (1990), *Ramuntxo detective*, Barcelona, Ediciones B.
- ATXAGA, Bernardo (1992), *Memorias de una vaca*, Madrid, Ediciones SM
- ATXAGA, Bernardo (1995), *Shola y los leones*, Madrid, Ediciones SM.
- ATXAGA, Bernardo (1997), *Esos Cielos*, Barcelona, Ediciones B.
- ATXAGA, Bernardo (1997), *Shola y los jabaltes*, Madrid, Ediciones SM.
- ATXAGA, Bernardo (1998), *Lista de locos y otros alfabetos*, Madrid, Siruela.
- ALIGHIERI, Dante (1991), *Commedia*, Anna Maria Chiavacci Leonardi (ed.), Milano, Mondadori.
- ARESTI, Gabriel (1984), *Maldan Behera; Harri eta herri*, Javier Atienza (ed.), Madrid, Cátedra.
- BORGES, Jorge Luis (1972), *Obra poética*, Madrid, Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis (1991), *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- BRANDT, Sebastian (1986), *Das Narrenschiff*, Manfred Lemmer (ed.), Tübingen, Max Niemeyer.
- CELAN, Paul (1983), *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Beda Alemann y Stefan Kaiser (eds.), Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- COELHO, Paulo (1988), *O alquimista*, Rio de Janeiro, Rocco.
- CORTÁZAR, Julio (1971), *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, Edhasa.
- FLEMING, Ian (1992), *A James Bond Quartet*, London, Jonathan Cape.
- JUAN MANUEL, Don (1994), *El Conde Lucanor*, Guillermo Serés (ed.), con un estudio preliminar de Germán Oruna, Barcelona, Crítica.
- LIHN, Enrique (1989), *Diario de muerte*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

- MAY, Karl (1972), *Die Liebe des Ulanen*, Reprint Hildesheim/New York.
- MONTERROSO, Augusto (1996), *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, México, Alfaguara.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1994), *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix-Barral.
- PLATH, Sylvia (1981), *Collected poems*, Ted Hughes (ed.), London/Boston, Faber and Faber.
- POLO, Marco (1912), *Il Milione*, Dante Olivieri (ed.), Bari, Laterza.
- POLO, Marco (1977), *Viajes*, Madrid, Espasa-Calpe.
- QUEIROS, Eça de (1946-1948), *Obras de Eça de Queiros*, Porto, Lello e Irmaõ.
- QUENEAU, Raymond (1999), *Exercices de style*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1962), *Huis Clos*, Paris, Gallimard.
- SCHWOB, Marcel (1927), *Oeuvres complètes*, Paris, François Bernouard.
- SEGHERS, Pierre (1961), *Le livre d'or de la poésie française*, Marabout Université.
- SEXTON, Anne (1981), *The complete poems*, Maxime Kumin (ed.), Boston, Houghton Mifflin Company.
- SHAKESPEARE, William (1990), *The Tragedy of Macbeth*, Nicholas Brooke (ed.), Oxford, Clarendon Press.
- TRAKL, Georg (1985), *Achtzig Gedichte*, Ebenhausen bei München, Kornwestheim/Langewiesche-Brandt.
- TUTUOLA, Amos (1952), *The Palm-Wine Drinkard*, London, Faber and Faber.
- TUTUOLA, Amos (1990), *My Life in the Bush of Ghosts*, London, Faber and Faber.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de (1962), *Nouveaux contes cruels suivis de L'amour suprême*, Paris, Librairie José Corti.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de (1968), *Contes cruels; Nouveaux contes cruels*, Paris, Garnier.

Crítica (monografías)

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1993), *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.
- CHAUDENAY, Roland de (1991), *Dictionnaire des plagiaires*, Paris, Perrin.
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- GILBY, William (1973), *Das Bild des Feuers bei Hölderlin, eine genetische Betrachtung*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- HEERS, Jacques (1990), *Marco Polo*, Paris, Anthème Fayard.
- HENNING, Jean-Luc (1997), *Apologie du Plagiat*, Paris, Gallimard.
- MUSCHG, Walter (1972), *La literatura expresionista alemana: de Trakl a Brecht*, Michael Faber Kaiser (trad.), Barcelona, Seix-Barral.
- WILHEM, Daniel (1980), *Les romantiques allemands*, Paris, Seuil.

Artículos y cartas

- ATXAGA, Bernardo, Carta del 22-VI-1999 al autor del presente estudio.
- ATXAGA, Bernardo, *Alfabeto sobre fantasmas en el que sólo la M habla de milagros*, sin fecha.
- ATXAGA, Bernardo (1990), *Alfabeto para Nueva York y Chicago*, fotocopia del manuscrito.
- BARTHES, Roland (1972), *Proust et le nom*, en: *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, pp. 118-130.
- CASABELLA, Jordi (1996), *Bernardo Atxaga, "La violencia ha acabado por señalar mi trayectoria"*, en: *El Periódico de Cataluña*, Barcelona, 19-V-1996.
- FERNÁNDEZ, Lluís (1989), *Bernardo Atxaga, Vasco cheroquí que escribe en euskara*, en: *Man*, 12, Madrid, diciembre de 1989, pp. 114-118.

- GALLERO, José Luís (1989), *Bernardo Atxaga, "Es difícil saber lo que un vasco piensa"*, en: *Panorama*, Madrid, 17-VII-1989, p. 61.
- HILL, Leslie (1990), *Pérec à Warwick*, en: AA.VV., *Parcours Pérec*, Mireille Ribière (ed.), Lyon, Presses Universitaires, pp. 25-30.
- KUNZ, Marco (1994), *Cuentos del cuento*, en: *Lucanor*, 11, Pamplona, mayo de 1994, pp. 83-99.
- LANZ, Juan José (1990), *Entrevista con Bernardo Atxaga*, Bilbao, 28-VIII-1990.
- LARRAURI, Eva (1989), *En un país llamado Obaba*, en: *El País*, Madrid, 27-XI-1989.
- MADUEÑO, Eugenio (1996), *Bernardo Atxaga, "El cielo es la claraboya por la que los vascos intentamos escapar de la realidad"*, en: *Vanguardia Magazine*, Barcelona, 2-VI-1996, pp. 20-26.
- PERKINS, Anthony, cita tomada de la página web <http://www.geocities.com/Hollywood/Heights/5161/Anthony/bio/html>.
- SÁNCHEZ, Yvette (1994), *No en vano, de segunda mano, Referencias a las artes en escritoras españolas de hoy*, en: *ARBA*, 4, Basilea, Romanisches Seminar der Universität Basel, 1994, pp. 31-52.
- TURRAU, Cristina (1990), *Entre la selva y la escritura*, en: *El País Semanal*, Madrid, 10-VI-1990, pp. 64-68.

Películas

- FISHER, Terence (1932), *The Mummy*, Universal Studios.
- HITCHCOCK, Alfred (1960), *Psycho*, Paramount Pictures.
- SCOTT, Ridley (1982), *Blade Runner*, Warner Brothers.
- WELLES, Orson (1941), *Citizen Kane*, RKO Radio Pictures.
- WELLES, Orson (1963), *The Trial*, Hisa/Astor.
- WHALE, James (1931), *Frankenstein*, Universal Studios.
- YOUNG, Terence (1963), *From Russia with love*, United Artists.

Cómic

KANE, Bob (1940), *Batman*, New York, NY, DC Comics.

MORA, Victor & AMBRÓS, Miguel (1956), *El Capitán Trueno*,
Barcelona, Bruguera.

SIEGEL, Jerry & SCHUSTER, Joe (1938), *Superman*, publicado por
primera vez bajo el título *Action Comics*, New York, NY, DC
Comics.

24/06/99

11:05

Para Manuel Pombo

De B. Atxaga

Estimado amigo; disculpe el retraso, debido principalmente a la misteriosa desaparición del tiempo. Le respondo brevemente.

Quisiera decirle, en primer lugar, que no debe "creerme" del todo cuando soy autor de una ficción. En general, nunca permanezco en el mismo sitio, nunca descubro del todo el juego; que haya -en *Obabakoak*- un método para plagiar no significa que todo el libro pase por esa regla (sería muy mecánico. Además, si de eso se trata, ¿por qué escribir 450 páginas?) "Cada texto tiene su razón o su clave" (autocita). Naturalmente, usted puede seguir la pista del plagio y leerlo todo desde ahí. Pero ese punto de vista, que persigue lo intelectual, es responsabilidad suya. Sería usted entonces un lector maniático -en el mejor sentido de la palabra-, que busca lo que le interesa y a veces lo encuentra. Con todo, sea prudente: puestos a buscar igualdades o semejanzas, acabamos siempre en el infinito. Pero en el infinito (donde v. gr. el cielo y la tierra también tienen "su parecido") nada significa nada.

En resumen: no creo que deba leer mis textos como si fuera un autor postmoderno. Quizás sea esa una de las bases, pero la referencia a la realidad es para mí básica. Considero dicha referencia (ética y estéticamente) extremadamente importante, única garantía de "progreso literario".

Vamos ahora a las preguntas concretas. Brevemente... el caso más fácil es el de *Wie Lie Deshang*. Como indica el propio subtítulo del cuento (*Fantasia sobre un tema de Marco Polo*) se trata de una recreación de la anécdota del *Asesino de la montaña* narrada por Marco Polo en un libro de viajes. Busque el libro del viajero y allí lo encontrará. Este texto mío sí pertenece -directamente y- no lo olvide- de forma confesa al punto de vista intertextual que usted indica.

Margarete..., quizás haya un eco del personaje *Shoble* que encontramos en algunos cuentos de Hoffmann o en el titulado, si no recuerdo mal, *El estudiante de Praga*; pero fue escrito sin referencias concretas. Es un cuento de juventud: volví a escribirlo para *Obabakoak*, pero es más antiguo...igual por cierto que *Klaus Hahn*: creo que es un cuento de los más personales del libro. Está relacionado con *Memorias de una vaca*, *El hombre solo* y otros textos míos, y se trata

a) De una concepción de la conciencia = coro de voces.

b) Sujetos que llevan dentro otro sujeto (como los peces, sólo que el de los personajes está vivo).

Aparte, tiene que ver con una persona que conocí mucho (El nombre K Hahn hace referencia a esa persona). Si me disculpa la arrogancia, le diré que (si mis sospechas no van muy desencaminadas) libros como *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas están relacionados - aquí sí habría intertextualidad- con ese cuento o con *Memorias de una vaca*.

Esteban Werfell es, como dije en *L de locos*, un cuento estrictamente personal y autobiográfico (a su manera, claro). Hubo quien (por el Werfell del apellido) lo relacionó con un texto del escritor austríaco, pero era un disparate de comparación, la famosa "igualdad en el infinito".

Bueno, esto se acaba. Un abrazo.

b. atxaga

Marco Kunz
Universidad de Basilea

Un abecedario intertextual: *Amores que atan* de Julián Ríos

"Alphabets and names make games"¹

Cuando era niño y apenas sabía deletrear, me paseaba por las calles de Basilea como por un bosque encantado de letreros, carteles, inscripciones, eslóganes publicitarios y toda suerte de mensajes escritos, ansioso de descifrar el sentido misterioso de las bellas letras durmientes. Ahora que tengo ya la edad de Dante en el momento de bajar a los infiernos, me encuentro perdido en medio de una selva a veces oscura de ficciones sofisticadas donde los senderos se entrecruzan y se bifurcan *ad infinitum* y donde cada hoja que cae al suelo es por lo menos un palimpsesto. *Amores que atan*² de Julián Ríos es uno de los raros libros en que coexisten esa fascinación primigenia por la omnipresencia de las letras en el espacio urbano y la pasión del incansable viajero por mundos imaginarios.

En el marco narrativo de *Amores que atan*, el protagonista cuenta sus andanzas por Londres: se mueve con seguridad en un laberinto de nombres de calles, plazas, monumentos, estaciones del metro, bares, etc., y visita con nostalgia los lugares de sus encuentros con la enigmática destinataria de su texto. A las letras del callejero londinense se añaden las de las noticias que traen las gacetas, historias de atentados, crímenes y catástrofes que el narrador lee con preocupación creciente

¹ Gertrude Stein, *To do*, en: *Alphabets and Birthdays* (Freeport NY, Books for Libraries Press, 1969), p. 3.

² Julián Ríos, *Amores que atan* (Madrid, Siruela, 1995).

por su amada, a la que relata, como si se tratara de vivencias propias, vidas ficticias leídas en su biblioteca personal.

El alfabeto es la materia prima de la que están hechos todos los niveles del espacio novelesco: la toponimia metropolitana, la efímera actualidad periodística y las biografías literarias. Más aún, la percepción de Ríos alfabetiza el mundo semiótico: los objetos se asemejan a las letras del abecedario por su forma, la homonimia de su nombre u otras asociaciones. Reconoce una J en un arañazo bajo el ojo izquierdo del narrador (p. 12) y una O en la curvatura perfecta de las ingles de una japonesa (p. 75), mientras que la Q provoca la admiración del mirón que exclama "Quel Q!" (p. 142); en la superficie de un lago tranquilo "la silueta del somorgujo" parece una S (p. 127), y arriba en el cielo una V es el "vuelo de los cisnes del ocaso" (p. 127), pero en otra ocasión la misma letra se convierte en el signo de la victoria (pp. 174 y 175); en un bar de Barcelona, el narrador se encuentra con una mujer "hecha una equis" (p. 201); la Y simboliza el destino de la pareja que se separa después de haber andado "un trozo de camino juntos y luego cada uno se bifurcó hacia su muerte respectiva" (p. 222); y la Z puede ser tanto la imitación onomatopéyica del zumbido de un mosquito (p. 225) como un rayo de Zeus o la firma del Zorro (p. 227). El universo de Ríos, el literario igual que el empírico, está lleno de letras en las más diversas variaciones.

Pero, hay más: el alfabeto funciona en *Amores que atan* también como principio estructurador, pues los veintiséis capítulos llevan como encabezamiento, en vez de un número, una letra, de la A a la Z, por orden estrictamente alfabético y sin saltarse ninguna. Además, cada capítulo empieza por la letra respectiva, y su palabra final comienza por la del capítulo siguiente. Esta concatenación de anadiplosis aliteradas se convierte finalmente en un círculo con la última palabra del libro, idéntica a la primera: ángeles. Si, normalmente, determinar cuál es el sexo de los ángeles constituye un problema arduo que da lugar a sutilísimas disquisiciones teológicas, en *Amores que atan* no queda duda: las criaturas maravillosas que pueblan sus páginas son, sin excepción, mujeres, veintiséis heroínas procedentes de otras tantas novelas de la literatura moderna, y las letras corresponden a las iniciales de sus nombres. El narrador de Ríos recuerda, revive y renarra sus historias desde la perspectiva de un Don Juan lector seducido por sus presuntas

conquistas, de un bibliófago mujeriego que podría decir de sí mismo: "Yo con mis libros tengo bastante", de un polígamo fiel a sus múltiples e incondicionales amores que lo atan no al hogar ni a la cama (a no ser que se trate de un "Alpha-Bett... Lecho de prosas"³), sino a las páginas impresas, y también, como escribió Carlos Fuentes, "a la vida, al sexo, a las palabras, a la imaginación, al sueño, al amor"⁴. Liga con sus bellas de papel y letras en ediciones de la Pléyade o en clásicos pingüinos y pasa con ellas largas noches de insomnio en compañía solitaria. *Amores que atan* es un homenaje a la Literatura con mayúscula y a la lectura voraz y libidinosa, una confesión de fe a favor de una literatura literalmente literaria cuyo espacio de referencia es mucho más verbal que material, una novela-palimpsesto en que, tras cada frase, se puede esconder otra, escrita por un autor distinto en una época lejana y en una lengua diferente. Procedimientos como la cita, la alusión, la parodia y la reescritura⁵ son moneda corriente en la economía del despilfarro intertextual de esta obra una y múltiple a la vez.

Es bastante improbable que existan en el mundo ancho y ajeno muchos lectores que reconozcan en seguida quiénes son todas estas mujeres cuyas historias se vuelven a narrar en *Amores que atan*. Al placer de las lecturas recuperadas del semioivido se junta la pasión detectivesca de la búsqueda de los numerosos indicios que Ríos escondió en su texto para facilitarnos la identificación incluso de las obras que no conocemos. Claro está que cada lector se orientará de modo diferente en esta jungla intertextual y que el efecto de lo "dèjà lu" se producirá en momentos distintos según sus recuerdos personales. Para quien haya leído las novelas respectivas, resultará fácil saber de dónde proviene la C, esa prostituta irlandesa cuyo novio se pasa una mitad de su vida en una mecedora y la otra jugando partidas absurdas de ajedrez con los

³ Julián Ríos, *La vida sexual de las palabras*, (Madrid, Mondadori, 1991), p. 47.

⁴ Carlos Fuentes, "Baladas de damas. 'Amores que atan', las recreaciones sentimentales de Julián Ríos", en: *El País: Babelia*, núm. 189, 3 de junio de 1995, p. 9.

⁵ La reescritura, abreviada y modificada, es la práctica intertextual o, mejor dicho, hipertextual más importante en *Amores que atan*. Las recreaciones de Ríos son, en la terminología de Gérard Genette (*Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982), hipertextos derivados de hipotextos: se trata más exactamente de transposiciones, i.e. transformaciones serias de las novelas que les sirven de modelo. Sin embargo, en contra de la propuesta de Genette, prefero considerar aquí la hipertextualidad como una categoría de las relaciones intertextuales, no como un tipo diferente de transtextualidad. Además, en los textos de Ríos los procedimientos hiper- e intertextuales definidos por Genette se mezclan y se combinan de una manera que nos recuerda los límites de todo afán clasificador.

locos de un manicomio, y también sabrá de quién habla el narrador al preguntarse si la A era realmente lesbiana o si los encuentros secretos con gráciles muchachas en flor sólo eran el producto de su imaginación viciosa, o al huir a través de Estados Unidos en compañía de la L, su hijastra y amante, una nínfula menor de edad que es todo menos inocente, o cuando se deja someter por la W a humillaciones genuinamente masoquistas y nos cuenta, metamorfoseado en Gregor, pero no en cucaracha, cómo a latigazos su dómina le propinaba latigazos (p. 198). A los otros, que todavía no han tenido el placer de encontrarse en las páginas de un libro con estas mujeres excepcionales, Ríos les ofrece una gran cantidad de claves que ayudan a resolver el rompecabezas. No sólo cuenta, en versiones muy abreviadas, pero sumamente originales, los episodios más memorables, mencionando muchos nombres de lugares y personajes secundarios, sino que también imita diversos rasgos del estilo y recuerda frases, formulaciones, metáforas y otros detalles verbales.

