

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 1 de diciembre
de 1979



Escribe Alfonso ARMAS AYALA

EN SU CENTENARIO EVOCACION DE BLAS CABRERA FELIPE

E STABA allí, en una estantería de la biblioteca, de la vieja biblioteca a la que acudía casi todas las tardes. Era una biblioteca provinciana, polvorienta y silenciosa. Tenía las viejas novelas de Sue, tenía las novelas de Baroja —¿por qué atraía tanto Baroja a aquellos lectores quinceañeros?—, tenía los primores de Azorín en unos ya valetudinarios «Austral», y tenía viejos manuscritos; y libros de Historia, con más láminas que textos; y, sobre todo, tenía, evocada hoy, fragancia de costumbre inveterada. Al salir del instituto, casi todas las tardes, íbamos hacia aquella sala destartada y casi familiar; en donde, en ocasiones, leíamos; en ocasiones hacíamos los problemas de Matemáticas; en ocasiones destartábamos el silencio impuesto desde la ventanuca del vigilante con ademanes unas veces enérgicos, y otras, suavios.

la hermeneútica de los versos o la metaforía de una prosa escrita por la eurtimía de Ortega, aquel Ortega de nuestras mocedades, descubridor e incitador de tantos ideales...

En la revista, además de literatura, y de historia, y de filosofía, se publicaban textos científicos, etruscos textos incomprensibles para nuestros afanes de curiosos lectores desordenados. Y entre ellos surgía un nombre, Blas Cabrera. Alguien nos dijo que era un físico, que había nacido en las islas y que desempeñaba su docencia en Madrid. Que era un sabio y que colaboraba con otros sabios en materias cuasi crípticas que iban más allá de la física clásica, mal estragada por nuestros caletres bachillerescos.

Cabrera escribía sobre el mundo del átomo —galaxia perdida para nuestro analfabetismo físico— y lo hacía con sencillez y con claridad. Manejaba aquel escritor un lenguaje distinto al de otros colegas suyos y pensaba de un modo especial, luego lo supimos, en los lectores comunes de una revista de contenido muy amplio y, por tanto, de lectores con gustos y preferencias muy variados.

El átomo estaba allí. Con su misterio, con sus secretos —incomprensibles, pero cautivadores—, con aquel juego de fórmulas y en especial estaba al alcance de unos prebacheleros poco amigos de ciencias físicas, pero tentados por la magia de una lectura. Por el mensaje del ensayista capaz de seducir y de arropar los contenidos científicos con una forma amena y casi comprensible.

Allí fue el descubrimiento del escritor. Y allí quedó en el aire la seducción de un nombre del cual sólo había quedado el eco de un apellido. O la resonancia de algo recóndito y secreto.

Pasado el tiempo, pisando ya las aulas universitarias, aquel desordenado lector volvió a tropezarse, en la mesa de un compañero de pensión —estudiante de ciencias químicas—, con un texto de Cabrera,

de un Cabrera que se llamaba Juan. Y volvió la evocación de aquellas lecturas de la «Revista de Occidente», y volvió el afán de conocer algo más de aquel ensayista casi desconocido. Un inolvidable profesor de historia le procuró un ejemplar, hoy casi insunable, sobre la radiactividad, un manual escrito para inexpertos e indoctos. Y los arcanos se iban llenando de destellos. Destellos fugaces, pero destellos. Y otro profesor, un inolvidable profesor de ciencias naturales que había conocido al autor del libro, le contaba anécdotas de aquel sabio ignorado que hacía muchos años había abandonado su patria devorado por el torbellino... Y en el libro vio por vez primera su efigie y el nombre se llenó de sustancia.

Al releer hoy en el volumen —homenaje que ha recogido una «selecta» de su obra— el discurso de su ingreso en la Academia de la Lengua, es posible confirmar la sospecha del lector quinceañero. La sospecha del don de la claridad. A lengua científica, arduo temario para cualquier lengua, se nos va presentando como un atlas lleno de cartas ilustradas. Y en cada una anotación, y en cada una la explicación. El escrito, escritor ante todo, rezumando claridad. Los aldaboneros de la ciencia española y los recordatorios de un nombre resonador de magia, Einstein, surcando el laberinto de unas páginas y el desgranar de un discurso académico.

Blas Cabrera Felipe, lanzaroteño de Arrecife, español universal, maestro de la física en los últimos setenta años, fracasado alumno de derecho, colega de los maestros europeos, iniciador de sistemática investigadora en España, ejemplo y paradigma para los investigadores, resulta hoy en el centenario de su nacimiento, una página encontrada de la historia de la ciencia española. Esa historia que se escribe con nombres olvidados, pero que se rubrica con señales indelebles.

Las que se han escrito con el esfuerzo y el magisterio de un sabio.

ELENA SANTIAGO, PREMIO NOVELAS Y CUENTOS

Ayer se falló el premio anual Novelas y Cuentos, de la Editorial Magisterio Español, que fue concedido a Elena Santiago por su novela «Acidos días».

El jurado estaba constituido por Manuel Cerezales, como presidente;

Dámaso Santos, como secretario, y los vocales Luis Rosales, José Luis Sastre,

Fernando Sánchez Dragó, Marta Portal y Manuel García Viñó. Elena Santiago,

natural de Veguellina de Orbigo (León), reside en Valladolid y ha logrado una amplia

lista de galardones, entre los que destacan el premio de Cuentos Ignacio Aldecoa, el de novela

Ciudad de Irún y otros de distintas entidades.

La escritora colabora en «El Norte de Castilla» y otros periódicos y revistas. La noticia se ha hecho pública en el momento del cierre de este suplemento, por lo que

remitimos al próximo el comentario ampliado de este acontecimiento literario.

SI, en aquella estantería estaba la colección de la revista, con cubierta blanca y roja y negra, con dibujos originales e incomprensibles —¿quién sería aquella Maruja Mallo de los monigotes?—, con un índice atractivo y pulcro. Era una revista de la que nos había hablado aquel profesor de historia, de voz chillona y aire escrutador. La revista, decía, tenía artículos de historia, de filosofía, de literatura y, sobre todo, tenía aquellas limpias, aquellas deliciosas letras capitales, aquellas primorosas mayúsculas que parecían bailar en medio de cada página. Para atraer, para seducir al lector.

La «Revista de Occidente» nos dio en alguna ocasión la posibilidad de leer por vez primera un nombre llamado Lorca, o Alberti, o M. Hernández, o Aleixandre. Y nos adentrábamos en las delicias rítmicas del romancero o en las inexcrutables metáforas de los ángeles y sin darnos cuenta nos íbamos convirtiendo en lectores de primores. En lectores de textos semicomprendidos, pero atrayentes. Y la revista —aquellos ejemplares manoseados, desencuadrados— pasaba de mano en mano. Y más de un lector, brillante ensayista hoy, nos explicaba a su manera

Escribe Eduardo HARO IBARS

DEL DESENCANTO AL ARTE DE ENCANTAMIENTO: RECUENTO DE LOS 70

EN un interesante libro sobre la moda en España, Agustín de Figueroa —marqués de Santo Floro y suegro de Raphael, entre otros títulos— nos explica una verdad, no por menos sabida, ociosa de recordar: que la moda en el vestido, en el habla y en los gestos es importante como testimonio vivo de la Historia que pasa. Y, concretamente, en estos años 60 y 70 —cuando un nuevo «dandysmo» nace de las cenizas del antiguo—, esta verdad tiene mucha mayor validez. Reconocemos los gestos y el pensamiento de nuestro tiempo en actitudes superficiales; esto es lo que vivimos, y no otra cosa. Las grandes ideas nos vienen detrás, y la superficie revela siempre la profundidad, sin velos, con acentos de verdad vivida.

VESTIMENTAS, MODAS, SUPERFICIES PULIDAS

CURIOSO, el pensamiento humano. Crea orden donde no hay más que caos, y ordena lo que es desorden y casualidad. «Todo es azar sobre azar», como dice Savater. Esta década nos parece mágica —esto es, ordenada—, primero, porque es década. Los pitagóricos basaron su pensamiento en el número diez: número de las esferas —cantaban las esferas un raro «rock and roll»—, número divino. Siguiendo sus pasos, los cabalistas —no se sabe si provenzales o españo-

DEL DESENCANTO AL ARTE DE ENCANTAMIENTO: RECUENTO DE LOS 70 ⇒ VESTIMENTAS, MODAS, SUPERFICIES PULIDAS

les— encerraron el cosmos en el esquema de su árbol sephirótico: diez esferas, unidas entre sí por los veintidós caminos del alfabeto hebraico. Sobre esto, el septenario: cuadrado —la materia— y ternario —el espíritu— en fecunda interacción. Tal vez de tal conjunto de magias surja el auge del pensamiento mágico que tanto nos ocupa. O tal vez no; esto ya lo veremos en sucesivas entregas del folletón en el que me he embarcado.

Empiezo, como cronista antiguo, hablando de la moda, de la variopinta vestimenta que nos ha caracterizado durante toda esta época. Trataré, como buen narciso, en reflejar la realidad en este labrado espejo de la moda en el que todos nos miramos. Nada más frívolo y pasajero que la moda, dicen; y nada mejor que ella para ver las pautas de comportamiento —raras, ingenuas, pero nunca absurdas, puesto que siempre tiene alguna razón de ser— que se nos han inculcado, o que hemos querido seguir. En vestimenta —me estoy refiriendo aquí solamente a la moda sartorial— refleja, viste un estado de ánimo, una corriente de ideas. A través de ella, y con un ojo frío, podemos ver, a veces, el porqué de las cosas que suceden. Es reflejo de la vida cotidiana. Y la moda de los 70, debidamente conectada a otros aspectos culturales, puede aclarar muchos aspectos turbios de esta década. Comienza como una reacción al explosivo de colores brillantes que se detonó a mediados finales de los 60: los «hippies», tan ingenuos, pero que tantos caminos abrieron al diseño juvenil, inauguraron un nuevo estilo de belleza, tanto masculina como femenina. Adoptaron trajes hindúes o medievales, túnicas y hortalandas abigarradas, en protesta contra el uniforme gris que la revolución industrial y el impulso de la burguesía imponía a los hombres desde finales del siglo pasado. Abandonaron lo utilitario por lo fantástico, y quisieron sustituir lo posible por lo utópico. Lo psicodélico fue una manera de vestir también. La idea de la «aldea global», de McLuhan, se unió a las visiones multicolores del ácido, y produjo niños y niñas vestidos de chaquetones afganos, pantalones turcos y túnicas del País de las Hadas.

Todo acabó en mayo del 68, con el fracaso de aquella ingenua —y tan seria, sin embargo— revolución de los jóvenes. Se volvió a los vaqueros rotos y sucios, a los jerseys informes, a la pobreza y al abatimiento. La «moda hippie», lo que de ella quedaba— fue comida por los grandes almacenes, y la gente dejó de llevar flores en el pelo, rosas en la cara y collares de cuentas al cuello. El año 70 nació gris y marrón, desencantado y polvoriento.

Brillo exacerbado: la ilusión de una nueva ética moral.

«A la ética por la estética» (A. Machado).

Felizmente, el gay rock —glotter rock, glam rock— dispuso un poco tal horizonte de grisura. Los nuevos cantantes de rock —el rock sigue siendo, a pesar de todo, un lenguaje universal, aglutinante de muchos sueños dispersos— parecían marcados por un deseo de superar en brillantez, extravagancia y novedad a sus antecesores de los sesenta. Lo que parecía, desde luego, muy difícil. Y aprovechar también la figura ambigua de un Jagger, la provocación consciente de un Morrison, que parecían predecesores de una nueva moral de la ambigüedad..., sexual, por lo menos. Bryan Ferry, de «Roxy Music», David Bowie y sus seguidores británicos vistieron al robot polimorfo de la era espacial. Había, detrás de ellos, un desesperado intento de la industria musical y turística de Inglaterra y Estados Unidos —sobre todo de la primera— para seguir manteniéndose a flote. Hay que entender que el rock y la moda se convirtieron, con los Beatles, en industrias nacionales inglesas, y sacaron de la crisis económica al antiguo imperio colonial, empobrecido por la guerra mundial.

