

# Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Suplemento semanal  
del diario PUEBLO

Sábado 25 de octubre  
de 1980

## ENTREVISTA

CON

MARCELIN

PLEYNET

Escribe

Mercé MONMANY

El nombre de Marcelin Pleyne (Lyón, 1933), ensayista, poeta y crítico, viene estrechamente unido al de la revista renovadora y conmocionante en todo el ámbito y método de la cultura moderna, *Tel Quel*, de la que es secretario de redacción y miembro de su comité, junto a Philippe Sollers y Julia Kristeva. Radicalismo, oscuridad e «ilegibilidad» provocada en una nueva exigencia paralela al teoricismo intertextual, a la complicación ontológica del significante artístico-literario, serán las características «provocadoras» desde la fundación del grupo en 1962. En 1968, con la aparición de *Teoría de Conjunto*, el grupo introduce de lleno el psicoanálisis como fundamental integrante del análisis del texto moderno, así como a partir de ese momento las posiciones marxistas pasan a radicalizarse y determinarse. Comienza el apoyo activo a China y la revolución cultural (de lo que más tarde se irán replegando progresivamente). Si en una primera etapa (60-63) la revista sostiene una defensa de corriente como el *Nouveau Roman* (más tarde rechazado por haber sido recuperado por el academicismo), y ya comienza también la línea de sus inclinaciones «maestras» en la literatura moderna (*Bataille sobre todo y Sade, Mallarmé, Artaud, Lautrémont, Joyce*); en una segunda etapa (63-68) se inicia a fondo una elaboración teórica a partir de la intervención de la lingüística (con los estudios de Jakobson, Lacan, con la Teoría de la novela, de Kristeva), de los formalistas rusos, de la semiótica de Barthes, apareciendo también el trabajo filosófico de Foucault, o los de Derrida. La revisión, sin embargo, se hará continua, al ritmo de los acontecimientos que giran en torno a la obra de nuestros días.

Como autor poético, Pleyne cuenta entre su producción: *Provisoires amants des nègres* (1962), *Paysages en deux suivi des Lignes de la Prose* (1963), *Comme* (1965) y *Stanze* (1973). Con esta última se revela una mayor importancia dada al verso, al tiempo que pasa de un tipo de formalización investigadora a una escritura distinta: aparece la idea del sujeto inconsciente y la organización de la sexualidad. Mao como modelo formal e ideológico, citas literales de periódicos como introducción directa en el texto de la historia concreta del momento, etcétera. Ese sujeto del conflicto queda atravesado por una connotación de clase, y además se valora la cultura de Oriente, que, como la revolución china, ha quedado tachada frente a Occidente. Los poemas tienen un sentido cosmogónico, legendario, monumental y epopéico («la epopeya del lenguaje»). En España, la poesía de Pleyne ha sido traducida sólo parcialmente, en extractos de poemas sueltos, como el aparecido recientemente en el número de la revista «Espirale», dedicado a Nueva Escritura Francesa.

Como ensayista, Pleyne tiene el esclafador estudio sobre Lautrémont, par lui-même (1967), ejemplo «cruce de géneros», abordado desde la perspectiva de una «Ciencia literaria», y en concreto, de la teoría de la gramatología de Derrida. En 1971 aparece el célebre conjunto sobre pintura moderna, *L'enseignement de la*



# MATISSE

O

## EL DESEQUILIBRIO

DE

## LA MODERNIDAD

peinture, cuyo prólogo será suprimido en una segunda edición revisada en 1977 (traducida al español en 1978, en la Editorial Gustavo Gili), titulada *Système de la peinture*, y que incluiría los ensayos dedicados a Matisse, Mondrian, La Bauhaus y la vanguardia rusa. La importancia radical en esta obra será otorgada a la idea del color (con una acentuación en la teoría de las contradicciones del sujeto, en la primera versión). El color guardaría relación intrínseca con la cuestión libidinosa y sexual freudiana, y con la clase social, aparte de estar claramente presente la política. En 1977 publica *Art et littérature*. Pleyne, además, ha co-

laborado en revistas de arte, como *Peinture Cahiers Théoriques*, *Promesas* y *Art Press*. En 1978, Marcelin Pleyne, junto a los otros componentes del *Tel Quel*, Sollers y Kristeva, firma el manifiesto fundacional del C. I. E. L. (Comité de Intellectuales por la Europa de las Libertades), del que también forman parte el nuevo filósofo Benoist o el historiador Raymond Aron, entre los 118 miembros que lo suscriben.