A veces va aún más lejos y nos ofrece la solución o una parte de ella mediante juegos de palabras con el título o los nombres de las heroínas y los escritores. Así, la N parece una canibal un poco surrealista que se come a su autor en forma de un "flan bretón que toqueaba nerviosa con la cucharilla" (p. 111). La X, que no resulta muy difícil de identificar, porque muchas posibilidades no hay, lleva "el pelo revuelto, *en bataille*" (p. 202: el original dice simplemente "décoiffée"; *Bataille*, p. 86), mientras que el narrador pierde un poco el hilo "mirando el azul del cielo" (p. 201). Tampoco es difícil adivinar quién es la Y, que se encuentra con su ex-marido al pie del Popocatepetl (p. 214) y guarda de su pasado hawaiano "vagos recuerdos de [una] plantación debajo del volcán" (p. 210). El motivo epónimo del libro de origen de la G aparece reiteradas veces en el texto de Ríos como "fuente secreta que secreta vida" (p. 59) y "fuente de la juventud" (p. 61). En el capítulo F, el narrador pasa por la calle donde está la casa en que "vivió de niño el distinguido autor inglés Ford Madox Ford" (p. 48), y en el de la D, el nombre del escritor y el título de la novela lucen en grandes letras en un cartel de cine que anuncia la adaptación fílmica de esta historia de los ricos y guapos de Long Island, con Robert Redford y Mia Farrow en los papeles principales (p. 34). En honor de la etimología, una llave es la clave de la I, más concretamente "una llave de Kyoto —a Kyoto key...— que abría una cajita japonesa de los secretos más

íntimos" (p. 71), y si queremos enterarnos de cómo se llama la bella de Nippon, basta fijarnos en lo que las dos frases siguientes tienen en común:

"Maquinalmente saqué un cigarrillo [...], pero aún no lo enciendo, busqué su buqué de nuevo y cuco levanto de nuevo el copón de coñac hacia la nariz [...]" (p. 72);

"[...] el marido temía no llegar a satisfacer los apetitos crecientes de su mujer y cuco se ayudaba con una inyección al mes de testosterona y se inyectaba cada dos o tres días, sin que lo supiera su doctor, quinientas unidades de hormonas gonadótropas" (p. 73).

Como en el último ejemplo, los nombres se prestan a veces a juegos con expresiones españolas homónimas o semejantes: la O, ese extraño ser que después de vivir treinta años como hombre se quedó un día profundamente dormido para despertarse convertido (¿o debería ya decir convertida?) en una mujer, en la versión de Ríos se metamorfosea además en gerundio: "Pero vuelvo al fuego de aquel ocaso en Hyde Park, orlando de oro y sangre la tarde otoñal" (p. 118). La P, que el narrador conoce durante sus vacaciones de verano en el Dümmersee, recibe de él el nombre de una princesa india, y para proteger su delicada piel contra los fuertes rayos del sol, se deja untar con Nivea por su amante: "Ay, untarse bien. Rebañando la lata. Poca..., untas antes su nariz aguileña" (p. 127). No el título de la novela, pero sí el del capítulo que Ríos escogió para su reescritura se revela en el episodio de la K, que tiene como escenario una "casa de campo, en las afueras de Nueva York" (p. 87), lo que en alemán es "Ein Landhaus bei New York". Hay casos en que se esconde en el texto una alusión a una obra distinta del mismo escritor, como en la historia de la Q, donde el narrador, "[p]aseando bajo la bóveda de cristal y palmeras [...]", piensa "en otras palmeras más salvajes" (pp. 142-143), o en la aventura con la V, que se convierte en un auténtico "viaje al fin del quinto infierno" (p. 177). No en todos los capítulos encontramos tales indicios, y a menudo son demasiado crípticos o discretos⁶ para que el lector pueda darse cuenta, sin saberlo ya, de quién es la protagonista que se oculta tras la letra respectiva. Y nunca nos dan la información completa: unas veces nos falta el nombre de ella, y otras se nos oculta el del autor o el título de la novela.

⁶ Al leer el capítulo K, ¿quién sospecharía que en la mención de la "noche clara" (p. 87) y "la clara luz de la luna" (p. 93), inspirada además en el texto modelo (Kafka dice "die klare Nacht", p. 57, e "In dem hellen Mondschein", p. 82), se esconde Klara, la heroína del capítulo?

Aunque el interés no se agote en adivinar quién es quién en el libro de Ríos, creo que la primera lectura perdería mucho de su gracia sin el desafío de resolver el rompecabezas que consiste en reconocer poco a poco los textos renarrados de una manera muy *sui generis*. El autor resistió en el último instante a la tentación de revelar la clave al final, donde con palabras de la ópera *Don Giovanni*⁷ empieza a recitar el elenco de sus conquistas seductoras para interrumpirlo en seguida:

"[...] había pensado acabar donjuanescaamente con la lista de las bellas. Madamina, il catalogo è questo. Questo è il fin. Albertine. Su muerte fue la gran tragedia de mi vida. Bonadea... Ya no es necesario. Ahora todas las belles lettres son también las tuyas. Tú eres letras. Y también yo" (pp. 237-238).

Aquí, sin embargo, me creo autorizado a desvelar el misterio sin hacer de aguafiestas, porque me imagino que pocos leerán este artículo sin conocer el libro de Ríos. Cada capítulo de *Amores que atan* exige del lector la identificación de una mujer, y lo diría en italiano si hubiera una sola compatriota de Antonioni entre las bellas de letras del harén de don Julián. Los autores son catorce anglosajones (seis americanos, entre ellos un exiliado ruso, cinco ingleses, dos irlandeses y una anglo-caribeña), cinco franceses, cinco escritores de lengua alemana, aunque no todos alemanes (dos son alemanes más o menos renegados y los otros tres, digamos, austriacos, pero de la Austria imperial de antaño). Un solo español y un japonés completan el equipo. Se trata de historias publicadas entre 1869 (la W) y 1959 (la Z) que tienen como escenarios las ciudades más importantes del mundo y de la literatura: París, Londres, Nueva York, Madrid, Dublin, Berlín, Viena, Florencia, Kyoto, Zúrich y, por supuesto, Dümmerlohausen. He aquí la lista completa de las heroínas, con todas sus señas de identidad, su fecha de nacimiento (i.e. la publicación del libro), sus autores y novelas:

A = Albertine: Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (1913-27)

B = Bonadea: Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930)

C = Celia: Samuel Beckett, *Murphy* (1938)

D = Daisy: Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1925)

⁷ Se trata de las palabras de Leporello a Doña Elvira en la escena quinta del acto primero ("Madamina, il catalogo è questo") y de un fragmento de un verso repetido al final de la ópera ("Questo è il fin di chi fa mal!").

- E = Ellen Thatcher:** John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925)
- F = Florence:** Ford Madox Ford, *The Good Soldier* (1915)
- G = Grace Brissenden:** Henry James, *The Sacred Fount* (1905)
- H = Hermine:** Hermann Hesse, *Der Steppenwolf* (1927)
- I = Ikuko:** Junichiro Tanizaki, *Kagi [La llave]* (1956)
- J = Julia Martin:** Jean Rhys, *After Leaving Mr. Mackenzie* (1931)
- K = Klara Pollunder:** Franz Kafka, *Amerika* (1927)
- L = Lolita:** Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955)
- M = Molly Bloom:** James Joyce, *Ulysses* (1922)
- N = Nadja:** André Breton, *Nadja* (1928)
- O = Orlando:** Virginia Woolf, *Orlando* (1928)
- P = Pocahontas:** Arno Schmidt, *Seelandschaft mit Pocahontas* (1955)
- Q = Quentin:** William Faulkner, *The Sound and the Fury* (1929)
- R = Robin Vote:** Djuna Barnes, *Nightwood* (1936)
- S = Sally Bowles:** Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin* (1939)
- T = Tristana:** Benito Pérez Galdós, *Tristana* (1892)
- U = Ursula Brangwen:** David Herbert Lawrence, *The Rainbow* (1915)
- V = Virginie:** Louis Ferdinand Céline, *Guignol's Band* (1944/64)
- W = Wanda:** Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz* (1869)
- X = Xénie:** Georges Bataille, *Le bleu du ciel* (1957)
- Y = Yvonne:** Malcolm Lowry, *Under the Volcano* (1947)
- Z = Zazie:** Raymond Queneau, *Zazie dans le métro* (1959)

A fin de perder nuestra cohibición ante una obra tan sobrecargada de intertextualidad, podríamos utilizar la lista de las bellas para aquel juego tan perverso llamado "humillación" que inventó un personaje de la novela *Changing Places* (1975) de David Lodge⁸: consiste en confesar no haber leído un libro muy famoso, y por cada jugador que sí lo ha

⁸ Cf. David Lodge, *Changing Places* (London, Penguin Books, 1978), pp. 135 ss.

leído se obtiene un punto; gana, pues, el que mejor vence su vergüenza de admitir su ignorancia. Sin duda, *Amores que atan* no es una novela para novicios, sino para iniciados, pero tampoco hay que ser un experto curtido para disfrutar de este texto que, como toda la obra de Julián Ríos, se presenta ante todo como una gran fiesta del lenguaje.

En sus descripciones de las heroínas, Ríos recuerda los detalles más minuciosos de los textos originales y elige sólo algunos elementos, aquí un adjetivo bien puesto, allí una metáfora inusual y acertada, para recrear, con suma parsimonia de medios, a los personajes que deben su inmortalidad al lenguaje de sus autores: evoca los "ojos, color de helecho" (p. 112) de Nadja (Breton: "ses yeux de fougère"; p. 130) o los de Orlando, "violetas mojadas" (p. 119; Woolf: "eyes like drenched violets"; p. 12), de esa Orlando con su belleza andrógina, "el delicado medallón de la sien" (p. 119; Woolf: "the two blank medallions which were his temples"; p. 12) y "la blancura de almendra de los dientes" (p. 119; Woolf: "teeth of an exquisite and almond whiteness"; p. 12). Igual que Severin alias Gregor, el narrador se extasía al vislumbrar, debajo del abrigo entreabierto de Wanda, la desnudez de la "blancura marmórea" (Sacher-Masoch celebra el "Marmorleib" de su heroína desde la primera página de la novela) de sus "ingles finamente veteadas de azul" (Sacher-Masoch: "die Haut ist so unendlich zart, dass überall die blauen Adern durchschimmern"; p. 24), y lo paraliza "el brillo esmeralda de sus ojos, que [le] clavaban una mirada glacial" (p. 190), rasgos tantas veces mencionados en *Venus im Pelz*⁹. La verdadera hermosura de estas bellas de letras no es la de sus rostros o cuerpos, ni la que les confieren el maquillaje, las joyas y los caprichos de la moda: su belleza se deriva únicamente de las palabras que las describen, embelleciéndolas aunque sean feas, como Selma Wientge, la Pocahontas de Arno Schmidt, acomplejada por su cara de lechuza (p. 127; Schmidt: "ich seh doch aus--wie ne Eule?!"; p. 23) y su espalda huesuda (p. 127; Schmidt: "Nich mein' Rücken ansehen! : Mir stehn doch überall die Knochen raus!"; p. 23). Pero en el trance del amor, su cuerpo anguloso y larguirucho se transforma en pura música:

⁹ He aquí algunos ejemplos del texto original de Sacher-Masoch: "aus ihren Augen treffen mich zwei diabolische, grüne Strahlen" (p. 23); "wie grüne Blitze —ja, sie sind grün, diese Augen, deren sanfte Gewalt unbeschreiblich ist— grün, aber so wie es Edelsteine, wie es tiefe, unergründliche Bergseen sind" (p. 24); "ihr Auge zeigte einen kalten Glanz" (p. 37); "ihre kalten, grünen Augen" (p. 78); "Der Maler senkt verwirrt den Blick vor dem kalten Strahl ihres Auges" (p. 110).

"El arpa de sus costillas [Schmidt: "die runde Rippenharfe"; p. 44]. El xilófono de su espinazo. Dos pequeños címbalos cobrizos sus senos [Schmidt: "2 weiche Kupferknollen"; p. 44]. El tenso pandero de su vientre [Schmidt: "Die Bauchschale mit dem hohen Beckenrand"; p. 44]. Musicanga de gemidos [...] Y sus brazos culebras de coral [Schmidt: "ihr Arm, lange Korallennatter"; p. 59] me abrasaron" (p. 130).

Sólo en el caso de Tristana le falla la memoria al narrador, o más bien el retrato leído queda eclipsado por la imagen de la actriz que, en la película de Buñuel, hizo el papel de esta muchacha madrileña seducida por su viejo tutor, o su seductor (p. 164), como dice Ríos: "[...] la reveo siempre como se me apareció en lo oscuro —onífrico o irónico trastocamiento— con el bello semblante de Catherine Deneuve. La actriz le robó para siempre la cara..." (p. 162).

A la destinataria de sus *belles lettres*, sus bellas cartas de amor, el narrador de *Amores que atan* le promete una confesión detallada de su educación sentimental y erótica:

"[...] decidí entonces empezar a contarte por orden alfabético, ya que al fin y al cabo también yo podía considerarme hombre de letras, quiénes fueron, antes de encontrarte, las mujeres de mi vida" (p. 19).

Se obsesiona, igual que su autor, por la vida sexual de las palabras y proyecta su libido en las aventuras de sus veintiséis semidiosas idolatradas, identificándose con predilección con el narrador y/o el focalizador, o si éstos no se prestan para servirle de dobles, con un personaje masculino que vive una relación amorosa con la heroína (p. ej. con Kimura, el amante de Ikuko en *Kagi* de Tanizaki). La identificación no es completa, pues nunca deja de ser del todo el lector que siente y percibe la historia narrada a través de otro. En el capítulo U describe este proceso identificatorio parcial con un personaje del que al mismo tiempo se disocia (p. ej. mediante el uso de la tercera persona gramatical), sin llegar a fundirse completamente con él ni con otros de los pretendientes de Ursula Brangwen:

"Fui uno de sus amantes, antes de casarse con un inspector de Escuela, y prolongué mis emociones —perpetuo vicario— con las de sus amores precedentes.

A veces, al recordar, dudo entre lo vivido y lo referido. Recuerdo, en cualquier caso, experiencias concentradas.

Fue Skrebensky el que la llevó a la feria de Derby pero soy yo el que me veo, en su lugar, montando con ella en el barco-columpio [...]" (p. 168).

Al presentarnos su lectura de *The Great Gatsby*, acompaña al narrador de la novela a la mansión de la heroína (p. 33), pero en el mundo diegético original aquél, el primo Nick, va solo hacia el encuentro iniciático, en compañía únicamente de la conciencia del lector que ve a Daisy con los ojos de Nick, pero al mismo tiempo la ve y la oye (su saludo la caracteriza mejor que todas las descripciones: "I'm paralysed with happiness", p. 33; Fitzgerald, p. 14), es decir, la lee por primera vez (porque se trata de su primera presencia textual en el libro), mientras que Nick ya la conoce desde su juventud en Louisville, Kentucky.

El narrador evita las identificaciones demasiado peligrosas: por eso no se le ocurre confundirse con el Murphy beckettiano, pues éste muere chamuscado en un incendio. En otros casos sustituye, en determinadas escenas, a un personaje de la novela del que sigue hablando en tercera persona, por ejemplo, en su versión de *Nightwood*, al narrar cómo el doctor O'Connor lo llevó desde el Café de la Mairie a socorrer a Robin, desmayada en su habitación de hotel, y a darle "unos toques en las muñecas" (p. 147). En el texto original (Barnes, pp. 54 ss.), el personaje que acompaña al pícaro médico es Felix, el futuro marido de Robin, pero el narrador de Ríos, después de relatar con todo lujo de detalles la escena, menciona la boda con el presunto barón como si se tratara de un desconocido: "Al mes del desmayo, más o menos, se casó con un amigo del doctor O'Connor y contertulio del Café de la Mairie [...]"; p. 147). De esta manera, puede vivir virtualmente también momentos en que Felix está ausente, v. gr. el tremendo final tanto del capítulo como de la novela en que Robin, enloquecida, se enfrenta al perro de Nora, en la vieja capilla familiar, y "avanza hacia él a cuatro patas, ladrando y riendo, carcajadeando convulsa" (p. 151; Barnes: "Then she began to bark also, crawling after him —barking in a fit of laughter, obscene and touching"; p. 238; en *Nightwood*, la única testigo es Nora).

En el episodio de Xénie, en cambio, Ríos condensa varios momentos de *Le bleu du ciel* en un solo encuentro con la heroína en Barcelona (cf. Bataille, pp. 107-171), y el narrador se distancia claramente de un tal Troppmann o Tropfmann o Truppmann (p. 203), fingiendo haber olvidado el apellido exacto de este sujeto poco recomendable que le mandó a Xénie un telegrama para atraerla a la

ciudad condal y después la dejó plantada por una ex-amante rubia y dipsómana: el narrador de *Amores que atan* adopta parcialmente la vivencia de Troppmann, el yo de la enunciación de la novela de Georges Bataille, y hace suyas sus experiencias¹⁰, pero al mismo tiempo no quiere ser confundido con un personaje tan repugnante y prefiere componer con los trozos leídos su propia aventura imaginaria.

Si falta un personaje que se presta a la identificación, el narrador de Ríos se las arregla para encontrarse con su bella en un momento propicio de la trama del libro y se hace contar la historia por ella. En el capítulo VI de la novela de Virginia Woolf, Orlando se pasea por Hyde Park y se sienta debajo de un árbol para leer el periódico, pero se ve molestanda en su concentración: "Once a gigantic rubber ball bounced on the newspaper" (p. 198). De este momento parte el relato de Ríos, que sustituye la gaceta por el librito de versos titulado *The Oak Tree* que Orlando escribió a lo largo de su vida de varios siglos: el narrador la conoce cuando intenta "devolver el balón de un tropezoso punterazo a los pelones —quatre Pelés de la pelouse...— que agitaban sus brazos con tatuajes allá casi al borde del Serpentine" (p. 117).

El narrador de *Amores que atan* siempre es un testigo ocular (pues vive las aventuras con sus ojos de lector) cuyo grado de intervención activa en las historias depende de su identificación total o parcial (como en la versión de *Le bleu du ciel*) con el narrador autodiegético (p. ej. *Der Steppenwolf*, *Lolita*, *Seelandschaft mit Pocahontas*, *Venus im Pelz*) o alodiegético (*The Great Gatsby*), el protagonista focalizador (*Amerika*), un personaje principal que no es sujeto de la enunciación ni de la perspectiva (como Kimura en *Kagi* u Horacio Díaz en *Tristana*), o un "alter ego" del lector en la fábula, ausente en el texto original (p. ej. en novelas con narrador heterodiegético y protagonista femenina como *Orlando* o *After Leaving Mr. Mackenzie*).

No es raro, aunque sin ser la regla, que exista cierta semejanza en la técnica narrativa y el estilo entre el original y la recreación de Ríos. No extraña que en la *historiacuática* (p. 128) basada en *Seelandschaft mit Pocahontas* use con particular frecuencia esos neologismos forjados

¹⁰ Por ejemplo, en *Le bleu du ciel*, el episodio en que Troppmann clava un tenedor en el muslo de Xénie tiene lugar en París (Bataille, pp. 64-65), mientras que Ríos lo traslada a un bar del Barrio Chino barcelonés, con el *alter ego* del narrador-lector haciendo el papel de Troppmann en ausencia de éste (pp. 202-203).

por la fusión de dos palabras que Lewis Carroll bautizó "portmanteau words", pues desde *Larva* se conoce la pasión de Ríos por los dichosos engendros léxicos compartida con Arno Schmidt, como la veneración de Carroll y del autor de *Finnegans Wake*: así, cuando Pocahontas se unta con Nivea la piel quemada por el sol, lo hace *cui-uy-dadosamente* (p. 127), el silbido de una saeta es, evidentemente, *Pfeilf!* (p. 133), y el amante se dedica también a acrobacias no-verbales de la lengua *angulingualinguando* (p. 132) *laocoontentísimo* (p. 130) en una prolongada *cunnilingustación* (p. 130). Hay otros ejemplos llamativos: en todo el capítulo M no encontramos un solo punto, sino un flujo caprichoso de palabras, lleno de fantasías y recuerdos eróticos, como en el monólogo de Molly Bloom, totalmente carente de signos de puntuación, al final de su novela irlandesa muy larga aunque no dure más de un día; la estructura de diario de la novela japonesa se refleja en la cantidad de fechas exactas que se mencionan en el texto; el fetichismo del admirador y esclavo voluntario de Wanda repercute en el original en muchas descripciones detalladas de la indumentaria lujosa y lujuriosa de la heroína, manía que Ríos aprovecha para relatar gran parte de la historia en forma de un catálogo de moda, enumerando los abrigos de pieles, los négligés y vestidos de satén y terciopelo de la *belle dame sans merci*, y especificando en cada caso la situación en que los lleva para excitar el dulce dolor de su esclavo.

