

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

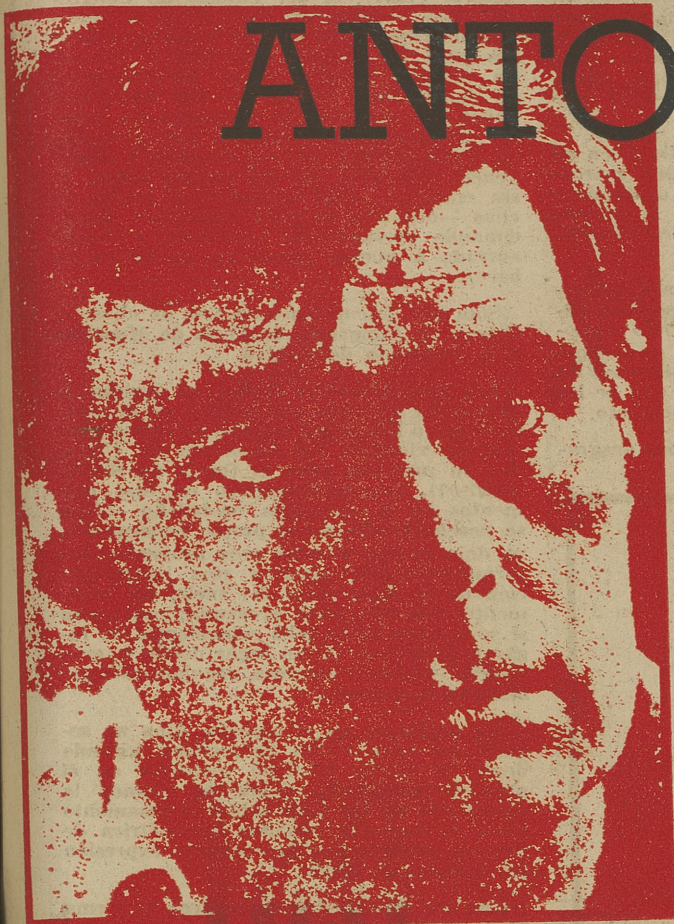
Sábado 24 de mayo
de 1980

Escribe Juan RAMIREZ DE LUCAS

ANTONIO FERNANDEZ

El magisterio de la seriedad

ALBA 1



«El valor verdadero y profundo de una obra de arte, pertenezca a la escuela que pertenezca, reside exclusivamente en el sentimiento que se expresa.»

Casimir Malévitch

ANTONIO FERNANDEZ ALBA, arquitecto, nacido en Salamanca. «No nacemos, nos nacen», decía Unamuno, el atrabiliario genial que tanto tuvo que ver y que decir con la ciudad que él calificó de «renaciente maravilla, académica palanca de mi visión de Castilla». Estudiante en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, graduado en 1957. Carrera cursada en años de desorientación de toda clase: estilística, política, conceptual. Auténtica inquietud intelectual, co-

laboración activa con los movimientos artísticos de máxima vanguardia española de los años 50-60 («El Paso», Madrid). Amistad personal con artistas fundamentales del momento: Millares, Saura, Chirino, Pablo Serrano, Canogar, entre otros igualmente importantes. Trabajos e investigaciones en relación con el diseño industrial. Profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid desde 1959. ¿Es conveniente para un arquitecto dedicarse a la enseñanza? Porque «la deformación que sufre la enseñanza de la arquitectura en sus valores humanos y sus conocimientos científicos y sociales nos daría la pauta para diagnosticar el fenómeno que encuadra al arquitecto en una «cultura de rango profesional» y que encuentra su aplicación y función en el ejercicio de la profesión, sin otra aspiración aparente que favorecer un diseño destinado al consumo» (A. F. A.). Primer trabajo profesional: el convento para la franciscanas del paseo del Rollo, Salamanca (1958), por el que obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura de 1963. Convento con un concepto renovador en esta clase de edificaciones para religiosas de clausura: talleres, luz matizada por todos los rincones, capilla aséptica, grandes espacios interiores ajardinados. Primer trabajo en el que ya aparecen fijadas las constantes, que informarán toda su obra arquitectónica: aceptación de los conceptos orgánicos-espaciales, preconizados por Frank Lloyd Wright, admiración por las composiciones de plantas articuladas de Alvar Aalto, coincidencia en la poética del tratamiento de los materiales naturales con Louis I. Kahn. Cinco colegios, dos centros culturales, tres conventos, dos edificios administrativos, dos pueblos de nueva planta para el Instituto Nacional de Colonización, un conjunto de viviendas-jardín, un hospital, tres edificios tecnológicos, siete viviendas individuales, una renovación de edificio histórico, totalizan las veintisiete obras, construidas por Antonio Fernández Alba en algo más de veinte años de profesionalidad. Y otros veintisiete proyectos no construidos hasta la fecha. Mitad y mitad, lo normal. Entre lo sólo proyectado, obras importantes como el teatro de la Opera para Madrid, Palacio de Congresos de Madrid, Centro Cultural de Burgos, Ayuntamiento de Amsterdam, unidades sociales de emergencia, Universidad Autónoma de Madrid, Plan de Remodelación del Conjunto Histórico de Salamanca. Diez premios conseguidos, otorgados por Madrid y Barcelona. Ciento treinta y cinco escritos sobre temas arquitectónicos, que incluyen artículos, encuestas, ensayos y libros, amplia gama de penetrantes ideas sobre la problemática arquitectónica. ¿Horas de trabajo en la Escuela de Arquitectura?, incontables. ¿Horas de coloquio con alumnos, colaboradores y amigos?, más incontables todavía. Labor siempre magistral, porque siempre enseña.

Antonio Fernández Alba es la seriedad, seriedad responsable, llena de meditación, de análisis, de preocupada in-



OCTAVIO PAZ

Escribe
Dámaso
SANTOS

OTRO «Cervantes» como el que aquí se acaba de entregar a Gerardo Diego y Jorge Luis Borges, el «Ollyn Tzin», otorgado por primera vez en el Festival Internacional cervantino de Guanajuato ha correspondido a Octavio Paz. Dámaso Alonso y Juan Marechal estuvieron en el jurado. Llega, pues, en buen momento este ensayo de Pere Guimferrer, «Lecturas de Octavio Paz», de la misma manera que el premio le viene bien al libro, a su vez premio Anagrama de Ensayo. «Quiero saber cosas de Octavio Paz», provocará en muchos lectores la noticia. Aquí se han editado todos o casi todos sus libros. Y artículos suyos aparecen en las revistas. Ultimamente, Seix Barral, que también ha publicado «Poemas» (1935-1975), «Los hijos del limo», «El ogro filantrópico» y «El mono gramático», ha dado «Inmediaciones», colección de breves ensayos, conferencias, artículos de Octavio Paz, escritos a lo largo del pasado decenio, libro del que él mismo nos dice: «Como los anteriores — "Las peras al olmo", "Puertas al campo", "El signo y el garabato" — no es ni quiere ser más que un reflejo de la actualidad literaria y artística. Un reflejo y, a veces, una reflexión. Apenas si necesito subrayar que la actualidad que me seduce no es tanto la que divulgan los medios de publicidad como la que vive al margen, lejos cuando no en contra de las corrientes en boga — el arte y la literatura de las afueras o, más exactamente, de las inmediaciones.»

VA crítica española ha seguido esta implantación de la universalidad de escritor mejicano que ahora subraya el galardón creado por el Gobierno de su país a iniciativa de la primera dama. Su poemario «Vuelta» fue premio de la crítica en 1977. En 1975 aparece el primer estudio totalizador de su obra por el joven crítico Jorge Rodríguez Padrón en la colección Los Poetas, de Ediciones Júcar. Ya en otro libro anterior perfila la personalidad y significación del poeta: «Tres poetas contemporáneos, Valery, Pavese y Paz.» He dicho que el Octavio Paz de Rodríguez Padrón es un estudio totalizador. Si por las condiciones

de la colección parece no tratarse de otra cosa que de una introducción informativa a una antología, bien aprovechó el crítico la oportunidad de realizar, extendiéndose, una indagación en profundidad. Le interesaba señalar orientadoramente la relación e interdependencia entre la labor crítica y la poética de Paz, y mucho más todavía cómo en ambas el escritor identifica vida y obra. Escribe así: «Si la experiencia inicial, el encuentro con una existencia desbordada, lo lleva a identificar el decir poético con la morada del ser a tratar de determinar y nombrar las cosas, la realidad, un segundo

estado de esta evolución le hará descubrir que la realidad es como un texto, que se trata de una textura textual en la que el hombre es una silaba de ese texto, una silaba irrepetible. Esta reflexión, finalmente, permite concebir una síntesis original de la existencia y de la confluencia de los hombres, de las silabas de ese texto irrepetible en un origen al que se ha de volver, al que es imprescindible recuperar.» He querido entender que en este libro el crítico ha tratado de participar con la interpretación — a veces la buena crítica es esto — en la elección generacional de este poeta como modelo y guía. La atracción de esta generación por Paz se hace bien patente en el ensayo de Gimferrer a quien Rodríguez Padrón cita de artículos muy tempranos. Ahora Guimferrer nos refiere su descubrimiento y la afición de después hasta llegar a la amistad personal. El nos ofrece unas lecturas muy concretas de unos cuantos poemas que no quieren ser sustitutos, sino testimoniales y coadyuvadores — supone los poemas, fácilmente hallables, ante la vista del lector — del mejor entendimiento y disfrute. Lo mismo que Rodríguez Padrón, supone a muchos lectores jóvenes inclinados sobre estos textos que les han llevado como una revelación de este tiempo. Citar a Paz se ha hecho ya costumbre. Pero seguirle con provecho tiene sus dificultades. Y Guimferrer explica su experiencia de lectura de poeta reforzada por las experiencias y los métodos — en nada

exhibidos — del crítico. Aparecen en su estudio las líneas de inserción en tradiciones culturales y estéticas vividas o buscadas (el barroco español, la poesía europea desde Baudelaire, sus contactos con las culturas orientales), la pertenencia de sus poemas a las series determinadas por un tema, sin que ello implique genealogía, sino grados de éxito en la consecución fuera del cliché para dar de lleno en las singularidades que le hacen original, inmemorial, cabecero.

LEO en el suplemento literario de «Ya» — de cuya ampliación e intensificación me congratulo con felicitaciones al colega — que hay otro estudio amplio e importante sobre la poesía de Paz que todavía no ha llegado a mis manos. Lo comenta con alborozo quien también es firmante de estas páginas, crítico y poeta de las últimas promociones, César Antonio Molina: «Variables poéticas de Octavio Paz», por Diego Martínez Terrón, y que edita Hyperión. Se trata de un libro procedente de una tesis doctoral y que, según el crítico, es un estudio válido como manual universitario. Lo de «manual» no parece limitativo, puesto que el crítico le llama «completísimo» y «estelar».

YA tenemos, pues, a Octavio Paz dentro del campo recurrible de unos estudios críticos valiosos para cuantos lectores necesitamos de fiables ayudas para proyectar eficazmente sobre nuestra vida los hechos literarios valiosos de nuestro tiempo.

Escribe Javier FRECHILLA CAMOIRAS

Historia de un almanaque

CRONICAR una exposición retrospectiva me sugiere la imagen, paradójica, de tener que hacer la historia de un almanaque. Si el almanaque nos marca el tiempo futuro, los días por venir, nosotros nos vemos en la obligación de restituir las hojas ya arrancadas al orden anterior, al orden del taco. Invertir los términos del discurso, profetizar el pasado, cuestión que se nos presenta aparentemente fácil y, sin embargo, se nos resiste constantemente como si nos faltara la cola que hace que el taco se mantenga ordenado. La imagen, en el caso de la exposición de la obra de Antonio Fernández Alba en el Museo de Arte Contemporáneo, va más allá. La obra de Alba ha marcado, en gran medida, el tempo del quehacer arquitectónico madrileño en las dos últimas décadas desde su triple faceta de arquitecto, docente y escritor de arquitectura.

ANTONIO Fernández Alba es más conocido, a nivel general, por sus escritos —muchos de ellos de divulgación— que por su obra arquitectónica, más escondida y en gran medida no realizada.

Su iniciación profesional, en el año 57, estará marcada por la influencia —y posteriormente recreación— de la arquitectura orgánica propugnada por un Alvar Aalto. De tal época y principios son obras como el colegio Santa María (1959) y el convento del Rollo (1962) o, como obra definitiva, el colegio de Loeches de 1964, todas ellas suficientemente explicadas por Antón Capitel en su trabajo incluido junto con el de Juan Daniel Fullaondo en el catálogo de la exposición y al cual remitimos al lector.

Pero decíamos al comenzar que Alba presentaba tres facetas básicas: la de arquitecto, la de docente y la de escritor de arquitectura. La primera, objeto esencial de estas líneas, nos puede resultar iluminada si observamos el papel que juega la tercera. ¿De qué escribe Alba en estos años?

Escribe, y por este orden, de la arquitectura alemana contemporánea, del muro, de la arquitectura rural, de Frank Lloyd Wright, de las bóvedas tabicadas, de Alvar Aalto, de Mies van der Rohe, de la arquitectura española de posguerra... para terminar, en 1964, el año de Loeches, formalizando en un número completo de la revista «Arquitectura» lo que la arquitectura moderna española de posguerra pueda ser. Señala, pues, en este año, y con dicho escrito, el triunfo, quizás pírrico, de las tesis zavianas tal como fueron entendidas en España: mitad arquitectura moderna, mitad crítica de la misma.