—Su estudio sobre Matisse data del 1971, dentro de *L'enseignement de la peinture*. ¿Qué representa esta figura frente a la idea de vanguardia, frente a la cultura del siglo XX?



—Creo que en la medida precisamente que la obra de Matisse hace historia se plantea hoy la idea de vanguardia. Y se plantea porque ahora la vanguardia ya tiene una historia. Mi texto sobre Matisse no ha cambiado en absoluto. De las dos ediciones de *L'enseignement*, una en libro ordinario y otra en libro de bolsillo, pasé a retirar el prólogo en esta última porque quizá era un prólogo demasiado sociológico. Donde, por otra parte, habría muchas cosas que conservar y defender; pero que impedía de forma grave la lectura del texto, que era más importante para mí en el libro de Matisse. No era en absoluto sociológico, sino un texto en el que traté lo que más me preocupa desde siempre: el intentar comprender lo que realmente quiere decir la obra de arte. Los sistemas sociológicos tienen su importancia y utilidad, pero a menudo en el dominio artístico recubren algo más importante que ellos, y que es la especificidad de la obra de arte. El siglo XX cuenta con dos artistas que llevan el sentido propio de él, y que son Matisse y Picasso. Nadie como ellos aborda el desequilibrio profundo que habita nuestro siglo, son dos seres que realizan ese desequilibrio y cuya realización comporta una verdad que sólo ellos llevan.

—¿Cuál ha sido su evolución personal respecto a la pintura, por ejemplo, del grupo *Support/Surface*, que en su día apoyara en Francia?

—En 1966 fue invitado por la Universidad de Chicago para realizar un curso sobre Lautrémont durante tres meses, y durante los mismos aproveché para dedicarme a ver sistemáticamente la pintura americana que había visto muy mal en Francia. Me quedé muy impresionado por lo que se hacía en los EE UU, y cuando regresé a Francia intenté calibrar cuál era la situación allí mismo. Y me encontré con esos jóvenes artistas (no por fuerza grandes), y entre los cuales unos eran más interesantes que otros. Pensé que lo válido en cualquier país era volver dinámico lo que se estaba haciendo, y como yo tenía la posibilidad de hablar de esos artistas y de dar una cierta difusión a su programa decidí, fuera cual fuera la calidad de sus obras, dinamizar el trabajo que se estaba realizando y que intentaba ser contemporáneo con el mundo en el que se encontraba. Mi relación con ellos fue en el fondo una relación mucho más sociológica que con Matisse. Una relación nacida del hecho de que en Francia la pintura después de la guerra había sido asfixiada por una especie de neoadademicismo modernista, digamos poscubista. Aquello era algo vivo, no académico, y con los medios a su alcance. Yo los defendí entonces de la misma forma que hoy encuentro que se han vuelto algo academicistas, y defendiendo a otra generación de jóvenes pintores que como aquellos son apoyados por una revista, *Documents Sur*. En definitiva, el problema de la pintura, que siempre se olvida, es que permanentemente está ligada al mercado, y que si los artistas son dinámicos, el mercado nunca lo es. En el momento en que algo ocurre, el mercado

(Pasa a la pág. siguiente.)

## MOMPO

Escribe  
José AYLLON

**H**ACIA años que se presentía en la obra de Mompó la posibilidad de una renovación. Al menos, así lo indicaban sus cambios de residencia, sus bruscos desplazamientos. Porque ese deambular inquieto sólo podía tener un origen: la precisión de hallar un asentamiento, ese lugar ideal que, sin duda, existe para cada uno de nosotros en cualquier parte del mundo, pero que sólo encontraremos cuando estemos preparados para ello. Es decir, cuando hayamos alcanzado esa plenitud que todos buscamos de distintas maneras.