Sin embargo, a pesar de cierto mimetismo formal en algunos capítulos, Ríos no pretende escribir unos pastiches sistemáticos ni respeta el orden de la narración, lo que no significa que procede por reconstrucción de la sucesión cronológica, como lo haría un simple resumen. Al contrario, en varios capítulos invierte por completo el orden de hechos relatados con perfecta cronología en el original. Así, por ejemplo, la primera frase de Julia en la versión de Ríos ("Je regardais seulement [...] I was only looking": p. 79) se encuentra en las últimas páginas de *After Leaving Mr Mackenzie* (Rhys, p. 133), mientras que la descripción del cuadro de su habitación de hotel barato (Rhys, p. 8) es proyectada del inicio al final (p. 86): la novela de Jean Rhys relata las etapas del descenso progresivo de una mujer; Ríos, en cambio, presenta una visión retrospectiva de los hechos enfocados desde la situación desastrosa a la que han conducido, como lo hace también en su reescritura de *Der Steppenwolf*, dando allí además una estructura circular al relato empezando por la visión del cadáver de Hermine (p.

64), apuñalada por Harry Haller, y terminando, tras relatar los antecedentes, con la narración detallada del crimen (p. 69; Hesse, p. 228). En la historia kafkiana de Klara, que se limita esencialmente al capítulo tercero del intertexto modelo, toma un suceso central como estímulo desencadenante y lo desplaza al comienzo de su relato: me refiero a la sorprendente paliza que le da al narrador la muchacha mimada en una mansión cerca de Nueva York. Con esta inversión, Ríos construye su versión alrededor del momento de mayor tensión dramática y subraya así tanto el impacto del tratamiento violento sobre la psique del protagonista como la importancia primordial de este episodio para la novela entera. El mismo procedimiento se aplica también, en el nivel macroestructural, a los pocos elementos que Ríos toma de capítulos anteriores. En la primera frase del libro original, el lector se entera de que el protagonista es un chico de dieciséis años a quien los padres mandaron a América porque lo había seducido una criada, que para colmo de la desgracia se había quedado encinta (Kafka, p. 9); Ríos espera hasta la cuarta página de su reescritura para ponernos al corriente de estos antecedentes:

"Tengo que reconocer que a mis dieciséis años —fue mi primer viaje a América— era bastante inocente. Y sin embargo ya había sido iniciado no sin eficacia en el arte o artesanía del amor por una criada casi veinte años mayor que yo" (p. 90).

De esta manera, la linealidad del relato de Kafka se convierte en *Amores que atan* en un movimiento circular o espiral alrededor de un centro constituido por el punto culminante del original.

A veces Julián Ríos incluso completa los textos con conocimientos suplementarios, por ejemplo, sobre el autor y la génesis de la obra: en el capítulo D nos dice que los lugares ficticios en Long Island, West Egg y East Egg —por una vez, Ríos se propone contar la historia *ab ovo* (p. 32)—, se llaman en realidad Great Neck y Glen Cove, información que no se da en la novela de Fitzgerald, pero sí en los prólogos a las ediciones críticas¹¹. O nos informa sobre el escenario de la historia mencionando a menudo nombres de calles con una precisión ausente en los hipotextos. En su versión de *Venus im Pelz* enumera diversos cuadros con representaciones de Judith y Holofernes que el pobre

¹¹ Los comentaristas de *The Great Gatsby* coinciden en identificar West Egg con Great Neck, pero en general dicen que East Egg corresponde a Manhasset Neck, lo que es más probable que la versión de Ríos.

Gregor hubiera podido contemplar en los museos de Florencia; Sacher-Masoch, en cambio, sólo le concedió el placer de ver la "Venere dei Medici"¹² (Ríos, p. 193, Sacher-Masoch, p. 104). O bien llena los huecos donde el original se muestra elíptico o reticente: así, en *Nadja* no leemos nada más que "[i]l est impatientant de la voir lire les menus à la porte des restaurants et jongler avec les noms de certains mets" (Breton, p. 122); y mientras que el narrador original se aburre, Ríos se divierte divinamente haciendo malabarismos gastronómico-verbales en dos lenguas (p. 110) y desarrollando así posibilidades latentes del texto modelo.

La intertextualidad en *Amores que atan* no se agota en la reescritura abreviada de las veintiséis novelas, sino que se manifiesta también en numerosas referencias a otras obras. Encontramos citas literales o paródicas, p. ej., de Bioy Casares ("mi apasionada buscaba también el placer con un chico guapo llamado Morel. ¿Invención, lo de Morel?": p. 12), Dante ("abandoné toda esperanza al entrar en casa": p. 21; "Entrad, y abandonad toda esper...": p. 100; "Nel mezzo del cammin...": p. 222), el libreto de Don Giovanni¹³, Leopardi ("Che fai tu, luna, in ciel?": p. 165), Poe ("Lady into Raven. Nevermore": p. 134), Robbe-Grillet ("como si la hubiera encontrado el año pasado en Marienbad": p. 163), Sartre ("llegaría a desarrollar una teoría cebollina —«onionológica», digamos— para pelar el ser o no ser y la nada": p. 59), Shakespeare ("Unsex me here": p. 165), Gertrude Stein ("Una rosa

¹² La intertextualidad pictórica en *Amores que atan* merecería un estudio aparte: Ríos recurre tanto al recuerdo de cuadros o estatuas mencionados en los hipotextos como a asociaciones propias. De su profundo conocimiento del arte dan testimonio varios ensayos de *La vida sexual de las palabras* y *Álbum de Babel*, su colaboración con Eduardo Arroyo en *Sombreros para Alicia* (1993) y *Ulises ilustrado* (1992), y sobre todo sus libros sobre los pintores Kitaj (*Impresiones de Kitaj*, 1993) y Saura (*Las tentaciones de Antonio Saura* y *Retrato de Antonio Saura*, 1991). En su última obra de ficción, *Monstruario* (1999), la pintura desempeña un papel principal, superior en importancia a la intertextualidad literaria.

¹³ Se cita con particular frecuencia el "duettino" de Don Giovanni con Zerlina en la escena novena del primer acto: aparece dos veces en el monólogo de Molly, una vez en la forma original al referirse a la melodía del "órgano de aquel organillero italiano, *La ci darem*" (p. 107), y otra paródicamente transformado en "*Lacci d'harem*" (p. 104), como en el *Ulysses*, donde hay una veintena de alusiones a la ópera de Mozart, entre ellas dos veces el sintagma en cuestión (Joyce, pp. 76 y 575) y una vez su deformación burlesca en "*Signor Laci Daremo*" (Joyce, p. 648); también lo canta Tristana (p. 161), igual que en la novela de Pérez Galdós (cap. XV, p. 134). Según Ríos, Tristana es "*La-Mil-Tres*" (p. 164), o sea, la última conquista de Don Giovanni según el cómputo de Leporello: "in Ispagna son già mille e tre". El motivo de Don Juan fue ya muy importante en *Larva*: cf. Irlmar Chiampi, "Las metamorfosis de Don Juan", en: *Syntaxis*, núm. 11, 1986 primavera, pp. 43-57.

es una rosa es una...": p. 41), Swift ("Hyhnhnm!!!": p. 223) o de las palabras de Unamuno a Millán Astray ("Venció ella, pero no me convenció": p. 60), y me paro aquí¹⁴ para no abrumar al sufrido lector.

En algunas ocasiones incluso se crean palimpsestos de dos niveles. De *Orlando*, Ríos recuerda en una sola frase dos sucesos del primero y del último capítulo: por un lado, aquel invierno tan frío de principios del siglo XVII en que la protagonista (o entonces todavía tendríamos que decir *el* protagonista) se enamoró de una princesa rusa al verla patinar sobre el Támesis helado, y, por otro, el reencuentro con la traidora en un gran almacén londinense en un momento poco anterior al presente de la enunciación del relato. Esta combinación de memoria y actualidad en una sola estructura sintáctica se expresa a través de la parodia (en el sentido muy restringido que Genette da a este término)¹⁵ del comienzo de una célebre novela de García Márquez:

"Cientos de años de soledad después, frente al pelotón de compradores y dependientes de Marshall & Snelgrove's habría de recordar la primera vez que conoció el hielo y hiel de la traición, durante la Gran Helada" (pp. 121-122).

Más sofisticada es la doble intertextualidad en el párrafo inicial del capítulo Z. En una serie de asociaciones libres se pasa de la onomatopeya Zz..., que imita el zumbido de un mosquito, a diversos juegos con términos entomológicos, para finalmente evocar un malicioso tábano "que quería picar a la pícara pecorita belga que acabábamos de encontrar perdida en el metro de Picadilly. [...] Yo intenté ponerle las manos ante la cara, para espantar al tábano, que acabó picándome" (p. 225). Mientras que, en los veinticinco capítulos restantes, un suceso de este tipo tendría una correspondencia exacta en el

¹⁴ Algunas de estas citas tienen su motivación en los hipotextos: Tristana lee a Leopardi (Pérez Galdós, pp. 130s.; el verso, que no está en *Tristana*, procede del comienzo del Canto XXIII, el "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia") y también el *Macbeth* (Pérez Galdós, p. 155: Ríos cita las palabras de Lady Macbeth, primer acto, quinta escena, verso 42); un verso de *La divina comedia* se encuentra en el capítulo Y, porque Dante es uno de los poetas más citados en *Under the volcano*, y la reminiscencia de *The Raven* de Edgar Allan Poe en la historia de Pocahontas se debe 1.º a la obsesión de Arno Schmidt por el autor americano (*Zettel's Traum* es, según Ríos, una auténtica *poeanografía*: cf. *La vida sexual...*, *op. cit.*, p. 52) y 2.º a la comparación de la voz de la muchacha con la del ave en *Seelandschaft mit Pocahontas*: "lanzó un desgarrador grito de cuervo" (p. 134; "mit einem rabigen Laut", dice Schmidt, p. 68).

¹⁵ En *Palimpsestes*, *op. cit.*, *passim*, Genette define la parodia como la transformación lúdica de enunciados preexistentes, preferentemente de textos muy cortos como refranes, sentencias, poesías, citas muy conocidas, etc.

libro modelo, aquí buscamos en vano algo que se le parezca en el intertexto. El misterio del tábano se resuelve si miramos de cerca la expresión que presenta el flechazo del amor como la picadura del insecto, del dulce Cupido tábano o, para decirlo en francés, del "Doux Cupidon taon" (p. 225). En la cadena de fonemas que constituyen el sintagma /dukypidštã/ reconocemos fácilmente la curiosa palabra-frase inicial de *Zazie dans le métro*, ese inolvidable "Doukipudonktan" /dukipydštã/ (Queneau, p. 9) con que el tío de Zazie se queja, en argot parisino, del mal olor de sus compatriotas. Un simple trueque de dos vocales más la añadidura de una oclusiva son suficientes para transformar al dioscecillo del amor en sinónimo de pestilencia, y viceversa. Se trata de una técnica que Ríos describe en uno de los ensayos de *Álbum de Babel* al hablar de la doblez del lenguaje en la obra de Raymond Roussel, gran explorador del "círculo mágico de las palabras homónimas, de las frases-bumerang que regresan al punto de partida con una letra cambiada"¹⁶. El mismo Roussel explicó en su libro *Comment j'ai écrit certains de mes livres* que escribió algunos de sus textos partiendo de una frase inicial que, modificada ligeramente, con nada más que pequeños cambios fonéticos y una segmentación diferente de la cadena fónica, adquirió un sentido nuevo¹⁷. Ríos hizo exactamente lo mismo con el incipit de la historia de Zazie, rindiendo de esta manera congenial un homenaje al escritor francés.

En este último capítulo, Ríos se permite unas licencias inusuales en su libro: traslada la historia a otra época, acercándola al momento actual, y la sitúa en un lugar distinto, sustituyendo París por Londres. Zazie es ahora una niña que se pierde en la capital británica adonde ha venido con sus compañeras del coro del colegio a vivir sus aventuras en Inglaterra completamente diferentes de sus andanzas parisinas; pero diversos episodios y detalles análogos garantizan el efecto de reconocimiento, p. ej., la compra de vaqueros (p. 230) y su pasión por la *cacocalo* (p. 225). En el original, lo único que Zazie quería ver en

¹⁶ Julián Ríos, "Raymond Roussel o la fuerza de las palabras", en: *Álbum de Babel* (Barcelona, Muchnik, 1995), p. 24.

¹⁷ Cf. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963), pp. 11-35. En el ensayo citado en la nota anterior, p. 27, Ríos explica cómo Roussel descompuso la cadena fónica del verso "Un vase tout rempli du vin de l'espérance", del *Napoléon II* de Victor Hugo, y obtuvo las palabras "sept houx rampe lit...Vesper" (cf. Roussel, *op. cit.*, p. 22) que incorporó en el episodio de Haendel en *Impressions d'Afrique*.

París era el metro, pero una huelga había inmovilizado los trenes y cerrado los accesos a los andenes subterráneos. Cuando en las últimas líneas su madre le preguntó, "T'as vu le métro?", la niña contestó que no, y cuando aquélla insistió, "Alors, qu'est-ce-que t'as fait?", sólo respondió con un lacónico "J'ai vieilli" (Queneau, p. 189). Ahora, en *Amores que atan*, Zazie despacha en pocas palabras su estancia en París, que constituyó la trama completa de la novela original: "Le pregunté si había estado en París. Sólo tres días. Y parece que con viejos nuevamente. Nos explicó con una sola palabra lo que hizo: Envejecí" (p. 232). En la versión de Ríos, el narrador la hace visitar la ciudad, llevándola en metro a los sitios turísticos más concurridos, como el museo de Mme Tussaud o el jardín zoológico, y relata su itinerario, zigzagueante como la Z, por la red del metro londinense, en un texto fragmentado y estructurado por los nombres de las estaciones. Así, la infidelidad al original se debe a la motivación noble de cumplir el deseo de una niña, favor que no le concedió su cruel padre literario.

Amores que atan constituye temática y estéticamente una unidad plural: el dinamismo centrífugo de las múltiples historias es contrarrestado por la cohesión formal y semántica que le confieren al libro, por un lado, la permanencia inquebrantable de la misma pasión por la literatura y la mujer ausente, objetos de deseo y nostalgia fusionados en la lectura/ escritura libidinosa, y, por otro, el marco narrativo en que se insertan las veintiséis versiones de novelas. Es verdad, como escribió Mauro Armiño, que

"*Amores que atan* podría verse, en cierto modo, como un volumen de relatos individuales [...] si Ríos no los hubiera enlazado sutilmente mediante el monólogo del narrador: a todas las letras, a las demás aventuras femeniles se incorpora la amada huida, para quien están escritas estas páginas puntuadas por connotaciones del vivir cotidiano londinense del narrador, las noticias del *Times*, las andanzas del gato de Miss Rose..."¹⁸.

La fragmentación no es incompatible con la unidad de la obra. Para Juan Goytisolo, "Julián Ríos engarza historias e historietas como en un collar de cuentas e invita al lector a desgranarlas como un devoto rosario"¹⁹. Después de haber desgranado estas cuentas que son cuentos,

¹⁸ Mauro Armiño, "Repertorio de larvas", en: *El País: Babelia*, núm. 189, 3 de junio de 1995, p. 9.

¹⁹ Juan Goytisolo, "Amores que atan", en: *Cogitus interruptus* (Barcelona, Seix Barral, 1999), pp. 242-244, cito p. 244.

convendría ahora examinar un poco más detenidamente el rosario mismo. El marco narrativo, aparte de su función estructurante y unificadora, contiene informaciones que permiten identificar al narrador y a su narrataria y fechar con suma precisión el presente de la enunciación del relato, es decir, el momento en que, dentro del mundo ficticio, fueron escritas las cartas de amor. Además, diversos motivos recurrentes del marco (los ángeles, la rosa y el gato) funcionan como emblemas que definen tres isotopías que corresponden a estereotipos de la descripción de la belleza y otras virtudes femeninas, tópicos presentes a lo largo del libro en los más variados avatares.

La identidad de la voz que habla y de su destinataria no es un secreto para los lectores de las obras anteriores de Julián Ríos: se trata de la pareja formada por Milalias y Babelle, personajes que aparecieron ya en *Larva* y que, en los ensayos dialogados de *La vida sexual de las palabras*, discuten con el Herr Narrator sobre literatura y pintura modernas. El narrador se llama ahora Emil Alia (p. 178), nombre con que figura ya en el "dramatis personae" de *La vida sexual de las palabras*: allí se indica también su apodo de Milalias y se le califica de "lector maduro", mientras que Babelle es una lectora joven. En *Amores que atan*, la destinataria de las cartas se muestra digna de su nombre nunca pronunciado, pues cumple "misiones babélicas" (p. 63) en su profesión de intérprete o se transforma en la bruja Babel (p. 118).

Durante un mes, Emil Alia le escribió a su amada ausente veintiséis cartas sobre el papel de un bloc de *Belles Lettres* (pp. 174, 222, 237), marca registrada, y, según declara al final del libro, decidió pasarlas a máquina casi veinte años después (p. 237), o sea, inmediatamente antes de la publicación del libro de Ríos²⁰. En un primer acercamiento a la fecha de la acción del marco narrativo, podemos basarnos en diversos indicios obvios para situar el presente de la enunciación entre 1974, año en que salió la película *The Great Gatsby* de Jack Clayton, mencionada en *Amores que atan* como novedad en la cartelera (p. 34), y noviembre de 1975, pues Franco vive todavía. El mes es julio, como se dice ya en el capítulo A: "[...] en julio el que no miente, se hace el durmiente... Julio es un mes más cruel que abril [21].

²⁰ Esto, por supuesto, no me autoriza a decir que Julián Ríos escribió *Amores que atan* en 1974, sino únicamente que su narrador redactó las cartas en aquel año.