Y ya podemos entrar a analizar esta potente obra juvenil. Antonio Fernández Alba, hombre de la vanguardia, en todos estos escritos citados trata los temas que le interesan. Aquellos de los cuales siente la necesidad de entenderlos, de autoexplicárselos, de llenar una laguna. Y esta autoexplicación la hará pública, y será conductora de todo un grupo de arquitectos.

Sus obras, reflejo de esos intereses —¿o quizás al revés?— no deben entenderse, sin embargo, como una traslación mecánica de sus escritos. Efectivamente, Aalto estará presente en el tablero de dibujo, junto a la bóveda tabicada, la retícula miesina o el ladrillo castellano, pero su «forma de hacer», su factura, será la de un arquitecto tradicional, confiado a la intuición, al buen hacer constructivo, con un grado de independencia y madurez, de obra propia, que alejan por completo la producción de Alba de un mero

ejercicio de estilo o de mimesis. Y esto se ve con mayor claridad en tres obras menores de esta época: el edificio de viviendas de Martín de los Heros (1957), el de Hilarión Eslava (1960) y el de la calle Calatrava en Salamanca (1963), donde, en un tema siempre difícil y necesariamente comedido como es el de la residencia colectiva, Alba nos muestra su particular eclecticismo —condición ésta que recorrerá toda su obra, quizás como obligada filiación e identidad madrileña— usando la retícula miesina en

la fachada del primeramente citado, o el paño altiano en la que alberga su estudio o el clasicismo de un Asplund en la tercera, junto con unos acentos particulares —el interés por el diseño del detalle, la construcción como soporte directo de la figuración, la valoración plástica de lo visual— que constituyen una arquitectura propia, claramente identificable; podríamos decir que juvenilmente madura.

La segunda etapa que yo distingo en su obra abarca desde 1964 hasta 1968, marcada por un mayor expresionismo contaminado y contenido por el rigor de la geometría: no será el grito, sino el silencio ordenado, lo que allí se expresará.

Será ésta la época de su triunfo, primero a nivel profesional. Avalado por sus anteriores obras realizadas, el premio nacional, ganado en 1963, junto con su dedicación a la transformación de la didáctica de la arquitectura, se convertirá en uno de los pocos arquitectos punteros del momento.

Sin embargo, este será un período desgra-

ciadamente bastante estéril, pues los mejores proyectos nunca pasarán de eso, de proyectos. Así, el concurso de la Opera de Madrid (1964), el del Palacio de Congresos (1964), el proyecto de la Feria de Muestras de Gijón (1966) o los también concursos para un edificio comercial y cultural en Burgos (1967) y el Ayuntamiento de Amsterdam (1968). Lo que tenía que haber sido una obra de afianzamiento desde las posiciones anteriores se convierte así, en cierta medida, en una frustrante convención funeraria con las propias obras. Y, sin embargo, Alba evoluciona a través de ellas —otra vez su gran intuición—, abandonando presupuestos anteriores y dando entrada a nuevas claves en su forma de hacer.

Sólo nos detendremos en tres de ellas: el Palacio de Congresos, la Feria de Muestras y la propuesta de Burgos.

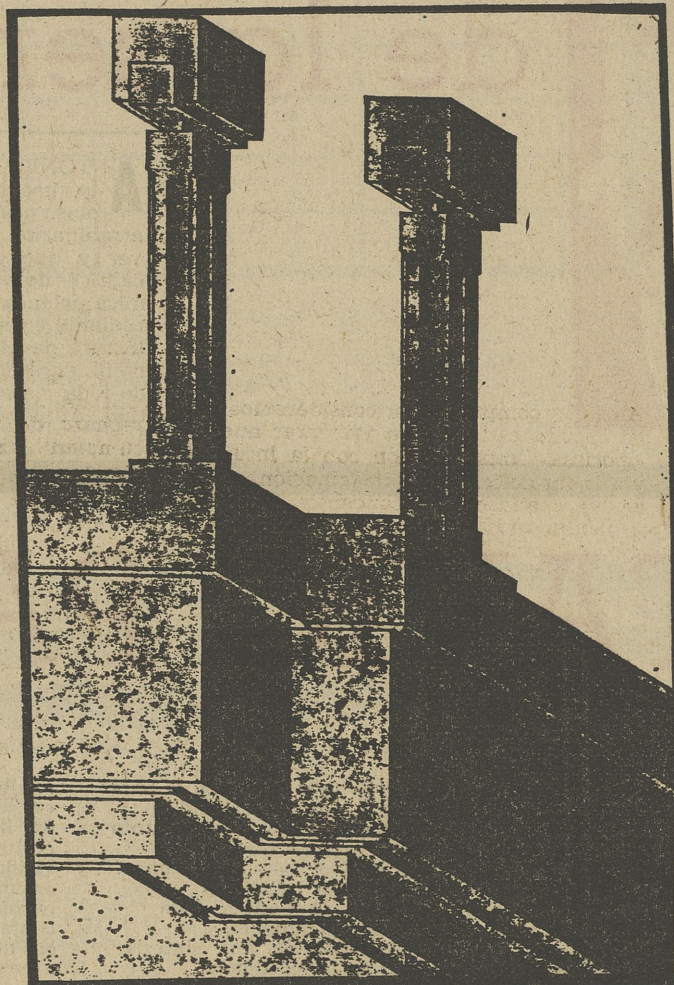
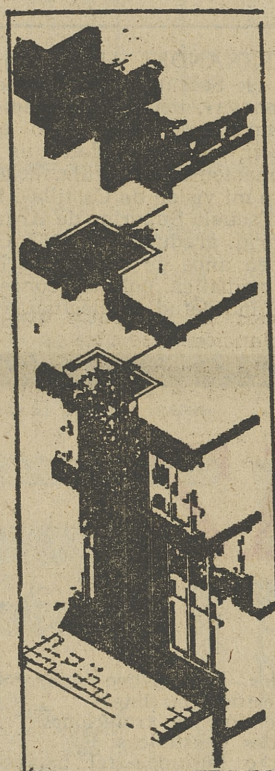
Los tres proyectos tienen en común la valoración separada que se hace de la planta frente a la sección, aspecto no introducido con anterioridad. La incidencia de Utzon, con su proyecto para la Opera de Sidney (1957-67), tan controvertido en esos momentos en el panorama madrileño —Alba se nos confunde con el propio panorama—, se deja sentir, y estos tres proyectos nos formularán con claridad una interpretación de la plataforma del suelo, del basamento, con una pieza excavada; más como si se tratara de la feliz coincidencia de lugar y programa, de un lugar donde la geometría —siempre vigorosa, reguladora— gobernara el universo.

Sin embargo, en el aspecto, Alba no seguirá un camino tan homogéneo, girando desde la cierta fidelidad maltiana en el proyecto madrileño, donde se destaca la volumetría de las salas sobre el basamento hasta la mayor rotundidad volumétrica de Burgos, pasando por la exquisita expresión del tránsito en Gijón.

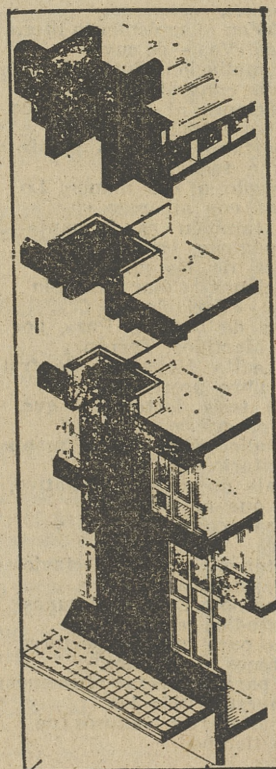
Una vez más, podemos destacar la forma de hacer de este arquitecto. Sidney, la colonia Birkehoj Elsinore, Aalto... todos serán materiales infinitos de sugerencias para proyectos; todos mirados desde una misma óptica —la de la forma y sus estrictas leyes universales—, que nos hablan de la sólida formación tradicional recibida por él y sus compañeros de generación basada en el control visual y la buena construcción.

El año 1968 será clave para Fernández Alba por muchas razones. Será el año de publicación de su monografía por la Editorial Nueva Forma, recopilación de lo escrito sobre él por J. D. Fullaondo, pero también será el año en que se ve obligado a abandonar la docencia, para no retomarla hasta 1970.

La crisis cultural del mayo francés acelerará los procesos de disolución de las posiciones tradicionales del arquitecto, y Alba, siempre sensible a los cambios sociales y culturales, indagará en campos muy diversos: sobre el papel del arquitecto en la sociedad, la epistemología, las nuevas tecnologías, los problemas comunicativos, la contestación...



El



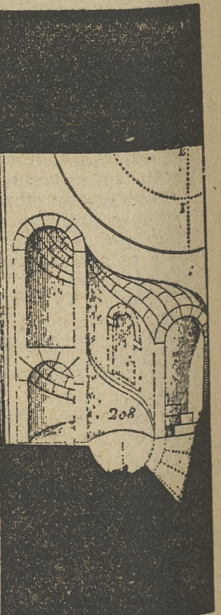
magisterio de la seriedad

vestigación, de sereno mirar. No esperéis ningún gesto descompensado, ningún ex abrupto, ningún mal modo. Tampoco, genialidades relumbrantes, ni obras o frases para epatar, ni actitudes snobistas de última hora. Todo en Fernández Alba, en su persona y en su obra, es medido, mesurado cuidadosamente, tranquilo. Tranquilo en las apariencias, en el ademán externo, en la compostura. Tranquilidad que no excluye la contenida pasión, la búsqueda incesante y nunca satisfecha del todo, la norma suprema de ser siempre fiel a sí mismo en todo momento y circunstancia. Antonio Fernández Alba podría ser, por todo lo que llevamos dicho, el prototipo del antiarquitecto, pues él ha sabido despojar a esa profesión de todo lo que conlleva tantas veces de vanidad, de soberbia mal disimulada, de arribismo social, de pretendidas cualidades artísticas no demostradas, de complejos de superioridad. Antonio Fernández Alba constituye la norma, lo que debería ser lo normal; lo cual, en un país tan extremado, chirriante, imposible

de convivencias, envidioso hasta el límite máximo, como es España, constituye un caso único. Apreciado por sus alumnos, compañeros de profesión, colaboradores, artistas, críticos e informadores de arquitectura, Antonio Fernández Alba queda en la historia de la arquitectura española contemporánea como un raro caso de equilibrio mental y ponderado hacer. Respetuoso de todo lo verdaderamente importante, disconforme como lo que es sólo apariencia y frivolidad, batallador contra las injusticias, responsable consciente, cumplidor estricto de sus deberes, Antonio Fernández Alba puede mostrarnos ahora, en plena madurez vital y de intelecto, una obra homogénea, plena de coherencia y sin altibajos, que puedan producir sobresaltos ni desconciertos. Obra en la que siempre ha perseguido la misma poética: conseguir espacios habitables verdaderamente humanizados en fusión con el entorno natural, teniendo siempre en cuenta las gravitaciones artísticas y culturales de cada ciudad, de cada lugar; construir con materiales no

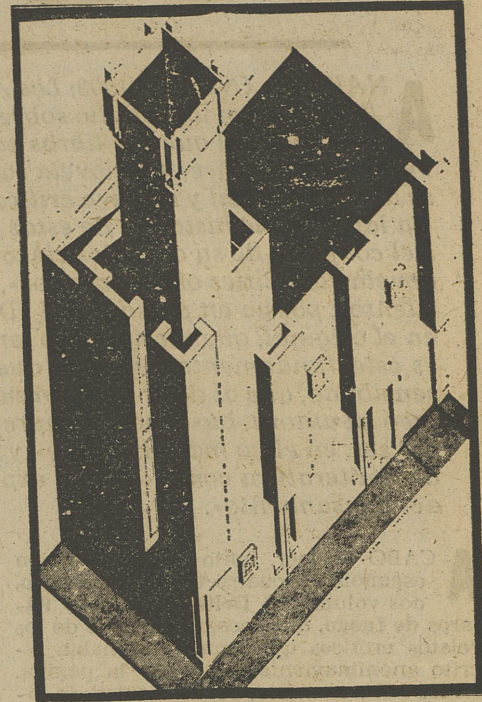
ostentosos, en consonancia con la significación de cada obra específica. Fidelidad a unos principios largamente meditados y mantenidos en toda su obra: articulación orgánica de los espacios y volúmenes, sin concesiones a lo espectacular injustificado, contención gestual, cuidado exquisito en el detalle, en la terminación perfeccionista, guerra sin cuartel a la chapuza, tanto laboral como intelectual. Raro equilibrio, sin alharacas ni exhibicionismos propagandísticos.

Frank Lloyd Wright (tan admirado y estudiado por Antonio Fernández Alba) cuenta en su autobiografía que pudo hacer una de sus casas más famosas, la de Avery Coonley, en Illinois (Estados Unidos), porque la señora Coonley fue a verle un día a su estudio y le dijo que le escogía a él entre los demás arquitectos porque había observado que las arquitecturas de Wright «contenían un principio». Lo mismo puede decirse de las arquitecturas de Antonio Fernández Alba «contienen un principio»: el principio de la sincera honestidad.



Escribe José AYLLO

EXPOSICION EN EL MUSEO



Otra vez una autoexplicación hecha pública; un papel conductor para las nuevas generaciones.

El abandono, pues, de posiciones más disciplinadas a la búsqueda de una Nueva Arcadia va a ser el caldo de cultivo donde tendrá lugar la liquidación de la tradición moderna, disolviéndose ésta en propuestas —inglesas e italianas especialmente— como las del Archigram o el Superstudio, cuando no en intrincados problemas matemáticos en colaboración con el ordenador, o en análisis del proceso productivo.

