

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Planeta, Barcelona, 1988; 380 pp.

Un tema de completa vigencia, un premio de prestigio y una amenidad poco frecuente han conseguido para este libro reseñas innumerables y justamente elogiosas. La mayoría, sin embargo, se limita a describirlo como un minucioso anecdotario de lo que sucedió a tres amigos privilegiados de la Residencia de Estudiantes, y la repercusión que esa primera convivencia tuvo luego en su vida y en su obra artística. Me parece reconocer en el trabajo de Sánchez Vidal una propuesta mucho más compleja: la instauración de un nuevo historicismo, un nuevo biografismo, con el objeto primordial de denunciar dos equívocos: uno, de la historia de la literatura; otro, del análisis literario.

La historia —la biografía— que postula Sánchez Vidal “no es un mero acúmulo erudito” (p. 12). El dato es aportado únicamente en función de su futura y a menudo directa trascendencia artística: la historia y la biografía como “ampliación de perspectivas” (p. 300), como pretexto de una obra literaria, un cuadro, una película. Tan restringido punto de vista se resuelve en dos premisas fundamentales sobre la significación: en primer lugar, los fenómenos o las categorías más amplios de la historia social española (clases sociales, instituciones. . .), los grandes hechos de la historia oficial, sólo ocupan un lugar secundario en esta recuperación. El autor alude a ellos raras veces y con una suerte de irónico determinismo: “Si Buñuel, Lorca y Dalí se encontraron en la Residencia fue porque no había otro lugar planificado para que coincidieran gentes de su condición” (p. 46). Los ha desplazado del centro de la “historia” una larga serie de sucesos mínimos, marginales, fragmentarios, aparentemente triviales y a menudo secretos, que en sí mismos pueden carecer de relevancia, pero que han alcanzado dimensiones notables al integrarse en obras artísticas posteriores (a veces muy posteriores): “son sus obras respectivas, al fin y al cabo, las que confieren sustancia y categoría a lo que sin ellas nunca pasaría de la mera anécdota” (p. 92). Así, por ejemplo, “las bromas de colegio mayor y mozerío alborotado han cuajado en hondas reflexiones sobre la condición humana” (p. 66).

En segundo lugar (y acaso más decisivo), este tipo de biografía intelectual ya no trata de exponer los hechos tal y como sucedieron; “no es *la verdad* lo que nos interesa traer ahora aquí a colación, sino el trenzado de distintas versiones que se produce en las memorias de nuestros protagonistas” (p. 60). La “verdad” única de la historia convencional es ahora desplazada por las múltiples verdades de la memoria; no sólo la memoria de unos y otros, también la de uno solo a través del tiempo. El documento más fidedigno no es el más atento a la realidad de los hechos sino el más próximo a las obsesiones y los “mitos esenciales” (p. 292) que comparten los personajes (las campanas y los campana-

rios, Toledo, el carnuzo, la muerte, la amistad, la putrefacción . . .). Las íntimas desfiguraciones de la realidad resultan más significativas, más iluminadoras para la comprensión de la obra artística que ninguna decantación de lo que *realmente* ocurrió. Al mismo tiempo, el dato tampoco queda fijado de una vez para siempre: los tres autores “diversificarán en muchas ocasiones la materia prima compartida en la Residencia” (p. 92). El investigador persigue esa diversificación, más que la unidad primera del fenómeno. Así, el objeto de esta suerte de biografía no es el suceso original ni el producto artístico donde el suceso se recupera; es más bien el espacio intermedio, el tortuoso itinerario que emparenta los dos extremos.

Este nuevo historicismo, nuevo biografismo, comporta a su vez un postulado importante sobre la recepción de la obra artística: Sánchez Vidal no reclama una validez universal para sus premisas teóricas, pero sí da a entender que la comprensión y el análisis de la obra de Buñuel, Lorca y Dalí no sería justa o, al menos, no alcanzaría determinados fondos sin “complicidades muy difíciles de captar fuera de un círculo de iniciados” (p. 66), sin “estar en el secreto”, sin “hacerse con todas las resonancias” (p. 74). Las obras de estos autores, como toda obra artística, se prestan desde luego a un diálogo inagotable y siempre diferente, a través de los tiempos y de los espacios, pero Sánchez Vidal demuestra que en el momento de su creación, en su estado primigenio, las justificó antes que nada un diálogo intencionado y preciso que de algún modo las acompañará para siempre: los “amigos se acechan e interpelan a través de sus producciones respectivas” (p. 314). Su recepción completa debería incluir, pues, todo un oscuro mundo referencial, una “esgrima de alusiones” (p. 317), “una serie de claves que eran compartidas, al menos, por algunos iniciados de la tribu cultural” (p. 124). El receptor no las dominará sin alguna forma de participación o de complicidad: “Complicidades amistosas” llama Buñuel a su interacción con los destinatarios —el estrecho círculo inicial— de *Un perro andaluz* (p. 203).

Con este modelo de biografía intelectual (y, en cierto modo, historia de las ideas) Sánchez Vidal se propone introducir a su lector en esa complicidad. Para Sánchez Vidal, la clave de las alusiones primigenias, la cifra del diálogo original, se encuentra sobre todo en una serie de relaciones humanas, un intercambio de experiencias personales donde, por una parte, no cabe establecer solución de continuidad entre la amistad y la colaboración artística y, por otra, la ruptura, la hostilidad, el desacuerdo son apenas otras formas de comunicación. La biografía intelectual adquiere así una pluralidad admirable: el protagonismo, la singularidad habitual del artista, ceden su lugar de privilegio a la relación, el encuentro, la desavenencia entre las personalidades de un grupo. Del mismo modo, el aislamiento convencional de la obra artística como fenómeno que se explica a sí mismo, queda parcialmente suspendido por

ese carácter de colaborador o de interlocutor que adquiere cada uno de los artistas en el curso de su creación.