²¹ Ríos juega con el famoso incipit del poema *The Waste Land* de T.S. Eliot: "April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory

(¿Me harás de verdad esperar todo un mes para decidir si vuelves o no a mi lado?)" (p. 18). Gracias a las múltiples alusiones a hechos horribles de la actualidad, referidos en los periódicos²², es posible indicar la fecha exacta de cada capítulo consultando el *Times* (y, los domingos, el *Sunday Times*): la correspondencia no correspondida empieza el viernes, 5 de julio, continúa hasta el lunes 29 al ritmo frenético de una carta diaria, y termina el viernes, 2 de agosto (ella le mandó un telegrama para anunciarle su llegada en la fecha indicada: p. 235), tras una interrupción de tres días que el narrador pasa viajando en metro por Londres y recordando, en medio del mundanal ruido, los sitios donde estuvo con ella (y con Zazie): "Necesitaría mucho más de un mes para recorrer todos nuestros lugares comunes. Zigzag..., por todo Londres, por tantos sitios nuestros, desde hace tres días. Desde el martes pasado. Pero sin escribirte" (p. 228). El acontecimiento más importante al que se alude reiteradas veces es la guerra de Chipre que tuvo sus momentos más dramáticos con el golpe de la Guardia Nacional contra el arzobispo Makarios (cap. L, p. 102, martes 16 de julio de 1974)²³ y los bombardeos turcos, p. ej., de Famagusta (cap. R, p. 149, lunes 22 de julio) o Karavas (cap. Z, p. 227, viernes 2 de agosto). En cuanto a España, aparte de las últimas novedades sobre los achaques del Caudillo ("el generalísimo Franco con flebitis en la pierna derecha": cap. J, p. 61; jueves 11 de julio) que hicieron inevitable su hospitalización el 9 de julio de 1974, Emil se entera de los procesos contra los jóvenes "anarquistas" Oriol Solè Sugranyes y José Luis Pons Llobet, condenados el 24 de julio, hecho que recuerda unos días después al narrar su

and desire, stirring/ Dull roots with spring rain" (I. *The Burial of the Dead*, versos 1-4). Gracias al valor metonímico inherente a toda cita, cuya comprensión exige el conocimiento de su contexto original, omitido en el nuevo entorno en que se inserta el enunciado ajeno, las palabras de Eliot cumplen también una función poetológica, pues "mixing memory and desire" es exactamente lo que hace la escritura de Ríos alias Emil Alía, o sea, mezclar el deseo por la amada desaparecida con la memoria de vivencias amorosas y lecturas apasionadas.

²² Esta crónica sangrienta recuerda un poco la novela *Femmes* (1983) de Philippe Sollers, que no sólo comparte con *Amores que atan* el relato de aventuras donjuanescas con una gran cantidad de mujeres diferentes, sino también la reiterada mención de asesinatos políticos y otras noticias periodísticas.

²³ En este paréntesis y en los siguientes indico siempre la fecha del presente del capítulo, o sea, en general se trata del día en que salió la noticia en el *Times*: por consiguiente, en la mayoría de los casos el acontecimiento mencionado tuvo lugar el día antes, excepto los dos partidos del campeonato mundial de fútbol que Emil ve en directa en la tele, el Brasil-Polonia (p. 26) del sábado, 6 de julio (0:1 gracias a un gol de Lato), y, el día siguiente, la final Alemania Occidental-Holanda (2:1), de cuyos marcadores no quiero acordarme.

encuentro con Xénie: "Un montón de años le acaban de caer a dos anarquistas en Barcelona. ¡Cuarenta y ocho y veintiuno! Al menos no el garrote vil, como hace cuatro meses"²⁴ (cap. X, p. 202, domingo 28 de julio; la noticia salió ya en el *Times* del 25). El resto de las noticias habla de todo tipo de accidentes, catástrofes, atentados, etc.: un autobús chocó contra un camión en Finlandia (cap. B, p. 26, sábado 6 de julio), un tifón devastó la costa oeste de Japón (cap. C, p. 27, domingo 7 de julio), en Montmartre hubo un incendio (cap. E, p. 43, martes 9 de julio), en Córcega estallaron unas bombas de los independistas (cap. F, p. 52, miércoles 10 de julio), y un muy largo etcétera. Con estas constantes referencias a la crueldad humana y los cataclismos de la naturaleza, Ríos nos recuerda en qué tiempo y en qué mundo de horrores nacieron las veintiséis heroínas de su libro que, para Carlos Fuentes, son

"[...] las compañeras posibles de Samsa, las novias latentes de Frankenstein que caminó de noche por las calles de Sarajevo, a la sombra de la Gestapo, el KGB y la CIA, en las fronteras del terror, la fuga, la migración...".

y son ellas, estas criaturas de letras y tinta, las que

"[...] le dieron razón de ser a nuestro tiempo, que lo salvaron del horror, el crimen, la crueldad del siglo más negro de la historia, el menos perdonable por haber logrado, con los triunfos del bien, acercarnos tanto a las derrotas del mal"²⁵.

De las tres metáforas estereotipadas más frecuentes de la descripción de la mujer, la comparación con un ángel, dada su posición prominente al principio y al final del libro, funciona cual denominador común de todas las mujeres en *Amores que atan*. La isotopía angelical presenta a la mujer como criatura celestial y etérea, más mítica que real, ideal ficticio dotado de una belleza sobrenatural, objeto inalcanzable del deseo, pero también como ser andrógino, de sexo indefinido, moralmente ambiguo entre la bondad infinita y la crueldad más abyecta, a veces figura materna y otras diabólica. El motivo aparece, en esa mezcla, tan típica de Ríos, de lo lúdico con la intertextualidad, en juegos plurilingües y en citas o frases construidas a base de las formulaciones

²⁴ Ríos se refiere aquí a la ejecución de dos asesinos de policías, el estudiante de izquierdas Salvador Puig Antich y el polaco Heinz Chez, el 3 de marzo de 1974, en Barcelona y Tarragona, respectivamente, hecho que provocó muchas protestas y manifestaciones antifranquistas en toda Europa.

²⁵ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 9.

del texto original. Emil, ahora que echa de menos los suspiros de la amada que, como Albertine, lo excitaba susurrándole al oído "Ah! tu me mets aux anges..." (pp. 12 y 14), se la imagina en un congreso en Los Ángeles (p. 26), como si la sinonimia de las palabras pudiera compensar la ausencia del cuerpo. Las mujeres angélicas de Ríos lo suelen ser ya en sus novelas de origen. Bonadea surge en el texto como una aparición descendida del cielo en las primeras palabras del capítulo B, donde el narrador mira embelesado a la "[b]ella samaritana con expresión de ángel inclinada sobre [él]" (p. 21; Musil: "eine Dame beugte sich mit engelhaftem Gesichtsausdruck über ihn"; p. 28). Robin Vote, en cambio, corresponde a la imagen del ángel ambivalente, bisexual, humano y animal, femenino y varonil a la vez, y se describe mediante una referencia al arte: "¿Ángel o bestia?: su corto cabello claro le caía en unos rizos de querubín de Renacimiento sobre el fino arco de la ceja izquierda [...]" (pp. 145-146; Barnes: "her pale head, with its short hair growing flat on the forehead made still narrower by the hanging curls almost on a level with the finely arched eyebrows, gave her the look of cherubs in renaissance theatres"; pp. 64-65). En el idiolecto de Sally, el tópico ha sufrido una considerable inflación de su fuerza valorativa, pues se aplica tanto a su jovencita "hermana angelical de diecisiete abriles llamada Betty" (p. 156; Isherwood: "Sally had one sister, named Betty. 'She's an absolute angel [...]'; p. 44) como a su patrona Frau Karpf (p. 155), igual que Sally lo hizo ya, en su alemán chapurreado, en la obra de Isherwood ("Frau Karpf, Liebling, willst Du sein ein Engel und bring zwei Tassen von Kaffee" [sic]; p. 39). Las diferencias entre los ejemplos muestran que las diversas variantes del motivo angelical provienen de todo el campo semasiológico, que abarca tanto lo sublime como lo trivial.

Los otros dos tópicos recurrentes, la rosa y el gato, no son menos ambiguos, polisémicos y plurifuncionales que los ángeles. La rosa, símbolo antiquísimo de la belleza y del amor²⁶ fugaces, posee espinas agudas (a su amante sumiso, la sádica Wanda le cruza la cara con un ramo de rosas rojas, p. 197, perversión que no se le ocurrió al tan inventivo Sacher-Masoch), mientras que en el gato se combinan las zalamerías y la suavidad de un ser delicado (p. ej. Sally "acurrucada

²⁶ Rose es anagrama de Eros, y Miss Rose no es sólo la vecina del narrador, sino también una expresión que alude a la ausencia (*Miss* es homónimo del verbo *to miss*) de la persona que se echa de menos.

como un gato en aquel diván desvencijado de su cuarto"; p. 155)²⁷ con la fiereza de una bestia, como en aquella amiga de Robin Vote, gracia de la noche, "ardiendo brillantes sus ojos de tigresa" (p. 149), o en los "gatuperios" de Albertine:

"La reveo ovillada en mi cama, rodando, ronroneando, jugando conmigo como una gataza, olisqueándome con su naricilla rosa. Y en cierto modo también su amiga Andrée jugaría conmigo a la gata y el ratón [...]" (p. 12).

En la forma de Miss Rose y su gato, Ríos introduce estos motivos en el marco narrativo como elementos del mundo privado del narrador y la amada ausente y, por consiguiente, como características del género epistolar: tales alusiones al entorno cotidiano y familiar, que crean una atmósfera de intimidad y complicidad propicia a la efusión de sentimientos, son frecuentes en cartas entre personas que se conocen muy bien y comparten el mismo espacio personal de referencia.

El capítulo más "rosáceo" es, sin duda, el de la letra E, dedicado a Ellen de *Manhattan Transfer*, personaje nacido bajo el signo de la rosa, pues el lector se entera de su existencia cuando, tras el parto, Ed Thatcher va a ver a su mujer en el hospital llevándole un ramo de rosas (Dos Passos, pp. 17-18). De las numerosas menciones de la flor de las flores en la obra de Dos Passos, Ríos elige unos momentos privilegiados, casi epifánicos en el sentido de Joyce²⁸, que reescribe de manera minuciosa, en particular la visita de Ellen a su padre para anunciarle su decisión de divorciarse (2.^a parte, cap. 3: "Nine Days' Wonder") y su cena con George Baldwin (2.^a parte, cap. 5: "Went to the Animals' Fair"). Me permito reproducir "in extenso" el primer episodio para darle al lector una ilustración de la técnica de reescritura que Ríos aplicó en *Amores que atan* a centenares de pasajes de sus novelas favoritas:

"El ramo de rosas que le llevó a su padre aquel domingo tormentoso en que le anunciaría que iba a divorciarse de su primer marido. «Son rosas, como le gustaban a tu madre», recordó el viejo" (p. 40); "Look I brought you some roses, daddy./ 'Think of it; they're red roses like your

²⁷ En este ejemplo, el gato es de Ríos, pues el texto de Isherwood dice: "She was back on the sofa again, daintily curled up" (p. 40), expresión que puede hacer pensar en la posición favorita de una gata.

²⁸ Sobre la fascinación que las epifanías de Joyce ejercen sobre Ríos, cf. su relato-ensayo *Epifanías sin fin* (Barcelona, Montesinos, 1996), publicado como complemento a la versión española de los textos joyceanos en la edición de David Hayman: el texto de Ríos es casi idéntico al capítulo VII, "París por paraíso", de *Monstruario*.

mother used to like" (Dos Passos, p. 182); "Daddy, there's something I want to tell you about... Jojo and I are going to get divorced." (Dos Passos, p. 183).

"Se inclinó a oler las rosas, que acababa de poner en un jarrón, y se distrajo mirando una oruguita verde que avanzaba por una hoja" (p. 41); "She had put the roses in a vase. [...] Ellen leaned over to breathe deep of the roses. She watched a little green measuring worm cross a bronzed leaf" (Dos Passos, p. 183).

"La fragancia empezaba a refrescar el aire cargado y polvoriento" (p. 41); "A spiced coolness was spreading from them through the dustheavy air" (Dos Passos, p. 183).

"Se dejó caer en un diván y mirando fijamente las marchitas rosas rojas de la alfombra [...]" (p. 41); "Ellen dropped onto the davenport and let her eyes wander among the faded roses of the carpet" (Dos Passos, p. 183).

Ríos no se limita a contar de nuevo el mismo episodio, sino que transforma la presentación escénica en una evocación conmemorativa de frases leídas, interrumpiendo además el relato cronológico de los hechos con informaciones (omitidas aquí para no prolongar excesivamente las citas) que en el libro de Dos Passos se encuentran en pasajes y capítulos anteriores: de esta manera, Ríos sustituye la continuidad fragmentada del original por la fragmentación anacrónica de la memoria del lector y narrador Emil Alia.

"¿Qué hay en un nombre?" (p. 114), pregunta Emil Alia, aludiendo así elípticamente a otra función de la rosa, pues Julieta dijo: "What's in a name? That which we call a rose/ By any other name would smell as sweet"²⁹. En la cita shakespeariana, la rosa simboliza la irreductible complejidad del sentido de un nombre y la adecuación cratflica del significante al significado. La rosa, imagen de la mujer hermosa, lo es también de la riqueza asociativa de su nombre propio, esa "monstruosidad semántica" (Roland Barthes *dixit*³⁰) que es equivalente a la suma de las informaciones, asociaciones y connotaciones relacionadas con la persona. Cuando se trata de un personaje literario, el significado de su nombre es la totalidad de las palabras del texto que lo constituyen como ente ficticio, es decir, los actos, pensamientos, sentimientos, características que se le adscriben son semas que lo definen y que se resumen en un solo antropónimo. Y éste falta en todas las historias contadas por Emil Alia, de modo que los capítulos de *Amores*

²⁹ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, 2. 2. vv. 43-44.

³⁰ Roland Barthes, "Proust et les noms", en: *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques* (Paris, Seuil, 1972), p. 126.

que *atan* se le presentan al lector como veintiséis sememas en busca de sus significantes (i.e. los nombres propios de las mujeres que designan).

También el gato de Miss Rose cumple una función autoconsciente en *Amores que atan*:: su sobrenombre Why se debe a sus maullidos y su manera de llevar la cola alzada: "¿Acaso podía llamarse de otro modo un gato que siempre maúlla *guay* y levanta una interrogación con el rabo?" (p. 25). Esta etimología lúdica utiliza los procedimientos de la onomatopeya y la metáfora, basada en la semejanza entre la apariencia física del animal y el signo de puntuación ?, que ya hemos visto en otros casos de semantización de grafemas. Why, que desaparece y vuelve a aparecer a un ritmo muy caprichoso, igual que un gato real que se esconde en un cajón o debajo de un mueble, es una pregunta que se pasea por el texto, incitándonos a buscar una explicación para su enigmática presencia o ausencia, y al mismo tiempo señalándonos los límites de la posibilidad de interpretación. Es, en cierto sentido, el gato encerrado en cada capítulo (o "chat pitre"; p. 231) del libro, emblema y suma de todas las preguntas que nos quedan más allá del punto final.

Con *Amores que atan* Julián Ríos escribió "la historia de 26 amores diferentes, y de un solo amor verdadero, que es el de la literatura de nuestro tiempo"³¹. Y su orden alfabético nos recuerda la cartilla con que todo comenzó. Pero, mientras que los abecedarios de la escuela sirven para enseñar a deletrear, el suyo es un homenaje a los libros en que realmente hemos aprendido y seguimos aprendiendo a leer y, al mismo tiempo, una maravillosa invitación a la lectura y relectura de veintiséis novelas extraordinarias de la literatura moderna sin *post-ni* otro prefijo. Sólo hay que aceptar el desafío y adentrarse en el laberinto intertextual del juego de adivinanza. Entre las mujeres retratadas, el lector impertérrito encontrará, se lo aseguro, a muchas viejas conocidas, que siguen llenas de encantos y misterio, y también hará nuevos descubrimientos que valen la pena de cansarse los ojos y romperse la cabeza.

³¹ Rafael Conte, "Amores que atan", en: *ABC cultural*, núm. 187, 2 de junio de 1995, p. 11.

Abreviaturas

- Barnes = Djuna Barnes (1990), *Nightwood*, London/ Boston, Faber and Faber.
- Bataille = Georges Bataille (1990), *Le bleu du ciel*, Paris, Jean-Jacques Pauvert: coll. 10/18.
- Breton = André Breton (1984), *Nadja*, Paris, Gallimard.
- Dos Passos = John Dos Passos (1987), *Manhattan Transfer*, London, Penguin.
- Fitzgerald = Francis Scott Fitzgerald (1990), *The Great Gatsby*, London, Penguin.
- Hesse = Hermann Hesse (1980¹²), *Der Steppenwolf*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Isherwood = Christopher Isherwood (1989), *Goodbye to Berlin*, London, Minerva.
- Joyce = James Joyce (1992), *Ulysses*, London, Penguin.
- Kafka = Franz Kafka (1982), *Amerika*, Frankfurt a.M., Fischer.
- Musil = Robert Musil (1992), *Der Mann ohne Eigenschaften*, ed. por Adolf Frisé; Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, vol. I.
- Pérez Galdós = Benito Pérez Galdós (1997), *Tristana*, Madrid, Alianza.
- Queneau = Raymond Queneau (1982), *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard.
- Rhys = Jean Rhys (1971), *After Leaving Mr Mackenzie*, London, Penguin.
- Sacher-Masoch = Leopold von Sacher-Masoch (1997), *Venus im Pelz*, Frankfurt a.M./ Leipzig, Insel.
- Schmidt = Arno Schmidt (1996), *Seelandschaft mit Pocahontas/ Die Umsiedler*, Frankfurt a.M., Fischer.
- Woolf = Virginia Woolf (1993), *Orlando*, London, Penguin.

Abstrakte

Bauer - Hans Bauer (1894) - ...

Baum - Hans Baum (1894) - ...

Beatrice Rimo
Universidad de Basilea

El alfabeto en la literatura española contemporánea

Es sorprendente cuántos autores españoles, en los últimos años de este milenio, se hayan dedicado al tema del alfabeto. ¿A qué se debe este fenómeno? Quizás tenga que ver con el momento histórico de cesura, de connotaciones apocalípticas de caos, en que se siente cierta necesidad de estructurar los acumulados acontecimientos pasados para entrar en el año 2000 sin demasiado lastre y con la esperanza de empezar un tramo nuevo, una nueva era.

De estos escritores he elegido a Bernardo Atxaga, Juan José Millás, y Julián Ríos, cuyos métodos de incorporar el abecedario en sus textos quisiera analizar.

Para cada uno de los tres autores el alfabeto cumple funciones diferentes, que se entremezclan a veces. Con la ayuda de las letras que conciben en su dimensión tridimensional y temporal ordenan sus materiales, ideas, acontecimientos. Resulta básica la función inspiradora del alfabeto, de musa, que proporciona ideas y estímulos, connota palabras, formas, pensamientos y llega a representar características humanas. Los tres escritores elegidos cumplen con esa funcionalidad polifacética del alfabeto en sus siguientes títulos: *Lista de locos y otros alfabetos* (1998), *El orden alfabético* (1998) y *Amores que atan o Belles lettres* (1995).

Parece apropiado analizar aquí las tres obras por orden alfabético de los autores.

BERNARDO ATXAGA: LISTA DE LOCOS Y OTROS ALFABETOS

Ya en una obra precedente, *Obabakoak*, Atxaga infiltró el abecedario en la versión vasca ordenando los capítulos según las letras iniciales de sus títulos. Con su nuevo libro de 1998 evolucionó la idea e impregnó la obra de referencias al sistema de las letras. Los distintos capítulos se vuelven textos autónomos, a veces con mini-cuentos intercalados. Todos estos apartados mantienen el hilo conductor gracias al alfabeto. Su importancia no se reconoce solamente en los relatos que lo componen, sino que constituye la base de un género literario aparte: "Los **alfabetos**". El narrador, en busca de ideas y estímulos, convoca las letras como personajes; y explica así su motivación (pp. 14/15):

Los viajes me habían hecho comprender que el alfabeto escondía una infinidad de secretos, y que las letras – lejos de ser puras espaldas cargadoras – tenían sus propias historias que contar (...) extendía las veintitantas letras sobre la mesa y hacía solitarios: buscaba historias, mensajes, señales. A veces los encontraba y otras no; a veces los olvidaba y otras no.