Y aquí se nos presenta el drama de Fernández Alba. Si su primera autoexplicación, la que cubría la laguna de su enseñanza escolar se había resuelto satisfactoriamente, en este caso no va a ser posible.

El arquitecto potente que siempre es, no encuentra la manera de compatibilizar las aparentes exigencias que le impone su condición de intelectual con el escaso campo de acción que el proyecto de arquitectura permite.

La solución se buscará en una exacerbación del implícito eclecticismos de su personalidad. La autocita, como sistema de seguridad, la composición basada en ejes, la fidelidad a la buena construcción, se compatibilizarán con indagaciones desde el proyecto en campos más equívocos, como es el de las Unidades Sociales de Emergencia, intento de valorización plástica de las tecnologías punta para un asentamiento infrabano.

Dentro de esta grave crisis de la arquitectura en el cambio de década, vivida en primera persona por Alba, continuará algunas de las experiencias ya insinuadas en el período anterior. Su atención se volcará en las obras de Louis Kahn, el cual, desde posiciones renovadoras de la tradición imponía en América y en Asia la definitiva muerte de la modernidad, haciendo una llamada a la disciplina, a volver a hablar de Forma, a leer la ciudad también en términos de arquitectura.

Y va a ser por este camino, después del episodio aislado del convento del Carmelo, en Salamanca (1969), por donde Alba iniciará un reencuentro con sus intereses.

Kahn, ya presente en el proyecto de Burgos, por ejemplo, va a marcar muchos de sus últimos proyectos menores y también uno de los más importantes de la década de los sesenta: el Concurso del Banco de Bilbao (1971).

Ya en 1970, en el de la sede del Bankunión, como acertadamente señala A. Capitel, Alba nos propone «una experiencia plástica que pueda convertirlo en una forma urbana», en un «edificio» añadiría yo, capaz de ordenar y significar el lugar donde se asienta.

En el de Bilbao, no sólo esto estará presente, sino que desde el proyecto, a modo de Torre Velasca en Milán, se propone sutilmente toda una crítica a la ciudad moderna, a la ciudad representada por AZCA. La propuesta voluntariamente se aleja de una apariencia moderna, funcional, para intentar ser anteriormente una torre en cierta medida intemporal —la propia maqueta lo indicaría a través de su material, el mármol— indiferente en su piel al prolijo acontecer interior, donde se reproduciría fielmente el orden kahniano de espacios servidores y espacios servidos fijados por una ley estricta más allá de las contingencias de un programa.

Este papel de atalaya, de monumento, de escultura urbana, nos señala cómo Fernández Alba ya no considera ninguno de los principios modernos más que como historia, grata y querida, pero sólo eso: historia.

Pero la crisis no se resuelve. Las dudas después de este proyecto, tampoco realizado, continúan. El escepticismo, que si no fuera forma de ser, sería condición obligada, ronda en toda la obra de Alba de esta década, más o menos oculto en diversas soluciones y tanteos que no descartan el empirismo de un Stirling o la evocación de un Krier.

Es desde esta óptica, la del escepticismo, desde la que se podría explicar su frialdad, cuando no beligerancia, hacia los nuevos intentos de recuperación disciplinar.

Pero, ¿se trata de un abandono? ¿De haber perdido el carácter conductor y representativo que durante los sesenta ostentó? Creo sinceramente que no.

Antonio Fernández Alba ha iniciado ya una «nueva autoexplicación» en estos últimos años. Sus escritos nos vuelven a hablar de la disciplina, desde Juan de Villanueva hasta los fenómenos posmodernistas. La reducción al campo en el que es maestro indiscutible dará sus frutos ya insinuados en obras como el Instituto Geográfico y Catastral (1975) o en el Centro Nacional de Mitraválidos (1978), inevitablemente contaminados de presupuestos neomodernos que él mismo ayudó a valorar en etapas anteriores.

Pero ahora, la oportunidad —las próximas hojas del almanaque— va a ser otra. Será la del senador —y la arquitectura es el arte de los mayores— que habiendo marcado altas cotas en la obra juvenil nos obliga a esperar que las de madurez serán de verdadera maestría.

AUNQUE no soy especialista en temas de arquitectura, la exposición de Antonio Fernández Alba en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid me ha hecho sentir la responsabilidad de escribir sobre ella con el mismo interés y apasionamiento que puede producir una buena exposición de pintura. Esto se debe, en primer lugar, a la significación que han alcanzado los proyectos de Fernández Alba desde hace años —pese a que muchos de ellos jamás se realizaron—; y, en segundo lugar, al montaje de dicha muestra, ya que con su coherente disposición logra ofrecernos una lectura lógica que, en términos plásticos se reduce a a adecuación de un espacio disponible. (Conviene resaltar que el catálogo explica perfectamente la exposición.) Y, sin embargo, Fernández Alba, que cuenta con el respeto de sus compañeros, de sus alumnos de la Escuela de Arquitectura, que tiene fines admiradores en los medios artísticos de vanguardia del país, nunca ha conseguido esos encargos claves que hubieran podido convertirle en un arquitecto «popular». Por eso su indudable influencia se ha ejercido, en gran medida, a través de sus trabajos sobre papel (escritos, dibujos y proyectos), por lo que, sin pretenderlo, se ha visto convertido en un teórico, un arquitecto intelectual; insistiendo, así, en el hecho de que sus escasas obras realizadas en sus casi veinticinco años de ejercicio de su profesión, han sido la consecuencia de sus rigurosas propuestas, no aptas para una sociedad dispuesta a defender la especulación como un derecho que le otorga el pleno dominio de su propiedad.

Aunque esto no es todo. Hay otro tipo de «resistencia» a la obra de Fernández Alba. Se comprende, si consideramos que en España es frecuente equiparar nuestra «gloriosa» improvisación con la intuición y a la intuición con la imaginación, cuando en realidad son conceptos opuestos, si bien, a veces, pueden superponerse. Por eso se desconfiaba de todo creador que, a escala nacional, preconice el rigor del método, por considerarlo un presupuesto «an-

tiartístico», aunque, deferentemente, y como gran concesión, siempre queda la posibilidad de catalogar a estos autores como «eclecticos», con todo lo que de peyorativo tiene este término para el español. Y rechazo la ambigüedad que encierra esta palabra, porque no hay autor que, de acuerdo con su temperamento, circunstancias, etcétera, no sea resultado de una síntesis, como puede reconocerse en los maestros de la arquitectura contemporánea.

Es evidente que en Fernández Alba se cruzan dos tendencias que marcan definitivamente todos sus trabajos: su clasicismo, exteriorizado por la utilización de la línea para resaltar la claridad estructural de la obra, y su barroquismo —siguiendo la terminología dorsiana para la creación del espacio interior— el espacio respirable que, por la disposición de huecos y dimensiones, pretende contrapesar la severidad formal que ha presidido la concepción del edificio.

Este sutil ritmo, creado por la interrelación de ambas tendencias, no lo apreciaba fácilmente un observador superficial, acostumbrado a juzgar rigidamente los estilos arquitectónicos —ya que la calidad de una construcción se condiciona casi siempre a su pureza estilística— que también por su cuenta, y como espectador, gusta de simplificar sus emociones.

Es curioso constatar en Fernández Alba, que vive intensamente las circunstancias de nuestra época —fue el único arquitecto incorporado a El Paso, exponiendo con el grupo algunas de sus maquetas—, la escasa necesidad que se siente de aplicarle el fácil calificativo de «social», a pesar de su preocupación por la idoneidad de los materiales que utiliza y su rechazo de todos los elementos que no cumplan una función específica.

Fernández Alba tampoco se siente satisfecho con muchas de las obras que ha podido realizar. Incluso, apenas acepta en su totalidad alguna de las viviendas unifamiliares que ha hecho para sus amigos, artistas e intelectuales. Porque, si

bien éstos encargaron sus casas al arquitecto que admiran, han defendido su derecho de propietarios para modificar ciertos detalles de las mismas, de acuerdo con sus gustos «personales». Y esto me obliga a insistir en el carácter «impopular» de su arquitectura, porque en sus trabajos jamás se plantea el halago a los sentidos que demandan los que piensan «la casa soy yo».

¿Esta incomunicación que se establece entre arquitecto y cliente, es una prueba más de la incoherencia de nuestra época? En todo caso es la prueba de que el hombre contemporáneo sigue creyendo que el símbolo de la libertad se identifica con lo superfluo.



VIVENCIA DEL PAISAJE

Por J. A. GABRIEL Y GALAN

«PAISAJES VIVIDOS». Federico Bermúdez-Cañete. Cuadernos Anade. Granada, 1979. 88 páginas.

LIBRO lento, esencialista, escrupuloso, éste de Federico Bermúdez-Cañete, profesor de la Universidad de Granada y crítico literario. Es un libro de prosa poética, género que parece haber desaparecido del mapa literario español. Desgraciadamente, puesto que una amplia tradición lo había elevado a la categoría de arte mayor.

Bermúdez-Cañete parece enlazar con algunos máximos exponentes de la generación del 98. Sin embargo, su obra no es tarea de copista. Posee un sello muy personal. Hay algo de rotundamente actual en este hermoso libro y no es sólo su preocupación ecologista, sino, sobre todo, la utilización de un lenguaje sereno y moderno, rítmico y multiforme.

«Paisajes vividos» no es, pues, una colección de naturalezas muertas. La vivencia personal forma simbiosis con el paisaje, que así cobra vida, la propia vida del escritor que lo nombra y lo siente. Es una escritura de la remembranza, y en este perfecto ajuste entre recuerdo y naturaleza encuentro su más significativo valor.

En el panorama de la literatura histórica, exterior y desaliñada que se hace hoy en España, este libro de Bermúdez-Cañete suena a algo insólito. ¿Puede aún haber remansos semejantes? Tal es el gozo que proporciona «Paisajes vividos», libro en el que el profesor Bermúdez-Cañete demuestra unas excelentes dotes de estilista.

«PARIRAS CON PLACER», de Juan Merelo-Barberá (Editorial Kairós).—Profesor de Antropología de la Sexualidad y director de un gabinete de consulta sexológica, Juan Merelo-Barberá ha preparado un informe sobre la existencia de sensaciones orgásmicas durante el parto. En el prólogo dice Amando de Miguel: «El lector tiene ante sí un libro insólito de un autor extravagante», y luego describe a su autor como «a una especie de antropólogo de las prácticas sexuales marginales, nómade él mismo

y, desde joven, conocedor del «Kinsey español», el doctor Serrano Vicens. «TRANSPORTE, ESPACIO Y CAPITAL», de R. Fernández Durán (Editorial Nuestra Cultura).—El núcleo del libro está dedicado al transporte, aspecto de la problemática humana, en su función de mantener y reproducir el modelo territorial actualmente dominante y el sistema urbano configurado, crecientemente, en beneficio del automóvil. Se analiza, en la primera parte, el modelo de distribución territorial y de «producción de espacio» del capitalismo monopolista, para en la segunda mitad examinar la situación a escala de nuestro Estado y, por último, el área metropolitana madrileña.

«EL ESCALOFRÍO», de Ross Mac Donald (Bruguera). Libro-Amigo.—Esta obra es la sexta de uno de los clásicos de la novela negra norteamericana que publica la citada colección. De nuevo las aventuras del detective Lew Archer, uno de los más agudos psicólogos del género, por su tendencia a guiarse por tal ciencia en la conducta de quienes le rodean. Pero más allá de un recurso para la intriga, en la presentación del libro dice Juan Carlos Martíni: «Archer le ha permitido a Mac Donald realizar una obra por encima de los patrones del género; porque uno de los aspectos de la verosimilitud de este personaje es su lucidez...»

ULTIMO NUMERO DE «NUEVA ESTAFETA» El número 17 de «Nueva Estafeta» se abre con un artículo de José Bergamín, titulado «Aracné musarañera», al que siguen «Tres poemas» del ecuatoriano Alfonso

Barrera Valverde. También hay poemas de Pedro García Cabrera, por los que el poeta canario nos ofrece un anticipo de su libro «Llevarme con vosotros». Anticipos de novelas: un fragmento de «Los helechos arbolescentes», de Francisco Umbral, y el capítulo «Madrid, 1946», de la novela «La noche española», de Leopoldo Azancot. Jorge Rodríguez Padrón firma el trabajo titulado «Jesús Fernández Santos y la culminación de su ciclo narrativo». Sobre temas americanos escriben Julio Huasi y Héctor Ropas Herazo. Corresponde a Gómez Peralta el espacio «Pintura». En el «Cartapacio» de las hojas azules, los nombres nuevos de César Ballester y Jorge Morales, con varios poemas. El poeta Antonio Fernández firma una semblanza del crítico Florencio Martínez Ruiz. Otros artículos de Concepción Pérez, Zalabardo, José María Iglesias y Juan Emilio Aragonés. Las notas de crítica literaria corresponden a Manuel Ruiz-Malo Soria, Francisco Toledano, Beatriz Villacañas Palomo, Manuel Ríos Ruiz, Santos Alonso Giménez Martos, María de Gracia Ifach, Elena Garro, Domingo Manfredicano, Carlos Murciano, José López Martínez, Myrian Nagt y María Victoria Reyzábal, César Antonio Molina, Enrique Molina Campos, C. B. Cadenas, José María Díez Borque, Félix Grande, José Carol, Antonio Gamoneda, J. Satue y Fonseca, Joaquín Fernández, Laureano Bonet, Carlos Alvar, Luis Antonio de Villena y Rosa Romá.