● Sin duda, nunca dejará de ser un lugar utópico, y casi siempre poco duradero, pero lo importante para nuestra realización personal es creer que lo hemos encontrado. Ya que ese determinado momento sólo se produce cuando nuestro yo nos urge imperativamente a colmar esa necesidad. Sólo uno mismo puede provocar sus propias circunstancias, y, en el caso de un pintor, esta necesidad tiene que encauzarse inevitablemente hacia la pintura.

● Y así le ha ocurrido a Mompó, como podemos apreciar en esta espléndida exposición que presenta en la galería Theo de Madrid, donde nos ofrece una obra de reservada serenidad, hecha en el distanciamiento de toda sensación primaria, ya perdidos los compromisos, sin los apresuramientos que desbordan toda reflexión y toda emotividad.

● Con esta exposición Mompó inicia una nueva época, intencionadamente especulativa, que rompe con su larga etapa anterior de más de veinte años. No obstante, debo resaltar que el artista ha logrado esta profunda evolución sin abandonar las principales características que definían su pintura. Por eso una observación superficial nos permitiría suponer que únicamente se trataba de una prolongación de su anterior período, ateniéndonos a ciertas peculiaridades de su pintura que ha mantenido constantes. Especialmente la utilización de su específica gama cromática y, por encima de todo, su fidelidad a los fondos blancos, soporte lumínico generador de un espacio irradiante, y, como tal, desintegrador de toda forma objetivada por su cabal densidad, que rechaza cualquier sugerencia de sombra porque considera intercepta con su presencia la espontaneidad de sus percepciones intelectivas o sensoriales, destruyendo su atemporalidad y reduciendo su fuerza expansiva a límites localizables al paso del tiempo.

● En este sentido hay una obsesiva preocupación en Mompó, desde que, a fines de los años 50 insiste en utilizar los fondos blancos, por seguir desarrollando su obra en un espacio abierto, convertido en símbolo de su propia libertad de acción. Sin duda, en su interior se ha fijado una aversión por la medida, por toda organización premeditada que conduce, inexorablemente, a determinar un cierto confin para nuestros impulsos.

● Por supuesto, podríamos atribuir esta constante a sus antecedentes mediterráneos, pero, a mi entender, esta explicación no deja de ser una fórmula culturalista y sólo sospechosamente eficaz para usos estadísticos. Una catalogación tan simplista únicamente puede servir para despreciar la naturaleza intrínseca del individuo como el motor inicial de toda obra de arte. Por eso, su procedencia puede ser una de sus motivaciones, pero, desde luego, no la principal justificación.

● En el pasado, Mompó nos presentaba sus imágenes como frecuentaciones rápidamente asimiladas al contexto previo del cuadro, lo cual le permitía transmitir la frescura de su realización. Así, la decantación era mínima; se reducía a seleccionar una serie de elementos, registrados automáticamente, que se superponían a la propia estructuración de la obra, con muy escasas variantes a través de los años. E insistir por este camino comportaba el riesgo de caer en la fórmula.

● En la actualidad, ya en plena madurez vivencial, Mompó ha alcanzado una dimensión más grave y reposada. Ha dilatado su tiempo y ha perdido su prisa por alcanzar un resultado inmediato y concluyente. Frente a ese mundo permutante que nos ofrecía, ahora se nos muestra con una mayor concentración, lo que se traduce plásticamente en una más depurada complejidad compositiva. El signo, antes cargado de un contenido inmediato, alcanza una superior abstracción conceptual, aunque consigue que en el proceso de elaboración no se elimine su origen desencadenante.