Cada letra refleja cierto carácter, según su forma gráfica, por ejemplo, también según la pronunciación, o el sitio que ocupa entre los otros signos del abecedario, las asociaciones que empiezan por el mismo grafema, o la línea que traza la mano escribiéndola. Así la – n –, que casi siempre tiene temple "negativo" porque esta palabra se inicia con ella; o la – a – por su posición prominente en el alfabeto, se presenta como la más "sabia" e "inteligente". La – p – al contrario de la – n –, muy estable, "poética"(p. 56), "pertinente", "persuasiva"(p. 47) e „(im-)paciente"(p. 54), siempre se caracteriza por adjetivos que empiezan por la misma "p", como la – s – que se introduce "simple" y "seria"(p. 54), o "curiosa" y "cierta" la – c – (pp. 52-55). Pero no basta el criterio de la letra inicial para inventar atributos de temperamento a los personajes ficticios. Como ya mencionamos, la forma gráfica y la pronunciación rigen la búsqueda por parte del narrador de términos específicos. Si se mira la – o –, por ejemplo, ¿a quién no vendría la idea de que podría ser insaciable a causa de su gran vientre? Atxaga se entretiene con las letras como un niño con sus juguetes, con gracia y encanto y con gran detallismo e imaginación.

Cuando juega con todo tipo de asociaciones, parece que Atxaga tiene las letras entre sus manos. Las palpa y siente lo que tiene que escribir como si le transfiriesen su esencia elemental a través del sentido del tacto. Así, toman una forma de tridimensionalidad expresiva. Pero el

escritor no solamente las consulta por un vocablo, sino que de la palabra obtenida mediante este proceso lúdico produce sinónimos, antónimos, paradojas, etc. Además hace rodear la letra en cuestión de palabras que empiezan por ella para que sea subrayada y para que se entienda su substancia. De este modo puede saltar de un tema a otro, totalmente distinto, conectándolos por el nexo del alfabeto. Eso presupone que se mantenga en cada situación el orden lineal del sistema, como hace Atxaga, aunque no siempre termine en la - z -. Algunos alfabetos se interrumpen antes, por ejemplo en la - p -, la - m -, o la - n -, como en *Medio alfabeto sobre la literatura vasca*, donde el final abrupto simboliza, en el nivel temático, el carácter trunco de la literatura vasca. Es decir que si algún alfabeto termina antes, Atxaga tiene sus motivos precisos.

JUAN JOSÉ MILLÁS: *EL ORDEN ALFABÉTICO*

Esta maravillosa historia habla de cómo el alfabeto se ha convertido en un sistema muy importante para la sociedad moderna tecnologizada, en la que la cotidiana aplicación de los signos hace inconcebible un mundo sin letras o palabras, representadas gráficamente por el abecedario. Millás, al reconocer esta importancia, ha escrito *El orden alfabético*, un libro tan cómico como trágico, en lo que concierne la fantasía del personaje principal. Empieza así:

Algunas noches, al meterme en la cama, intentaba imaginar un mundo sin palabras; suponía que habíamos comenzado a perderlas por orden alfabético y que de la A sólo nos quedaban de asesino en adelante, así que no teníamos aire ni abejas ni abogados ni abreviaturas ni aceros ni acicates ni ancianos. (p. 12)

El protagonista, Julio, vive la mayor parte de su tiempo en una dimensión fantástica, onírica, adelantada al tiempo de la realidad. Todo empieza cuando, en este segundo nivel, los libros huyen, empiezan a pudrirse y con ellos se pierden las letras y las palabras. Cuanto menos letras hay, mayores se vuelven el caos y la imperfección alrededor de Julio. Su amada Laura, por ejemplo, al perder la 'r' se torna en *Laua* y deja de ser bella y gentil, por incompleta. Ciertos objetos, como la mesa, el tenedor, el cuchillo y la puerta ya no tienen nombres, lo que implica el regreso a la animalización, porque la gente simplemente empieza a no utilizarlos y a destruirlos. Es decir que la negación total de la tecnología comprende la vuelta hacia el comienzo de la evolución. Julio insiste en el tema de la animalización porque le asusta mucho. Logra salir de su

estado primitivo gracias a un último pensamiento hacia el final del libro, cuando ya ha decidido dejar su mundo ficticio.

Él mismo está convencido de que la gente y las palabras viven en una simbiosis, en la que, si una mitad falta, la otra no puede sobrevivir. A través de la enciclopedia, en la página 267, consigue liberarse de su obsesión peligrosa:

El tomo en el que se encontraban sufrió un par de movimientos bruscos, y luego se quedó quieto, como un avión tras superar una turbulencia. Julio respiró hondo y trató de imaginar el momento en el que aquella multitud de la que formaba parte saliera de la enciclopedia, como los animales prehistóricos abandonaron el mar para fundar de nuevo la realidad.

Millás ha tomado una de las más importantes invenciones de la humanidad, el alfabeto, para hacer observar al lector las consecuencias trágicas de la pérdida descrita. El factor psíquico de las personas no es de poca importancia. A lo largo del libro y de los viajes del personaje en su dimensión fantástica, se reconoce el estado de ánimo reinante. La historia refleja una posible reacción de la sociedad moderna, si la privásemos de la escritura, de la que depende tanto que, si de pronto no existiese, causaría la atmósfera de susto y de caos descrita en *El orden alfabético*. De cierta manera, al contrario del procedimiento de Atxaga en *Lista de locos*, que utiliza el alfabeto para ordenar, Millás lo hace desaparecer provocando el desorden total. El mensaje es el mismo: '¡el abecedario conlleva el orden!'. Julio asocia este orden a la realidad, que solamente puede existir con el alfabeto. En el momento en que el narrador lo reconoce, el sistema de letras evoluciona de ayuda práctica a necesidad.

A la psicología de Julio se juntan toda una serie de estudios iniciados ya en los tiempos de Platón. Hoy en día, en la cultura de Occidente alfabetizada casi al cien por cien, se supone que todos saben escribir. Pero ¿qué quiere decir esto? Que los cerebros de los hombres de esta cultura, al contrario de los de culturas orales, también están alfabetizados, sus pensamientos influidos por la escritura que domina todas las frases que se dicen, su memoria.

En éste sentido se podría decir que la escritura debilita la mente, por asumir hasta los encargos más fáciles. En sus diálogos con Sócrates, Platón *escribió* decididamente en contra de esta forma de representación; quizás sin haber estado consciente de la paradoja.

Mediante la escritura las palabras tienen una presencia visual, con la cual se transforman en entes concretos, físicos. En *El orden alfabético* se pierde poco a poco esta visualidad. Para los personajes de la cultura alfabetizada, con la mente acostumbrada al sistema de signos, empieza un regreso evolutivo, por falta de una técnica de sobrevivencia de la mente. Los cerebros debilitados por la escritura difícilmente pueden recordar sin ella. Con la pérdida de la palabra "mesa" en los diccionarios se pierden también las mesas y se come en el suelo. Laura pierde una "r", y *Laua* ya no representa la misma persona, le faltan todas las calidades que le daba la "r".

JULIÁN RÍOS: AMORES QUE ATAN

En *Amores que atan* se emplean las letras del alfabeto como títulos de los capítulos. Pero no se reducen a esta simple función. Ríos ha asociado a las letras nombres de protagonistas femeninas de textos literarios preexistentes, cuyas historias de amor ha intercalado en su relato, adoptándolas como pasajes de la vida del narrador. Así, las figuras de libros ajenos se convierten en sus amantes. El hilo conductor se mantiene gracias al personaje principal, que está buscando a su actual amada, a quien llama Fugitiva; cada capítulo o carta que él le escribe corresponde a una historia de amor anterior, desarrollada en plan de adivinanza para el lector.

El narrador insiste en los distintos textos en la letra del título empleando muchas palabras que empiezan por ella y manipulando además la lengua para ampliar sus posibilidades (cf. *Lista de Locos* de Bernardo Atxaga). En el capítulo - P -, incluso cada párrafo empieza por esta consonante¹. En las primeras tres frases de la - C -, nada menos que once palabras empiezan por esta letra, pero aparecen con menos frecuencia hacia el final. Las diferentes unidades narrativas tienen otras peculiaridades. La de la - M -, por ejemplo, no lleva punto hasta al final, como en el modelo intertextual, el monólogo de Molly en el *Ulysses*. En el apartado de la - H -, el juego con la inicial es un eco de *Der Steppenwolf* donde el narrador Harry Haller, "alter ego" del autor Hermann Hesse, conoce a Hermine, la heroína del capítulo de Ríos, y cree ver en sus rasgos hermafroditas a Hermann, su amigo de infancia.

¹ José María Méndez en *Cuentos del alfabeto*, El Salvador, Libros de Centroamérica, 1992, lleva el juego al extremo de empezar *cada palabra* de un relato con una sola y la misma letra.

Y en el capítulo de la – W –, que arranca con la advertencia “WARNING”, el narrador compila una larga lista de la indumentaria atractiva, con la que la protagonista femenina trata de seducirlo. Con cada prenda de vestir mencionada al comienzo de cada párrafo, aumenta su sensación de peligro del hechizo pronosticado con el “WARNING”.

Ríos muestra con esta obra su gran familiaridad con la literatura europea y norteamericana y su agilidad al jugar con relatos ya conocidos añadiéndoles una nueva dimensión, al condensarlos de libros enteros a capítulos cortos. El hecho de que se sirva del sistema de escritura para ordenar el inmenso material le ayuda a no perder la orientación en su gigantesco laberinto de historias. Ríos se entretiene con las palabras de modo parecido al de Atxaga, pero su juego es menos inocente y se mueve en el nivel intelectual-psíquico, más que en el sensual. Mientras que Atxaga toca las letras, las siente, las observa y las gusta sobre su lengua para entender lo que le quieren decir, Ríos las trata de manera más mental. No le sirve el contacto directo con los signos, sino que los imagina y genera asociaciones mucho más abstractas, intangibles. Eso se ve también en las palabras escogidas: Atxaga utiliza muchos nombres, adverbios y adjetivos elementales, sencillos, directos que se pueden dibujar², los de Ríos, menos concretos y más complejos³, necesitados de más explicaciones

Los tres textos se emparentan en cuanto a las motivaciones cómicas, intelectuales y lúdicas. Millás y Atxaga, ambos se entretienen creando imágenes de mundos fantásticos, oníricos, de letras perdidas, libros que vuelan (huyendo a través de las ventanas) y folios que navegan (como barquitas de papel en el riachuelo de la literatura vasca).

Millás experimenta con la ausencia de las letras y describe los efectos en un sentido técnico, material y también mental, mientras que Atxaga se mantiene siempre en contacto estrecho con ellas. Su percepción sensual del alfabeto contrasta más con la de Ríos, distanciada, menos atenta a la suerte de las letras concretas.

² Cf. *Lista*, p. 40: “solo [...] apesadumbrado [...] deprimido [...] viejo”.

³ Cf. *Amores*, p.95: “engolosinándose [...] vistas abarquilladas [...] recuerdo fantasma [...] asociación caprina”.

Bibliografía

- ATXAGA, Bernardo (1998), *Lista de locos y otros alfabetos*, Madrid, Siruela.
- ATXAGA, Bernardo (1998), *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B.
- MENANT, Sylvain (1994), *Littérature par alphabet: Le dictionnaire philosophique de Voltaire*, Genève, Slatkine, pp. 33-53.
- MÉNDEZ, José María (1992), *Cuentos del alfabeto*, El Salvador, Libros de Centroamérica.
- MILLÁS, Juan José (1998), *El orden alfabético*, Madrid, Alfaguara.
- ONG, Walter J. (1986), *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino.
- RÍOS, Julián (1995), *Amores que atan o Belles Lettres*, Madrid, Siruela.

- ATAYDA, Fernando (1997). Tesis de grado. Facultad de Medicina, Universidad de Chile.
- ATAYDA, Fernando (1995). Tesis de grado. Facultad de Medicina, Universidad de Chile.
- MEYER, Sylvia (1995). Tesis de grado. Facultad de Medicina, Universidad de Chile.
- MENDEL, José María (1997). Tesis de grado. Facultad de Medicina, Universidad de Chile.
- MILLAR, Juan José (1987). Tesis de grado. Facultad de Medicina, Universidad de Chile.
- DRG, Walter J. (1980). Tesis de grado. Facultad de Medicina, Universidad de Chile.
- RÍOS, Felipe (1977). Tesis de grado. Facultad de Medicina, Universidad de Chile.

Stephanie Gratwohl
Universidad de Basilea

El alifato en *Las semanas del jardín* de Juan Goytisolo

Veintiocho capítulos, tantos puntos de vista diferentes y dos hilos narrativos: no cabe duda de que en la novela más reciente de Juan Goytisolo hace falta cierto hilo conductor. Goytisolo lo encontró en los elementos mínimos que constituyen un texto, en las letras, eligiendo el alfabeto como sistema ordenador. Son las letras del alfabeto árabe las que nos conducen por la historia. Cada capítulo lleva como título una letra del alifato que, de este modo, confiere una estructura al texto y, al mismo tiempo, introduce uno de los temas principales del libro: la integración de la cultura árabe en la vida española.

El alfabeto establece un orden fijo y convencional, respetado por todos los alfabetizados. Es un conjunto de signos que nos sirve de instrumento para comunicarnos. En el caso de *Las semanas del jardín* con su trama tan complicada, puede figurar como salvavidas para los lectores. Facilita la lectura al darnos por lo menos una linealidad entre los capítulos. Nos lo asegura otro autor contemporáneo que se enfrentó con el sistema. Bernardo Atxaga que, con una metáfora bonita, logra describir el alfabeto en su función de serie:

"El alfabeto, esta serie ordenada de letras, este itinerario, puede resultar de muchísima ayuda cuando necesitamos pensar con la confianza y seguridad del creyente que tiene un rosario entre las manos."¹

¹ ATXAGA, Bernardo, *Lista de locos y otros alfabetos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1998, p.197.

El rosario constituye un círculo con un orden fijo y tiene, como el alfabeto, la función de estructurar. De ambos sistemas se sirven los seres humanos aunque no pueden explicar su lógica interna. Simplemente hay que obedecer y creer en estas normas establecidas, y el lector o la lectora deben someterse al texto sin conocer ni la meta ni el fin antes.

Tanto el contenido como la estructura de *Las semanas del jardín* se van formando a lo largo de la lectura, y a menudo se establecen conexiones inesperadas con los hechos anteriores. No hay presente sin pasado, ni BA sin ALIF; y, simultáneamente, todo depende del receptor (lector/a) que interpreta el desarrollo según sus experiencias personales. Ya al mirar la portada, nos damos cuenta de que la novela *Las semanas del jardín* es una obra bastante complicada y poco convencional. No figura ningún autor, sino un "círculo de lectores", base, causa y marco de toda la historia. Un grupo de aficionados a la literatura de una ciudad de provincias intenta reconstruir la vida del poeta Eusebio, después de haber encontrado dos poemarios en una maleta sin dueño. Atribuyen esos poemas sin prueba alguna a Eusebio. Durante tres semanas, se reúnen en un culto y ameno jardín y recuperan la vida de este hombre.

Cada uno de los colectores agrega un capítulo. Como no se distinguen solamente por sus profesiones o posiciones sociales, sino también por sus gustos literarios, deciden someterse a unas pocas reglas. Todos pueden intervenir en el relato con entera libertad, pero tienen que respetar la inventiva de los demás. Aparte de eso, no hay condiciones, porque "los colectores se proponían acabar con la noción opresiva y omnímoda del Autor"².

Su turno está fijado por sorteo, y el punto de partida común es lo poco que saben oficialmente de Eusebio: Lo internaron a instancias de su familia en el centro psiquiátrico militar de Melilla al inicio de la rebelión de julio del 36. Según una versión, se evadió con la ayuda de un soldado rifeño, según otra, sufrió los cursillos de reeducación de unos psiquiatras fascistas. Partiendo de estos conocimientos, los diferentes colectores explican los resultados de sus investigaciones, basándose en una de las dos teorías.

A pesar de toda la libertad creativa de los colectores no reina un caos incomprensible, ya que con la enumeración de los capítulos según

² GOYTISOLO, Juan, *Las semanas del jardín*, Madrid, Alfaguara, 1997, p.13.

las letras del alfabeto árabe, funciona por lo menos el sistema formal. No falta ninguna letra, y como el alifato tiene 28 caracteres, también deben contarse 28 colectores. Esta organización técnica de la novela fue la idea de uno de los miembros del Círculo, un aficionado a la literatura mística:

"Uno de ellos, devoto de la secta hurufi influida por la Cábala y las teorías de Pitágoras, adujo su interpretación numérica del alfabeto árabe y su relación con el rostro humano para imponer el doble de las catorce letras que componen éste, es decir veintiocho, tantas como caracteres del alifato, al número de colectores del Círculo: debíamos ser veintiocho."³

El alfabeto arábigo, que existe desde el siglo VII d. C., sigue un orden según la forma de las letras. En su codificación gráfica la lengua árabe se sirve básicamente de una serie de 28 letras, que representan los 28 fonemas consonánticos que posee. Se escribe de derecha a izquierda y todas las letras, salvo siete, se ligan cursivamente a la siguiente dentro de la palabra.⁴ Quizás este elemento de la unión necesaria sea otra relación metafórica que intenta establecer Juan Goytisolo al elegir el alifato como base conductora. Indica que hace falta considerar tanto el elemento español como el rasgo árabe para poder describir la cultura española, en especial la de Andalucía. Como gran aficionado al mundo árabe, que dispone desde hace años de una segunda residencia fija en Marraquech, Goytisolo nos hace recordar a lo largo de *Las semanas del jardín* que en otros tiempos se sacaba gran provecho de los árabes, por ejemplo durante la Edad Media, como educadores de Occidente, transmitían técnicas agrícolas, conocimientos industriales, literarios, médicos, jurídicos, teológicos, artísticos y filosóficos. Y refleja nuestros prejuicios hacia ellos en el cuento FA, donde acumula tópicos negativos que se asocian con el mundo islámico: la esclavitud, la codicia o la astucia. Los habitantes engañan al colector prevenido, pero no sentimos compasión de él: "*Si se ha tragado usted tal patraña y cree que en nuestro país hay mercados de esclavos, se merece usted lo ocurrido*"⁵.

Un colector, un licenciado en lengua y literatura árabes, se enfada mucho por la ausencia de criterios científicos, por lo que introduce

³ *ibidem*, p.12.

⁴ CORRIENTE, Federico, *Gramática y textos árabes elementales*, Madrid, Hiperión, 1990, p.11.

⁵ GOYTISOLO, Juan, *op.cit.*, p.106.

"[...] un elemento de rigor científico por desgracia inexistente en las anteriores intervenciones orientalistas o supuestamente mudéjares de mis colectores del Círculo."⁶

Su descripción de una plaza en Marraquech en el capítulo FA es, por lo tanto, un himno a la lengua árabe. La mayoría de los lectores no podrá entenderlo porque hay un gran conjunto de palabras árabes, explicadas sólo al final en una treintena de notas.