Escribe Ana María NAVALES

EL DIARIO DE ANAIS NIN

ANAIS Nin (Neully, 1903; Los Angeles, 1977) comenzó su carrera literaria con un estudio sobre D. H. Lawrence, que, al igual que sus libros posteriores, «House of incest» y «Winter of artifice» (la novela sobre su padre), se distribuyó mal y no tuvo críticas. Ella misma cuenta en su diario «la lamentable historia» de estas publicaciones. Del conjunto de su obra, los cinco volúmenes que forman la novela-rio «Cities of the interior», libros de crítica, cuentos, poesía en prosa... y el «Diario» (más de 15.000 páginas en el original, que escribió a lo largo de su vida), es éste, fundamentalmente, el que descubre el nuevo arte o nueva sensibilidad, que al decir de Lawrence Durrell, entre otros, creó su autora, buscando siempre «penetrar en las zonas interiores del ser, en el yo más profundo» y fiel a su concepto de la literatura como «don de expresar los aspectos más sutiles del pensamiento».

ACABO de leer, junto a la traducción española de cuatro tomos del Diario, dos volúmenes, Delta de Venus y Pájaros de fuego, que recogen algunos de los relatos eróticos que Anais Nin había escrito anónimamente y a dólar la página, en los años cuarenta, por necesidad de dinero. Y dos de sus novelas, Hijos de albatros (que, en principio, había titulado Minué de adolescencia) y Corazón cuarteado. Ignoro si Aphrodisiac, la antología de textos que se preparaba (de sus novelas y el diario) se ha publicado ya y si circula en nuestro mercado editorial alguna versión en castellano de su obra narrativa, cuyos temas y personajes extraña del Diario, su auténtica revelación literaria, pues aún admitiendo la singularidad, carga poética e imaginativa de sus narraciones, los indudables valores del resto de su obra queda ésta empalmeada por ese gran diario, instrumento definitivo de su arte, se suscriban o no las palabras de Henry Miller, que, en su muy citado artículo de Criterion, escribió: «Ocupará un lugar al lado de las revelaciones de San Agustín, Petronio, Abelardo, Rousseau y Proust.»

ANAIS Nin pensó convertir su diario en una extensa novela, a pesar de que el género le parecía limitado, un acto injusto, porque el autor no presenta sino un aspecto de las relaciones humanas, de acuerdo con el tema que elige. Y, así escribe: «No quiero ser novelista. (...) La novela muestra el conflicto en lugar de dar al ser humano separado de su conflicto. Muestra a estos peligrosos animales que somos todos con los demás.»

SUS TRES DIOS DE LO PROFUNDO

LA lectura del libro sobre Proust de Quint, influyó decisivamente en su actitud como escritora. Rimbaud le hace romper con el realismo y ya, siempre a la búsqueda de la magia de la palabra, serán los irrealistas, los trascendentalistas, los únicos escritores que le interesan. En un momento dado de su diario, confiesa: «Estudio mis tres dioses de lo profundo: Dostoiévsky (instinto-inconsciente), Lawrence (instinto-inconsciente), Proust (inconsciente-análisis)». Y, con ellos, Giraudoux que no termina sus historias «suspendidas en lo infinito» y Blaise Cendrars, entre otros, y, como arquetipos que quisiera superar, los Enfants terribles, de Cocteau; la Procession Enchaînée, de Carlo Suarés y Nightwood, de Djuna Barnes. Este nombre, Djuna, será el que adopten algunos de sus personajes femeninos, trasto de su autora, a juzgar por el diario.

Anaís Nin le apasiona el análisis de lo profundo, la introspección, ese «monstruo devorador» al que es necesario alimentar con «muchas experiencias, muchas personas, muchos sitios, muchos amores, muchas creaciones, y sólo así deja de alimentarse de uno mismo». A la escritora le interesa reflejar los distintos niveles con que sentimos algo al mismo tiempo, los distintos reflejos de la persona en una serie de espejos invisibles, los entrecruzamientos de imágenes. «No quiero objetividad, no quiero distancia», afirma esta mujer que busca conocerlo todo por su experiencia íntima «sin que intervenga la ficción» y que propugna la realidad del mundo imaginario, de los sueños. Anais pone de manifiesto los obstáculos que a cada persona le impiden realizar una vida plena y que residen en el interior de cada cual, aunque, a menudo, se desplazan a los otros. Frente a «el in-

fierno son los otros» de Sartre, «el inferno soy yo» de Anais Nin. «Mi descenso al inferno —escribe— es un descenso al nivel irracional de la existencia, donde los instintos y las ciegas emociones andan sueltos y donde se vive por puro impulso, pura fantasía y, por consiguiente, pura locura.»

LA MUJER EN LA CREACION

ANAIS Nin, que escribió un ensayo sobre «La mujer en la creación», plantea en su diario la lucha entre su «yo femenino», que se sabe en un mundo dominado por el hombre y con el cual desea vivir en armonía, y su «yo creador», que se mantiene independiente del mundo de las ideas del hombre, sparada d él, pero no en conflicto. Anais crea a través de su feminidad: «No he imitado al hombre ni me he convertido en hombre», y defiende que la mujer debe «crear en el misterio, las tormentas, los terrores, los infiernos del sexo, batallar contra las abstracciones y el arte»; no tiene que apoyarse en sus invenciones, sino «delatar sus secretos y sus laberintos», ser la voz del inconsciente. Frente a las ideas, elige el sentimiento, y, frente a la realidad, la magia y el misterio. «La vida corriente y superficial se vuelve invisible a mis ojos», escribe: «yo soy mi entorno». Así, rechaza las convenciones, las leyes del mundo, las opiniones de los otros, tratando de conectar la vida con el mito, luchando por mantener su integridad, su independencia. Busca, por medio de la escritura, su camino hacia la libertad, pero se sabe aislada, «los artistas están a menudo en contra de todo el mundo».

en su modo de concebir la existencia, en su actitud creadora que camina un paso más allá de los surrealistas en ese intento de «desentrañar el sentido del inconsciente y traerlo a la consciencia para que nuestra vida pudiera vivirse en armonía con su fértil e inagotable riqueza». Se rebela cuando los editores norteamericanos le piden una novela «con un comienzo, una parte central y un desenlace», proponiéndole como modelo *La buena tierra*, y se mantiene fiel a su idea de que el significado penetra en el lector por un camino distinto de la mente. «No escribo con la mente», insiste; «yo vivo en el inconsciente y escribiré siempre en este reino, cada vez más profundamente, hasta que alcance el inconsciente colectivo de la mujer».

UN ESTILO PROPIO

EDMUND Wilson, al enjuiciar Under a Glass bell en «The New Yorker», aludía a la semejanza de estos cuentos con un género que Virginia Woolf había cultivado, «mitad cuentos, mitad sueños, que combinan una poesía a veces exquisita con una observación realista y sencilla». Por su parte, la autora confiesa buscar en sus relatos la magia y «la perfección acabada del poema». Hay en su Diario muchas páginas dedicadas a la reflexión sobre la conciencia artística, el espíritu crítico, los problemas de la creación literaria, que ningún verdadero escritor, participe o no de los verdaderos de la autora, debería ignorar. «La gente —dice Anais Nin— se olvida de que el artista maneja símbolos, es decir, la realidad iluminada por el alma.» Un simbolismo que está vivo, perdura, y es «la llave que abre un universo más amplio, nuestro inconsciente, que abre las puertas del infinito». Anais Nin defiende el estilo propio, tanto en la vida como en la literatura, porque «el fluir de la vida y el de la literatura deben ser simultáneos para que puedan alimentarse mutuamente», y cada cual ha de tener sus propias visiones y sensaciones.

EN la doble búsqueda de sí misma, como mujer y como artista, entre un cierto narcisismo y un aura romántica de nuevo cuño, Anais Nin se ofrece sin disfraz, en carne viva («para mí la literatura, la aventura, la creatividad, no son juegos»), enseñando sus armas, dando a conocer sus libros favoritos, los autores que admira («yo me acerco más a las novelas de Pierre Jean Jouve que ningún otro escritor»), siempre a la caza de un estilo

que surge del cruce entre la poesía y la prosa («hay más poesía en Proust que en los poetas de su época y más poesía en Djuna Barnes que en Dylan Thomas»), indicando una línea a seguir para que la prosa no agonice por el camino de la trivialidad.

TECNICA Y ESTRUCTURA

ANAIS Nin analiza en el diario su obra literaria, cuyo tema básico son las relaciones humanas. La autora incide a través de las distintas capas que forman la personalidad, explora sus variaciones y sutilezas, atenta a los momentos de crisis emotiva «porque son los instantes de la revelación». La técnica no le preocupa, sino como un modo simple de organizar ese movimiento inicial y ascendente de la obra, esa marea pasional que nace «de la profunda riqueza de los materiales» y no considerados como historia o argumento más o menos novedoso. «Al verdadero artista no le preocupa jamás que la historia haya sido contada ya, lo que le interesa es la experiencia de volver a vivirla.» Tiene en cuenta en la estructura de sus obras «tres formas de arte: pintura, danza y música, que corresponden a los sentidos que encuentro atrofiados en la literatura actual» y que, siempre literatura y vida unidas, serían en ésta: los ojos, el cuerpo, las emociones.

REVELACION DE SU OBRA

SON muchos los temas y centros de interés de este Diario de Anais Nin, que empezó a escribir a los once años, como una larga carta a su padre, cuando éste se separó de su familia. La escritora trabajó durante toda su vida en el diario, volviendo a redactar no sólo pasajes, sino volúmenes enteros, haciendo versiones resumidas de cuadernos anteriores, a la vez que no dejaba de anotar sus nuevas experiencias y reflexiones, de replantearse los problemas y peligros de «introducir lo artístico» en el diario que «debe ser la voz de las emociones, debe ser inconsciente y mantener la naturalidad. En los cuatro tomos publicados en castellano, que abarcan de 1931 a 1947, las fechas que aparecen, tomadas del original, no son las correctas, debido a la posterior elaboración de los hechos. Se nos dan a veces fragmentados, los nombres de algunas personas están cambiados o se encubren bajo unas iniciales. Nada de esto importa, sino la vida de su autora, la descripción de sus experiencias, de ese mundo de bohemia, cosmopolitismo y desarraigo en el que se desenvuelve la riqueza de su espíritu, ese «esfuerzo por tejer una red de conexiones con el mundo», su lucha por defender un estilo y una concepción personalísima y profunda de la vida y el arte, su difícil camino en la literatura con la que no busca la fama, sino «elevar y crear vida a mi alrededor». Su independencia mantenida frente a lo banal y establecido, al silencio de la crítica, al rechazo de sus obras por los editores que le lleva, en una época, a crear su propia imprenta para hacer ediciones reducidas de sus libros. «El diario no se publicará nunca. La gente no soporta una desnudez así», eran palabras de Denise Clairouin, y en parecidos términos se expresan Stuart Gilbert y tantos otros.

YAnais Nin sigue con su «fiebre de conocer, de experimentar, de crear», explorando a través de sí misma el modo de sentir de la mujer, concediendo a la creación toda su energía, «el arte como remedio contra la locura, un alivio de los terrores y dolores de la vida humana».

ES la Anais Nin que tal vez en principio pudiera interesar más al lector femenino por su sensibilidad al tratar el tema, a veces el drama, del desarrollo de la mujer, «su vida subterránea, sus logros, sus insatisfacciones», pero que atrae la atención de todo creador, de todo aquel a quien emocione la aventura apasionante ser humano.

LA escritora se lamenta en su diario: «Sólo cuando muera llegaré a ser visible, y entonces algún editor se inclinará sobre mis manuscritos y hasta quizá pujará por ellos. Pero durante mi vida no hubo ninguno que diera un solo paso para prolongar mi vida o revelar mi obra.» El Diario comenzó a publicarse unos diez años antes de su muerte (1977), de esta fecha es el primer volumen de la traducción española.



Escribe J. A. UGALDE

CONVERSACION CON LUIS MATILLA

El día anterior al estreno de «Ejercicio para equilibristas», su primera obra puesta en escena, al margen del teatro independiente, Luis Matilla, con los nervios del último ensayo general, se marchó de Madrid. Tras dos meses de trabajo, cumplida su parte, y desconfiado ante las urgentes reacciones de la «premier», dejaba en manos del equipo dirigido por Juan Margallo el lance del estreno, apuesta en la que se arriesgaban, además del autor, todo un equipo nacido y fogueado en los vericuetos de la independencia, un novel organizador del espacio escénico llamado Ops y, más allá, todo un grupo de autores precariamente representados, todo un abanico de ignoradas y diversas propuestas de renovación teatral a la espera de oportunidades.

Matilla ha vuelto una semana después para encontrarse con críticas unánimemente (desmesuradamente, según él) favorables. La contenida alegría que se le nota nace, sin triquiñuelas, de las esperanzas que se abren para todos los, más o menos, implicados en la buena acogida de su obra. Su conversación, rápida y desbordante, se inicia con esa interpretación colectiva, con apreciaciones de la larga marcha que una serie de autores y grupos sostienen por abrir nuevos modos de expresión teatral y por reconquistar la pasión, hoy enclenque, de las gentes por el teatro. Le pregunto, en primer término, hasta qué punto le parece vigente la obra de toda esa generación perdida o soterrada de autores —Martínez Ballesteros, Ruibal, García Pintado, López Mozo, Matilla, el mismo Arrabal—, a quienes ahora comienza a ponerse en escena con cuentagotas, de manera que, como ha dicho García Pintado, «la continuidad tranquilizadora sólo se ve perturbada por breves sobresaltos calificados de experimentales».