Desde luego, la revolución, en la moda no es solamente obra de unos expertos encerrados en despachos y oficinas comerciales: responde, al menos en parte, a los deseos del público al que va dirigida. Y los jóvenes británicos, americanos y de todo el mundo occidental —los que al comienzo de esta década contaban quince o dieciséis años —no habían sufrido ninguna derrota ni habían emprendido ninguna revolución. Empezaban, sí, a descubrir la posibilidad de un nuevo comportamiento con respecto al sexo y a la utilización de sus propios cuerpos: querían brillar y ser hermosos. Eran —como son siempre los adolescentes, y con razón— narcisistas;

heterosexuales o no, buscaban en su pareja un reflejo de sí mismos. Y chicos y chicas empezaron a vestirse igual. En esto, David Bowie y Marc Bolan marcaron la pauta: zapatos de plataforma, pantalones ajustados y brillantes, maquillaje excesivo para chicos y chicas, chaquetas de plástico imitando leopardos. Eran los nuevos hombres del espacio, inspirados en la estética del cómic de consumo americano y en la más barata ciencia-ficción. La «Space Oddity», la rareza espacial de Bowie, estaba de acuerdo con una publicidad que decía poner a nuestro alcance «los más modernos avances de la técnica espacial», y con la propaganda del militarismo americano, decidido a llevar su expansión hasta los más remotos confines del espacio. El mundo se llenó de marcianitos unisex, maquillados y alegres, reunidos en torno a las florecientes centrales nucleares, que todavía nadie había denunciado como peligrosas y que eran el paisaje de fondo apropiado para sus ingenuas orgías a la salida del colegio.

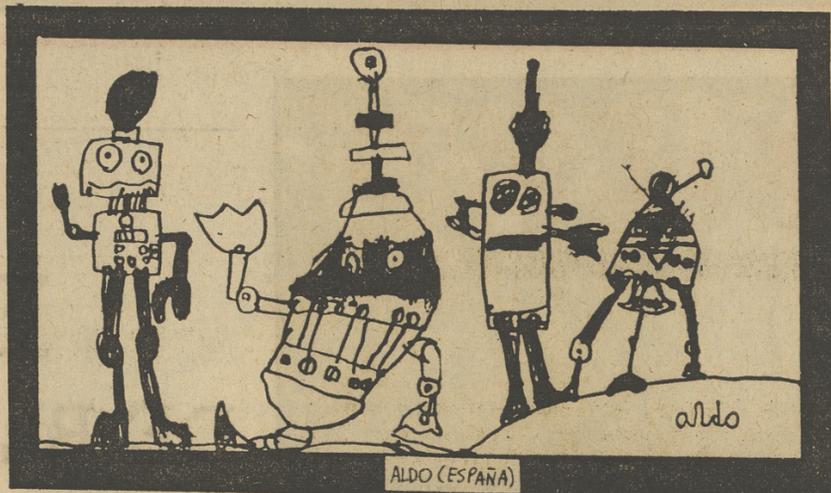
Vuelta al estilo casual.

Vivir en el País de las Maravillas cansa. Sobre todo, cuando la economía no lo permite. Como tantas otras cosas, la época del «swinging London» había pasado para siempre, y los chicos ingleses no tenían dinero para comprarse cada día un nuevo traje de Capitán Marvel: el plástico es caro, y había —hay— crisis energética; y también es caro el maquillaje de Max Factor, y no se puede ir de reina por la vida si se es de pacotilla. Hubo de regresar al estilo casual, a la moda de ir por la calle. Volvió entonces a ponerse en candelero la figura de Lou Reed, menos espacial y más terreno, superviviente de muchos fracasos. Reed, héroe vencido —como todos— de los tiempos modernos, puso de moda la silueta ambigua y agresiva del chulito de gran ciudad: cazadora de cuero, camiseta o jersey de tonos oscuros, vaqueros. Para mantener la extravagancia, y también por necesidades vitales, algunos detalles: gafas de sol por la noche, algo de maquillaje, quizá el pelo teñido de rubio o de rosa: continuaba el estilo ambiguo que caracteriza la ética-estética de la década que vivimos, Marc Bolan murió hace dos o tres años, embalsamado con brillantina, demasiado gordo para ser glamuroso. Bryan Ferry volvió a lo que él consideraba elegancia tradicional, con corbata y todo, y Bowie adoptó un estilo gigolo europeo, que siempre ha estado de moda en los USA —desde Valentino—, donde fijó su residencia. Los chicos siguieron las pautas marcadas por el mercado de discos, y pronto todo volvió a una cierta grisura, a una cierta normalidad. Pero, tras la capa vulgar de los atuendos, se adivinaba una agresividad, un descontento, que iba pronto a revelarse en toda su crudeza.

PUNK

«Necesitas diariamente violentarte para no olvidar la lucha contra lo establecido». (Revista «Vibraciones», de Barcelona.)

Cuando el grupo Sex Pistols comenzó a sonar en Inglaterra, hará unos tres años, la situación económica del país era tristísima. Había, incluso, restricciones de electricidad. La crisis energética, y cuántas otras, atacaban Europa por todas partes. Claro, la pobreza se convirtió en moda. Se hizo belleza de la basura, porque no había otra cosa de qué hacerla, y parece ser que una de las más simpáticas cualidades de esos insectos que se llaman a sí mismos «raza humana» es la de crear belleza, precisamente. Se implantó la estética del roto, del rasgado, del pantalón desgarrado hasta la indecencia. El pelo, cortado —muy corto, pues el pelo corto es signo externo de violencia, según dicen— a hachazos. Cadenas en torno al cuello, o collares de perro. Imperdibles atravesando las mejillas, deformándolas. El dolor, la violencia, la agresividad, convertidas en valores supremos, en una nueva forma de disenso. Las contradicciones del mundo en que vivimos no dejaban otra alternativa a quienes, fuese como fuese, querían salirse de la media-nía imperante, y se revolían contra lo establecido por todos los medios. Una belleza extraña, monstruosa, que se correspondía con el sonido reiterativo y sucio de estos grupos. Y un rollo ideológico extraño, muy extraño: al mismo tiempo que se ensalzaba la anarquía, se usaban cruces gamadas como adorno. Sueño esquizoide de una sociedad irrazonable y estúpida. Los «punks» no eran demasiado co-



ALDO (ESPAÑA)

herentes, claro. Pero tampoco les hacía mucha falta; en realidad, la lógica y la coherencia no son más que tontos valores burgueses, ¿no?

TRAVOLTITOS

Lo más aburrido de esta década ha sido la «Fiebre del sábado noche» y sus muchas secuelas. Y eso de que todos los chicos del mundo hayan querido ser Toni Manero, ese personaje vulgar y tontorrón, es una cosa que todavía me irrita. Se trata, claro está, de un intento más de recuperación de la juventud, de volverles a encauzar por los caminos del aborregamiento y de lo aburrido sin gracia. Y de vender: vender discos, vender ropa —una ropa bastante fea, por cierto, de símil cuero barato—, vender imágenes vacías de significado y de imaginación. Ha prendido bastante aquí, en España, y también en los USA. Y, gracias al «travoltismo» se hacen grandes negocios —los hacen las multinacionales, los grandes almacenes, las discotecas— y se maneja a los chicos, que se olvidan de lo que el «punk», entre otros movimientos, les habría debido enseñar: que son una fuerza, que manejan una virulencia real, y que dan miedo. Tanto miedo que hay que comérselos deprisa, antes de que nos hagan daño.

Los «travoltas» de hoy, son como los «y-yés» de los sesenta: chicos que se han quedado en lo más aburrido y triste del momento en que vivían, que no se han dado cuenta del potencial de fuerza que hay detrás de los productos que consumen, que no son conscientes de su fuerza. Malvestidos, se reúnen a ligar en discotecas donde escuchan engendros —la «música disco», fabricada por computadoras y vendida en serie, por metros— y se envenenan con alcohol de garrafa, sin siquiera emborracharse. Debe de ser eso la «juventud sana» que nos invade.

NEW WAVE

Resulta demasiado pronto todavía para hablar de la nueva ola, de la «new wa-

ve», que ha surgido detrás del «punk». Es un fenómeno ya de los 80, aunque éstos no hayan nacido todavía. Lo que ahora conocemos de ella es, simplemente, que ha asimilado los descubrimientos, los hallazgos del punk, dándoles un nuevo contenido formal. Comienza con ella la era del plástico asimilado, el neoesencialismo de la inexpresividad. La pesadilla de aire acondicionado es ahora asimilación masiva de la basura imposible de reciclar, de las hamburguesas de realidad que todos nos tragamos cada día. Veremos lo que sale de ella. No se sabe todavía; pero algo nuevo empieza, saliendo precisamente de las entrañas de la Máquina que se traiga todo lo nuevo.

... Y EL ROLLO SIGUE

No se acaba aquí el folletón. Y es que no se agotan diez años en un breve repaso de sus manías sartoriales. Acogíendome a la hospitalidad que se me ofrece, voy a seguir con mi rollo: daré, antes que nada, un repaso al pensamiento —también del desencanto al arte de encantamiento—, que nos ha llevado a todos, sabiéndolo o no, desde posturas dogmáticas, científicas, marxistas en su inspiración, a una concepción salvaje —en el sentido de libre, de sin trabas— del mundo, y a un intento inmediato de transformación de lo posible en real. Seguiré luego con el rock, con el canto brutal de los que vivimos y somos. Luego no vendrá mal un paseo por las Españas de Franco en sus postrimerías y de después de su muerte: un juego sobre las ideologías y su realización, sobre alternativas de pensamiento y actitudes. Y más tarde hablaremos, por fin, del juego de encantamientos al que estamos sometidos todos. Con una conclusión, con un balance de lo sucedido y una predicción sobre lo que ha de suceder, se acabará el invento. Espero no aburrir. Y, desde luego, estoy abierto desde ahora a cualquier sugerencia.

La
bola
Literaria



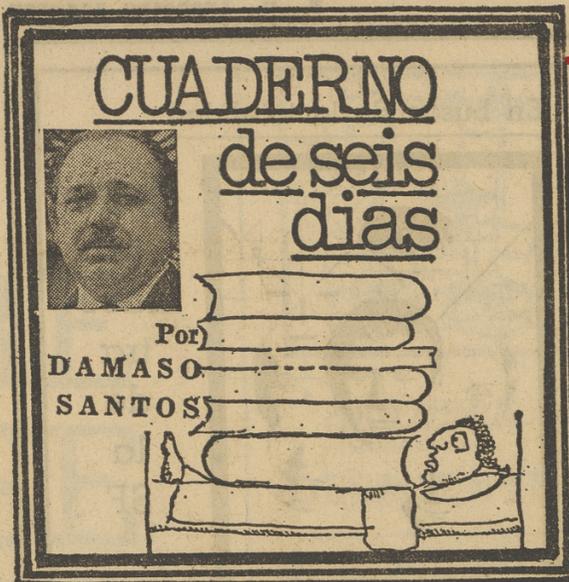
DE LA CONFUSION

CON Buero Vallejo está empezando a pasar lo que con aquellos poetas y novelistas sociales de triste memoria: se le disculpan sus errores teatrales por ser un ciudadano cuyo compromiso político está fuera de dudas.

Esta vieja confusión la desbarató el sabio Joan Brossa (los ignorantes no reprimen sus ganas de llamarle «culturalista», «esteticista», «elitista» y cosas por el estilo) con estas higiénicas palabras: «Los poetas sociales eran tan deplorables como Carrere. La única diferencia está en que donde Carrere escribía la amada, ellos escribían el obrero.»