Por un lado, Goytisolo se burla de la pedantería del erudito, por otro, nos muestra nuestro desconocimiento total de aquella cultura que es "la cultura de Damasco y Bagdad, cuna de la refinada civilización andalusí del Califato - verdadero jardín de poetas"⁷. Los colectores ni siquiera intentan entender, abuchean y no dejan terminar al arabista. Le contestan con una cita de *La Celestina*, una de las obras maestras de la literatura española: "Deja, señor, esos rodeos, deja esas poesías, que no es habla conveniente la que a todos no es común"⁸. Este juego de intertextualidad da a entender que, una vez más, el aspecto árabe es vencido por la dominación española que, por su parte, niega sus raíces árabes.

Sin embargo, en su última novela Goytisolo ha convertido el elemento árabe en el móvil formal a partir del cual se desarrolla la trama. Ya en épocas anteriores se utilizaban las letras del alifato también como cifras, así que extraña aún menos su elección como elemento para ordenar y clasificar.⁹ Cuando los árabes introdujeron las operaciones aritméticas, todavía no disponían de cifras. Se las arreglaban con expresiones verbales, atribuyendo a las letras un valor numérico: 1...9= ' , b, ġ, d, h, w, z, ħ, t | 10...90= y, k, l, m, n, s, c, f, ş | 100...900= q, r, ş, t, ħ, d, d, z | 1000= ġ. Se puede documentar el uso de las letras del alifato como cifras ya desde el siglo II d. C., pero hay variantes según las regiones. No sólo se las utiliza para contar, también se intenta establecer relaciones entre diferentes párrafos del Corán, sumando matemáticamente las letras de una palabra y otra. Una combinación numérica se llama *huruf al-gumal* como la secta que se menciona también en *Las semanas del jardín*.

⁶ *ibidem*, p.133.

⁷ *ibidem*, p.134.

⁸ *ibidem*, p.136.

⁹ *Grundriss der arabischen Philologie*, Band I: Sprachwissenschaft. Editado por Wolfdietrich Fischer, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1982, pp. 181-85.

Debido a la forma de narrar, la trama de esta novela resulta bastante complicada. Se reciben muchas informaciones distintas, algunas estrechamente ligadas con la vida de Eusebio; otras tienen muy poco que ver con su historia. Aunque algunos capítulos pueden leerse independientemente, no se trata de un libro de relatos cortos. El conjunto es demasiado polifónico y heterogéneo, por lo cual corresponde más bien a una obra compuesta de 28 fragmentos con el marco narrativo bastante rudimentario de los 28 colectores. Juntos forman una curiosa mezcla; muchas pequeñas historias dan como resultado una posible biografía de Eusebio. En general, no podemos decir si hay unos aspectos más lógicos que otros. Estoy convencida de que se dejan sacar tantos resúmenes de su vida, como lectores hay de esta novela. O, como dice en la solapa del libro:

"Después de la guerra, la vida del poeta se entrelaza en misterios. Los narradores nos dan sus distintas versiones, a veces contradictorias, a veces complementarias. El todo, la versión de versiones, la Vida del Poeta, se forma en la mente del lector."

Después de tres intensas semanas en el jardín queda realizada una novela colectiva. Para rematar el proyecto, los colectores, antes de despedirse, inventan a un "autor-personaje", objeto de su narración. En el fondo se trata de un hecho irreal e imposible, de una mezcla de invención y realidad. Como son los mismos personajes de la ficción los que crean al autor real, los protagonistas se autonomizan, se convierten en personas con una propia razón que saben actuar ellos mismos según su parecer. Sin embargo, si no nos dejamos llevar por la sorpresa, notamos que ellos, por su parte, dependen del autor de la novela entera. Hay alguien detrás que lo inventa todo y que manipula a los personajes de la historia.

Juan Goytisolo ha eliminado los rasgos convencionales de la autoría al explicitar en la solapa "*un Círculo de lectores*" como inventores de la obra. No desaparece por completo del frontis, pero se reemplaza su nombre por su imagen: En la portada de *Las semanas del jardín*, destacan una cigüeña y un hombre, el propio Goytisolo. Esta integración de Goytisolo en la leyenda marroquí que cuenta que las cigüeñas – hombres en realidad – adoptan esa forma para poder conocer otros lugares y que a su regreso recobran la forma humana, podría simbolizar una duplicación simbólica del autor: el propio Goytisolo y su función dentro de la novela. La imagen paratextual tiene la tarea de anunciarnos unos aspectos del contenido, o de los protagonistas o del ambiente de la historia. Aquí se

nos insinúa que el autor es uno de los protagonistas, un ente de ficción, y alude así al elemento fundamental de la novela, al juego de la autoría.

También el primer epígrafe, una cita del Quijote, trata este tema y confirma que las obras de Goytisolo se inspiran todas en Cervantes:

"[...] el ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta [...] El cura se lo agradeció, y abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: Novela de Rinconete y Cortadillo, por donde entendió ser alguna novela, y coligió que pues la del Curioso impertinente había sido buena, que también lo sería aquella pues podría ser fuesen todas de un mismo autor [...]" (Cervantes, Quijote I, 47)

El título mismo de la novela analizada proviene de Cervantes. En 1613, el gran autor español escribió sus *Novelas ejemplares*, en las que anunció la publicación de nuevos trabajos:

"[...] te ofrezco los Trabajos de Persiles, [...] y primero verás, y con brevedad dilatadas las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza, y luego las Semanas del jardín"¹⁰

Las aventuras del Quijote le dieron fama eterna; de *Las Semanas del jardín*, al contrario, sólo conocemos esta referencia. No las publicó nunca, a lo mejor ni siquiera las escribió.

La creación de un doble, la combinación de tradición e innovación y el juego metatextual de la autoría del texto, todos son rasgos comunes del *Quijote* y de *Las semanas del jardín*. Como un epígrafe desempeña una función temática y reverencial, esbozando pistas de lectura particularmente importantes en el plano semántico, no sorprende que Goytisolo adopte el estilo de la autorreferencia – aludiendo a su libro *Reivindicación del conde don Julián* – cuando sus personajes discuten en el capítulo RAÍN sobre la literatura moderna:

"[...] obras difícilmente adaptables a la pantalla tipo Joyce, Céline, Thomas Bernhard o ese conde don Julián sobre el que tantas y tan cargantes tesis se han escrito."¹¹

El epígrafe citado confirma que todos los 28 capítulos son del mismo autor y subraya una similitud en cuanto al contenido: ambas obras parten del tópico del hallazgo de unos poemarios en una maleta sin dueño.

¹⁰ CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares I*, ed. por Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1982², p.65.

¹¹ GOYTISOLO, Juan, *op.cit.*, p.125.

Pero en su obra, Juan Goytisolo no juega solamente con la figura del autor, parece divertirse, en general, con la mezcla de voces diferentes. No crea un relato coherente; la historia de Eusebio no se nos presenta como un mosaico, sino más bien como calidoscopio. Con cada giro nos ofrece una nueva perspectiva, cada uno de los 28 capítulos tiene otro punto de vista:

"[...] el personaje de Eusebio era visto de ordinario desde fuera, a veces desde dentro y, en ocasiones, marginado o aludido de pasada."¹²

Por lo tanto, *Las semanas del jardín* se presenta como un texto fragmentario y colectivo. El autor desaparece de la escena, y toma fuerza la presencia del lector o de la lectora, que pasan a ser los auténticos protagonistas. "*In Goytisolo's books we, the readers, are part of the problem*"¹³. Figuramos como co-productores que tienen que jugar con un texto heterogéneo, en el cual diferentes voces - reuniendo los clichés y prejuicios estéticos y morales de una época - se han tomado la licencia de inmiscuirse, no como personajes "de carne y hueso", sino como seres virtuales, puramente textuales. El narrador del primer capítulo utiliza el término "hipertexto", un vocablo que pertenece no sólo al ámbito de la crítica literaria sino que se emplea también en informática. Se aplica actualmente a los textos que encontramos en el Internet y, más concretamente, a experimentos de escritura colectiva en la Red.¹⁴ La forma del texto en el Internet permite la creación de ensayos no necesariamente lineales. Son todos "bloques de textos", nunca acabados, con intensos enlaces entre sí porque con un simple "click" podemos saltar a otro texto y romper fácilmente la estructura cronológica.

La novela más reciente de Juan Goytisolo representa, de cierta manera, el nuevo medio de comunicación, como obra interactiva, en la cual no importa tanto la cronología como la imaginación y la sensibilidad del lector o de la lectora. No se trata de un auténtico hipertexto, sino más bien de un fingimiento, una estilización de la forma hipertextual que conserva el sistema de las muñecas rusas. El resumen "humorístico" de Joaquín María Aguirre, publicado en la Red, lo demuestra: *Las semanas del jardín* es „una obra que se presenta sin autor (sustituido por una

¹² *ibidem*, p.12.

¹³ POPE, Randolphe D., *Understanding Juan Goytisolo*, Columbia/South Carolina, University of South Carolina Press, 1995, p.1.

¹⁴ NÜNNING, Ansgar, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart/Weimar, J.B.Metzler, 1998.

*creación colectiva), que se inventa un autor (Goytisolo), que inventa unos lectores (el círculo) de un autor inexistente (Eusebio***) al que es necesario inventarle una biografía múltiple.*"¹⁵

Mediante todo este juego serio e intelectual que parte del alfabeto árabe – "nos basta con tener un itinerario - que, gracias al alfabeto, ya tenemos"¹⁶-, Juan Goytisolo nos hace pensar. Al llamar "un círculo de lectores" a lo que es también "un círculo de escritores", exige metafóricamente nuestra participación en el proceso de la universalización que debe transformar la manera de pensar y aumentar la tolerancia. Toda la vida de Goytisolo parece una búsqueda de identidad y una lucha por los derechos de los marginados – como los homosexuales o los árabes en España -, convertidas en la preocupación principal de sus obras, también la última. La elección del alfabeto árabe no determina sólo la idea de estructurar el texto, sino que también representa la relación hispano-árabe. Además de aludir al ambiente islámico de la novela, nos indica que no existirían ni la cultura peninsular ni la arábiga en la forma de hoy sin su influencia mutua. Y, en un sentido figurado, sin el alifato estallaría la novela.

¹⁵ <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/semanas.htm>

¹⁶ ATXAGA, Bernardo, *op.cit.*, p.155.

Luisa Futoransky

París

Elogio y pasión del alfabeto

Elijo, porque sabemos ya cuán escasos son azares y azahares en nuestro tránsito, enviar en vísperas del último gran eclipse del siglo, las líneas escritas que tienen que ver con el encuentro que bajo la amplia tienda del alfabeto nos ha reunido recientemente en Basilea.

La jornada de Basilea está aun impregnada, a varios meses del evento, de la calidez y entusiasmo de todos cuantos en ella participamos, en tanto que las palabras que uno envía por escrito, como los besos y otras efusiones bien carnales, ya Kafka lo decía, "se los beben en el camino los fantasmas".

Las palabras escritas, ¿acaso pálidos reflejos inodoros, miopes e incoloros de la pasión?

Curioso esto de recordar a Basilea con su río de ninfas insomnes, su basilisco siempre alerta, la socarronería de las fuentes de Tinguely y maridarla a lo que nos ha convocado, desgranar el cómo y el por qué de nuestra pasión por enhebrar con las letras del alfabeto el palacio mayor donde reside el poder de la palabra.

Durante la jornada se ha sugerido que el orden del alfabeto, la enumeración de la letra ocupa un papel protagónico y agónico en una serie de novelas hispánicas que han proliferado estos últimos años tiene algo que ver con el fin de siglo. Ha llegado a nombrarse que mi *De Pe a Pa* ha sido una de las primeras en encabezar esa aventura hace ya unos quince años. Agradezco tal reconocimiento pero en cambio disiento con lo que luego de alguna manera se ha desgranado de esa afirmación, y es que el viento "cambio de centuria" es en buena parte quien ha presidido

en forma ostentatoria o secreta tal elección. Por mi parte me inclino en esto de incluir el alfabeto en la intriga del discurso más hacia el fiel de la balanza que incluye las compulsiones fugaces, turbadoras e intensas que se aparentan de alguna manera con el fenómeno reconocido en algunas creaciones del art brut. Es probable que la organización de muchas novelas se aparente y conjugue con la paciencia, constancia y locura de un *Facteur Cheval* o un *Picassiette*. También con su desmesura. Nacen como los ríos de un brote conocido pero no por ello menos alucinado, que estuvo siempre allí, latente, pero que en un período más sintomático que otros de nuestra vida aflora, arrastrándonos de manera irresistible. A veces vienen de un querer ver como los niños que carecen de piedad ante las mariposas, de qué están hechos por dentro su vuelo y su color o cómo se construye y destruye el tiempo deshaciendo los mecanismos de los relojes.

Me diferencia del palacio sin puertas ni ventanas del *Factor Cheval* y de la organización del espacio y las veneraciones de *Picassiette* en que aspiro a que mis mosaicos de letras con los que invento mis palabras constituyan embarcaciones para ríos navegables.

En fin, para mí esto del alfabeto tiene que ver con la pasión obsesiva por los estamentos que configuran las palabras por todas sus costuras y repliegues y dónde reside su supremo poder de convocatoria o aniquilación. Poder de las palabras, de los sonidos, de la voz. Por el sonido, uno solo dibujado en el aire y tenemos que pueden derrumbarse los muros tan poderosos como los de Jericó.

Pero la vida con sus conos de luz y de sombra erige en forma perpetua nuevos muros con palabras, que a primera vista siempre nos parecen infranqueables, hasta que las derribamos y ya nos crecen otras nuevas, filosas como espadas, dañinas como granadas con nuevos componentes cada vez más destructores. Hasta que dejan paso en los intersticios a las luminosas del consuelo y el ciclo, con sus espirales y laberintos, recomienza. Como el flujo y reflujo de las mareas.

El poder de la palabra, el pasar al acto, el hecho de ejecutarla con el brazo que es el escrito, el dejarla suspendida en el aire para siempre, entre el pensamiento y la mano, me han apasionado. Una de las imágenes más fuertes de la Biblia que recuerdo es la de la partida del profeta Elías. Cuando es arrebatado (¿por voluntad propia? ¿por designio de quién o quiénes?) en el carro de fuego, y Eliseo, su

discípulo, quiere retener al maestro por el manto, éste parte -en su lugar quién no-, dejando por único testimonio de su enseñanza, de su paso, una letra que dibuja en el vacío y un trozo de urdimbre raída. ¿El aire de qué letra contiene el principio y el fin de la sabiduría? Ya sé que mi ilustrísimo y por estas fechas centenario compatriota me hubiera sugerido, tal vez en su amada Suiza, que nada como el Alef para comienzo y fin de todos los menesteres terrestres, pero no.

Los eruditos y cabalistas inquietos por tan ardida pregunta afirman que la aérea grafía del profeta Elías fue la shin, la de las tres líneas perpendiculares unidas en su base, la letra trinitaria que contiene en su dibujo, las arrugas concernidas que los años diseñan en la frente del sabio. También es la letra con que empieza la aspiración primera, ancestral e inalcanzable al menos en este milenio del Medio Oriente: Shalom, paz.

En suma, para no remontarnos demasiado en las turbias aguas de la historia, cada pueblo, a modo de escudo se esconde, oculta y defiende tras su alfabeto: 26 letras o 3.000 ideogramas. Un nutrido laberinto de tipos de escrituras: rúnica, cuneiforme, jeroglíficos. Quípus, neumas. ¡Y a ellas o ellos se les confía la abrumadora misión de fundar, atestiguar logros o desmoronar civilizaciones! Caminante, se hace camino al andar, afirmó después de haber andado y desandado las botas de siete o cuarenta leguas de la vida, Antonio Machado. Hoy me digo que cualquiera hubiera sido el número de piezas-enigmas de "Lego" del sistema, igual hubiéramos construido el mundo. Este y ahora, mundo. Pero el diablo y el claroscuro anidan en los detalles. Observemos nuestro sistema musical: tiene apenas siete sonidos y todavía no lo hemos agotado, melodías y disonancias nos apaciguan y acosan siglos sin cuento y lo mismo ocurre con las letras.

Así, cada pueblo efectúa meditaciones y combinaciones alrededor de sus respectivos alfabetos y sus cifras.

Los inspirados "soñadores" napolitanos que desentrañan a través de presagios, letras y números el deseo de redención y milagro de sus connacionales de ganar la lotería a cambio de modestas contribuciones pecuniarias, no son otra cosa que meros sacerdotes en el terreno, traductores intermediarios de la cábala práctica.

Cábala, en hebreo, es tradición y en el lenguaje común simple recibo. Pero también es revelación, y ahí se inmiscuye poesía.

Desde su nacimiento hasta hoy la escritura en todas las lenguas es un coto, por fortuna cada vez menos vedado, que otorga poder. Extraño cuerpo de signos y de símbolos codificados que por gran misterio se transforma en memoria de los hechos del hombre. La literatura quizá en buena parte de su acervo no sea más que tratar de borrar con el codo o corregir la vida, a golpes de abecedarios, porque en su base algo resta de aquel axioma primero de que leer y escribir confieren fuerza, privilegio y autoridad.

Qué otra cosa es el misticismo sino un conocimiento que se transmite a través de símbolos y metáforas pues la palabra escrita es testigo y naufragio de la mirada. Por eso hay que acudir como ayuda memoria al revés, al bies y a todas las napas de sus combinaciones sumergidas e interrelaciones alquímicas.

Quizá debido a ello los cabalistas imponen a los iniciados laberínticas limitaciones con respecto a la edad y cualidades éticas para emprender con ciertos parámetros de salud el recorrido del conocimiento pues el abismo del delirio es prodigiosamente cercano y atrae sin remedio, como todos los imanes donde campea la pasión: así lo atestiguan las exigencias enumeradas con harto detalle en los rollos encontrados cerca del Mar Muerto y que se refieren a los novicios de Qumram y de Qitmit.

Gershom Sholem en su introducción al estudio de la Cábala, a modo de diligente cancerbero pretende disuadir al escudriñador de lo oculto en la palabra y en la letra repitiendo una de las leyendas elementales, la de los cuatro sabios que penetraron el Vergel. Sus aproximaciones al entendimiento, la contemplación y el éxtasis fueron diferentes y los resultados en consecuencia.

Simeón ben Assai miró, percibió y murió.

Ben Zoma miró y perdió la razón.

Elisha ben Avuyah miró hacia otras direcciones y se volvió gnóstico.

Sólo Rabbi Akiva entró en paz, subió y descendió en paz.

Magro porcentaje de indemnidad para quienes quieren adentrarse en el conocimiento.

Las exigencias y disciplina requeridas a los monjes del Monte Athos o de las colinas del Himalaya no difieren en demasía.

La virtud de la paciencia atribuida hasta los límites de lo indecible a los iluminadores y copistas, sea cual fuere el texto sagrado o revelado que nos legaron es proverbial.

Alfabeto, abecedario, letras con las que comienza, se desgrana pero no resume el caudal de la sabiduría, la clave del universo.