—Hay que tener en cuenta que no se trata de un grupo monolítico y que hay gente de distintas generaciones. Ruibal, por ejemplo, pertenece a la generación realista, aunque temáticamente se acerca a las posteriores. Se han intentado hacer asimilaciones abusivas, cuando lo que nos une es un compromiso con la sociedad en que vivimos y la defensa de alternativas frente al teatro burgués que invade las carteleras, pero desde opciones estéticas distintas. Algunos de nosotros tenemos, además, en común el haber trabajado en colectivos teatrales o en colaboración mutua. Por ejemplo, López Mozo y yo hemos escrito cinco obras a dúo. En la elaboración de la obra «El Fernando» intervinimos siete autores. Personalmente me vinculé a grupos independientes en 1970, y con el colectivo Tábaro participé en una gira por los teatros de la emigración. Nos encontramos con gente que apenas había visto teatro en su vida, que asistía en familia, abuelas y nietos incluidos. De manera que obras como «Castañuela 70» les resultaban sugestivas y además tenían incidencia, como buscábamos, en su vida cotidiana. Aquel teatro, que se hacía básicamente dentro del país, provocó acusaciones de simplismo: hablaba de «libertad» y «opresión» con cierto esquematismo, pero era válido y eficaz. Hay que tener en cuenta que aquel trabajo de los grupos independientes apenas tenía continuidad: los vaivenes, los cambios de línea, la precariedad económica, las deserciones, impedían la madurez. Si Tábaro o Los Goliardos hubieran continuado su línea sin las mil crisis que sufrían hoy podrían estar en un cabaret haciendo sátira de altura o representando en los mejores teatros. Pero la independencia, para nosotros, no era una etapa hacia la profesionalidad, sino una opción entre otras formas de producción teatral.

Pero volvamos a tu pregunta. A mí me parece que el teatro que los autores citados hemos escrito necesita una revisión de dramaturgia. Tal vez el 50 por 100 sea ya inválido, por esquemático y coyuntural. Pero el otro cincuenta por ciento puede salvarse si hay un trabajo previo de revivificación con equipos adecuados. Lo que no se puede es borrar de un plumazo todas estas obras, como hacen ciertos críticos, que, además, revelan desconocerlas en su mayor parte (me lee unos párrafos lapidarios escritos por Ruiz Ramón). El crítico inglés Tynan, visitando pequeños teatros de barrio, descubrió y mostró la importancia de la generación de los «jóvenes airados» ingleses; no hace falta señalar cuán diferente es el comportamiento de nuestra crítica. Por otro lado, temáticamente la vigencia de muchos de nuestros textos es indudable. Aquí hay una inclinación a pensar que la represión o la guerra no constituyen ya asuntos teatrales, como si hubieran desaparecido, mientras que en Europa este tipo de temas se siguen tratando.

—¿Qué línea de acción crees que debería abordarse para mejorar el teatro del país y para dar oportunidad de representar sus obras no sólo a vuestra generación, sino también a los nuevos autores que surjan?

—Para representar nuestras obras, las re-

visiones, como he dicho, son fundamentales y además se va demostrando que son viables: los grupos independientes ya no son «aficionados», sino que poseen madurez, se han especializado y han comprobado las ventajas de abandonar aquel voluntarista «todos hacen de todo». Hay grupos magníficos, como el TEC y Teatro Lliure. Hay directores de gran sensibilidad. Lo que ocurre es que todavía abordan con timidez el estreno de autores españoles, porque éstos suelen exigir un replanteamiento de la estética y una investigación que logre plasmar esos nuevos lenguajes. Por otro lado, no se trata de entrar en la contraposición entre autores españoles y extranjeros, como hace Angel Facio cuando dice que prefiere ensayar y aprender con Brecht. Lo cierto es que ambas cosas no son incompatibles y que, además, es preciso buscar una «dramaturgia nacional», una respuesta teatral a los textos y planteamientos dramáticos de los autores del país. Ahí está la clave: ¿se quiere o no se quiere llegar a ese objetivo? Si la respuesta es afirmativa, el Centro Dramático Nacional o, mejor, los centros dramáticos nacionales, descentralizados, no pueden dedicar sus esfuerzos exclusivamente a los consagrados, deben arriesgarse al descubrimiento, deben favorecer la aparición de esa dramaturgia nacional entroncada con la escritura y la realidad viva de cada nacionalidad, región y cultura. En Inglaterra, por ejemplo, además de las salas experimentales, la Royal Stage Company patrocina una iniciativa peculiar, el llamado «teatro de arriba», en el que cada quince días se promocionan nuevas obras, autores y equipos de trabajo que, en función de sus resultados, pasarán a los escenarios centrales de la Royal. En el teatro de L'Odeón, de París, sucede algo similar e incluso se favorecen las representaciones de los grupos de provincias. De manera que esos serían los pasos a dar para salir de la crisis actual: creación de varios centros dramáticos; arriesgarse a los descubrimientos en cada uno de ellos, en cada núcleo de trabajo de las nacionalidades y regiones, y luego, itinerancia para favorecer los contrastes de líneas adoptadas y atención al teatro en los pueblos y zonas rurales. Por último, la imprescindible labor de formación y promoción teatral en las escuelas.

—¿No eres, entonces, partidario de los teatros estables?

—Creo que no hay que perder la vieja tradición del teatro independiente en esta nueva etapa: toda aquella movilidad, las giras por lugares a los que no llega el teatro comercial, la búsqueda de temáticas ligadas a las realidades vivas de cada localidad. El caso de Els Comediants, que se preocupa de recuperar las tradiciones populares, los festejos, las viejas costumbres, para incorporarlas a sus espectáculos, tratando de unir teatro y vida, me parece modelico. La tendencia al teatro estable es lógica pero peligrosa; puede conducir a la pérdida de la incidencia del antiguo teatro independiente, a la instalación en la comodidad más inmovilista. Por otro lado, el acceso a las zonas alejadas de las grandes ciudades, las muestras teatrales itinerantes, podrían ser favorecidas por los partidos de la izquierda. Pero en la actualidad no propician esa cultura viva, sino que se están impregnando de la tradición burguesa.

—En total has escrito veinticuatro piezas dramáticas. ¿Cómo efectuó la selección de las dos que, tituladas conjuntamente «Ejercicio para equilibristas», decidió representar el Centro Dramático Nacional?

—La verdad es que la selección se efectuó un poco al azar. Ricardo Doménech conocía estas obras y las presentó, tras avisarme, al Centro Dramático. El comité de selección, entre los que se encontraba Eduardo Haro Tecglén, eligió dos piezas a fines de la pasada temporada. Luego dió la palabra a Adolfo Marsillach y la nueva dirección tuvo que confirmar la selección. José Luis Gómez me planteó una serie de dudas, sobre todo acerca de la segunda pieza seleccionada y yo propuse que, en caso de decisión en contra, acabaría la retirada de mis obras siempre y cuando se eligieran trabajos de algún otro autor español vivo y no estrenado. Al final se decidieron por mis dos piezas, y luego cambió la segunda por otra que me pareció más adecuada. La desconfianza del Centro Dramático Nacional se ha manifestado de-

ALGO NUEVO ALIENTA EN EL MUNDO DEL TEATRO

jando mi estreno para finales de temporada, cuando hay menos posibilidad de promoción. Resulta así que, siendo la que mejores críticas ha obtenido, será la que menos tiempo estará en cartel, a menos que nos incorporen a las giras veraniegas, que no deberían estar, por cierto, reservadas exclusivamente a los directores del centro dramático.

—Si te parece, vamos a pasar al examen de tus dos obras. El tema central de la primera es el de la vigilancia, el de los hombres que se sienten observados, maniatados, reprimidos. Iniciado con el panóptico de Bentham en el siglo XVIII, el tema se hace obsesivo en las sociedades contemporáneas que se rebelan contra el ataque del Estado a la intimidad personal. Ha dado lugar a las reflexiones de Foucault, que tú citas en el programa, y a multitud de ensayos sobre las técnicas modernas de intrusión estatal y coerción de la vida privada; así como a las antiutopías de Huxley, Orwell y un sinnúmero de seguidores. Dentro de este panorama, ¿en qué punto de mira se sitúa tu texto?

—Más que el contenido político, me ha interesado analizar la degradación que la vigilancia provoca en las relaciones personales. He tratado de mostrar cómo ese espejo de nuestra frustración que es la mujer, la compañera, puede llegar a convertirse en el recuerdo perpetuo del fracaso. Esta situación, en el momento en que retorna el observador, es decir, la opresión exterior, se desencadena y las relaciones de la pareja se vuelven imposibles, odiosas, degradadas y, al mismo tiempo, siguen siendo necesarias. Se produce esa ambivalencia del odio hacia la mujer —testigo del fracaso— y, al mismo tiempo, de verla como única compañía posible. Creo que estas situaciones



Luis Matilla

EJERCICIOS PARA EQUILIBRISTAS

se han dado en aquellas parejas en que la mujer quedaba aislada de la lucha política del hombre, en que se le pedía que comprendiera pero no que se incorporara: de ahí nacía la intensificación de la pasividad femenina y, tras el fracaso político, la falsa tranquilidad, la simulación y parálisis mutua, los reproches de ella y su visión como testigo del fracaso por parte del hombre.

—Ya en el texto, el tratamiento sugerido apunta hacia una puesta en escena irreal, kafkiana, hacia una atmósfera propia de los cuadros de Magritte que ha quedado confirmado en el montaje. ¿Por qué esa elección?

—He querido aportar una atmósfera mágica, tratando de alejarme del naturalismo o el realismo tradicionales. Creo que hay que recurrir a la imaginación para poder redescubrir la realidad y que no hay posible realismo sin fuerza de imaginación. Además, tenía interés en comprobar si elementos tan discordantes como el personaje del observador y los elementos visuales y decorativos de carácter irracional, por un lado, y el realismo lingüístico, por el otro, daban lugar a algo distinto a la suma de las partes, es decir, provocaban una lectura diferente, una ruptura con los códigos verosímiles de interpretación teatral del espectador.

—En la pieza se observan dos tendencias: una se encamina a concretar, a historizar la situación; otra tiende a la abstracción, a presentar el carácter universal o arquetípico del terror que hunde a los personajes. ¿Se trata de un títere o es algo premeditado?

—Desde luego es premeditado. Yo quería que, dentro de la tonalidad casi surrealista de lo que se cuenta, los hechos estuvieran enraizados, tuvieran los pies en la tierra. También en estos aspectos jugamos con esa dualidad antes citada, a la búsqueda de una nueva dramaturgia. Por otro lado, el hecho mismo de la observación, del espionaje del ciudadano, es una realidad innegable y en crecimiento: el actual control, sutil y diverso, añade a las situaciones antiguas lo incontrolable de la observación, puesto que ésta ha llegado a ser preventiva,

no necesita apoyarse en causas ni actuaciones peligrosas. Hoy puedes formar parte, sin saberlo, de multitud de ficheros.

—Los episodios en que el protagonista revela que jamás se olvidó de los antiguos traumas, que ha sospechado una continua observación y que necesitaba encerrarse en el armario para sentirse auténticamente sólo, muestran la última y más peligrosa cara de la vigilancia, es decir la auto-represión, la interiorización de la vigilancia...

—Efectivamente. No sólo la vigilancia, sino la sospecha de la vigilancia nos lleva en ocasiones a cercenar nuestra libertad. La masificación, la normalización, la fabricación en cadena de hombres de ley y orden, provoca una inclinación a considerar cualquier diferencia y cualquier divergencia como peligrosas desviaciones. Y como esto se sigue haciendo a gran escala, las minorías radicalizan su derecho a la diferencia y se rebelan ante la ausencia de canales de expresión para las minorías. Cuanto más «normales» vayan queriendo hacer al hombre, mayor, insospechada e incontrolable será la rebelión de la gente joven.

—Los sonidos barbotantes y subacuáticos, la primera descripción de los observadores como manchas de humedad en la pared, el teléfono convertido en grifo, las imágenes finales tornasoladas por la inmersión progresiva, los peces circulando tras la ventana. ¿Por qué ese simbolismo acuático de la descomposición y destrucción de los personajes?

—Nuestra sociedad tiene sonidos peculiares que nos persiguen, que no nos abandonan jamás: los ruidos de coches, la música-discoteca, los pasos resonantes de los vecinos, el murmullo televisivo. El sonido y el ruido cercan e impiden la intimidad y, por eso, tratamos de huir de ellos; pero también son factores cohesionadores que acallan nuestra soledad y, así, hay gentes que aunque no la vean, encienden la televisión para que les haga compañía en la soledad de sus casas. En la obra nos hemos inclinado hacia los sonidos acuáticos y hacia la visualización final de la inundación, porque reflejaba con exactitud mágica la descomposición de los personajes. En una sociedad que se ahoga, que se siente sumergida en la vigilancia, los observadores son esa especie de mutantes que sobreviven en la inmersión, son seres de otra pasta, tienen branquias, se van pareciendo a los anfibios.

—La segunda obrita, «El habitáculo», repite los motivos de una destrucción en un entorno cerrado y asfixiante. Pero, en ella, hay una rebelión seguida de la reproducción del personaje que simboliza al Poder. ¿Has querido sugerir una reproducción automática o autómata del poder?

—Bueno, hubo ciertas discusiones en torno al final de la pieza. Si terminábamos la obra con esa manera de reproducción del poder, condenábamos la esperanza humana. Por eso, hay una puerta que se abre de forma que tratamos de sugerir que si al sistema se le presiona hasta cierto límite las puertas se abren. Además, los golpes de piqueta arrecian y es de suponer, aunque no llega a saberse, que hay gente que, desde los otros habitáculos, está intentando avanzar, trata de tirar las paredes...

—Volvamos, para terminar, al teatro en general. Numerosas declaraciones y análisis culturales sostienen que el teatro es la parcela de creación cultural en peor situación. ¿A qué crees que se debe, si es que estás de acuerdo con estas opiniones?