Blanca RUIZ NIN

AZORIN INTEGRO

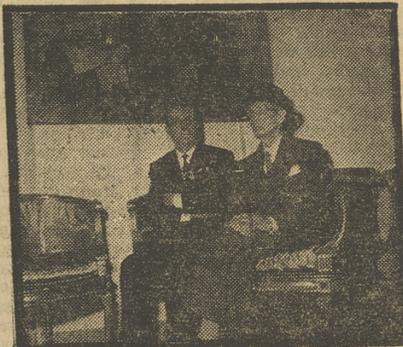


VIENE JESUS ALVIZ

"LUEGO; AHORA
HABLAME DE CHINA",
Y
"HE AMADO A WAGNER"

RECUERDO, de hace cerca de veinte años, a Santiago Riopérez llegando al semanario universitario «La Hora» con una enorme cartera de la que extraía algún artículo para entregar al director, escrito casi siempre sobre Azorin y mostrando, a la vez, algunos documentos fehacientes —libros, folletos, cartas, fotografías— del trabajo que se traía entre manos para un estudio que anunciaba ser monumental y exhaustivo sobre la figura del autor de «La voluntad». Siempre venía de allí, de la casa del maestro. Esto ocurrió durante bastantes meses. Un día desapareció la revista y no volví a ver más a Santiago Riopérez. Y hete aquí que en uno de estos días le veo entrar en mi despacho con su «Azorin integro» (Biblioteca Nueva), salida no sé si de la misma cartera.

EL entonces estudiante, en pruebas finales de la carrera de Derecho, es hoy un abogado de campanillas que no ha vuelto a firmar, que yo sepa, en ninguna otra publicación. (Si en algún conjunto de ensayos sobre el mismo tema.) Ya se lo decía el mismo Azorin: que si se dedicaba decididamente al foro no tendría tiempo para la literatura. Pero él ha querido llevar a término, al par del ejercicio profesional, aquella obra que emprendiera con tan fervorosa y tenaz dedicación. Dudo que haya ningún estudioso de la vida y la obra del maestro monovero —con haberlos, cada uno por una cosa o varias, tan ilustre y decisivos, como Guillermo Díaz-Plaja, Angel Cruz Rueda, Dionisio Gamallo Fierros, Ramón Gómez de la Serna, José Alfonso, Luis S. Grangel, Jorge Campos, José María Martínez Cachero, José García Mercadal, José María Valverde y otros más— que hayan tratado más al escritor y escudriñado más en su vida, en sus escritos y en todo lo que se ha escrito en torno a él. Estas setecientas y pico páginas de gran formato contienen, como se enuncia en los subtítulos, un estudio biográfico azoriniano completo y epistolario inéditos. Aún le dio tiempo al maestro para entregarle unas líneas prologales. Es ya el Azorin esvaneciente de sus últimos días, en que escribe de cine o algunos otros artículos en «ABC», donde se le iba con frecuencia el santo al cielo, aunque algunos —sus «Recuadros»— ofrezcan, como dice Riopérez, un marcado interés para su biografía, porque partía casi siempre de evocaciones y recuerdos.



Es muy sugestiva la capitulación y el título de cada uno de sus parágrafos. Son todos indicativos de la realidad humana del escritor en sus contornos y de éste en su espíritu y en su obra, desde la infancia a la senectud de una tan larga vida y tan extensa producción literaria, sus etapas. Su proceso psicológico y actitud artística, su andadura indagadora y contemplativa de España, su tarea crítica y su creación, sus análisis políticos y su convivencia generacional. Ciertamente, Azorin integro. Demuestra en este trabajo Santiago Riopérez unas excelentes condiciones de biógrafo —en el pormenor y en la síntesis— y una preparación literaria y crítica adecuada para el comentario y la selección de textos que se añaden benéfica a su paciencia benedictina de erudito. Quiero decir con esto que su libro de tantos años puede ser una guía inestimable para el estudio de Azorin y su tiempo. Mas yo creo que el entusiasmo juvenil con que esta obra se inició tiene un propósito aún más ambicioso. Ya por entonces comenzaban las reticencias y los silencios típicos de los clásicos purgatorios en las que se suele arrojar a las grandes figuras literarias en sus últimos años y despiadada y decididamente después de su muerte. Santiago Riopérez apostó por la resviviscencia, poniendo para ella todos los sufragios de una dedicación total. (No cuenta en esto el trabajo friamente intemporal de esa erudición que, como decía un ingenio de esta corte, se dedica a sacar asuntos del polvo de los archivos para el olvido de las bibliotecas.) Esto, que es tan característico en la crítica de otras literaturas, no suele darse mucho en España, por lo que, cuando suena el imperativo categórico, impuesto, como diría D'Ors, de las constantes, o los eones, o las epifanías hay que empezar por descubrir mediterráneos y volver a empezar. Riopérez ha querido facilitar las cosas con esta guía y este testimonio, que no es sólo de la interpretación salida de su caletre, sino también la aducción bibliográfica más completa animada por una copiosa iconografía suscitadora de la imagen ya gloriosa del hombre en el tiempo y en el espacio que le tocó nacer, vivir y morir.

EL extremeño Jesús Alviz Arroyo se cansó de finalismos, de frustradas operaciones editoriales, proteccionistas o comerciales, y se ha decidido a la edición de sus propias novelas. Ocurrió a veces en cualquier ciudad de España. ¡Publicar, publicar! En su caso está justificado. Me ocuparé otro día de un colectivo valenciano, acogido a la editorial Prometeo y de su constitución en una muy bien presentada colección, Sinople, que tras una selección de cuentos entre nada menos que cien autores —hecha por ellos mismos— se presenta ya en serie novelística, uno por uno, supongo que con el mismo rigor de selección que para el colectivo: César Simón, Juan Oleza, José Luis Aguirre, Isa Trólec, entre los primeros... Fuera de duplicatorios ante las empresas, de concursos... «Era preciso —decían en la presentación— que se desplazaran hacia los autores las decisiones que habitualmente asume la editora, sin perder la ventaja que una organización editorial ofrece a la hora de la comercialidad del libro.»

LA financiación se consiguió solicitando del Ministerio de Cultura una subvención suficiente, y Editorial Prometeo aceptó integrar el libro en una de sus colecciones y en su circuito de distribución. ¿Sería ésta una buena solución para derivar racionalmente la Editora Nacional, desaparecida la finalidad política y conservando el principio de subsidiariedad? Bien. Alviz no ha tenido una oportunidad así. Mas espero verle pronto en lo que quede de riesgo y de ventura en las casas editoriales que aún juegan a ello, prospectora o protegidamente, y después en la zambra general, porque tiene fibra inmediatamente comprobable de narrador, vocación decidida y ganas de llegar. Son éstas las novelas de Jesús Alviz Arroyo.

que publica en Cáceres el editor Jesús Alviz Arroyo: «Luego, ahora hablemos de China» y «He amado a Wagner».

Ambas pertenecen —en el doble sentido— al *Bildungsroman*. La novela de aprendizaje: de la vida y de la propia exploración, experimentación del oficio y de las formas a seguir o a implantar. La primera, «Luego, ahora hablemos de China», es una novela casi larga. Que es una novela corta en su más característica función, bien que la ejemplaridad del caso es múltiple en el común ambiente y circunstancia de la convivencia universitaria en Salamanca con escolares de ambos sexos —hace ya unos cuantos años—, protagonizando especialmente un pintor, un negro, una muchacha, un aprendiz de escritor amigo de Juan Gil-Albert, que casualmente reside allí entonces y que aparece seguramente interpretado según sus escritos memoriales, muy bien, pero que muy bien leídos. Pensiones, clases, bailes, cafés, colegios, sexo y parla intelectual del momento, residuos de crítica social y punteo ya pasotista: últimos años sesenta en todo. No mucho, ciertamente, pero sí suficiente para que el novelista ensaye. capture apretada expresión, lenguaje generativo, formas, estructuras narrativas en pequeños y sostenidos hallazgos; ritmo. Alviz encaja —aunque no tuviera la suerte de ser editado entonces por los promotores— en lo que fue, un momento, lo que se llamó la nueva novela española de respuesta al «boom» hispanoamericano. Su segunda, «He amado a Wagner», es un simple monólogo, en Inglaterra («Memoria biliosa: avers», se substitula), de una seguramente experiencia personal: escolar español que allí trabaja y no juega, sino que se duele, y mortifica acerbamente. del pasado: poema, antipoema, con cierto talante sproncediano, en escritura al modo destructor —más de conceptos, ideas, que de lenguaje y formas narrativas— en el cauce del último Juan Goytisolo. Jesús Alviz ha entrado en fuego y, desde ahora mismo, hay que contar con él. Queda lo escrito como prenda segura. Y, lejano, la hazaña de —escrito en, desesperadamente— Cáceres y Londres.



no

leído
por
vd.



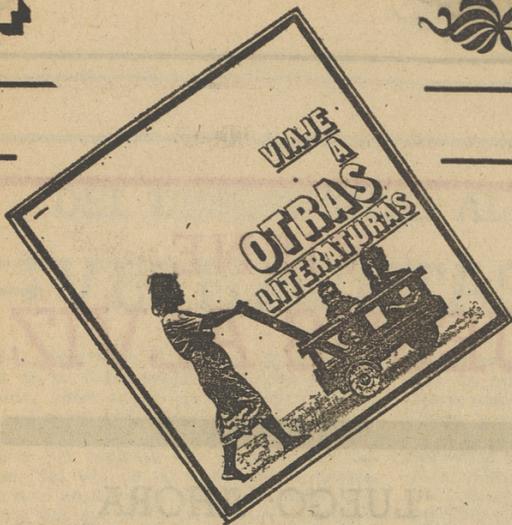
La enciclopedia Larousse,

NO la hemos leído porque está todavía en fase de edición. De todas maneras, Plaza & Janés, la empresa española que edita la colosal enciclopedia francesa, invitó hace unos días a los informadores especializados a la presentación de los primeros tomos. El acontecimiento tuvo lugar en un céntrico restaurante. Previamente a la comida, los ejecutivos de Plaza & Janés nos explicaban las excelencias de la obra, que, no obstante, no íbamos a ver. Algún que otro compañero no daba abasto en la transcripción de los fantásticos datos, de las fabulosas cifras de grabados, computerización, preguntas y respuestas... Acabada la disertación, los ejecutivos de Plaza & Janés se desplegaron sobre los

comensales; en cada mesa, uno, y uno o dos de los volúmenes de la gigantesca obra. El de la nuestra correspondía a la letra «B». Por ello, cuando nuestro ejecutivo nos explicaba las excelencias y la metodología de la ampliación a la temática española, y tras haber oído todas las excelencias referentes a la actualidad de nuestra enciclopedia, preguntamos a nuestro volumen «B» por el novelista Juan Benet, y pese a los miles y miles de respuestas de esta enciclopedia que algún día —si no lo hace ya— nutrirá la memoria de un ordenador con terminales en las casas de los abonados a la Telefónica, no obtuvimos más que el silencio por contestación. En la mesa de al lado navegaba el tomo «A». Preguntamos:

en castellano

«¿Aldecoa?» Y la edición castellana de la famosa enciclopedia seguiría muda. Sin duda, la Enciclopedia Larousse, en su edición castellana, es una excelente obra, funcionalmente concebida y primorosamente ejecutada (144.000 pesetas). Seguro que el equipo de colaboradores, tanto extranjeros como nacionales, es intachable. Sin embargo, el criterio directivo para la adaptación española no consideraba pertinentes a los novelistas Aldecoa y Benet, y esto sólo en dos de los cuarenta y cinco volúmenes. No es de extrañar, por otra parte, en el país de la persecución al latín, al griego y a la historia del arte. He aquí, por lo tanto, por qué no hemos leído hoy para usted esta novedad editorial que se llama «Nueva Enciclopedia Larousse».



Un precursor del romanticismo Lessing y el surgimiento del teatro alemán

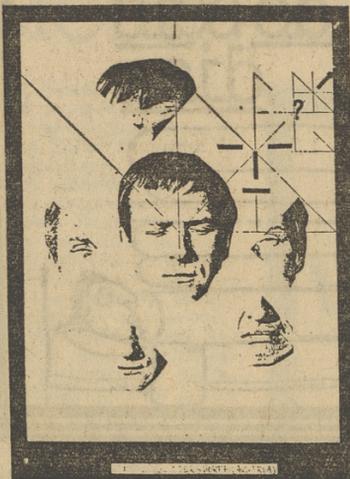
ENTRE los grandes vacíos de la traducción a la lengua española se cuenta el de buena parte de la literatura alemana anterior a Goethe y a Schiller: nada, prácticamente, de la obra de los escritores germanos medievales, renacentistas, barrocos e ilustrados es conocido entre nosotros. La edición, por ello, de Minna von Barnheim o La felicidad del soldado, de Lessing (Bosch, Casa Editorial), dentro de la colección de textos bilingües Erasmo, debe de retener la atención de todo aficionado a la literatura, tanto más cuanto que se trata de una pieza teatral en la que encarna con máxima pureza el espíritu de la ilustración alemana.