Pareciera que para los griegos el abecedario lo inventó el bueno de Cadmo, hermano de Fénix, de Europa y de Sílex, qué familia. Pero qué familia. En esta creación del alfabeto interviene una fabulosa historia con dragones, hombres sembrados de sus dientes y una esposa a la que todo hombre aspira, llamada para que sigamos en argumento, simplemente Armonía.

Y esa aventura inexplicable -no la de Cadmo sino la de todos los mitos que lo precedieron, como los fenicios con su púrpura y su tráfico de purpurina para la escritura- comienza en el Eufrates y el Tigris un triángulo con forma de delta, de monte de venus donde las mitologías ubican el paraíso. Y de allí fluye nuestra escritura, siempre como ayuda memoria, antes de que me olvide. Del paraíso y del infierno, antes de que me olvide.

Por eso el poema corre que te corre para apresar el momento impreciso entre el rayo y el relámpago el paréntesis de luz otra, donde todo es posible. El espacio entre ambos mundos, suspendido entre gallos y medianoche, en esa hora del lobo donde reside poesía y atestigua la palabra.

Además, confieso que gran parte del goce que extraigo de la escritura es que cuando escribo no tengo más superior en la pirámide nefasta de la esclavitud a todos los verticalismos que el idioma, pero y es lo más sublime y salvaje de la poesía, ni siquiera dependo del lenguaje de comunicar sino del que monta, a tropezones del pozo y los enredos atávicos, el único que me conforma, en el sentido de moldearme, de cuerpo entero.

Un ejemplo reciente de cómo el número y la letra te persiguen más allá de toda lógica. En plena guerra de Kosovo, David Albahari, judío serbio que emigró a Calgary, una ciudad de la vasta vertiente oeste de Canadá, y que los grandes emporios editoriales se apresuran por

publicar, actualidad de guerra obliga, también tiene, naturalmente, como vertiente de su propia historia, la pasión y el atesoramiento de la letra:

En Libération del 3.6.99 en vez de dar la libra de carne y sangre que exigía la actualidad impía de la guerra le dijo al periodista: "Desconfío de su traducción, la pérdida de sentido es inevitable, en serbocroata las letras son 30, ustedes tienen 26, de manera tal que cualquiera sea el esfuerzo, emprendido, siempre tendré el derecho de pedir cuentas: ¿qué hicieron con mis cuatro letras?"

El trabajo artístico está esencialmente ligado a una obsesión que nos viene, como todas las obsesiones, de la infancia, de un anclaje al punto de partida inicial al que se suman rudimentos acumulados por nuestra propia historia para comprender y modificar el cosmos.

Ese primer punto de partida, para los que venimos de exilios diversos porque la idea patria es demasiado abstracta para que hoy día nos sirva de refugio y áncora lo constituyen las letras de un orden mágico que nos ha precedido.

Y a transitar con ellas en el zurrón.

Hasta ahora. Es la consigna que obedecemos, tanteando sin certidumbre alguna, imantados por el vértigo.

"Me caigo y me levanto", me inculcó a modo de escudo, de lema y a veces incluso de imprecación mi padre. A pesar de todo y todos, incluso de mí misma cimento, tallo y biselo mis palabras.

Pienso que los escritores estamos hechos para contar muy pocos temas, mejor dicho poquísimos, siempre los mismos. Varía la respiración y las nervaduras.

Los compositores también, giran en torno a las mismas obsesiones y repeticiones, pero ellos tienen menos vergüenza que nosotros en admitirlo y titulan sin descanso y sin empacho: Variaciones sobre un mismo tema.

La humildad, me hace hoy, ya pasado y con largueza el mezzó del camin de la mia vita, admitir lo muy limitado de mi espectro.

En suma, con el rosario con que desgrano mis letras dentro del orden secreto y revelado de mi abecedario quiero escribir mis líneas,

mis brotes y mis flores anudados, engarzados lo mejor posible, según mi sano entender del instrumento templado al máximo. Para decirlo de otra manera, aspiro a conmover y persisto en preguntar y protestar.

Camino que tantos otros atraviesan enarbolando sus listas de palabras. Como Christian Boltanski, por ejemplo. Listas, catálogos de imágenes, inventarios por orden alfabético o numérico. Maneras de contar historias por fragmentos de realidades. Maquinarias que por estar estrechamente vinculadas al inconsciente se resisten a ser desmenuzadas por la razón. Parafraseando el Libro de los Reyes, en el que el gran escriba bíblico cuando quiere cambiar de tema, por un cúmulo de razones, propias y ajenas, acaba de prisa el párrafo con: "El resto de las cosas y todo lo que hizo ¿no está consignado en el libro de los hechos de... ?".

Lo mismo digo. Tal vez por eso y mucho más mi *De pe a pa* termine tan arbitrariamente como este texto, a medio alfabeto, en una sumergida hache de Hospital. En el umbral de la convalecencia.

Sea como fuere lo que puedo asegurar tras la relectura temerosa de la novela a quince años de distancia de haberla escrito es que el tema del poder de la palabra me sigue acicateando. Y la elección de listas de palabras que se encarnan en cierto orden en la intriga del relato y exigen un tono, un aliento, incluso la gestualidad de los personajes continúa atrayéndome con cierto deleitoso vértigo.

Porque mi lengua para relatar es la del expatriado y tiene algo de la lengua del límite que es la de los niños, la de los locos, y por supuesto la de algunos poetas.

En fin, que llegar de una lengua, escribir en otra, a veces pensar en una tercera y vivir en la que se puede, constituye buena parte de la experiencia literaria de la novela contemporánea en la que me incluyo. Yo vengo de ahí, de palabras y ecos remotos balbuceados de hartos exilios. Con ellas están hechas y rehechas mis frágiles ciudadelas contra la peste. Mis relatos están confeccionados de puro patchwork: frases, retazos, cosechas vitales, melodías inconclusas, palpitaciones a lo largo y ancho de mis días y mis vías; mis lecturas, en suma, esta vida desordenada, esta escritura que es la mía.

A modo de despedida dejo para arrojar como pétalos al Rhin de la Loreley en el puente de Basilea, mi declaración de principios, mi cuento para combatir las plagas, para engañar el insomnio. A modo de escudo y de blasón:

Cantilena de la bruja rusa

Coman de mi mano
 palabritas
 pero no dejen de ser
 salvajes
 radiantes
 y precisas.

Coman de mi mano
 palabritas.

En cuanto a las entradas registradas en este artículo, cabe hacer aún algunas precisiones técnicas:

- Ya que se ha tomado el criterio contrastivo como punto referencial para delimitar el español americano del peninsular, se ha usado preferentemente un sinónimo español (mayormente seguido de una perífrasis explicativa), en caso de encontrarse, para definir el argentinismo.
- Se indica el registro al que pertenece la voz, por ejemplo, si suele usarse de manera coloquial, si proviene inicialmente del lenguaje del hampa (lunfardo) o del estudiantil.
- Si la unidad léxica está fundamentalmente restringida a una región en particular, se indica esta zona al inicio de la entrada. Me baso casi exclusivamente en el NDArg., por ser el único de los diccionarios que señala sistemáticamente esta restricción regional en el uso. Igualmente, de emplearse la palabra en zonas rurales, se agrega esta información al inicio de la entrada.
- En algunos casos, y por creerse relevante para la mejor comprensión de la voz (sobre todo cuando se trata de préstamos y neologismos), se ha procurado dar referencias etimológicas sobre su procedencia.
- No se han tomado en cuenta los nombres propios, pues considero que éstos deberían ser estudiados separadamente, salvo que se trate de expresiones lexicalizadas.

GLOSARIO

bacalao, s.m. coloq. 'mujer muy delgada' (peyor.) LLunfa. - Uso traslaticio de *bacalao*, pez marino de los mares árticos.

"Mejor ser babosilla vivita y culeando que heroico **bacalao** en deliciosa boullabaise." [28]

bagre, s.m. coloq. 'mujer fea' (peyor.), NDArg., NDLunfa, LLunfa; DVEArg. - Uso traslaticio de *bagre*, pez de agua dulce, sin escamas y con tres pares de barbillas en la cabeza, que suele habitar en los fondos de ríos y lagunas americanos. Muy conocido por su aspecto desagradable.

"¿Be de **bagre** o bella?" [28, 31]

bajón, s.m. 'angustia, depresión', NDArg., DHisp.

"bueno, vistos de afuera los **bajones** ajenos tienen causa baladí." [28]

balero, s.m. 'boliche', 'juguete generalmente de madera compuesto por un palo en cuya cabeza se ensarta la bocha', NDArg.

"En el duro insomnio cuento bultos: un **balero**, dos bueyes, tres barcos, cuatro búhos, cinco brutos, seis búcaros, siete bufones"¹⁸. [32]

bananal, s.m. NEArg. 'platanar', lugar donde crecen las bananas (plátanos), NDArg.

"porque *para bailar la bamba* o el bambuco mecidos en el **bananal se necesita**¹⁹ ¡mucha balística, baluarte y bastión balumbo!". [29]

baqueteado, adj. f. coloq. 'muy usado, desgastado', NDArg., Llunfa, DVEArg.

"**Baqueteada** como un baobab en el desierto, barajó sus posibilidades, admitió que amaba a una inerte sabandija, que la empresa no merecía batalla tan vehemente y menos aún armando por añadidura semejante barahúnda". [28]

Además, la escritora juega con el significado de la variante femenina, de uso más bien vulgar, **baqueteada** 'sobada, trillada' (NDArg.), como puede desprenderse del fragmento a continuación en el texto:

"¡Qué bárbara barbarie acudir a tanto barbitúrico porque le hizo saber que de barragana no da más [...]!" [28]

bayo, adj. rur. 'de color blanco amarillento' referente a un caballo o a su pelaje, NDArg., DVEArg.; TerreraSoc. 102.

"Ni siquiera te mejoraría el galope del caballo **bayo** porque tu belfo es de burro, mi bellaco". [31]

biaba, s.f. coloq. 'golpiza, zurra' - Palabra introducida en el lenguaje popular a partir del registro lunfardo. Proviene originariamente del it. genov. *biava*, extendido en varios dialectos italianos, y denota el pienso que se da a las bestias. Metafóricamente significa ya en italiano, como en el lunfardo, 'paliza, zurra', ZilioEHisp. 15, NDArg., NDLunfa, Llunfa, SalaEAm. 493.

¹⁸ Como queda claro a partir del fragmento, en este caso no se utiliza la palabra con la acepción coloquial traslaticia de 'cabeza' que también posee la voz en Argentina, NDLunfa, LLunfa, DVEArg.

¹⁹ En el texto también en cursiva porque la autora juega con la letra de la canción popular *Para bailar la bamba*.

"pero no dejes fuera del discurso a los braceros arrimados al brasero, recibiendo eternas **biabas** de botas y borcegués" [32]

bleque, s. m. 'brea, mezcla de resina, alquitrán y pez negra', NDArg., NDLunfa, LLunfa, SalaEAM. 308 - Probablemente del inglés *black*; **dar una mano de** ~ coloq. 'denigrar', NDLunfa, LLunfa.

"**Bleque**, brea y betún, otra manita de **bleque**, y brocha gorda de brea y de betún". [31]

bluff, s.m., coloq. 'falso', 'poco serio', NDArg., SalaEAM²⁰, 'fanfarrón' SalaEAM. Del inglés *bluff* 'fanfarronería, alarde con que se pretende impresionar a los demás'. Voz propia inicialmente de los juegos de naipes, específicamente del póquer NDLunfa²¹.

"Eres boba a la enésima, bisnieta mía, para penar emocionada por tan módico **bluff**²²". [31]

bocinar²³, v.tr., coloq. 'decir o revelar algo indiscretamente', NDLunfa, LLunfa - Neologismo formado sobre *bocina* instrumento de metal en forma de trompeta con que se refuerza un sonido.

"no te quedes en agua de borrajas, ponte brillantina y ya verás -puedes **bocinarlo**, no es brujería -, cómo los brillantes conservan la amistad". [30]

bochazo, s.m. estud. 'cate', calificación que está por debajo del nivel necesario para aprobar un examen, NDArg., SalaEAM 492 - Uso traslaticio de *bochazo* 'golpe con una bocha'.

"¡Qué bochorno padre este **bochazo!**" [32]

bola, s.f., **dar** ~ loc. verb. coloq. 'prestar atención' NDArg., NDLunfa, LLunfa - Expresión originariamente del registro lunfardo. En esta locución verbal, *bola* no es una figura formada traslaticiamente sobre *testículo*, sino que toma como referente más bien la bola de billar, sin embargo, dado el contexto, la autora coquetea con el otro significado popular de *bola* 'testículo'²⁴.

²⁰ Consigna la palabra como propia de Colombia, México, Nicaragua y la República Dominicana, pero no de Argentina.

²¹ Gobello sólo registra las formas verbales *blufear* y *blefear*.

²² También en cursiva en el original.

²³ También *bocinear* 'id.' NDArg.

²⁴ Así, circulan también *dar bolilla* y *dar pelota* por confusión de *bola* con la acepción 'testículo'v. NDLunfa, s/v *bola*. En LLunfa, s/v *bola*, se deriva asimismo *bola* únicamente de *bola* 'testículo'.

"Compréndame, obré *de bona fide*²⁵, me hizo la boleta y ya no me da bola." [31]

bolada, s.f. 'oportunidad propicia', NDLunfa, DVEArg.; **aprovechar la** ~ loc. verb. coloq. 'aprovechar una circunstancia favorable', NDArg. - Originariamente expresión del argot lunfardo, derivada a su vez de la locución verbal empleada en el juego de billar *pedir la bolada* 'sacar turno'.

"No, si yo siempre aprovecho la **bolada** para reconocer que en mi casa nadie tuvo oro en la bolsa de la vida y que mis primeras bombachitas y últimos calzones son de burdo bombasí." [32]

bolazo, s.m. coloq.: 'embuste, mentira', NDArg., NDLunfa, LLunfa²⁶, DVArg., TerreraSoc. - Uso traslaticio de *bolazo* 'tiro de bolas hecho con las boleadoras'.

"Atención, ahora vienen **bolazos** y brumazones del coro, divididos en estrofas, antiestrofas, etc." [31]

bolche, s.m.: sust.m./f./adj. coloq. (peyor.) 'izquierdoso, rojo', NDArg., NDLunfa, LLunfa. - Truncamiento de *bolchevique*. La autora aprovecha el truncamiento lexicalizado **bolche** para, en un juego metaplásmico, truncar igualmente *menchevique* > *menche*.

"Tómame una infusión de boldo, que te tranquilizará, luego estudia las andanzas de los **bolches** y los menches y para rematarla borrona algún poema sobre la planta de boj y el bol de arroz." [31]

boleta, s.f., 'factura', NDArg., NDLunfa; **hacer la** ~ loc. verb. NOArg 'concluir un asunto', LLunfa; 'matar'; NDArg., 'consumar la seducción de una mujer', NDLunfa, LLunfa; 'terminar una relación amorosa', NDArg. - Locución metafórica originaria del lunfardo y basada en el argentinismo *boleta*. De acuerdo con el fragmento que contamos, **hacer la boleta** podría interpretarse como 'consumar la seducción de una mujer' o 'terminar una relación amorosa'.

"Compréndanme, obré *de bona fide*²⁷, me hizo la boleta y ya no me da bola." [31]

boludo, adj. m.: 'imbécil, tonto', NDArg., NDLunfa, LLunfa. - Derivado de *bola* 'testículo'.

²⁵ También en cursiva en el original.

²⁶ S/v *bolaso* (sic.)

²⁷ También en cursiva en el original.

"¡Qué bestial barrabasada, estar en pleno barranco por haberse enamorado de un bastardo, una bazofia! Un **boludo**." [29]

bombachita (de goma), s.f. 'pañal, prenda de vestir del bebé', NDArg.²⁸, Dhis.²⁹, DVEArg.³⁰ - Diminutivo de *bombacha* 'braga, calzón', generalización del término que inicialmente designó el pantalón, debido a su forma (muy ancho y ceñido en la cintura) de los gauchos, DCELC.

"No, si yo siempre aprovecho la bolada para reconocer que en mi casa nadie tuvo oro en la bolsa de la vida y que mis primeras **bombachitas** y últimos calzones son de burdo bombasí." [32]

bonete, el gran ~ s.m. Juego infantil en el que cada uno de los participantes elige el nombre de un color, a excepción de uno de ellos que hace de moderador. Éste simula haber perdido algo y acusa a los jugadores de tenerlo, llamándolos por el nombre del color que les corresponde. Pierde quien no sabe librarse de la acusación, NDArg. El nombre del juego se ha formado a partir de un procedimiento sinecdótico particularizante: el bonete, gorro cuadrado de tres o cuatro puntas terminales en su superficie, fue usado en un inicio por las autoridades eclesíásticas que ejercían jurisdicción. Después, su uso se generalizó para señalar jerarquía eclesíástica en la iglesia católica y, posteriormente, se utilizó también como símbolo de altos grados universitarios, EspCalp.

"¿Quién le teme al **Gran Bonete**³¹? Ni el boy scout ni el botellero." [31]

bordona, s.f. 'bordón', 'sexta cuerda de la guitarra', NDArg.

"Afinan de una vez la **bordona** y guitarrean [...]" [30]

botellero, s.m.: Hombre que va de casa en casa comprando botellas y otras cosas viejas para revenderlas luego, NDArg.

"¿Quién le teme al Gran Bonete? Ni el boy scout ni el **botellero**." [31]

bóveda, s.f. 'panteón', NDArg., por sinécdoque generalizante (bóveda craneana), significa también 'cabeza', NDLunfa. En el texto, se presenta la voz en su primera acepción.

"¿Y encima pelearse por una **bóveda**? - ¡Vámonos a vivir de brisa, como el poeta Bandeira, Manuel, decía?"

²⁸ *Slv bombacha.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

³¹ También con mayúsculas en el original.

brigante, adj. 'bandido, bergante', ZILIOEHisp. 22, SalaEAm. 492. - Del ital. *brigante*. Hoy poco frecuente.

"A bastonazos en el bautismo, el coro de **brigantes** canturrea:
¡Burladora befa para nuestra Berenice [...]!" [29]

bufanda, sust. coloq. 'cosa fea y deshonesto, principalmente en el aspecto sexual', LLunfa. - Probablemente eufemismo por *bufarrón* 'bujarrón'.

"toda bofetada es un boomerang y el amor es una **bufanda** (...)." [29]

bulín, s.m. coloq. 'aposento, cuarto, habitación' NDArg., DHisp., NDLunfa, LLunfa, DVEArg., SalaEAm. 493. Generalmente hace referencia a un cuarto de soltero DHisp. - Del it. jerg. sept. *bulín* y *bolín* 'cama'. Fue inicialmente voz lunfarda.

"Deja de estar en Babia, Babieca; bájate de la labirusa y búscate un **bulín**." [28]

buzón, s.m. *vender un ~* loc. verb. coloq. 'engañar a una persona, vender un burro', NDArg., NDLunfa., LLunfa. La autora, aludiendo a la frase hecha popular **vender un buzón**, construye la de significado análogo *comprar buzones*.