● Pero, lo que es más importante, el signo se incorpora por sí mismo a la entidad del espacio planteado, sin tener que recurrir a un posible relato discursivo. Cada uno de sus variados esquemas contiene en esta su última época valores más rigurosos que obedecen a sus propios interrogantes, logrando así que cada uno de sus cuadros obtenga una precisa identidad. Su espacio se enriquece, así, plásticamente, ya sea provocando una proyección ascensional, ya sea sugiriendo ópticamente su profundidad.

● A esta labor de síntesis corresponde también la propia evolución del signo, reducido a unos puntos y unas rayas que apenas nos proponen el esbozo de un plano, reforzando así la esencialidad de sus esquemas.



## GUADALIMAR

Se abre este número de la nueva temporada artística con un editorial titulado «Y sigue la marcha».

Continúa un importante y extenso ensayo de Germano Celant —miembro de la Redacción de la revista «Artforum»— sobre «Una historia del arte contemporáneo: Italia»; este ensayo, que se complementa con un artículo de Zaya sobre Alighiero Boetti, ocupa la sección «Documento». «Pop-art y sensación» se titula el artículo firmado por Madeleine Deschamps, y Catherine Millet propone «reinventar la abstracción» en un texto sobre Frank Stella. El «Dossier» está dedicado a Gran Santos, con textos —entre otros— de Salvador Jiménez y Pedro Crespo. Severo Sarduy escribe sobre «La asidada», y Juan Manuel Bonet, sobre la muestra de Orcajo en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Miguel Fernández-Braso dedica su sección, «En el taller», a Mompó.

De Juan Goytisolo se publica uno de los raros textos del novelista sobre arte: «El mundo de Goya».

Florencio Martínez Ruiz escribe sobre Miró y se publican, en exclusiva, unas fotografías de un almuerzo íntimo celebrado con un grupo de pintores.

Pedro Fiori publica una crónica desde Milán sobre «Humor graphics».

Calvo Serraller comenta el libro de Jensen sobre Gaspar David Friedrich. Este número de «Guadalimar» se complementa con las habituales secciones de crónica y crítica, noticias y otros reportajes de actualidad.

⇒ (Viene de la anterior.)

## MATISSE

raramente se interesa. Se interesa algunos años después, y en estos momentos el mercado en Francia se inclina mucho por S/S; me parece que prácticamente ya no existe y que ya no se puede explotar más esta escuela. Pero al mercado le interesaba aprovechar el trabajo que estaba hecho por esos artistas para intentar salir del marasmo en que estaba sumida la pintura francesa y para vender hoy mismo.

—¿Cómo cifra la vuelta a la figuración por parte de algunos pintores en la actualidad?

—Creo que cuando se descubre algo, un nuevo artista o una forma de arte nueva solo descubrimiento excita, bajo riesgo de volverse demasiado exclusivo, ya que siempre nos volvemos exclusivos al amar, ya sea la pintura o cualquier otra cosa. Habría existido una conmoción llevada hasta el fondo de la representación tradicional de la cultura tradicional y la conmoción suplementaria de la abstracción. Pero pienso que en líneas generales lo que está pasando hoy es una especie de saturación del descubrimiento, de lo nuevo, de la «curiosidad». Ahora, cada día hay una nueva «pequeña curiosidad», y hay tantas, que la «curiosidad» se ha convertido en algo académico. Pero creo que hoy se plantea la pregunta sobre lo que constituye la cultura «real» de estas novedades, cuáles hacen cultura... Aunque nos hallamos en un mundo de la paradoja donde todo es posible, tanto la abstracción como la figuración. Lo que se vuelve cada vez más

difícil, si no imposible, es eso que se ha venido a llamar movimientos vanguardistas, épocas. A partir del momento en que ese estallido vanguardista es una situación más difícil para los artistas y quizá mejor para el arte, algunos individuos tienen sus propias posibilidades en todos los estilos y dominios posibles. Creo que la situación nunca estuvo tan difícil, casi bloqueada, y al mismo tiempo, ¿cómo decirlo?, tan abierta. Mañana mismo puede aparecer un artista en un dominio que hoy nos aparece como completamente académico, sobrepasado. Lo único que quizá me frena es que todos en cierto modo han tenido esa especie de entusiasmo por la vanguardia y que era condición suficiente para que interesara. Lo mismo ocurre en el caso de la literatura llamada de vanguardia, que desprende ese mismo entusiasmo. Cuando mucha gente se presenta como poetas o novelistas de vanguardia, simplemente pueden no saber escribir o escriben mucho peor que los escritores absolutamente tradicionales.