El estudio que resulta de tales premisas postula una serie de correcciones a la historia literaria de la España contemporánea. La más urgente, creo, desacredita algunos lugares comunes sobre la generación del 27. Suele predicarse que los poetas más nombrados de esa generación y, sobre todo, García Lorca, no sólo estuvieron *à la page* de los tiempos sino que fueron, además, los primeros de la clase. Asegura Ian Gibson, apoyado en una cita del mismo Lorca: “La actual generación de poetas españoles a la que él pertenece es «lo mejor del mundo y su influencia tan solemne y grande como lo fue la del romanticismo francés» —indicación por más señas no desprovista de razón”¹. Sánchez Vidal pondrá de manifiesto que, por una parte, sólo algunas figuras más bien marginales y/o literariamente poco productivas de la generación (Pepín Bello, Ramón Gómez de la Serna, Buñuel y Dalí) estuvieron del todo en el secreto de las nuevas corrientes europeas —“precisamente, la importancia de la obra literaria de Buñuel reside en haber dado ese paso hasta el surrealismo que Ramón no pudo, no quiso o no supo dar” (p. 100)— mientras, por otra parte, el grupo central de los “grandes poetas” se distraía en labores más conservadoras y escuchaba apenas las advertencias de los *otros* sobre “lo desfasado de [su] estética” (p. 154) y “su inercia cultural” (p. 246). El conocido y admirado diálogo entre los poetas mayores de la generación se revela así menos significativo y trascendente que el debate o la colaboración —complejos y casi secretos— de esos poetas (Lorea, otra vez, el primero) con aquellas figuras aparentemente aisladas y/o marginales. De nuevo, lo que aparecía como centro indiscutible de la “historia” es severamente desplazado: “Buñuel y Dalí borran la obra de sus compañeros de generación”, decide ya Eugenio Montes, al reseñar *El perro andaluz* en 1929 (citado cu p. 123).

No es menos inquietante la alternativa que propone Sánchez Vidal a los análisis convencionales del surrealismo: el prestigio de la espontaneidad, la casualidad y la mera coincidencia queda de momento relegado por esa “esgrima de alusiones” e “implicaciones” (p. 311) que descubre en las imágenes más opacas de *El perro andaluz* o *La miel es más dulce que la sangre*. Con todo, Sánchez Vidal no se propone cerrar la obra artística, anular sus equívocos o cancelar para siempre la aventura de las interpretaciones. Lo que ofrece no es tanto un análisis nuevo o definitivo como una premisa para futuros análisis; lo que postula es menos la fijación que la duda, la seguridad que la inquietud. El ejercicio de Sánchez Vidal es una suerte de arqueología intelectual: paradójicamente,

¹ IAN GIBSON, *Federico García Lorca*. T. 2: *De Nueva York a Fuente Grande*, Grijalbo, Barcelona, 1987, p. 258.

los viejos fragmentos que desentierra aluden tanto a la certeza de un origen como a lo impenetrable de sus caminos; quiere exponer la fundación de unas obras de arte para revelar, sobre todo, un "enigma sin fin".

LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES
Harvard University

ALICIA BORINSKY, *Intersticios: lecturas críticas de obras hispánicas*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987; 93 pp.

El libro de Alicia Borinsky no quiere ser una simple y convencional reunión de estudios diversos sobre obras hispánicas. La autora sigue, al parecer, el camino abierto en uno de sus libros anteriores — *Ver/Ser visto (Notas para una analítica poética)*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978—, en el que procuraba establecer un diálogo entre diferentes textos, "una zona de contactos y transparencias"; textos, precisaba entonces, "que se explican unos a otros, una biblioteca en la cual todo se lee a través de la alteridad" (p. 2). En *Intersticios* Borinsky ofrece, según sus propios términos, un "collage" de estudios críticos sobre obras literarias, principalmente hispanoamericanas de este siglo, que, de alguna manera, "arbitraria pero inevitable", ha querido emparentar:

No se trata de la domesticación por analogías temáticas; afinidades estilísticas o esas coincidencias que a veces se enmascaran bajo el nombre de Historia. Mis "modelos" son otros: se dejan vislumbrar en las cajas de Joseph Cornell, conciliación de fragmentos de periódico, polvorientos frascos de farmacia, residuos de experiencias que no quieren ser completamente borradas; en el subterráneo orden de los almanaques a la Cortázar; en la modesta insistencia de la filosofía en tantos tangos de Discépolo (p. 2).

Sus lecturas por lo general sugerentes, flexibles, abiertas a la pluralidad de sentidos de los textos, no pretenden ser exhaustivas ni tampoco intentan establecer un punto de vista exclusivo o privilegiado sobre las obras analizadas. Aunque no pueda hablarse, en sentido estricto, de un solo método de acercamiento a los textos, resulta evidente que en un conjunto los análisis de Borinsky privilegian el estudio de la voz poética o narrativa y la reflexión en torno al tipo de lector implícito que presupone cada obra.

La primera sección del libro, intitulada "Aporías de la voz", reúne tres estudios sobre textos muy diversos en los que sin embargo la noción de "interlocución" es central. Borinsky se ocupa primero de las "estrategias de identidad" en *El licenciado Vidriera* de Cervantes, obra