—Me parece que es cierto, porque el teatro ha perdido la conexión con un público amplio. La gente ha estado pagando trescientas pesetas para que le digan que la vida es maravillosa. Salvo excepciones como Buero Vallejo, Sastre, Lauro Olmo y algún otro, el teatro comercial ha estado de espaldas a la realidad del país. Y otros intentos marginales, como aquel nacido en el pueblo de Lebrija, que produjo un espectáculo tan extraordinario como el «Oratorio», fueron masacrados.

—Con la competencia del cine y la televisión creo que al teatro no le queda otra solución que potenciar sus peculiaridades, o sea, su carga emocional directa, su estructura comunicativa sin mediaciones, su capacidad catártica. ¿Cómo lograrlo?

—A mí me gustaría la línea del teatro-fiesta, la línea de un teatro que incorpore al hombre triste y pasivo a un espectáculo en el que se vuelva activo y donde pueda expresarse. Por cada millón de mensajes que recibe, el hombre medio no emite más que uno, o algo así. Este proyecto exige un enorme esfuerzo, pero espectáculos como los montados por Els Comediants o el «Orlando furioso», de Ronconi, dieron muestra de sus inmensas posibilidades. Habría que volver al hombre de teatro total de que hablaba Meyerhold, al que es, a un tiempo, autor, actor, payaso, receptor, animador. Claro que esto es muy difícil de llevar a la práctica en estos momentos.

Escribe Santos AMESTOY

"NEWS

Se ha recibido en este periódico una carta con matasellos de Barcelona, aunque fechada mucho antes en Nueva York con la histórica fecha del 25 de abril. No parece tratarse de réplica, sino de colaboración espontánea de una de nuestras más ocasionales y menos asiduas lectoras, doña Victoria Combalia —crítica catalana que gusta de hostigar a los críticos de Madrid—, molesta por la lectura de un artículo del firmante (29 de marzo de 1980) y que, según confiesa, leyó por inducción de alguien que se lo hizo llegar a su residencia en la ciudad de Nueva York. Pese a ello, no puede deducirse con claridad de la redacción de nuestra inducida lectora si habla por sí misma (no leeré su pasada crónica en «Avui» ni la de «Batik» a las que parece invitarnos, para establecer la hermenéutica), o si, por el contrario, es doña Victoria Combalia persona interpuesta por la señora Rowell como parece en algún momento querer decir, de Nueva York, para transmitir alguna demanda de rectificación; o de la galería Vandrés, a quien también cita de manera apologetica.

Sea como fuere, nos hemos inclinado a reproducir el texto de doña Victoria. Particularmente —y por lo que luego diré— debo expresar mi gratitud a esta señora de Barcelona que vive en Nueva York y es amiga de una señora neoyorquesa que es directora de museo y selecciona artistas para exposiciones. No sólo porque me explica la ortografía correcta de varios nombres que la combinación de algunos fallos tipográficos (en los que ella no quiere creer) con una dificultosa transcripción hizo parecer en mi crónica, titulada con toda intención «Nueva Imagen de España» y que se refería a algunos de los aspectos contradictorios de la exposición de Chillida y varios artistas jóvenes españoles en el Museo Guggenheim de Nueva York. Acci-



dentos de este tipo pasan pocas veces, pero pasan hasta en los mejores periódicos como éste. Y el día menos oportuno. Y los mismos nombres que en la crónica de la semana anterior, también desde Nueva York, lucían todo su esplendor ortográfico, se descomponen en caprichosas combinaciones, dando lugar a que doña Victoria desencadene, permítaseme decirlo así, un primario sentido del humor.

Mas por ello la carta viene a librarme de lo mismo que me reprocha. Doña Victoria es el personaje insólito, de cuya aparición ya dudaba, capaz de desempeñar el papel de quien con toda superficialidad arroja una crítica ortográfica contra una crítica de otra naturaleza. Pues no hay más que eso en su carta. Donde se pretende rectificar —paradójica o chuscamente— se corrobora; o se enfrenta opinión contra opinión; cuando no, información que, a lo sumo, enriquece la nuestra. Tan divertido co-

IMAGES FROM SPAIN" UNA EXPOSICION CON MALA PRENSA

mo penoso resulta ver a doña Victoria tratando de clasificar lo que es y no es el «todo Nueva York de Tom Wolfe», a costa de lo que en mi artículo (escrito desde una perspectiva real, es decir, para nosotros, la de este lado del Atlántico) era poco más que una imagen gráfica y precisa, lo reconozco... Sigue luego un galimatías que para qué voy a referir, si el lector tiene a la vista el texto y yo lo recomiendo con regocijo. En especial, desde donde delata las directrices de la revista «Arts News», tras mostrarse tan severa con ella, antes de meterse en el jardín de Nueva York para salir con la recomendación de la lectura de un texto suyo en un número ya atrasado de «Avui».

Puede el Museo Guggenheim, si quiere doña Victoria, ver las cosas como prefiere o como prefiera la señora Rowell, pero la exposición de artistas españoles ni ha conveido, ni se ha entendido porque no decía nada. Quienes desde aquí nos situamos en la óptica de la dimensión pública de los intereses culturales que compromete una exposición inscrita en el contexto de una fórmula de cooperación cultural, pensamos que lo esencial es que experiencias como «New Images» puedan ser superables, y que por cada error haya, al menos, dos aciertos, como el de la recuperación de la sala Tiepolo, de Madrid, pongo por caso. Asistimos a la emergencia de una política cultural que, en un mar de dificultades, no puede ser sino asistida por una crítica de la mayor meticulosidad y perfeccionismo. Digo, pues, que el balance de la experiencia neoyorquina no nos ha sido favorable y que así lo he constatado ya. Sé que aquí ha sido la mía la única voz alzada, pero me acompañan en su discreto asentimiento muchas más. Incluidas las de aquellos que se han pronunciado en sentido discretamente positivo (ver el último número de la revista «Arte Guía», donde varios de los protagonistas opinan). Todo lo que se ha dicho de aquella exposición se resumiría con la fórmula letal de uno de nuestros programas televisivos más apabullantes: «Ni si ni no, ni bien ni mal.»

La «profesionalidad» a la que se alude entre sus defensores para referirse a la selección de la señora Rowell parece ser término comodín o fetiche, si es que no logra ocultar la chapuza evidente que supone la mezcla de Chillida con diez jóvenes pintores; combinación que ni uno ni los otros necesitaban y que, en todo caso, produce efectos contradictorios.

Lo mejor que se ha dicho de la selección juvenil es que podía haber sido cualquier otra (defensa tautológica). Y, puestos a decirlo todo —se lo brindo a nuestra experta en la vida social neoyorquina—, digamos que el excelente Museo Guggenheim es una institución cuyas últimas exposiciones no han sido del todo bien acogidas por «el todo Nueva York», porque en ciertos ambientes

se cuestiona la imparcialidad de ciertos directivos femeninos del museo, dada su vinculación matrimonial, en algunos casos, con pintores. La propia seleccionadora de «Nuevas Imágenes» está casada con el pintor Georges Noel, y ya han surgido comentarios a ambos lados del Atlántico acerca de la posibilidad de que en un futuro no muy lejano tengamos, a cambio, exposición del marido. Hay precedentes.

Coincido con la crítica —me refiero a doña Victoria— en la admiración a la galería Vandrés. Entidad que ha contado con mi afecto y mi reconocimiento testimoniados, no solamente con la atención y el apoyo prestados desde éstas y otras páginas a lo largo de muchos años, sino, además, con la aceptación de escribir para el catálogo de la exposición celebrada paralelamente en el Spanish Institute el texto que acompañó a las obras de la pintora Teresa Gancedo. Ello no me impide reconocer que, una vez que se podía haber hecho bien las cosas, el acontecimiento hubo de ser devorado por una sola galería (y sentiría que se le estuviera indigestando). También es verdad y mi artículo lo probaba con dos extensas citas que en la revista «Arts News» un señor Fernández trazaba —muy mal trazado— un panorama de la cultura española durante los últimos cuarenta años. Sigue siendo verdad —lo supe por la galería Vandrés, precisamente— que no hubo bolsas de viaje para los artistas invitados. De los desagradables incidentes en la inauguración del Guggenheim no soy el único testigo. La Fundación Carnegie interviene en la exhibición española a escala de viajes por los USA...

Tal vez doña Victoria Combalia me rependa otra vez, pero aquí, en provincias, el «New York Times» (pese a las fobias de su crítico Hilton Kramer y sus filias pro arte figurativo) es el «New York Times». Por eso reproducimos al lado, también, una crítica con la que me honro en coincidir en más de un extremo. Discrepo, desde luego, de las pintorescas opiniones de Kramer respecto a Chillida, a quien llama (¿quién sabe a qué se quiere referir?) «un pequeño maestro». Omíttimos —por razones de espacio— los párrafos en los que habla particularizadamente de cada uno de los artistas para preferir los que tratan de ofrecer una valoración general. En ocasiones, Kramer desliza juicios muy discutibles, cuando no equivocados. Así su error acerca de las motivaciones políticas en el trabajo de Darío Villalba.

Pero tiene la crítica de Kramer la virtud de ser —con la mía— otra voz discrepante. No me atrevo a imaginar lo que desde la capital opinará a estas alturas doña Victoria Combalia de mí. Sin embargo, me alegra coincidir en muchas cosas con el «New York Times». Juzgue, si quiere, el lector. Las cartas están sobre el tapete, y por mi parte, punto final.

La carta de V. Combalia

Señor director:

Ha llegado a mis manos un artículo aparecido en el «Sábado Literario» (29 de marzo de 1980) titulado «Nueva imagen de España», en el cual se comenta la reciente exposición de arte español en el Guggenheim Museum de Nueva York. Como residente en esta ciudad y persona vinculada al mundo del arte, me siento en la obligación de señalar la gran cantidad de errores que dicho artículo contiene. Ningún nombre propio, si excluimos el de Chillida, está escrito correctamente, lo cual me induce a pensar que no puede tratarse de un mero error tipográfico. Por esta extraña virtud que a veces poseemos los españoles de hablar de oídas, el artista catalán Sergi Aguilar se ha convertido en Sergi Villar; la organizadora de la muestra, Margit Rowell, en Margaret Rodver; el señor Perico Pastor, en Perico Martínez, y el famoso galerista Leo Castelli, en Leo Castell. Si el periodista lo hubiera hecho con propósitos humorísticos no le hubiera salido mejor, realmente. Pero lo grave es que a ello se añaden informaciones de contenido que no corresponden en nada a los hechos, y siendo ésta una exposición tan controvertida, creo que es justo que el lector español tenga una idea objetiva de los acontecimientos. El autor del artículo cita el asombro producido al comprobar que los artistas seleccionados pertenecían a una sola galería; quisiera tan sólo recordar que Margit Rowell, la organizadora de la exposición, hubo de hacer unas declaraciones a «El País» (22 de diciembre de 1979) para explicar que los artistas escogidos los había visto en cinco galerías diferentes. Si posteriormente los responsables de la galería Vandrés han sido tan rápidos managers como para incluir en su lista de artistas a todos los seleccionados en la exposición, de todo ello Miss Rowell no tiene culpa. En segundo lugar, no es cierto que la revista Art News no tuviera tiempo de cambiar la portada en la que aparecía el Equipo Crónica. Art News sabía perfectamente que dicho equipo se había retirado de la muestra; el hecho de que en el interior de la revista se publicaran una serie de entrevistas realizadas a varios artistas españoles no seleccionados podía leerse incluso como una suerte de alternativa de criterios a lo del Guggenheim, pero también, claro está, como una simple interpretación, «otra», del arte español actual.

Otra matización debiera ser hecha acerca de la importancia que desde España se atribuye a ciertos puntos de la vida artística neoyorquina. Ni Art News, como aparece en el texto citado, es una de las mejores revistas, ni «el todo New York de Tom Wolfe se había dado ya de bofetadas para conseguir una tarjeta amarilla para la inauguración en el Guggenheim». Si hay un New York de Tom Wolfe en estos momentos, en todo caso ahora algunos ejemplos de él serían William Rubin, Barbara Rose o Meyer Shapiro (por citar a gente de generaciones y «sostituciones» diferentes), y éstos (exceptuando a Bárbara Rose, por su amistad personal con Miss Rowell y su interés en el arte español) no estaban en la inauguración. Y es natural desde su óptica particular de un país que cree poseer la primacía artística mundial. Para lo único que sí hubo bofetadas (mi información proviene del personal de la galería Maeght en New York) era para la exposición simultánea de Chillida, un artista cuyo status ya es internacional. Ello no afecta en nada al interés de la muestra de los jóvenes (mis opiniones al respecto aparecen en el diario «Avui» del 13 de abril de 1980 y próximamente en la revista «Batik»); tan sólo quisiera dejar bien claro que es lo que en Nueva York se considera, sociológicamente hablando, importante o no.

La señora Rowell, en fin, me ha señalado otros errores en el citado artículo que en su opinión debieran rectificarse tajantemente. El primero de ellos es que la Fundación Carnegie no tenía nada que ver con la exposición New Images from Spain. El segundo concierne a la frase en donde se dice que la galería Vandrés «ha sido uno de los pilares, sin cuya aportación de esfuerzos la muestra no habría sido prácticamente posible». Como afirma la señora Rowell, si se hubiera tratado con otras galerías la muestra hubiera salido igual (un poco demasiado fuerte, me parece a mí, es suponer que el Museo Guggenheim no es capaz de hacer exposiciones con cualquier galería). El tercero atañe a la supuesta negativa del Comité Conjunto a dar una bolsa de viaje a los artistas: el Comité, de hecho, dio una cantidad de dinero para el viaje propiamente dicho, y lo que no pagó fue la estancia de éstos. El último, por fin, alude al cóctel restringido de las 7 de la tarde y a la dificultad de encontrar las famosas «tarjetas amarillas» para la inauguración. Sobre lo primero, Miss Rowell indica que se trataba de una cena privada en honor de los artistas y de los patrocinadores de la exposición; sobre lo segundo, parece que se hizo el máximo esfuerzo por conseguir una entrada para todos aquellos que venían de España.