—La distinción, ¿sería puramente teórica?

—No, no creo que lo sea. Sin embargo, es una distinción que tiene que ver con la historia de la modernidad. Para mí hoy el gran problema es saber, hasta el fondo, qué obras admiro de la modernidad y qué quieren decir exactamente. Se han escrito muchos discursos teóricos sobre las obras de la modernidad, y la mayor parte son sociológicos o formales. Pero, ¿qué significan esas obras, qué culturas han vivido, qué ha dicho nuestra cultura moderna? No se sabe. En mi conferencia sobre Matisse y Picasso termino diciendo que «querría saber verdaderamente cuál era el pensamiento de Matisse y Picasso».

—¿Cuáles serían las principales claves o líneas de demarcación del texto poético que se escribe actualmente en Francia?

—En el curso de estos últimos años han concurrido dos cosas fundamentales en el campo de la poesía. Existe una corriente dominante de la posguerra, y que es una

corriente que viene de Mallarmé, con un lenguaje extremadamente pulido, palabras muy abstractas, en general repartidas sobre la página, un poco como Le coup de dés, de Mallarmé, con algo de Char, y que tendría un deseo filosófico, una idea filosófica en su horizonte. Recientemente ha aparecido otro tipo de poesía, posiblemente en reacción, sin duda mucho más visceral, orgánica e incluso escatológica, de alguna forma. Y yo no sería extraño a esto con Stanze. Entre el lenguaje poético se puede ver un vocabulario trivial, infantil, sexual, que es todo lo contrario de la poesía mallarmeana. Esto ha sido desarrollado en otros jóvenes autores, bastante más jóvenes que yo, como una poesía muy agresiva, muy visceral y casi escatológica. Me parece que en otros existe el error de una poesía demasiado filosófica, en la que falta la realidad concreta de la sensibilidad del hombre en el mundo, a la vez que la poesía escatológica evade la posibilidad de una reflexión necesaria sobre esas reacciones viscerales. Creo que aquí el problema está en saber qué es la historia de la cultura en este siglo XX, la cultura moderna que tenemos, qué es esta cultura literaria. Lautrémond sigue siendo importantísimo en este corpus, en el sentido que a finales del siglo XIX produce, en cierto modo, una síntesis de todo lo que hace crisis en ese siglo. Los autores me interesan, ya sean Matisse, Picasso o Lautrémond, en cuanto síntomas de crisis, y actualmente de la grave crisis cultural que atravesamos. Pero yo diría que un gran peligro del arte y la poesía modernos es no tener otra cultura que la decimonónica... Por supuesto, el XIX manifiesta una crisis, pero en una cultura que no es la del XIX, sino la del XVIII, la del XVII, XVI, que es, en fin, nuestro conjunto cultural. Pienso que un poeta ambicioso hoy sería el que tuviera precisamente la ambición de reseñar la crisis que lleva consigo y que testimonia, a través del conjunto cultural que constituye su civilización. Lo mismo sería para un pintor. Por

esto no se excluye la figura ni la frase, por esto lo que puede parecer convención no está excluido, ahora hace falta que esa frase y esa convención se an verdaderamente «pensamiento de lo vivido», contemporáneo de esa crisis. Nuestra civilización ha vivido un cierto número de crisis muy graves, monstruosas, ya sea el stalinismo, el hitlerismo, etcétera, que nunca se habían conocido tan sistemáticamente. Creo que no se puede ser contemporáneo hoy sin darse los medios de pensar en estas cosas, pero no pensarlas escondiendo la cabeza debajo del ala, sino viendo lo que en el conjunto del sistema cultural las ha hecho ser y existir, es decir, rebasando propiamente la cultura decimonónica que las produjo.