Mordaz, implacable y valiente sátira del régimen de Federico II, escrita desde una perspectiva de suma imparcialidad, esta obra, estrenada en el Teatro Nacional de Hamburgo, en septiembre de 1767, supuso un salto cualitativo de primer orden en el desarrollo de la prosa alemana y el establecimiento de las bases sobre las cuales se alzaría el edificio magnífico de la dramaturgia romántica. Lessing, en efecto, y a diferencia de los ilustrados franceses —con la excepción de Diderot, a quien admiraba—, rechazó la convención de las tres unidades clásicas, dando prioridad en todo momento a las necesidades de la acción. Pretendía fundar un teatro específicamente burgués, bien diferenciado del cortesano, y para ello comenzó por apartarse de la tragedia clásica francesa de Cornille y de Racine, y por buscar sus modelos en Grecia y en Shakespeare, pasando luego a asumir la realidad de su tiempo, la vida palpitante y no elaborada literariamente, en un impulso que se orientaba a hacer surgir del seno de lo que es, las semillas de lo que debe ser. Para Lessing, el mundo es perfectible, y una de las funciones —no la única— fundamentales del arte consiste en establecer una tensión dialéctica entre lo dado, el presente, y lo deseable, el futuro ordenado en el sentido del progreso. Esto es lo que explica que Lukács pudiera escribir a propósito de la obra que nos ocupa: «El desenlace feliz necesario para toda comedia no es un happy end y todavía menos una glorificación del régimen federiquiano: es el cuento de hadas de la Aufklärung sobre la necesaria victoria final de una razón convertida en gracia. Aquí llegamos a lo más profundo de la concepción del mundo de Lessing, totalmente seguro de que en su esencia última el mundo es armonía».

Habiendo dado siempre más importancia a la búsqueda que a la posesión de la verdad, Lessing —según lo prueba Minna von Barnheim— logró conciliar verdad y poesía de un modo que aún hoy debe de ser tenido por ejemplar.

Escribe LEOPOLDO AZANCOT

En busca de la totalidad



Una obra maestra de la SF

La narrativa de Ciencia Ficción de los años 60 aparece dominada por la masa imponente —722 páginas— de una novela a la que cabe calificar de la más ambiciosa hasta hoy de la historia de este género apasionante: Todos sobre Zanzibar, de John Brunner (Ediciones Acervo). Su título alude a las previsiones demográficas que el autor establece para el año 2010 —que es aquel en el cual se desarrolla la acción del libro—: según Brunner, en los comienzos del tercer milenio el número de habitantes de la tierra rebasará los siete mil millones, de manera que haría falta una isla de la extensión de la de Zanzibar —1.658 kilómetros cuadrados— para contenerlos —de pie y codo con codo— a todos. Una visión exhaustiva, totalizadora, de lo que sería la vida en tales circunstancias, tomando como punto de partida para establecerla las principales corrientes (latentes y no, espirituales y no) de nuestra época es lo que nos ofrece esta novela de excepción, que pretende representar para la pasada década lo que la Trilogía USA de Dos Pasos representó para la de los años 20.

Galardonada con el premio Hugo en 1969, Todos sobre Zanzibar, posee una estructura narrativa muy semejante a la de la citada trilogía: el libro se divide en cuatro grandes secciones alternadas, de las que la primera, Contexto, ofrece los datos imprescindibles para formarse una idea de lo que será el mundo en el año 2010; la segunda, Las cosas que pasan, está compuesta por fulgurantes viñetas, frases y fragmentos de frases, que nos permiten acceder al conocimiento de esa vida en el plano de lo cotidiano tal y como es asumida por sus protagonistas; la tercera, Viendo primeros planos, está constituida por retratos de personajes que no intervienen en la acción, pero que dan el tono de la época; la cuarta, en fin, Continuidad, cuenta la historia propiamente tal, la que vertebra el libro, y que sólo cobra su pleno sentido en conexión con las partes restantes.

Todos sobre Zanzibar ilustra con extrema felicidad la tendencia de lo imaginario a convertirse no sólo en un universo autónomo, sino también en expansión: la novela se quiere totalizadora, aspira a cubrir a más de lo imaginado por su creador, el campo sin límites de lo virtual. No se crea, sin embargo, que la fantasía de John Brunner haya actuado en el vacío: el mundo que hace surgir ante nosotros es, por el contrario, casi una caricatura superior del nuestro: una caricatura que, como todas, sirve para hacer cobrar conciencia de ridículos y deformidades que, aun sólo potenciales, pueden acabar por actualizarse de manera lamentable si no nos esforzamos para evitarlo.

Escribe MATILDE BIANQUI

LA GRAN PRUEBA



COMO quien no quiere la cosa, se ha presentado en la Zarzuela, con todo su nombre a cuestas, Ballet Clásico Nacional. Los vimos luchar, palmo a palmo, dicho mejor, baldosa a baldosa, para conseguir el viejo Hospital Provincial, transformado ahora nada más y nada menos que en la sede del Centro Coreográfico Nacional, donde no sólo se arman las temporadas, sino donde se formarán también generaciones de bailarines y bailarinas. Y quién puede dudar que la educación por la danza no sólo disciplina el cuerpo, sino que también hace volar el alma. Pero vayamos a lo nuestro.

EL programa que se brindó el martes pasado era ambicioso: los dos vals (el de Sibelius y el de Ravel), aquél, triste de la dulcísima tristeza; éste, una especie de 2001 de la danza, casi romántica, jazzística casi. Luego, los cinco movimientos de Luciano Berio, en donde percusión y maderas son protagonistas. Al final, el gran «Pájaro de Fuego», de Igor Stravinsky, y entre uno y otro, una joya perdida: los llamados «Sentimientos», de Fernando Sors, con coreografía del director del Ballet Clásico, Víctor Ullate. Asunto atrevido era éste, pretender unir por cordón umbilical las dos composiciones con coreografía de Hill Sagan, excelente, donde siempre se nota la mano maestra de Alvin Ailey, aquel que vuelve tan nuestro, tan chelinamente actual la música barroca. Sea. El primer vals —el de Sibelius— encontró a los bailarines algo vacilantes, extraídos brazos y torso de la célebre escuela de danza moderna de Martha Graham, a un paso entre la vanguardia y lo romántico, con luces muy buenas, primero algo susurrante la banda sonora, afirmándose luego una y otros. No conocíamos a Elisa Morris: nos pareció demasiado grahamiana, con buena escuela, algo maniata. Luego así, atrevidamente, como debe ser todo aporte, y no olvidemos que lo que importa de veras son los imprescindibles aportes, el vals de Ravel, rompe el cordón, gira, invade, salta, nos arrastra. El mérito mayor fue del coreógrafo, Hill Sagan. Ricardo Franco sorteó con corrección, intenso, algo nervioso, le debemos exigir todavía un ballon más alto, porque lo puede.

Con las cinco obras de Berio, los españolitos y también el coreógrafo Van Hoecke fueron valientes, y la gran prueba se vio colmada. La danza del sueño interpretada por Nacho Duarte deslumbró al respetable. En toda la obra notamos que Van Hoecke es discípulo de Maurice Bejart, porque a instantes la coreografía es ingenua o primitiva o fuerte como en la Consagración. Pero sólo por momentos; al final, en la Tercera Secuencia, con Ullate y Carmen Molina, el coreógrafo y sus bailarines saltan, se vuelven cinematográficos, chaplinescos, llenos de irónica ternura, con pases y pasos que campearon desde el cine mudo, hasta los equilibristas de Gene Kelly. Magnífico Ullate, y exquisitamente pautada y sugerente, Carmen Molina.

El «Pájaro de Fuego», estrenado por la célebre troupe de Diaghilev en París, en 1910, fue, en manos, piernas y brazos de los españoles, una pajarería irrupiente desglosando el texto de Stravinsky, con Bejart mostrando su sólida estructura, su juventud que baila, las claras premoniciones, los mitos que aún tendremos que descubrir. Ullate ya es el pájaro de fuego y el Fénix-Alcega, otro pájaro que deberá renacer. El conjunto, bien trabajado, se mueve en diagonales, las sobrepasa, se enlaza con rondas; pero la gracia está en que las rondas éstas no tienen tradición. Bejart las inaugura. Son ruedas de futuro, que se proyectarán en miles de sonidos y significados.

Dejamos para el final el comentario de la pieza de Ullate-Sors, interpretada por Elisa Morris. La bailarina con traje de soirée, la vestida de rojo, por cuyos vuelos, cuánto Cádiz, cuánta Málaga, cuántas doñas Ineses azorinianas se habrán escapado. Atrás, una silla con mantón blanco de flores, como al descuido. A veces, el silencio, y todo flameando de sexo, como el bolero, curiosamente, de sexo e ironía. Gran coreografía de Víctor Ullate: ésta era España, pero tan decantada, tan pudorosa, tan sufrida. Con abanico y revoleo de ojos y la fabulosa guitarra de Sors. Aquí, Morris se agranda como bailarina; entendió bien de qué se trataba y se trataba de algo muy serio. Con todo, nos hubiera gustado la cabeza algo más atrás, con esa airoso hispanica. O tal vez quiso parecer una sombra: de rojo, de volantes, de abanico.

El público quedó asombrado. También nosotros, sabiendo de antemano que atrás del espectáculo estaban los que entienden de veras, entre ellos la maestra Carmen Roche, los técnicos, toda la larga fila que no se ve.

Hay que exigirles. Pero sobre todo, hay que acompañarlos.

RECUADRO LATINOAMERICANO

DEL BUEN USO DE LA MAGIA

HABLA, Sampedro: llama a los brujos», de Eduardo González Viaña (Argos Vergara), es un libro que se inscribe en la tradición abierta por las obras de Castaneda, y por ello, de modo indirecto, en esa corriente de exaltación de lo mágico, tras la que algunos vemos retroñar el fascismo. El libro se presenta —muy significativamente— como el medio de que se sirve su autor, un escritor peruano afincado en Europa, para recuperar sus orígenes, adoptando la forma de un largo monólogo, en el que un brujo de la costa peruana confía sus experiencias, su visión de la vida, y canta las excelencias del Sampedro, un cactus que abunda en

los desiertos del país y que está dotado de propiedades alucinógenas (debe su nombre a que «tiene las llaves del cielo»).

Escrita con brillantez, la obra tiene un gran atractivo y es de lectura muy grata, pero, como todas las de este tipo, debe de ser abordada con prudencia. En efecto, existe hoy una lamentable tendencia —propiciada y alimentada por ciertos movimientos de extrema derecha— a exaltar lo irracional en desmedro de la razón, del progreso, lo que resulta absolutamente condenable. Que nos encontremos en estado de crisis no justifica el rechazo de siglos de tradición progresista ni la entrega al libertinaje

de la fantasía viciosa. Es recomendable, pues, al abordar la lectura de «Habla, Sampedro: llama a los brujos», tener esto presente y disponerse a disfrutar de la obra como si de un relato fantástico se tratara, sin buscar en ella soluciones extrañas a los problemas cotidianos de nuestra existencia, atentos a los que contenga de puramente antropológico y en guardia para rechazar la tentación —compartida hoy por muchos— de utilizar los sueños para compensar las debilidades que nos aquejan en la esfera de la vigilia, para dar una pseudosolución individual, siempre ilusoria, a problemas que se plantean de hecho en el ámbito de lo colectivo.