En espera de que publique mi carta, le saluda atentamente,

(Victoria Combalia, crítico de arte y actual visiting scholar en el Instituto of Fine Arts de Nueva York.)

La crítica de H. KRAMER

(28-III-1980)

("New York Times")

● Hace exactamente veinte años que el fallecido Frank O'Hara organizó una exposición en el Museo de Arte Moderno, titulada «Nuevas pinturas españolas y esculturas». La exposición fue una noticia alentadora para muchas personas en este lado del Atlántico, que habían abandonado las esperanzas de que algo artísticamente consecuente pudiera surgir durante la era fascista en la España de la posguerra civil. También fue reconfortante que gran parte de este arte fuera de un carácter más o menos expresionista abstracto.

● El expresionismo abstracto estableció el standard en exposiciones internacionales de arte contemporáneo y España —a pesar de la problemática histórica política— parecía formar parte destacada en la principal corriente internacional. Y como el expresionismo abstracto tenía la reputación de albergar un espíritu de revolución, el nuevo arte español se tomó como el significado de cierto tipo de independencia política o cultural. Al menos, para la gente más interesada en la estética que en la política, aquello representó el triunfo del arte sobre la adversidad.

● Ahora —dos décadas después— todo ha cambiado, desde luego. España surge como una democracia pujante, pero todavía con problemas. Y las perspectivas artísticas, las nuestras y las que rigen el arte contemporáneo en España, han cambiado significativamente. El arte es, en estos momentos, y en todas partes, más ecléctico y pluralista, y ningún estilo único o punto de vista gobierna con autoridad incuestiona-

ble. Por eso no nos sorprende que la exposición, que Margit Rowell ha organizado en el Museo Guggenheim, de Solomon R., se llame «Nuevas Imágenes de España». Comprende una más amplia gama de estilos que aquella exposición de 1960, «Nuevas pinturas y esculturas españolas».

● De hecho, tan variados son los estilos de los diez artistas elegidos por la señora Rowell, directora del museo, que ha organizado una serie de distinguidas exposiciones en el Guggenheim, que «Nuevas Imágenes de España» se divide rápidamente en una serie de distintas presentaciones individuales.

● Sería, desde luego, un error asumir que éstos son los únicos artistas de interés para nosotros en el actual escenario artístico español. Todo lo que podemos aceptar con seguridad es que son artistas que le interesaban a la señora Rowell, y que eso no es pequeña recomendación. Y si «Nuevas Imágenes de España» no logra presentarnos algunos talentos dominantes —y no lo logra— por lo menos tiene la virtud de restablecer contactos con una comunidad de talentos de los que esperamos saber más en el futuro.

● Las dos exposiciones, la de Chillida y «Nuevas Imágenes de España», permanecerán en el Museo Guggenheim, hasta el día 11 de mayo. «Nuevas Imágenes de España» se trasladará a museos en San Antonio, San Francisco, Colorado Spring y Albuquerque, N. M.

Escribe Leopoldo AZANCOT



Thomas Mann se confiesa

KRULL: UNA MASCARA



Pocos escritores habrán puesto en juego a lo largo de toda una vida tantos medios para enmascararse, para ocultar sus tendencias más profundas, para sustituirse a los ojos de los demás por una figura engañosa de elección, como Thomas Mann, el supuesto olímpico. Tal suma de esfuerzos, sin embargo, había de tener algún tipo de compensación: momentos en los que quien se hurta obsesivamente a las miradas se deja llevar por la inclinación opuesta, por la tentación del exhibicionismo. Así, en el caso concreto que nos ocupa, las *Confesiones del estafador Félix Krull*, de Thomas Mann (EDHASA), una novela de historia accidentada y cargada en sí de significación.

del mismo hay que buscarlo en el miedo: Mann creyó que el disfraz escogido era transparente en exceso, que su verdadera y oculta personalidad emergía llamativamente bajo él.

MUCHOS años después, pasada la II Guerra Mundial, en vísperas de su muerte, Mann no pudo sustraerse ya al deseo de mostrarse al mundo, y retomó la novela, trabajando en ella hasta su fin: el libro fue el último de los suyos. A pesar de que su temor a ser verdaderamente visto estaba temperado ahora por la conciencia de su próxima extinción, por el distanciamiento de sí que dan los años, no logró renunciar a un último disfraz: el del humor. Fruto de ello es que las *Confesiones del estafador Félix Krull* —y repárese en la ironía del título, en la presencia en él de la palabra «estafador», glorificación y condena a un tiempo— resultara un libro radicalmente cómico, lo que sirvió subsidiariamente para acentuar su tipicidad en cuanto obra maestra de vejez, pues, según nadie ignora, el humor es la floración última de la madurez.

TENGO estas *Confesiones* por una de las novelas mayores del presente siglo: juventud y vejez se muestran en ella como aspectos apenas diversos de una misma voluntad de sabiduría; el dominio de las técnicas narrativas es aquí, meramente, el nombre oculto de la poesía.

Textos alucinados

SADE, EL IRRECUPERABLE

IRRECUPERABLE, sí; pero no sólo: también inmanejable. Lo que le asegura un estatuto singular entre todos. Tal es una de las causas fundamentales de la soledad de Sade en su época, y de los malentendidos que han rodeado su obra en las sucesivas —comprendida la nuestra—. Y también de que la bibliografía sobre la misma y sobre él sea copiosa, aunque no en España. Por ello, y por el interés del libro en sí, hay que resaltar la aparición de Sade. La invención del cuerpo *libertino*, de Marcel Hénaff (Ediciones Destino), un ensayo que fuerza a una lectura distintas del corpus narrativo del ambiguo sexomano.

YO alabo, ante todo, el libro de Hénaff porque aspira no a lograr la integración de Sade en un *establishment* cualquiera, sino a lo contrario: a mantenerlo en su situación de escritor problemático, a cuyo través se plantean de continuo las cuestiones básicas de la literatura y de la vida. Contra esa tendencia reciente de una cierta progresia estetizante a limitar a Sade el papel de provocador de pequeñoburgueses, a minimizar su obra subversiva, considerándola un acto de rebeldía contra una sociedad ya condenada por la Historia —se cree—, Hénaff muestra cómo la obra y la figura de Sade no podrán perder jamás su condición de malditos y revolucionarios, por cuanto ambos, más allá de lo estrictamente social, representan una lúcida agresión a la condición humana y a la literatura, cuyos fundamentos ponen en entredicho. No; para asimilar, para desbravar a Sade y a sus libros hay que ignorarlos, hay que sustituirlos por un *ersatz*. Y aun así...

UNA virtud del ensayo de Hénaff es el lograr mantenerse sin desmayo en un espacio que no es ni el de lo literario puro —es decir, superficialmente formal— ni el de lo ideológico estricto —es decir, abstracto, sin enraizamiento en lo cotidiano—, sino el de la realidad de lo imaginario y el arte, que es aquél donde puede darse la existencia plena y lo absoluto humano, por modo exclusivo. Como consecuencia de ello, buena parte de los pseudoproblemas habitualmente planteados por la crítica alrededor de Sade y de sus libros desaparece, y en su lugar surgen los verdaderamente fundamentales, que afectan a lo literario y a lo vital conjuntamente, de tal forma que resulta imposible formalizarlos, darles una solución abstracta.

LA obra de Sade es terrible, y sólo considerándola tal puede el lector aspirar a entenderla. El libro de Hénaff, por situarla en su espacio justo y bajo luces justas, ayuda a ello: a encararla de frente y en su orgánica totalidad. De donde lo recomendable de su lectura, que yo encarezco.



Recuadro latinoamericano

EL PRIMER NERUDA

EL río invisible, de Pablo Neruda (Editorial Seix Barral), es una recopilación de poemas y prosas escritos por el conocido autor chileno en su juventud y luego no recogidos en libro. Seleccionados por Matilde Neruda y anotados por Jorge Edwards, estos textos, que serán útiles para los estudiosos de la obra de su autor por cuanto ponen de manifiesto cuáles fueron los orígenes del mismo, poseen para mí un valor primordial: sacar a luz la banalidad del personaje a quien se deben.

POR supuesto, yo creo en las posibilidades de evolucionar y de enriquecerse de todo hombre; pero también, en que no se pueden hacer cosas realmente y humanamente importantes a partir de la casi nada: de esa casi nada que era el Neruda adolescente y joven. Un hombre, por otra parte, que desde muy pronto dio muestras de habilidad, de lis-

teza; la corrección de estos primeros trabajos suyos es, para mí, una prueba más de lo inadecuado de la actual valoración de Neruda —torpeza e ingenuidad, espontaneidad, hubieran dado indicios de que él aún no era él; y nos permitirían hacernos ilusiones a su respecto—. Sos-tengo, en consecuencia, fortalecido en una convicción ya antigua por lo precedente, que el autor de *Canto general* fue un escritor menor que supo sacar un riquísimo fruto social a sus limitadas dotes, y que, así, el célebre juicio de Juan Ramón Jiménez a su respecto —«Es un gran mal poeta»— no debe seguir entendiéndose como una boutade.

(A quienes escandalice lo que antecede, les recomiendo que comparen un poema cualquiera de Neruda con otro de Vallejo, y que después saquen las conclusiones pertinentes.)

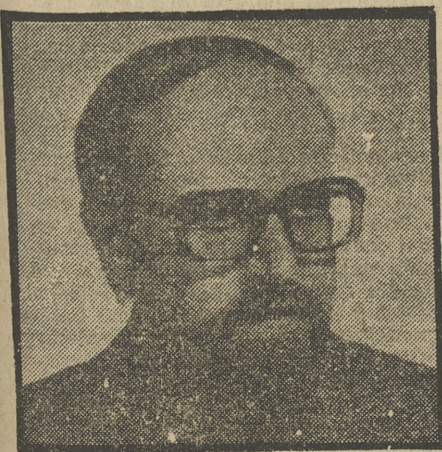
OTROS LIBROS

EDITORIAL Lumen reedita en libro de bolsillo tres obras de Virginia Woolf del mayor interés: El cuarto de Jacob, una de sus primeras novelas, en la que se encuentran algunas claves personales muy iluminadoras; Entre actos, su último e incompleto libro de ficción, en el que cabe ver la quintaesencia de su arte, y Tres guineas, ensayos sobre la paz, la educación femenina y el trabajo de la mujer, que adquieren un nuevo sentido al ser conexionados con las preocupaciones mayores del actual movimiento feminista. Italo Calvino está, afortunadamente, de moda entre nosotros. El barón rampante (Club Bruguera) es una de las obras más significativas de su período medio: un triunfo de la imaginación y de la fantasía. Sobrevalorado en los últimos años, Carlos Fuentes escribió lo mejor de su producción antes de que fuera conocido internacionalmente. Así, La muerte de Artemio Cruz (Club Bruguera), uno de sus libros primeros.

Escribe Manuel Quiroga Clerigo La poesía como experiencia

Antonio Porpetta: "La huella en la ceniza"

Antonio Porpetta, sólo en compañía de su esposa, Luz María, lleva muchos años navegando en el bellamente turbulento mar de la poesía. Incluso, para contribuir a un amainamiento de las aguas, inician, tímidamente y con sus más preciados ahorros una labor editorial de tipo más que doméstico para dar a conocer esos nombres eternamente nuevos por culpa del mercantilismo aciago y ciego a que se hallan sometidos los menesteros literarios en general.



Antonio Porpetta, de quien se habla en este artículo, que ha obtenido el prestigioso premio sevillano de poesía Angaro, por su libro «Cuaderno de los acercamientos»

TRAS esta breve explicación, diremos que, tras el libro editado en 1978 con poemas de Luz María y Antonio, titulado «Por un cálido sendero», de preciosista insinuación poética, aparece ahora un volumen de versos denominado «La huella en la ceniza», que contienen poemas de Antonio Porpetta y que ha sido publicado por el Instituto de Estudios Alicantinos, dependiente de la Diputación de aquella provincia, en la cual nació Antonio, en 1936. En este libro, un prólogo meditado de Leopoldo de Luis nos lleva a una delicada comprensión del ámbito poético en sí y de la labor de Antonio Porpetta como especificación del entorno que rodeó al poeta antes y en el momento de concebir estos versos. Es así como leemos que «La poesía es siempre una experiencia», permitiéndonos adivinar que a través de tal experiencia se hace posible no sólo el estimar en todo su valor el escenario que el poeta elige para su meditación, sino los propios estímulos meditativos que configurará todo un pensamiento conceptual. Y si De Luis prosigue indicando que esta «experiencia patética la sufre el poeta, la padece, aunque sea un feliz padecimiento», entonces nos queda bellamente explicado el temario de los versos que Porpetta nos ofrecerá a continuación.