"No **compres** más **buzones** ni andes repitiendo que echaste los bofes por ese bogavante." [31]

Como ya mencioné en la introducción, este pequeño pero fecundo capítulo de la *B*, lejos de ser únicamente valioso por las muestras del vocabulario argentino que pueden recogerse, resulta especialmente interesante desde un punto de vista de la lengua debido a los tantos y heterodoxos experimentos practicados a partir de la palabra. En este caso no sólo estamos frente a un ensayo rítmico en el que, dando prioridad a los aspectos gráfico y sonoro, se acumulan vocablos que contengan este grafema. Muy al contrario, el despliegue verbal de Luisa Futoransky a partir de nuestra tan agasajada letra es completo, pues se manifiesta en los diversos planos del lenguaje: a) a nivel morfofonológico, gracias al hábil manejo de las repeticiones y reduplicaciones; b) a nivel sintáctico a través de las concatenaciones, enumeraciones polisindéticas y asindéticas, además del aprovechamiento de estructuras fraseológicas "prefabricadas" como en las locuciones y los refranes; c) a nivel semántico, por medio de las cadenas asociativas, las comparaciones y los juegos metafóricos; d) a nivel de la estructura lógico-semántica, a partir del uso de la hipérbole, de construcciones

eufemísticas y antitéticas, del empleo de la fina ironía y las rupturas del sistema³².

Los párrafos finales de un texto no son, evidentemente, el lugar indicado para explayarse sobre un tema tan apasionante como lo es el uso lúdico de la lengua que hace Luisa Futoransky en torno a la letra B, sólo quiero aprovechar la ocasión para mostrar el papel que desempeñan nuestros argentinismos en este colosal ejercicio retórico.

Para poder recrearse a carta cabal en la composición de estos artificios que permite la lengua, es necesario contar con la mayor cantidad de registros posibles, lo que aumenta indiscutiblemente el contingente léxico del que disponemos para el juego. Los argentinismos, propios del habla usual de la escritora, constituyen un inventario léxico del que Luisa Futoransky echa mano regularmente para lograr el efecto deseado en los dominios del lenguaje que involucran la palabra en sus aspectos sonoro, sintáctico y semántico. Acto seguido sólo presentaré algunos ejemplos para mostrar de qué manera los argentinismos, como otro registro más, constituyen un elemento enriquecedor de la lengua, y al mismo tiempo, espero animar con esta pequeña muestra a explorar la preciosa veta verbal que nos ofrece este capítulo en todas sus dimensiones.

• Ejemplos a nivel morfofonológico:

- Por aliteración:

"bájate de la *babirusa* y búscate un *bulín*." [28]

La aliteración se observa no sólo por medio de la repetición constante de la letra inicial B, sino también a través de una especie de rima interna: *ba : ba //bu : bu*

³² Sigo a grandes rasgos el planteamiento del Grupo μ , *Retórica general* (Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1987) que, en un afán de sistematizar el acopio de figuras retóricas existentes, propuso un modelo que clasifica las figuras según el dominio o nivel en el que actúan. Se establecen, de esta manera, cuatro dominios: el de los *metaplasmos*, compuesto por aquellas operaciones retóricas que trabajan a nivel morfofonológico; el de las *metataxis*, aquellas que operan sobre el nivel sintáctico; el de los *metasemas*, conformados sobre las que se desempeñan a nivel semántico; y el de los *metalogismos* que, según esta propuesta, involucra los procedimientos que se desenvuelven sobre el valor lógico de la frase y que afectan únicamente su contenido conceptual, no perteneciendo, por tanto, al nivel de la lengua (p. 203). Sin embargo - como reconocen los propios autores- en la práctica las operaciones metasememáticas y metalógicas -están tan íntimamente entrelazadas- que resulta difícil separarlas (p. 210), por eso he optado por denominar a este último nivel como *lógico-semántico* y no negarle a la lengua la justa participación que también tiene en este plano.

- Por paronomasia:

"Ni siquiera te mejoraría el galope del caballo *bayo*."

El juego paronomásico está fundado en la inclusión del segundo término (*bayo*) en el primero (*caballo*); la paronomasia se ve reforzada por dos hechos: 1. el yeísmo americano³³; 2. la igualdad de sonidos en los que recae el acento (isofonía) en ambos términos.

- Por anáfora:

"**Bleque**, *brea* y *betún*, otra manita de **bleque**, y brocha gorda de *brea* y *betún*." [31]

La anáfora consiste en la repetición de las palabras *bleque*, *brea* y *betún*, pertenecientes al mismo campo conceptual (cf. infra). Se forman así dos estructuras paralelas, que le imprimen a la secuencia cierto tono de cantinela.

- Por sinonimia³⁴:

"**Bleque**, *brea* y *betún* (...)." [31]

El argentinismo **bleque** es efectivamente sinónimo de *brea* (cf. p.10); ello permite establecer con mayor nitidez una cadena conceptual entre las tres palabras basada en el color y la textura de los referentes.

- Ejemplo a nivel sintáctico:

- Por enumeración asindética:

"En el duro insomnio cuento bultos: un **balero**, dos bueyes, tres barcos, cuatro búhos, cinco brutos, seis búcaros, siete bufones." [31]

La enumeración asindética se ve reforzada mediante la aliteración alternante *ba/bu*. Esta estructura sirve para transmitir la sensación tediosa del insomnio.

- Ejemplos a nivel semántico:

- Por uso metafórico:

³³ Ya que la escritora proviene de la zona bonaerense, se tratará más bien de un yeísmo rehilado.

³⁴ Según la propuesta del Grupo μ , la sinonimia es un recurso que pertenece al campo de los metaplasmos porque en una operación sinonímica no hay nada más que sustitución de formas, mientras que la denotación de los términos es la misma (p. 109).

"Mejor ser *babosilla* vivita y culeando que heroico **bacalao** en deliciosa bouillabaise." [28]

Esta frase puede leerse en dos niveles. En el primero, el literal encontramos elementos de un mismo campo semántico, i.e. los sustantivos representantes del mundo animal *babosa* y *bacalao*. Para acceder al segundo plano de significación, el metafórico, es necesario saber las acepciones traslaticias de ambos sustantivos: mientras que el segundo significado de *babosa* (dim. = *babosilla*) ,despreciable, plebeyo', ,cobarde' (ToChe) goza de un conocimiento generalizado en el mundo hispánico, **bacalao**, en el sentido figurado que exige el texto, ,mujer muy delgada, flaca' (cf. p. 8) se utiliza únicamente en Argentina y en Uruguay. Nótese además, cómo la escritora se vale de procedimientos sintácticos para lograr imprimirle a esta frase un carácter sentencioso, como lo hace al servirse de una estructura refranesca comparativa del tipo: Más vale ... + que Emplea asimismo otra clase de construcción fija, la locución, para reforzar la naturaleza proverbial de la frase, subrayando así las características del refrán³⁵. En este caso, no sólo es evidente la utilización de la estructura sintáctica, sino también el mecanismo paronomásico, que indiscutiblemente obligará a refrescar la popular locución adjetiva *vivito* y *coleando*³⁶.

- Por comparación (símil):

"**Baqueteada** como *baobab* en el desierto (...)." [28]

El símil, formado a partir de la comparación de categorías distintas (participio y sustantivo) crea una imagen descriptiva original y sumamente plástica, considerando el argentinismo **baqueteado** en su primera acepción 'desgastado' (cf. p. 9).

- Ejemplos a nivel lógico-semántico:

³⁵ Sintácticamente, el refrán se caracteriza precisamente por poseer „anomalías sintácticas o estructuras sintácticas particulares en las que sus miembros mantienen relaciones precisas“.

³⁶ La intención de la escritora es, sin embargo, de índole más bien asociativa, pues a partir de la paronomasia, sorprende al lector con una locución que termina siendo de su propia cosecha y rompe, de este modo, con la construcción dada de antemano. Ambas estructuras, la refranesca como la locutiva, actúan, como advierte Carlos Buosoño, (*Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, ¹1985, pp. 548-549) de falsilla, de la que, por cierto, se aparta la escritora para crear expresiones muy suyas.

- Por uso hiperbólico:

"Qué bestial barrabasada estar en pleno barranco por haberse enamorado de un *bastardo*, una *bazofia*. Un **boludo**." [29]

La hipérbole se exhibe mediante el incremento en la intensidad denotativa y connotativa de los vocablos. De hecho, la desmesura retórica se ve fortalecida a nivel sintáctico, primero por medio de la enumeración asindética y segundo, a partir del punto que obliga a una pausa y hace pensar en un cambio de entonación para dar paso al último -y por cierto no casualmente- más coloquial de los calificativos de la secuencia.

- Por uso eufemístico:

"toda bofetada es un boomerang y el amor una **bufanda**." [29]

En este caso, estamos frente a un logrado uso estilístico de un argentinismo: la voz **bufanda** se utiliza en Argentina en vez de *bujarrón* (cf. p. 13). El eufemismo, basado en un procedimiento paronomásico, es posible porque en Argentina, como en otras zonas americanas, la palabra por confusión ha sufrido el reemplazo de uno de sus fonemas, /x/ por /f/, produciendo así *bufarrón*. El eufemismo se utiliza en esta oportunidad, no sólo para favorecer la inusitada imagen que se crea a primera vista (amor = **bufanda**), sino también debido a razones rítmicas.

- Por uso antitético:

„¿Be de **bagre** o *bella*?“ [28, 30]

Nuevamente, en este ejemplo, ya traído a colación anteriormente sólo puede observarse el juego antitético si se conoce el significado traslaticio del argentinismo **bagre** (cf. p. 8).

Como se advierte mediante los ejemplos expuestos, en general no nos encontramos con figuras aisladas, sino con una conjunción de procedimientos retóricos, como en la frase que le da nombre al capítulo y que a su vez le sirve de programa: "Be de bella o bagre" [28, 31]. En el plano morfofonológico encontramos el recurso de la aliteración a partir de la constante repetición de la letra B; esta operación que

contribuye a la cadencia de la frase, encuentra apoyo en el uso de palabras bisflabas y llanas. En el semántico, resulta primordial para el pleno entendimiento no sólo de la frase-programa, sino de todo el texto - y aun de la obra- el uso metafórico, aunque lexicalizado, del argentinismo **bagre**. Finalmente, en el plano lógico-semántico, podemos hablar de un procedimiento antitético, tomando en cuenta el ya mencionado significado traslaticio del argentinismo **bagre**. Esta frase no constituye de manera alguna el ejemplar más rico en lo que a complejidad retórica y asociativa se refiere (animo al lector inquieto y curioso a lanzarse a la búsqueda), pero bien vale la pena hacer un breve resumen de cómo se engarzan aquí los juegos y asociaciones en los distintos niveles, y concluir de esta manera, con la frase que, más allá de servirle de mero título, constituye el semillero temático y estilístico del capítulo:

"¿**Be** de *bagre* o *bella*?"

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

adj.	Adjetivo
am.	Americano
arg.	Argentino
coloq.	Coloquial
esp.	Español
estud.	Estudiantil
f.	Femenino
genov.	Genovés
it.	Italiano
jerg.	Jergal
loc. verb.	locución verbal
m.	Masculino
merid.	Meridional
NEArg.	noreste argentino

NOArg	noroeste argentino
peyor.	Peyorativo
zur.	Rural
s.	Sustantivo
sept.	Septentrional
tr.	Transitivo
v.	Verbo

LISTA DE DICCIONARIOS Y OBRAS UTILIZADAS EN LA COMPOSICIÓN DEL GLOSARIO:

- DCELC = COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*, Berna, Francke, 1954-1957.
- DHisp. = RENAUD, Richard (coord.), *Diccionario de Hispanoamericanismos no recogidos por la Real Academia*, Madrid, Cátedra, 1997.
- DVEArg. = COLUCCIO, Félix, *Diccionario de voces y expresiones argentinas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1979.
- EspCalp. = *Enciclopedia universal ilustrada Espasa Calpe*, Madrid, Espasa Calpe, 1958.
- LLunfa = CHIAPPARRA, Enrique, *Lexicón lunfa*, Montevideo, ed. del propio autor, (sin fecha de publicación).
- NDArg. = CHUCHUY, Claudio y HLAVACKA DE BOUZO, Laura (coord.), *Nuevo diccionario de Argentinismos*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993.
- NDLLunfa = GOBELLO, José, *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 1900.
- SalaEAm. = SALA, Marius, MUNTEANU, Dan, NEAGU TUDORA, Valeria y OLTEANU, Sandru, *El español de América*, t. I, *Léxico*, parte segunda, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1982.
- TerreraSoc. = TERRERA, Guillermo Alfredo, *Sociología y*

vocabulario del habla popular argentina, Buenos Aires, Plus Ultra, 1968.

ToChe

= José Ramón Martínez Márquez, *El nuevo tocho cheli. Diccionario de jergas*, Madrid, Temas de hoy, 1996.

ZilioEHisp.

= ZILIO, Giovanni Meo, *Estudios hispanoamericanos. Temas lingüísticos*, "El elemento lingüístico italiano en Iberoamérica", Roma, Bulzone, 1984, pp. 11-131.

Tolmie

Zillah

Al

Al

1979

Al

Al

Al

Al

Al

Al

Al

Al

Horacio Castellanos Moya

San Salvador / México

Los Cuentos del alfabeto: un artificio hueco

Me deja totalmente indiferente ese gusto de algunos autores de escribir ficciones a partir de las letras del alfabeto. Tienen todo el derecho de hacerlo; seguramente ellos se divierten y a muchos lectores les agrada. De otra manera no se escribirían, ni se publicarían, ni se venderían esos libros.

Ahora las narraciones sobre el alfabeto son moda entre ciertos escritores españoles. No he leído esos libros, pero tiempo atrás cayó en mis manos un ejemplar de los „Cuentos del alfabeto“, del escritor salvadoreño José María Méndez (1916), con un prólogo de Sergio Ramírez. Leí el libro con suspicacia y confirmé mis prejuicios: no entiendo qué caso puede tener tomar una letra para escribir un relato; es una manera de encerrar la imaginación en la celda de una letra. Pero cada quien hace los ejercicios literarios que necesita o que puede, y se aventura a publicarlos siempre y cuando encuentre editores interesados. Algunos dicen que en la creación literaria no hay leyes, o que éstas existen para ser rotas. No sé si eso sea cierto. Lo que sí sé es que los textos escritos por Méndez a partir del alfabeto no son „cuentos“, tal como yo entiendo el género, sino ejercicios de vocabulario, muestras de agudeza verbal, calistenia lúdica. Creo que fue William Faulkner quien una vez respondió que un escritor interesado únicamente en la técnica mejor debería dedicarse a poner ladrillos. Los textos sobre el alfabeto son para mí una forma de poner ladrillos. No dudo que los escritores abocados a esa tarea gocen en su empeño. Cada quien se divierte como le viene la gana. A mí me resulta aburrido tener que leer una

ficción en que todas las palabras comienzan con la misma letra. No es mi forma de entender la literatura, ni mi forma de divertirme. El poeta salvadoreño Roque Dalton escribió un verso que me gusta repetir: „toda piedad aquí es cruel si no incendia algo“; y quisiera más bien parodiarlo: „todo humor aquí es aburrido si no incendia algo“.

Puedo parecer uno de esos idiotas que cree que la literatura es algo serio, almidonado, moralizante. No: me encanta lo lúdico para tirar cargas de profundidad; admiro la carcajada como punzón que revienta el furúnculo purulento. Borges decía que el artificio estaba en el origen mismo del cuento, y recordaba „Los crímenes de la calle Morgue“ de Poe; pero se refería a un artificio inteligente. Los „Cuentos del alfabeto“ están montados sobre un artificio hueco, algo que no me entusiasma.

José María Méndez

Ernesto el embobado¹

Elena Estévez —española extremadamente efusiva— era elegante, exquisita. Emanaba efluvios enervantes, evidenciaba espíritu extraordinario. En escueto elogio: encantaba. En encontrándola, empezaba el embrujo. Eso exactamente experimentó Ernesto Echegoyén, emigrante europeo, ex-embajador estoniano. Enamoróse.

Encontrábase entonces Ernesto en el Ecuador, en „El Exeter“. Ella emergió en el espejo, esplendente, escotada, envuelta en encajes. Efectivamente estaba en la escalera.

Enardecido, exaltado, Ernesto empezó espetándole exabruptamente escandaloso exordio:

- ¡Espléndido ejemplar!

Enseguida emitió explicaciones:

- Excúseme. Experimenté encantamiento. Estoy enfiebreido. Eres esencia, elíxir, estandarte. Estoy embrujado, enajenado, encadenado.

Ella, endiabladamente elástica, escapó, envolviéndolo en enigmático estupor. Ernesto estaba eufórico, ebrio, en eclipse, en el Edén.

¹ En: *Cuentos del alfabeto* (El Salvador, Libros de Centroamérica, 1992), pp. 35-41.

Elena empezó esquivándolo. Empero, enseguida entendiéronse. Escarceos. Esporádicos encuentros. Enternecidas epístolas. Enojos, explicaciones. Epflogo: enlace.

Ernesto extremadamente encariñado, escribía: „Estamos embelesados. Estaremos eternamente en esta etapa. Elegí estupendamente, es esposa excepcional“.

Espejismo. Encanto, embriaguez, esfumáronse evanescentes. En el enlunamiento ella esperaba emociones extraordinarias. El encandilamiento, en escarpadura en el empiezo, estropeóse enteramente. Él eludía encuentros, escalonaba excesivamente embestidas. Ella era extrovertida: él ensimismado. Ella era erótica; él, esotérico. Ella era eléctrica; él, esquimal.

Empezaba enero, Ernesto engolfado, evitando escoltas, emprendía excursiones, examinaba ermitas ruuinadas, entrenábase en esgrima, enterábase estrenos. Entretenfale especialmente el escenario. En el „Excelsior“ exhibían „Electra“. Ellos estarían —expuso Ernesto— en el espectáculo. Elena evadióse explicando encontrábase enferma.

Entonces Ernesto estaba endebotado Enrique Echeverría; empero enfrentaba estigma, encuernadura.

En el encuentro, entreviendo Enrique, ella estremecióse. Él, exteriorizó estupefacción.

En época extinguida, Enrique engrosaba elenco, equipo endamados Elena. Estaba Elías —el enano—, Edelmiro —el equívoco—, Evelio —el energúmeno—, etcétera, etcétera.

Encendióse enamoramiento Enrique estimaba extirpado, erradicado. Empero estaba exuberante, enaltecido. Escuchando excusa Elena, enseguida empeñóse embrujarla, escamoteársela Ernesto. Empezaría exhumando episodios eróticos, enardeciéndola.

Escuchando excusa Elena, Enrique esbozóle estratagema, encaminándola encuentro escorpiónico.

- En el estreno Electra espérame, evocaremos era esplendorosa. Evade espionaje.

Elena ejecutó encargo eficazmente, excluyendo encargados escudarla, escoltadores, espías.

Enrique entró estancia esposos, ensoberbecido. Eliminó expresiones enmohecidas. Entrometióse engallado, en exacta ejecución.

Ensanchóle escote. Elevóle enaguas. Empujóla. Empelotáronse, enlazáronse enredando extremidades. Encajáronse, enchufáronse.

Encabritados exageraron el engolosamiento. Ergo extenuáronse. Entonces, encalmados, estipularon escaparse, evaporarse. Enviarían emisario enterara Ernesto engañifa, explicándole esconderíanse en espacios exóticos: Esmirna, Estambul, etcétera, evitando encontrar entes estorbosos.

Emisario encargóse explicar Ernesto engaño Elena.

Elena era... (evitemos expresiones espinosas)

Enterado el encuernado, entristecióse, empuñó estilete envenenado, empujó... Ennegrecióse epidermis... expiró.