Escribe César VILLAMAÑAN

GLOSARIO MENOR CESARE PAVESE

I GUAL que tuvimos por los años 50 y primera mitad de los 60 un «boom» de la novela norteamericana, de la «generación perdida», tuvimos el del neorrealismo italiano —mucho a través del cine—, con la incursión de la francesa «escuela de la mirada», para recibir después el alud de la nueva narrativa latinoamericana. Entre los círculos más restringidos —porque además del narrador había que contar también con el poeta y el ensayista— prendió de una manera especial la obra que se nos iba transmitiendo del suicida Cesare Pavese. Recuerdo de por entonces, en el jurado de un certamen literario, cómo José María Castellet trataba de convencer por mil razones a Rafael Vázquez Zamora de la superioridad del cuento que él había elegido sobre todos los presentados. Para reducirle terminantemente de su oposición exclamó: «¡Pero si es un Pavese!». A lo que el buenísimo e inolvidable Vázquez Zamora respondió: «¡Pues por eso, por eso no le voto!»

A HORA que no hay ningún «boom», sino idas y venidas, merodeos, recuperaciones y toda suerte de ejercicios y manierismos culturalistas, en estos grandes repases de la revista «Camp de l'Arpa», con una monografía en cada número, salta el nombre de Pavese. A la vez, el primer tomo, en Bruguera-Alfaguara, de la narrativa completa del escritor italiano, en traducción de Esther Benítez, que comprende «El oficio de vivir» y «El oficio de poeta». Aunque tal vez nuestro Pavese de la primera hora viniera englobado en la corriente realista, crítica, social y contestataria, cuyo respaldo apetecía por aquí, algo que no era nada de lo antedicho, y que aún se llamaba «estilo», y no todavía «escritura» y «plaisir tu texte», atraía fuertemente de él. De ahí tal vez la ejemplaridad de sus relatos para aquella hora —el concurso era de la revista «Acento Cultural»—, que sin duda denotaba el empeño y singular olfato de Castellet. Ahora viene bien con nuestros culturalismos y sus contextos. Por lo pronto, en el editorial de «Camp de l'Arpa» —que firman Ernesto Ayala Dip y Marcelo Cohen— se subraya esta frase suya: «El poeta debe convertirse en el más culto de los contemporáneos.» Hoy se destaca también en la mentada revista su repudio de los popularismos, más propios de autoritarismos y paternalismos, porque para él se es pueblo y no paladín o defensor del pueblo en la literatura. Su suicidio es asunto enteramente personal y no histórico. Se cuenta que la víspera de ponerse punto final estuvo en la redacción del periódico de su partido, «Unità», para comprobar si en los archivos figuraba, en condiciones para la noticia, una buena fotografía suya. Quizá D'Annunzio lo hubiera hecho también; acaso por sí caía, o por la victoria, la víspera de la decisión de Fiume...



ORTEGA A LA VISTA

ORTEGA, para un día que no le llegó en toda su vida, anunció un «Dios a la vista». ¿Tendremos para el año que viene, el de los veinticinco de su muerte, un Ortega a la vista? En una tercera salida, volverá, se nos dice, «Revista de Occidente». El tiempo de la segunda fue justamente —menos el que hiciera perder, primero, la absoluta prohibición, y luego, la dilación administrativa— el de su ausencia. El de las fidelidades predicadas casi en el desierto y el de las negaciones de la crítica. (A diestra primero, a izquierda después.) En un convivio literario en Avila decía Gonzalo Fernández de la Mora que no tenía sentido la reaparición de «Revista de Occidente» sin Ortega, y argumentando que su europeísmo estaba superado en otras revistas. (Por ejemplo, las opusdeístas «Punta Europa» y «Atlántida».) Mínimo representante de los gestores propiciantes de la empresa, hubo de responderle que era entonces cuando había orteguianos y no cuando don José Ortega y Gasset la fundara y capitaneara. A ver qué hacían con ella. Algunos entendieron. Por lo pronto, la revisión editorial de su obra, Paulino Garagorri, que ha escrito inmejorables páginas sobre el pensamiento orteguiano y le ha explicado sostenidamente en cátedra, emprende revisadas y nuevas ediciones de Ortega en Alianza Editorial. Nuevo libro, por él recogido, «Sobre la razón histórica». Revisado y completado con otros textos, su más famoso en todo el mundo, «La rebelión de las masas». Sabe muy bien Garagorri cuán necesaria es una lectura hoy, tranquilizada, de este libro. Yo diría que de ella va a depender, en buena medida, si Ortega reaparece en el horizonte con el esplendor y crédito primeros. «Tanta notoriedad —escribe Garagorri en su nota preliminar— ha llevado al pensamiento de Ortega a recibir la máxima recompensa, el que sus ideas se conviertan en tópicos, pero, a la vez, a sufrir los riesgos que ello envuelve, a que se las entienda sin precisión, y aun que se las transforme y altere radicalmente.» ¿Valdrá de algo que el maestro se adelantara a prevenir esto último en las primeras páginas de «La rebelión de las masas», señalando que la política, que es una perspectiva siempre superficial, estorbaría la recta comprensión de sus nociones?

Escribe Leopoldo María PANERO



RAYUELA DESMIENTE A C. MACEIN

CONSTANTES muestras de solidaridad y aliento está recibiendo la dirección de la galería madrileña Rayuela, sobre la que parece abatirse durante los últimos días una verdadera racha de mala suerte. Si primeramente fue el error (aclarado de inmediato por la dirección de Rayuela, nada más tener conocimiento de él) relativo a las reproducciones fotomecánicas de Picasso, ahora la también galerista Carmina Macein declara, en una entrevista sensacional, que cinco dibujos a la cera de Picasso, expuestos en Rayuela, son falsos.

La solidaridad y el afecto de la mayoría del mundo del arte que, como más arriba indicábamos, está recibiendo Rayuela nacen, sin duda, de la evidencia de la seriedad de esta galería, demostrada tras varios años de existencia, en los que ha conquistado un puesto de primer rango entre las empresas madrileñas de promoción cultural.

La dirección de Rayuela ha difundido el siguiente comunicado a la opinión pública:

«Ante la acusación de falsedad vertida por doña Carmina Macein en el diario "El Imparcial" del pasado 23 de noviembre, y referida a cinco dibujos a la cera de Picasso, la galería Rayuela, evidentemente perjudicada en su imagen de credibilidad por esta injuria gratuita, quiere precisar los siguientes extremos:

● Rayuela mantiene —basándose en la documentación existente— que las cinco ceras expuestas en su sala son rigurosamente auténticas.

● Que la galería Rayuela retiró estas obras de la exposición por cuanto hasta ahora ha venido basando su prestigio en la promoción de acontecimientos culturales y no en la curiosidad morbosa de la crónica de sucesos propiciada, sin ningún fundamento, por el afán publicitario de algunas gentes.

● Que el origen de esta situación que se ha querido conflictivizar en perjuicio de Rayuela y en beneficio de una futura exposición de la señora Macein, radica en que ambas partes poseen obra parecida de Picasso, pero que no tienen relación en absoluto ni concordancia de ninguna clase, tal como se firmó en un documento privado, entre la propietaria de Rayuela y la señora Macein, especificando que esta circunstancia se hiciera pública para evitar confusiones a los aficionados. La acusación de falsedad nada tiene que ver con esto, y forma parte ya de un espectáculo circense de graves consecuencias para nuestra reputación.

Por último, la galería Rayuela espera la restitución moral de su prestigio a través de la oportuna rectificación de la señora Macein sobre sus poco meditadas declaraciones. En otro caso, Rayuela emprenderá las acciones legales pertinentes que afirmen el buen nombre y la seriedad que le han acompañado a lo largo de su trayectoria.»



ECCE HOMO

1. POR QUE ESCRIBO TAN BUENOS LIBROS

NADIE mejor que yo para presentar un libro mío (1): y ello sobre todo porque es un libro escrito para nadie o para los muertos tan sólo, y es que sólo conozco escritores yaidos y de países ajenos a esta muerte, cuya pluma pueda compararse con la mía. Siempre he considerado que la literatura, fuera de mí, no existe; como el Rey Sol dijo «El Estado soy yo», yo podría decir, sin equivocarme, «La literatura soy yo». No sé si soy, como he llegado a decir en algún texto, el Último Escritor; sólo estoy cierto de que soy el Único: no hay nada ni nadie por encima de mí.

2. POR QUE SOY TAN INTELIGENTE

PRESENTAR un libro mío es también presentarme a mí, que soy un libro viviente: la encarnación de la literatura, su realización entera, como Hegel decía del Sujeto Absoluto. Siempre me ha maravillado mi inteligencia excesiva, que me ha marginado en un país donde no es ya que no haya hombres como yo, sino que apenas hay hombres. De mi cerebro brotan constantemente, y sin esfuerzo, las mejores y más brillantes ideas. No creo que nadie, ni siquiera Dios, sea tan inteligente como yo.



3. POR QUE SOY TAN GUAPO

AQUI, en esta estatua viviente, la esencia está totalmente transcrita por la apariencia: mi resplandeciente imagen va anunciando por las calles mi profunda y valerosa excepcionalidad. Las mujeres, e incluso los hombres, me miran al pasar con asombro, y en seguida se ven forzados a inclinar los ojos, paralizados por el fulgor. Son sobre todo los ojos los que más me destacan frente al resto de los mortales: unos ojos negros, más hondos y misteriosos que el mar, al tiempo que expresivos, parecidos al cielo y llameantes como los de los ángeles. Muchas mujeres, demasiadas, han caído fulminadas ante mi mirada sobrehumana.

EN fin, no sé ya qué decir de mí, no sea que los dioses, por envidia, decidan destruirme con sus rayos: de modo que, por temor al cielo, termino aquí esta descripción, que he procurado fuera lo más modesta y objetiva posible, de mi obra y personalidad.

(1) El libro en cuestión se titula «Narciso en el acorde último de las flautas» y ha aparecido recientemente en la editorial Visor.

Escribe Luis GARMAT

JUAN GOMILA

"Cuando amé a Felicidad Blanch"

Juan Gomila —Barcelona, 1942— ha colgado en Kreisler Dos la última etapa de una obra que comienza a proponerse allá, en 1968, y que después de experiencias muy significativas —trabajando al principio en Asturias y luego en Madrid— tienen un hito claro: la obtención del primer premio de la X Bienal Internacional de Alejandría —Egipto, 1979—, con una obra —«Cajas ambiente»— expuesta antes en la sala de este periódico. Su obra, al margen de las corrientes al uso, discurre con dificultad por el difícil encasillamiento al que son tan propensos nuestros críticos. Gomila rompe muchos mitos y es consciente de una obra que constantemente le lleva por diversos caminos, aunque se repitan su gusto y manejo por el color y aquellas formas gráficas que aparecen desordenadas en orden reiterativo. Es un hombre abierto, sincero, que se mantiene al margen del «atropello» en marcha. Un pintor que mantiene viva su personalidad, con todos los sacrificios que lleva implícita.

VAMOS hacia el conocimiento efectivo de tu obra, por el ritmo con que se produce da la impresión de un cierto orden.

—Soy un pequeño maniático del orden cuando trabajo en el estudio, lo cual tiene cierta incidencia en la obra. Me gusta ver las cosas limpias, las cosas en su sitio. La lucha que se plantea el artista plástico es esa especie de desorden habitual e, incluso, biológicamente lo está asaltando durante la elaboración de la obra y más cuando aquélla necesita un espacio abierto. Todo lo que está allí y sobra te puede llegar a producir un auténtico caos.

—Planteo a priori el orden, porque, automáticamente, la ruptura que proponen muchos de tus cuadros tienen unas coordenadas muy habituales; por ejemplo, tu obsesión por la tela metálica.

—La tela metálica ya está lejos, como algunas de las plantillas que utilizaba para conseguir determinados efectos fríos, metálicos, cuando me planteé aquello de los hombres-robots. Lo del orden cada vez está más latente en mí, quizá porque la estructura de mi pintura anterior era muy caótica, conscientemente. Poco a poco, la cuestión consistía en ir ordenando toda una serie de elementos y signos.

—A nivel general, ¿piensas que no se te ha terminado de comprender?