El libro se compone de tres partes: «Apuntes para un autorretrato» contiene versos indagadores, a veces estupefactos, ante una situación vulnerada o una duda: «Yo busco mi verdad de cada día, / con la terca insistencia del mendigo / cuando extiende su mano entre la lluvia: / apasionadamente la deseo, / repleto de esperanza la suplico», a veces evocadores de situaciones concretas, en las que el poeta permanece o se reinventa: «Os voy a hablar de amor sencillamente, / porque mi amor es algo cotidiano: / es un trigo que siembro grano a grano /

en una sembrera permanente.» La segunda parte, breve, forma una sola unidad, con unos cuatro poemas, que describirán la «Crónica de una desolación», donde más que una decepción yo me atrevo a entrever la indagación de un hombre confundido por la insatisfacción, la duda apasionante, la búsqueda de un marco más perfecto para situar la esperanza o proclamar un paraíso de sueños y quimeras felices, pocas veces logradas. («Algunas tardes, inesperadamente, / un mínimo rayo de sol / se me adentra en el costado, / inundándome el pecho de alegría.») «Del hombre y sus contornos» forma la última parte, con ocho bellos poemas, en cuyos versos el poeta se desnuda, elaborando una sucinta biografía, a través del suministro de imágenes, donde inanimadas vivencias cobran valor de intimismo sorprendente. Comienza con el soneto titulado «Desván de soledades».

«En un mundo de absurdas estridencias / perdido voy, más bien desorientado, / sin saber encontrar mi desolado / rincón de penas, lágrimas y ausencias. / Mi corazón, lleno de menducías, / pero, a pesar de todo, enamorado, / lanza un rayo de sol a mi nublado, / alumbrando difíciles presencias. / Bajo su incierta luz enfebrecida, / buscando voy el nítido lindero / que separa mi muerte de mi vida. / En este bucear por mis verdades / tan sólo me acompaña un compañero: / mi trágico desván de soledades.»

Esse explicitar silencios, comunicar esperanzas o inventar futuros es una forma magistral de dejar patente «la huella en la ceniza», pero con un espíritu ampliamente desbordador de mitificaciones y de quintaesencias, a través de las cuales Antonio, efectivamente, y recogemos palabras de Leopoldo de Luis, «ha buscado su verdad individual y los contornos de su mundo», ya disfrazado de poeta, ya en su vivaz imagen de hombre feliz, de hombre enamorado.

Escribe Joaquim MARCO

LA NARRATIVA DE MERCE RODOREDA

La obra de Mercé Rodoreda (nacida en Barcelona en 1909) se inició poco antes de la guerra civil española con cuatro novelas que la autora no ha reconocido posteriormente:

«¿Sóc una donna honrada?» («¿Soy una mujer honrada?»), 1932; «Del que hom no pot fugir» («De lo que no se puede huir»), 1934; «Un día de la vida d'un home» («Un día de la vida de un hombre»), 1934, y «Crim» («Crimen»), 1936. En 1937, tras obtener el premio Creixells, el más importante premio de novela del período, con su novela «Aloma», publicada en 1938, se inicia su obra, hoy reconocida como una de las más sugestivas y más poéticas formulaciones narrativas de su generación, la integrada por Trabal, Jordana, Benguerel, Guansé, etc. Tales nombres responden adecuadamente al interrogante de Carles Riba sobre la existencia de una novela catalana. En efecto, pese a poseer obras de gran relevancia en el ámbito de la poesía, la literatura catalana no disponía de un plantel comparable de narradores y, por consiguiente, carecía de un lenguaje narrativo adecuado.

SUIZA en el futuro habrá que valorar los hitos que suponen, en el proceso hacia la normalización de una lengua narrativa, los nombres de Verdaguer, Ruyra y, principalmente, Josep Pla, todavía hoy discutido a la hora de la concesión del mencionado premio, que en este año ha correspondido mercedamente a Mercé Rodoreda. Pero, digamos de paso, que circuló el rumor, entre los mentideros literarios catalanes, que una supuesta concesión al eminente filólogo Joan Corominas, quien acaba de publicar el primer volumen de un monumental diccionario etimológico de la lengua catalana, habría resultado conflictiva, ya que éste habría cedido su premio, públicamente, a Josep Pla, quien no ha sido nunca galardonado con él, por aquello de que sólo se concede a quien manifiestamente haya merecido «gloria» y «honor» en las letras y en la vida pública catalanas. Jesuítica distinción ésta que impide normalizar adecuadamente la literatura catalana contemporánea.

Pero, dejando a un lado los dimes y dires de la cuestión, conviene señalar que Mercé Rodoreda dispone hoy de una bibliografía definida por ediciones que van de «Tots el contes» (Edicions 62 i «La Caixa», 1979) de enorme difusión popular, puesto que, bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros, se está difundiendo una colección titulada «les millors obres de la literatura catalana», en la que aparecen, con

prólogos informativos, las obras más importantes de la literatura catalana, hasta la edición de sus «Obres Completes», cuyo primer volumen fue publicado en 1976. La aparición de «La plaça del Diamant» («La plaza del Diamante»), supuso un considerable éxito de público en un momento en el que la difusión de la literatura catalana comenzaba a romper con las dificultades de años anteriores. En 1965 había alcanzado su tercera edición, al ritmo de una edición por año, puesto que la primera apareció en 1962. De otra parte, la obra de Mercé Rodoreda ha conseguido una cierta difusión internacional. Ha sido traducida a diversos idiomas, entre los que cabe mencionar la reciente y extensa difusión de la rusa. Y sobre la obra de la novelista existe también un libro de Carme Arnau, «Introducció a la narrativa de Mercé Rodoreda» (Edicions 62, Barcelona, 1979), que es un resumen de una tesis doctoral presentada en la Universitat de Bellaterra (Autònoma de Barcelona). Salvo Espriu, Pla y Foix no existen autores catalanes contemporáneos que hayan merecido una atención crítica semejante.

La reincorporación de la escritora a la vida catalana se produce en 1957, cuando consigue el premio de cuentos Victor Català con «Vint-i-dos contes» (1958). Entre 1939, cuando Mercé Rodoreda había iniciado el camino del exilio hasta este momento se produjo un silencio literario que tiene que ver con las circunstancias históricas (la II Guerra Mundial), vividas con cierta intensidad y su posterior refugio ginebrino. Carme Arnau se refiere a este primer libro de postguerra señalando su carácter «behaviorista», con claras in-

PREMI
D'HONOR
DE LES
LLETRES
CATALANES



fluencias de Hemingway. Pero en las dos novelas siguientes, «La plaça del Diamant» y «El carrer de les Camèlies» («La calle de las Camelias») (1966) encuentra su adecuada voz expresiva. En ambos casos se trata de plantear la reconstrucción de una zona bien definida del mapa urbano de Barcelona, en un tiempo histórico también definido, desde la perspectiva de una mujer. La técnica expresiva utilizada se encuentra próxima al «realismo poético», ingenuista, en ocasiones, que parte de la especial incidencia de la infancia. No cabe duda de que ambas novelas derivan o pueden inscribirse en el ámbito de la novela italiana de los años cincuenta: Prattolini, principalmente. Incluso el situar algunas de sus escenas en el ambiente del chabollismo, una vez la heroína de «La plaça del Diamant» ha escapado de su lugar de adopción, entroncaría con las preocupaciones «sociales» del cine neorrealista y de la literatura italiana que le arropaba. La evolución de la novela de Mercé Rodoreda discurre a lo largo de otras dos experiencias, a mi juicio, menos conseguidas: «Jardí vora el mar» («Jardín junto al mar», 1967) y «Mirall trencat» («Espejo roto», 1975). Entre ambas, publica otro libro de relatos breves «La meva Cristina i altres contes» («Mi Cristina y otros cuentos», 1967) de gran eficacia, que constituye su mejor libro unitario de relatos.

LOS temas de Mercé Rodoreda giran generalmente en torno a la experiencia amorosa, las relaciones entre la pareja o las perturbaciones que se operan en ella cuando intervienen otras personas. En «Jardí vora el mar» aparecen nuevamente bien definidas las relaciones sociales amos-servidores y los paralelismos y simbolismos se establecen fácilmente a través de una trama en la que, a diferencia de las novelas «clásicas» de Mercé Rodoreda,

las situaciones se tornan turbias y algunas de las escenas permanecen en la penumbra de la ambigüedad. En «Mirall trencat», la más compleja de las experiencias narrativas de la autora, refiere la génesis, el esplendor y la decadencia de una familia. Una vez más, la idea familiar de Mercé Rodoreda aparece tejida por las relaciones entre amos y criados, entre los «humillados y ofendidos» y los «señores». Y, una vez más, también, la técnica narrativa surge vinculada al mundo de la infancia (hay siempre un retorno a la ingenuidad y a la perversidad de la infancia) y a sus mitos y formas poéticas. Pero, aunque en algunos momentos, el estilo vacila entre la objetividad y la ambigüedad, finalmente la autora se decide por una personal manera de narrar que ha servido para definir su mundo. En 1978, publicó otro libro de relatos con el título de «Semblava de seda i altres contes» («Parecía seda y otros cuentos»), en los que reúne algunos dispersos en revistas, muy anteriores, y otros recientes. Entre ellos, destacaríamos «Paràlisi» («Parálisis»), monólogo interior, en el que la escritora conzesa en un «alter ego» poco disimulado sus temas vitales y literarios. Otro de los relatos, «El parc de les magnòlies» («El parque de los magnolios») utiliza el diálogo teatral. Desde un punto de vista femenino, la obra de Mercé Rodoreda incorpora una voz sensiblemente preocupada por el papel de la mujer en una sociedad indiferente a su sensibilidad. Amante de las flores, de los jardines, del mar, de la belleza y del amor que va desde la adolescencia a la vejez, Mercé Rodoreda trabaja en su casa de Romanyà de la Selva, en la frontera del Ampurdà, una zona de gran belleza natural, frente al mar, aislada de la vida literaria barcelonesa. Allí le dieron la noticia del nuevo premio justamente concedido a una obra de gran delicadeza.



Escribe
Alfonso
MARTINEZ-MENA

LOS BEST-
SELLER

CESAR NEGRO (FORMULA: VIOLENCIA POLITICA)

AFRICA será o no el continente del futuro, pero si escenario de revulsiones, ambiciones de poder y objetivo propicio a intrigas internacionales, con toda su peligrosa secuela de carga explosiva imprevisible, que, de alguna forma, hay que tener en cuenta a la hora del futuro equilibrio mundial. En tal escenario transcurrió la novela de Lawrence Sanders, «Napoleón Negro», cúmulo descriptivo del ambiente exultante de pasiones ajenas al proceso de viejos pueblos oprimidos que despertaban a la emancipación. Y en ese mismo enclave, y en línea similar, se desarrolla esta nueva obra del «best-seller» Sanders, titulada «César Negro», que, dentro del espectro fabulador que conlleva el género novelístico, viene a despertar un cúmulo de sugerencias, mientras reportajea testimonialmente un climax actualísimo y en vísperas, posiblemente, de serlo mucho más.

LOS inexcusables propósitos de un cerebro enigmático como el del triunfador de un sangriento golpe de Estado en el reino africano de Asante, son el hilo de esta trama, que más que política-ficción es política a secas, encaminada a la consecución de un proyecto ambicioso como el de la creación de los Estados Unidos Africanos, bajo el mandato de un Pequeño Capitán, tirano ambicioso, inteligente, astuto y dispuesto a no ceder ante barreras de ningún tipo para lograr su máxima ambición de dictador sin límites, que juega con los elementos naturales y el conocimiento psicológico de un pueblo que puede hacer posibles sus anhelos de conquista.

EL Pequeño Capitán, Obiri Anokye —no se sabe si inteligencia enloquecida o lúcida—, una vez que su reino de Asante entra en el período de prosperidad pacífica tras el golpe de Estado, comienza a elaborar una complicada operación de acercamiento a inversionistas extranjeros. Una partida en la que no se ha de saber si Anokye es pieza a jugar por manos internacionales, o si su capacidad de astucia logrará el triunfo de convertir en realidad un sueño, más que idealista, de ambiciones personales, que lo convierta en el más poderoso mandatario del África Negra.

INTRIGA, desenfreno, brutalidad son los denominadores comunes de un relato de reflejos actuales e indudable carga de interés, en el que Lawrence Sanders realiza un acertado análisis de la personalidad del casi disparatado hombre de Estado que es Obiri y de sus más próximos colaboradores, incondicionales y al tiem-

po tan ambiciosos como él, tal es el caso del fiel sargento Sene Yeboa, que goza de su ilimitada confianza y al que promocionará a coronel, y de un curioso sujeto norteamericano, al que todavía le tiene menos fe, quizá porque es el único que conoce a fondo los propósitos del César Negro, pero con el que desarrolla un hábil pugilato de promesas y condicionamientos mientras le sea útil a sus fines.

NOVELA salpicada de crudeza y violencia, mientras Obiri Anokye camina hacia la maduración de sus incontenibles sueños de conquista, movido por un febril y enloquecido instinto político al que está dispuesto a sacrificar todo lo demás, porque nada es tan importante para él como alimentar su insaciable sed de poder: convertirse en un auténtico César Negro por encima de todo. Un César que puede poner en peligroso trance, incluso la paz mundial.

Y aquí está la advertencia de Lawrence Sanders, que ha creado un personaje más prototipo que arquetipo, un personaje al que el autor parece admirar no obstante, pero al que habría que temer si alguna vez, en alguno de los países del continente negro, surgiera incluso con propósitos menos ambiciosos y desenfrenados que los del protagonista; sobre todo si resultara más idealista y con la misma astucia y coraje que el Pequeño Capitán de la novela, recientemente publicada por Ultramar Ediciones en su Colección Best-Seller y escrita por el congradado Sanders —especialista en estas lides— hace apenas dos años, usando nombres imaginarios, pero escenarios, organizaciones e instituciones totalmente reales, lo que le confiere amplios visos de verosimilitud.