—Quizás algunos no me han comprendido porque nunca fui adicto a las tendencias que predominaban en un determinado momento. Siempre anduve un poco por mi lado. Sólo. Lo cual es bueno por la libertad con que caminas, aunque implique marginación. En el mundo del arte hay una gran propensión a clasificar a la gente. Cuando alguien no te encuentra la clasificación empieza a ponerse incluso hasta nervioso. En todas mis etapas anteriores, incluso en esta última, sigue resultando molesto el encontrar un calificativo para agruparse con otros. Para los que escriben y los que están metidos en este mundo resulta molesto.

—¿Crees que la crítica puede influir en tu obra?

—En general, no. En alguien que tiene una obra pensada y en la que está trabajando años y años podría influir al principio. Otra cosa es que descubran una serie de cosas que tú no ves.

—Rompistes con las influencias que te llegaban, en solitario, pero alguna quedaría en la primera etapa, ¿no?

—La influencia que más me marcó fue la pintura anglosajona quizá porque vivía en Londres en aquella época de los años 60 y por la pintura americana de aquel momento que era el pop-art. Todo aquello me dio muchos datos, lo que ocurre que no estaba ni en la edad, ni en la generación para que aquello fuera un punto básico. Fue más bien un punto de referencia y de partida. También me llamó mucho la atención Bacon.

—A propósito de esto último, el doble rostro estereotipado que aparece en buena parte de tu obra ¿es una influencia baconiana?

—En estos momentos no lo es, si lo hubiese sido, sería inconscientemente. En otros momentos sí fue de gran influencia para mí. No solamente la influencia, sino que le saqué provecho y aprendí muchísimo. Ahora ya no. No, porque ya está lejano.

—Ahora lo que hay es mucho movimiento y mucho color.

—Siempre han sido bases determinantes en mi obra. Siempre fui un loco del color. En mi época anterior había inclu-

so más colores. Ahora está más equilibrado y estructurado. En el movimiento hay siempre una especie de gesto intuitivo y ahora está más acentuado por el grafismo que aporto en esta última fase.

—¿Cómo surgieron los gestos?

—Trabajo habitualmente con una especie de plantilla que los utilizo de módulos para ir construyendo, con cierta preponderancia de lo femenino, como es el caso de las litografías del libro «Cuando amé a Felicidad» —cuentos y cartas de Felicidad Blanc—. Lo femenino nunca me fue ajeno. Surgieron los rostros y luego otras formas femeninas como las piernas. Para mí no tienen mayor significado que las mismas formas como formas que luego pospongo, traspongo, pongo unas encima de otras y, en realidad, estructuran el cuadro.

—A modo de argumento.

—A nivel de historia, por decirlo de alguna manera, está marcado por la forma de pintar, pero no porque haya querido contar alguna historia. En la litografía pudiera haberla, pero no en las pinturas. Me preocupa más ir hacia la abstracción, aunque haya formas concretas en momentos determinados.

—¿Y las líneas paralelas?

—Antes tenían un doble sentido, era cuando planteaba un cierto paisaje urbano. Entonces las paralelas y otros tipos de señales las recogía del lenguaje urbano, utilizándolo para construir con una intención, tratando de encontrar unas formas con significado. Ahora las líneas no son tan rígidas, son modulaciones que ya tienen otro sentido. Ahora la forma se constituye en un contexto más abstracto que el anterior y más en función del colorido, con el predominio del rojo y el amarillo.

—La obtención del primer premio de la X Bienal de Alejandría —Egipto, 1979— marcó un hito en tu camino, ¿ahora mismo te sientes a gusto pintando en España?

—No, a gusto no, porque no hay ambiente cultural. Alguien que esté pintando o escribiendo no tiene la serie de estímulos que realmente necesita. Recuerdo que cuando estaba haciendo, precisamente, el trabajo este de las litografías, llegué a la décima y no podía más. Cogi, bajé al banco, saqué todo lo que tenía, que era poco, y me largué una semana a París. Cuando volví, no hubo problemas y terminé la litografía.

—¿Acaso hay crisis de identidad en determinados valores?

—Puede que sí. Estos últimos años han sido como una especie de atropello de todo, desde los medios de información... y ahora hay un cierto reposo, al menos en la gente que está trabajando. Hay también una especie de propensión subconsciente de querer volver hacia atrás. Mucha gente dice que hay que volver a la pintura y pintar bien y no eso, precisamente eso. No creo que se vuelva atrás por pintar bien. Los que pintan bien se preocuparán de seguir haciéndolo, de trabajar bien y de terminar bien una obra... Con la abundancia de todo, había más cosas y muchas que pasaban inadvertidas y eso estimuló el confusiónismo. Existe cierta falta de identidad en todo, pero hay afán de poner las cosas en su sitio. Predomina, no obstante, un desaliento general, todavía. Aquí, que no ha habido tiempo para que se reestructure todo, se sigue prestando la escasa atención que antes se prestaba al hecho cultural. Aunque hay que reconocer que se están aclarando las cosas...



Escribe Alfonso MARTINEZ-MENA

"EL PRISIONERO N.º 1", DE TROYAT

◆ Idealismo y abnegación en la Rusia de Catalina la Grande

CON base de un brumoso episodio acaecido en la época de Catalina II de Rusia, como es el de la muerte a manos de sus propios guardianes del destronado zar Iván VI, que sólo reinó año y pico, bajo regencias, y fue confinado en prisión cuando apenas contaba dos de edad, Henri Troyat ha montado esta novela histórico-fantástica, titulada «El prisionero número 1», en la que la realidad y la fabulación se entremezclan hasta el extremo de no saberse «dónde está la frontera entre la historia y el relato», como el propio Troyat advierte en un párrafo introductor al libro, en el que insiste en la existencia real del protagonista, Basil Mirovitch, héroe de la acción entresacada de los anales del reinado de aquella zarina conocida como la Grande, alemana de origen y de polémico reinado, llegada al trono tras derrocar y asesinar a su propio esposo.

SIRVA esto para encuadrar históricamente la recreación que Troyat hace de un Basil fantasmal, del que poco se sabe, pero que aquí queda convertido en héroe de una empresa fracasada que habría de devolver el trono de todas las Rusias al desgraciado Iván VI, recordado como Ivanuchka por el pueblo oprimido que lo idealizó, y es precisamente ese prisionero número 1, que da título a la novela editada ahora por Ultramar con sello «best-seller».

Y, efectivamente, caracteres bestselléricos reviste esta pieza más bien breve, pero intensa y llevada a ritmo trepidante, llena de interés y logradamente evocadora de una época, de unos gentes y de unas formas de vida relatadas con extraordinaria precisión y acierto como es ya habitual en las de este ruso-francés que es Henri Troyat, profundo conocedor de todos los resortes de la novelística, al tiempo que experto en los entresijos históricos de su Rusia natal a través del manejo de archivos y de su dedicación a temas biográficos, ya que ha escrito las de Dostoyevski, Pushkin y Gogol entre otras, aunque sus derroteros, hayan caminado hacia la novela —aun tocando el teatro—, en la que ha conseguido sus mayores éxitos este Lev Tarassov, que es el verdadero nombre de Troyat, miembro de la Academia Francesa, y uno de los más reputados escritores contemporáneos de aquel país.

La novela, al margen de lo que pudiera ser un intento de desentrañar el triste episodio del asesinato de Iván VI, cosa no pretendida, se convierte en un espléndido estudio psicológico de la personalidad de un modesto subteniente, procedente de una noble familia caída en desgracia, que desde su obsesivo intento de reivindicación social y económica pasa a convertirse en visionario místico que dedica todos sus esfuerzos a la justicia y la pureza. Impulsado por el ideal de restituir a su Rusia al verdadero zar, encerrado en la prisión de Schüsselburg, lugar al que llega recomendado por el propio Orlov, primero de los amantes y favoritos de la larga serie de los que fueron de la zarina Catalina II.

Basil Mirovitch, que sólo perseguía salir de su penuria económica y sacar de ella a su familia, se convierte en adalid de una causa por la que renuncia incluso al cándido amor de una rica heredera. Todo esto, que podía ser un folletín, se convierte en profundo análisis del cambio producido en el modesto subteniente, convencido de que la misión de su vida, al margen de cualquier interés personal, es la liberación del prisionero número 1, encerrado en la fortaleza del lago Ladoga, intento fallido que le costará la vida, pese a las intervenciones de su enamorada Anelae, mientras nos ofrece un cuadro perfecto de la época y el retrato de curiosos personajes, tales como el alucinado pope Isaias, turbulento visionario, el comandante de la fortaleza-prisión, y algunos de sus propios compañeros de guarnición, para los que el oscuro misterio del recluso carece de toda importancia.

Una estupenda novela, pues, esta de Troyat, sabiamente ordenada en un equilibrio de suspense, escrita con singular agilidad y documentada en su entorno histórico social que la dota de una cierta verosimilitud dentro del género ficción, de fabulación, aun con apoyaturas reales, que es al que pertenece. Pieza de amplio espectro, emotiva, sentimental, llena de acción e interés, que al margen de sus calidades literarias poco comunes, posee la de saber llegar a un extenso colectivo, lo que es la mejor clave para convertirse en «best-seller».



◆ "No creo que se vuelva atrás por pintar bien"





Escribe Guillermo DIAZ-PLAJA
(de la Real Academia de la Lengua)

LA PRECEPTIVA DE FRANCISCO UMBRAL (y 3)

PARTIENDO del concepto de artículo como unidad de inspiración; como espacio estético capaz de recibir y, a la vez, de limitar el impulso creador, podemos intentar una aproximación definitiva que oscila entre dos límites: el texto «noticioso», en el que el artículo se inserta totalmente en el diapasón de lo periodístico, y el texto «poético», en el que se suman los factores líricos, desde el relámpago de una metáfora y el hallazgo de una creatividad, que empieza con la captura de un adjetivo insólito y termina en la obra redonda y culminante que denominamos «poema en prosa».

La genealogía de este género, que es el que nos interesa la hemos señalado ya, en la serie de nombres presididos por el triángulo Juan Ramón Jiménez, César González Ruano y Ramón Gómez de la Serna. A esta tripleta central cabría añadir —y Umbral lo recuerda en su libro— aquella línea paralela que estuvo de moda en los primeros años del franquismo, pero que procedía,

en realidad, de la «escuela romana del Pirineo», cuyo triple centro creador podrían asumirlo Pedro Mourlane Michelena, Rafael Sánchez Mazas y Víctor de la Serna, y cuya línea de exigencia estética se conformaba con una cierta retórica cuya prosopopeya no podía ser grata a las exigencias estéticas de pureza que parten de la estrella juanramoniana. Umbral lo explica en su libro. «Cuando lei "Platero y yo" y "Diario de poeta y mar", que tiene tantos poemas en prosa, comprendí que había en España una prosa nueva y oculta por la guerra y por la posguerra, algo que no era el cultismo afectado de los escritores falangistas, ni el arrabalerismo deliberadamente torpe y pobre de los sociales...» «Con Juan Ramón —sigue diciendo— aprendí por primera vez... a tejer una prosa densa en torno a una cosa, a sacarle el vaciado en prosa a unas bellas manos o un rayo de sombra. A condensar la escritura como un ovillo en torno de sí misma, hasta tener un copo de letras girando en torno de la nada. El poema en prosa.» (pág. 148-149.)

Señalemos pues, en la geografía de nuestra literatura contemporánea, estos dos niveles de creación perfeccionista que, en el fondo, viene persistiendo en las maneras más selectas del periodismo actual. En la prosa decantada, ceñida, burilada y barroca a que nos acostumbra ahora el decir de Manuel Alcántara, Jaime de Capmany o Pedro Ramirez...

Pero me gustaría señalar otro precedente inexcusable: el de Gabriel Miró. Si, el grande y olvidado Gabriel Miró, condenado por la centella escrutadora de Ortega, que desde su meseta mineral y carpetana —como Unamuno desde sus riscos vascongados— no podía entender la blanda sensorialidad armoniosa con que el Mediterráneo juega al equilibrio de las formas a nivel y medida el hombre; barroquiza morosamente sobre cada voluta, de manera que aquella frase que a Ortega le parecía «hecha a tórculo», «impecable e implacable», era un ejercicio de perfección que se concentra sobre sí misma a la manera como la voluta del capitel jónico se enrosca sobre su propio centro.

Francisco Umbral no podía olvidar, tampoco, este precedente, recordando aquella «prosa lenta, intensa, poética, minuciosa y luminosa» (pág. 249). Aquella prosa que él supo imitar en su mocedad con tanta maestría que obtuvo el premio anual de cuentos que, precisamente, se abandera cada año con el nombre de Gabriel Miró.

Así, a la línea de antecedentes señalada en primer término (Juan Ramón, Ruano, Ramón) y a la línea complementaria de los prosistas barrocos, lo que se llamó un día «Escuela romana del Pirineo», habría que añadir el otro gran precedente de la prosa mironiana.

Y a la que la personalidad de Francisco Umbral añade la caligrafía de su personal modo de ser.

Escribe Juan ARANZADI

ARTURO EL PROSCRITO

«Aborrezco todos los oficios: patronos y obreros; todos aldeanos despreciables. La mano que empuña la pluma vale tanto como la que empuña el arado. ¡Qué siglo de manos!»

Arthur Rimbaud

ESCRIBIR un comentario a un libro escrito sobre el poeta que abominó de la escritura, encierra una triple paradoja que viene a sumarse a las implicadas en el voluminoso caudal de tinta hecho correr por quien aspiró a detenerlo y en la mitificación de quien renegó de la literatura por quienes siguen cultivándole. Por eso es un acierto y un atrevimiento el enfoque escogido por Lourdes Ortiz para ayudarnos a «Conocer Rimbaud y su obra» (1). Osadía es sugerir que Rimbaud «quizá se equivocó» cuando al «decir adiós a todas las fantasmagorías» incluyó entre ellas a la literatura, pero en cualquier caso es una osadía necesaria para poder seguir escribiendo sin caer en la inconsecuencia (aunque tampoco hay por qué desechar el seguir escribiendo cayendo en ella). Acierto grande es no olvidar que la obra de Rimbaud no es sólo poética, sino también, y quizá sobre todo, práctica, vital: tanto amorosa como política y económica. El tráfico de armas, los conflictos con Verlaine, la participación en la Comuna, los negocios africanos forman una parte tan importante como los poemas en la obra de quien aspiró a «cambiar su vida».

AVENTURA

Así, vista en su unidad, la obra de Rimbaud, la vida de Rimbaud, aparece como una historia de aventuras, gestada, al igual que todas, en los sueños infantiles; que lo eran en este caso de un alma «sumida en repugnancias» por «la mirada azul que miente» de una madre ausente «en la mansión helada». Adolescente filibustero en busca del tesoro escondido en una isla cuyo emplazamiento exacto desconoce pero intuye poderosamente y sin más plano que el mapa interior de sus pasiones, la vida de Rimbaud, la obra de Rimbaud, aparece como un largo viaje

que no consigue ser iniciático a través del exaltante mundo de la Revolución, de la apasionante cianaga del Amor, del misterioso e ilimitado ámbito del Lenguaje, de los reveladores y tormentosos caminos del Infierno, del sofocante y destructor Desierto, del prometedor y frustrante Oriente. Sus poemas, su obra literaria, pero también sus prosaicas cartas de negrero y traficante ávido de fortuna, se nos ofrecen cual guía de peregrinos ávidos de llegar a una Itaca que seguimos soñando hoy bajo las mismas formas que sus tiempos. Y que sigue brillando por su ausencia.

Tal es la imagen del poeta-niño resul-

tante de la acertada elección de la autora: utilizar, no la vida para explicar la obra, sino ésta para que narre aquélla. Dejarle hablar a Rimbaud sobre su vida, develar su obra como plano del laberinto recorrido, levantar acta de su fracaso y su videncia; es decir, inevitablemente, hacerle decir a Rimbaud lo que la autora cree que dice o quiere que diga, reconstruir un sentido (un «hacia dónde» y un «por dónde»), decir con palabras del poeta lo que ella quiere decir o quizá lo que Otro («se me piensa... Yo es otro») dice a través de ambos, en ambos. Afortunadamente hay tantos Rimbauds como lectores: Lourdes Ortiz nos ha dado el suyo. Renunciando al «mito Rimbaud», sin ahorrarse los aspectos más prosaicos, interesantes y «maternales» del poeta, y haciendo hincapié en los desafíos que su obra nos propone.

DESAFIOS

Sedución por un «fuera» de la mezquindad burguesa, por «lo otro» que el miserable orden presente, las sucesivas fes y esperanzas de Rimbaud siguen alimentando nuestro presente: «lo salvaje renovador» de los «negros-con mono azul», la canalla, la crápula (la plebe), el «razonado desarreglo de todos los sentidos», la «poesía objetiva», la videncia, «la alquimia del verbo», «encontrar una lengua», las «espléndidas ciudades», los «viajes», el desierto.

Rimbaud «absolutamente moderno» espejo de tantos y tantos adolescentes revoltés que se creyeron, nos creímos, un día revolucionarios y acabaron paseando su nostalgia por oscuros pasillos ocultis-

tas, perdidos en «viajes» sin retorno, mezuquinos traficantes, «camellos» de un desierto ciudadano escribiendo impudicamente su fracaso, convirtiendo su exhibición en negocio ciertamente más próspero que los pobres cambalaches de nuestro amigo Arturo.

Metamorfosis de la voluntad de poder en sucio dominio, crueldad sin dulzura, fuerza sin belleza, el látigo en la mano de quien expulsó de ella la pluma; ¿o quizá sea también la pluma un látigo? Enigma y desafío supremo esa escritura abandonada. Escribir para no volverse loco; o para no volverse enteramente imbécil; o para comercializar la propia estupididad.

Una vez sabido (?) que el lenguaje no encierra la verdad, que la poesía no salva, que la revolución condena, que la videncia es ceguera y la sabiduría quizá necesidad («abetissez vous!»), ¿por qué seguir impulsando la noria del discurso? Porque se sospecha, porque ¿quién sabe?, porque «una vez entendido el juego, asumir la máscara y ser más cínico que el resto», como mal menor (puestos a medir cada cual cultiva la planta que conoce), porque «sólo de lo negado canta el hombre, sólo de lo perdido, sólo de la añoranza, siempre de lo mismo».

¿Quién no soñó en su infancia con ser proscrito? Como Arturo, como Guillermo, ¿Quién no jugó a serlo? A través del primero, la vida nos condena, nos desilusiona. A través del segundo, la literatura nos salva, nos ilusiona. Quizá. ¿O no?

(1) «Conocer Rimbaud y su obra». Lourdes Ortiz. Dopesa. Barcelona, 1979.

LA ARTISTICA MOVIDA

NEOMODERNOS

Escribe Eduardo BRONCHALO GOITISOLO

QUISIERON serlo. No pudieron. Llegaron tarde como en la canción de Armando Manzanero: «Una tarde vi llover/ Vi gente correr y.../ No estabas tú...» Ahí iba a estar, esperando. En nuestro país la modernidad ha cobrado cuerpo de tango, se ha remitido a la fórmula triste-pasota del Umbral formulado, al exorcismo arranca-fantasmas-del-pasosado de Ricardo Cid, a la prosa vehemente y retrocheli de Carmen Rigalt.

Lo vuestro sí ha sido pasaros, pero a la inversa. Había que haberlos visto durante la crónica negra de nuestra historia, que es necrológica negra de la misma historia, ahora necrológica negra de la misma historia. Había que haberlos visto luciendo esos trajes que no llegaban a la provocación del entonces aquí incipiente jipi. A vosotros no os insultó ningún obrero de la construcción diciendo del desahogado porte: «Marica...» De terciopelo, diría más tarde Ramoncín. Y entonces cogéis las migajas de la modernidad-de-escribir y todo queda bien, como venido al pelo. La burguesía —que es la que compra— os dice que muy

bien, que cómo pueden pasar esas cosas, que qué barbaridad, a lo sumo.

Envidia profundamente a los modernos. Desde mi neo-ir-tirando, desde el neocansancio, desde el neopresente y la neodemocracia, os envidio y amo. Hay que cultivar el neomito. Luqui era explícito respecto a la situación: «Coño, pues si no hay nada, hay que hacer como si lo hubiera.» Claro. Nada tan claro. Pero los modernos no sois así. Ricardo Cid se exlimitaba el otro día y dice: «Me voy a cargar a esos de la peluca.» La peluca empieza a cobrar dimensión histórica y

se hace cosa antigua, impropia de ser tratada por el moderno.

Pero es que los modernos caéis en la trampa. Por ser modernos, precisamente, y no neomodernos. Celedonio Perellón monta números, de pronto, y organiza una exposición, donde aparecen varias chicas Bunda, la chica neomoderna de «Lui». El poeta de la boquilla —Xaime Noguero!— prepara y termina un libro-novela, que acabará en cansancio y saldrá en enero. Jorge Martínez Reverte debuta como narrador y ya está en la calle la deliciosa novela neomoderna: «Demasiado para Gálvez». Y poco a poco se establecerá el relevo, mientras el querido José Miguel Ullán sufre el precio de la clandestinidad y es neoabuchado a ratos en el café Ruiz.

A los neomodernos se les abuchea con frecuencia, o se les ignora, o se les mete en la cárcel. Colacaballo pasaba efímero por la plaza del 2 de Mayo y contaba de su hastío. Colacaballo es hijo de la duquesa de Medinasidonia y de este país sólo

quiere saber que sigue existiendo. Ceesepe acaba de exponer en galería Buades y está perplejo. Piensa que nadie le hará caso o que le harán un caso impropio.

En este país la modernidad es, además, trascendente, como Unamuno, y no intrascendente, como los Rolling Stones. A este paso, lo sensato sería reunirnos todos en El Sol y hablar un rato sobre el tema. Veríamos a esa muchacha «neopunk» que, desde la tarima, imita a su padre, cuando su padre podía estar robando un pollo allá en sus años iguales. Pero su padre le reprocha la hermosa actitud, del mismo modo que los fantásticos modernos le reprochan a Eduardo Haro Ibars en ese Sol, cuando ya todo acaba y sólo queda la borrachera y un amargo deje de incertidumbre. Porque ¿en qué quedamos, modernos? ¿En aquella canción de Celentano «Qui non labora non fa l'amore» o en esa otra de conjunto británico: «Dime por qué no me gustan los lunes?» Lo dicho. Un mogollón.

Escribe J. A. UGALDE

CONVERSACION CON EL NOVELISTA
CHECOSLOVACO MILAN KUNDERASUEÑOS DEL IDILIO
ABSOLUTO

◆ "El auténtico destino europeo ha tenido lugar en Praga, porque allí se ha realizado el sueño socialista occidental y allí se ha vivido la decepción, la transformación del racionalismo marxista en religión, la mutilación del pensamiento occidental por la tradición rusa"

Milan Kundera nació en la localidad checoslovaca de Brno en 1929. Al término de la Segunda Guerra se afilió en el Partido Comunista de su país, del que fue expulsado en 1950 «por motivos de escasa gravedad, más bien por un comportamiento juzgado como ligero por el partido». Durante la década de los años sesenta se inició en el país el proceso de liberalización, conocido como «Primavera de Praga», que contribuyó a renovar las esperanzas mundiales de un «socialismo en libertad». Kundera, que en aquella época era profesor de la Escuela de Estudios Cinematográficos de Praga, describe el proceso con estas palabras: «Un intento de crear un socialismo sin una policía secreta omnipotente; con libertad para la palabra dicha y escrita; con una opinión pública cuya existencia es reconocida y tomada en cuenta; con una cultura moderna desarrollándose libremente, y con ciudadanos que han dejado de tener miedo».

En 1968, los tanques soviéticos impiden la celebración de elecciones para sufragio secreto dentro del Partido Comunista checoslovaco, toman las principales ciudades, y para abril del año siguiente la «Primavera de Praga» ha sido abortada. En 1970, Milan Kundera es apartado de su labor en la Escuela de Estudios Cinematográficos, y se inicia su obligado ostracismo como escritor. En 1975 se exilia en París, donde da a conocer las novelas escritas durante el período de ascenso de la tenaza imperialista soviética sobre Checoslovaquia.

—Su primera novela, «La broma», se publicó en mil novecientos sesenta y ocho, en París. ¿Cuál fue su primer quehacer literario en años anteriores?

—«La broma» se había publicado en Praga en mil novecientos sesenta y siete, pero antes había escrito una colección de cuentos, «Amores risibles», y un poco de teatro y poesía. Empecé a escribir algo válido con treinta y dos años; al menos, considero que mi escritura anterior es una especie de prehistoria juvenil.

—¿Cuál fue su participación en la vanguardia cinematográfica de Praga que dio a conocer a directores como Forman, Vera Chytilova, Alexander Kluge...?

—En torno a la escuela de cine de Praga nos reunimos un grupo amplio de amigos y de alumnos que formábamos una especie de laboratorio cinematográfico de vanguardia. Además vivíamos un clima común de exaltación artística y de búsqueda de formas de expresión que responderían a la liberalización política. En aquella época escribí el guión cinematográfico de mi novela «La broma».

—A partir de mil novecientos sesenta y ocho se inicia el aplastamiento de la evolución liberalizadora del comunismo checoslovaco que dirigía Dubcek. ¿Cuál fue su situación a partir de ese momento?

—El sojuzgamiento del pueblo checo fue un proceso lento y calculado, cuyos objetivos no se veían tan claros al principio. Hasta tres años después, en 1971, no se iniciaron los procesos políticos. Durante esos años yo me encontraba sin empleo y sin poder publicar mi obra, de manera que vivíamos modestamente de las clases de inglés que daba mi mujer. Me concentré con mayor intensidad en mi trabajo literario y escribí «La vida está en otra parte» y «Vals de los adioses», hasta que en 1975 emigré a Francia.

—¿Seguía usted siendo marxista? ¿Cuál fue su evolución ideológica?

—Jamás fui ortodoxo marxista, ni siquiera en mi época del partido. Tengo cierta admiración por la obra de Marx, pero no soy marxista. Creo que el oficio de novelista exige una gran tolerancia filosófica: el escritor no debe juzgar, sino comprender. Un verdadero novelista no se identifica con una u otra filosofía, su re-

lación con las ideas filosóficas es irónica y está marcada por una distancia y por la ambición de comprender.

—A diez años vista de los trágicos sucesos de 1968, ¿cuáles cree que han sido las repercusiones sociales y culturales de la intromisión soviética en Checoslovaquia?

—Ante todo, hay que destacar que la invasión no sólo ha aplastado a sus opositores políticos, sino a toda la cultura checa, y con ello me refiero al más amplio concepto de cultura. No sólo se han prohibido manifestaciones culturales, como libros o pinturas, sino que se han manipulado y controlado la manera de vivir, la enseñanza de las escuelas, la forma de ejercer la defensa de los acusados...; en definitiva, se ha tratado de ahogar la memoria colectiva del pueblo checo y se ha tergiversado lo que podríamos llamar su identidad cultural como nación. Tengo la impresión de que tras el cambio político de régimen se puede constatar otro fenómeno cuyas consecuencias son más graves y duraderas: Checoslovaquia, viejo país occidental, ha sido colonizado por otra civilización, otra cultura y otra historia. Un país que durante miles de años formó parte del destino occidental ha sido convertido en un «país del Este». Para ello ha sido necesario un gigantesco «lavado de cerebro», un esfuerzo masivo por hacer olvidar a los checoslovacos su rai-gambre occidental.

—Usted no se reconoce como disidente. ¿Por qué motivos?

—Ante todo, debo señalar que estoy de acuerdo con las tesis intelectuales de la «Carta 77», documento que no pude firmar porque me hallaba fuera del país. Pero, efectivamente, tengo cierta aversión por el concepto de «disidencia». En los países de la Europa democrática imaginan que existe una literatura disidente, especie de amalgama de escritura de tesis ideológica, compromiso y propaganda. Esta concepción síntesis el sentido del trabajo del novelista en la denuncia de un determinado régimen político, y yo detesto la literatura que sólo es ilustración de cierta ideología política, porque siempre es mala: la literatura anti-comunista no es mejor que la literatura pro-comunista.

—¿Cómo se compagina su defensa del Estado socialista democrático de la época de Dubcek y esta otra declaración suya: «Me siento estupefacto ante la incapacidad occidental de ver su rostro en el espejo de nuestra historia. La tragicomedia que se representa en mi país es también la de vuestras ideas, vuestro entusiasmo, vuestras doctrinas, vuestro fanatismo, vuestros sueños y vuestra inocencia cruel?»

—En Occidente se suele considerar el drama de la historia del Este como algo local que no tiene nada que ver con la historia de Europa. Se piensa a menudo, sobre todo en Francia, que la verdadera historia transcurre en la Europa democrática, mientras que en Europa Central y del Este sólo ocurren las excepciones, los sucesos extraños de la historia. En realidad, el auténtico destino europeo ha tenido lugar en Praga, porque allí se ha realizado el sueño socialista occidental y allí se ha vivido la decepción, la transformación del racionalismo marxista en religión, la mutilación del pensamiento occidental por la tradición rusa. Es decir, que en Praga se ha jugado, como en un gran espectáculo, la tradición europea y es preciso sacar las lecciones pertinentes.

—Esas opiniones coinciden de alguna manera con las de algunos pensadores españoles y con los llamados «nuevos filósofos» franceses. ¿Piensa usted, al igual que ellos, que el Estado ruso es la encarnación del inmemorial sueño de liberación de occidente o cree que es su traición?

—Esa cuestión no se puede responder con una palabra. Es algo que hay que estudiar y que, actualmente, se estudia sin parar. ¿Es el socialismo quien ha destruido la



URSS o es la URSS la que ha destruido al socialismo? No creo que exista una respuesta sencilla y es preciso analizar las dos caras de esta situación. Los nuevos filósofos, que consideran a Rusia como una víctima del pensamiento occidental socialista, ven el problema de una manera unilateral y especulativa.

Mi cuestionario político ha llegado a su fin. Afortunadamente, porque el rostro calmoso y los ojos claros de Milan Kundera dan muestras de impaciencia. «La vida está en otra parte» es, desde luego, lo más alejado que cabe del «Informe Medvedev», de «El viento sopla otra vez», la novela carcelaria de Bukovski, o del, por otro lado excelente, «Archipielago Gulag», de Soljenitsin. Se trata, en cambio, de una lúcida indagación sobre el destino de un poeta, Jaromil, que se siente llamado a emular la fulgurante y atormentada existencia del poeta moderno por excelencia, Rimbaud, y sobre la convergencia moderna del «otro lugar» anhelado por la poesía y del «ámbito de justicia» ambicionado por el espíritu revolucionario. El protagonista de la novela, Jaromil, vive a la búsqueda de un idilio absoluto que intuirá, primero, en la relación equívoca con su madre, en la poesía, después, y por último, en el abrazo terrible y beatífico del aliento revolucionario. Ese idilio, ese ansia extrema de unión armoniosa con los otros, esa fusión de la nostálgica rememoración de la niñez feliz y del rabioso anhelo de su regeneración futura, son contradictoriamente los que conducen a Jaromil a la delación y la crueldad más helada, dignas de un comisario político.

—Su novela trata de desautorizar de alguna manera la pertinencia de esa búsqueda idílica, de esa reconciliación absoluta?

—No creo que se pueda sacar de mi novela una lectura tan clara. El libro quiere, ante todo, analizar una cierta actitud que todos conocemos, la actitud lírica con respecto al mundo. A la vez quiere describir esta actitud, comprender su genealogía y observar su carácter paradójico. Jaromil está descrito como un joven poeta en ciernes, dotado con un auténtico carisma que, sin embargo, o, mejor, a pesar de su vocación, es capaz de hacer cosas abominables. Lo grave es la semejanza del totalitarismo con ese sueño idílico de una sociedad armoniosa en que todos los ciudadanos comparten creencias, alegrías y esfuerzos y en la cual, vida privada y pública se han confundido.

Sin embargo, a lo largo de las páginas que narran la adolescencia y juventud de Jaromil se percibe que su atracción hacia el lenguaje y la escritura poseen una connotación narcisista y de búsqueda de poder: le atrae el hecho de que le consideren un niño distinto, elegido. Y, más tarde, será

◆ "Me atrae el intento alquímico de unir en cada obra el análisis de la encrucijada del hombre y la fantasía de contenido onírico"

◆ "Lo único que cabe esperar de una novela digna de ese nombre es que enseñe a mejor comprenderse a cada lector"

el episodio de su frustrado erotismo hacia Magda, la criada, el que le iniciará en las excelencias sublimadoras de la poesía, el que le enseñará a convertir en objetos poéticos sus propias humillaciones. ¿No hay ya ahí una escisión entre vida y obra, una incapacidad para seguir la huella de Rimbaud o de Maiakovski y dejar de escribir para lanzarse a vivir poéticamente, e incluso una premonición de las desviaciones futuras?

—Jaromil, efectivamente, experimenta toda una serie de fluctuaciones mediante las que he querido reflejar la actitud lírica en todas sus etapas. También él vive ese deseo de ahogar la propia poesía al no poder vivir poéticamente y tal actitud está descrita en el capítulo titulado «El poeta huye». (Lo busca entre las páginas del libro y me lo da a leer. Empieza con unos versos de Maiakovski: «Pero yo / a mí mismo / me he domado / y le he pisado / la garganta / a mi propia canción»). Es la comprensión de estos versos del poeta ruso, es decir de la impotencia de la escritura, la que, después, lleva a Jaromil hacia el idilio con la revolución.

El otro personaje, Javier, sería, en cambio, el poeta que Jaromil sueña: el poeta que ha salvado el abismo entre vida y escritura, el poeta que, como usted describe, «no vive una vida única y uniforme desde el nacimiento a la muerte, como un largo hilo mugriento...»

—Si Javier es la soñada vida de acción poética. La virilidad, la inaccesible edad adulta del poeta, siempre buscada y jamás alcanzada por Jaromil, quien reemplaza esa vida mediante la poesía, el lirismo. Por eso digo en la novela, que en las casas de muchos grandes poetas líricos han mandado las mujeres; eso ha pasado con Trakl, Esenin, Maiakovski, Blok, Hölderlin, Lermontov, Pushkin, Wilde Rilke... A Jaromil le ocurre igual: al mirarse en el espejo busca los ausentes signos de una virilidad poética que no tiene más remedio que soñar. Claro que cuando se escribe una novela con toda su complejidad, se trata de capturar algo que uno pugna por decir, algo que no hay otra manera de decir y, al explicarla, ese efecto se destruye.

En los capítulos de la novela dedicados a Javier, en esa sucesión de sueños de los que Javier despierta para ingresar en otra historia y volver a dormir y a soñar como si cayera por una caja china de sueños, en esa onírica imaginaria de una virilidad poética, se advierte la influencia del Surrealismo...

—En cierto sentido he sido educado, como escritor, por el Surrealismo; no en cuanto escuela literaria, sino en tanto que sensibilidad de una época. Pero además está la enorme herencia fantástica que he recibido de Praga. Desde el punto de vista de la técnica novelística me atrae el intento alquímico de unir en cada obra el análisis de la encrucijada del hombre y la fantasía de contenido onírico.

Kafka, por supuesto, forma parte de esa herencia de Praga. ¿Y Meyrinck?

—Meyrinck supone el dominio aislado de la fantasía y a mí me interesa un tipo de hábito fantástico que no se evada de la realidad, sino que ayude a descubrir esa realidad.

En la presentación de su novela, Carlos Fuentes dice que una de las ardientes cuestiones que plantea su obra es la cuestión central de nuestro tiempo: «¿Cómo combatir la injusticia sin engendrar la injusticia?» ¿Quiere, ahora, responder a esa pregunta?

—No hay receta. Lo único que cabe esperar de una novela digna de ese nombre es que enseñe a mejor comprenderse a cada lector. En todos hay una tendencia nefasta a juzgar antes de comprender y esa es, también, una fuente permanente de la injusticia.