—¿Cuál ha sido su trabajo poético a partir del inacabado Stanze?

—Del conjunto Stanze sólo hay cuatro cantos publicados. Estoy escribiendo el quinto desde hace casi seis años, y próximamente lo publicaré. En abril saldrá en Francia un nuevo libro (del que acaba de traducirse al español un extracto) y que es extremadamente subjetivo, con textos muy rimados, y que casi esencialmente representa la relación de la escritura con la cuestión del incesto. Es una obra, una tentativa de comprender lo que ocasionan, a través de la historia de la poesía, las distintas formas con que los poetas tratan a la mujer, ya sea poesía cortesana, del XIX a través de Nerval, Baudelaire, o bien en cierta poesía surrealista del siglo XX, en la que la mujer ocupa un lugar privilegiado como imagen. Me parece, según mi experiencia, que la poesía no ha abordado jamás una idea integrante, estructural, muy profunda de nuestra cultura, donde este componente no existe, como gran tabú del incesto. Creo que gran parte de la poesía está construida con una voluntad (lo mismo que al tratar a la mujer como objeto ideal) de ocultamiento de esta cuestión tabú. Así, se trata de un libro con poemas muy duros, violentos y ciertamente difíciles de leer por cierto número de lectores.

Escribe  
Santos  
AMESTOY



## NO ESTAMOS SOLOS

UNA vez tocado el fondo —lo peor ya ha pasado— hay, pese a los tonos sombríos que ponen algunos puntos de desolación al paisaje, claros, perspectivas por las que se ilumina la posibilidad de volver a saber dónde está la línea del horizonte. La semana última —como cada semana del año, base periódica de nuestro observatorio informativo— estuvo preñada de esperanzadores acontecimientos. Digamos que fue el territorio de las exposiciones la semana de «Madrid DF», muestra que, inaugurada, sin embargo, el día 14, no se ha convertido en sorpresa para los aficionados madrileños hasta que el eco de la exposición Matisse, en la Fundación Juan March —vedette de la anterior semana—, no se estabilizara en una reverencial cola de visitantes.

MUCHOS de los expositores de la colectiva Madrid DF, abandonando la custodia de sus propios cuadros, siguen poniéndose en la cola que lleva a los cuadros del pintor de Chateaubriand y en la de la conferencia de Pleyne: Matisse, origen al que, deslumbrados, se vuelven ahora los ojos desde la oscuridad del video y del arte de los últimos años.

LA exposición de estos pintores, cuyo conjunto forma un grupo generacional amplio, pero muy definido, viene a ser culminación de una actitud manifestante en favor de la vuelta radical al cuadro —como espacio en el que se realiza la parte visual del pensamiento—, que tuvo su primer acto hace casi un año en la galería Juana Mordó y a la que tres críticos jóvenes (Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas y Angel González García) prestaron entonces su compromiso. Si en aquella ocasión un breve texto partidario anunciaba la nueva, en la exposición que tiene lugar en el Museo Municipal los conjurados de hace un año han organizado, junto a la cohorte de pintores (Aguirre, Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Miguel Angel Campano, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido, Adolfo Schlosser y Santiago Serrano), un manifiesto de escritores, encabezados por Angel González García —el del polémico texto introductorio—, a quien siguen en orden cerrado Juan Manuel Bonet, Andrés Trapiello, Jiménez Losantos, Patricio Bulnes,

Leopoldo María Panero, José Luis Brea; textos ya publicados de Aguirre y otros de autores con cuyos nombres no me hallo familiarizado, pero que sin duda tendrán táctica razón de ser. Antes de ninguna otra consideración —y para ello me remito ya a futura glosa— es de justicia constatar que desde hacía muchos años no se producía en nuestro país una tan bien organizada sacudida a la somnolencia ni una propuesta visual tan sugestiva. A los visitantes a esta exposición, y más aún si son lectores del catálogo, me atrevería a sugerir que tomen el uno y a la otra por lo que son: manifiesto y proclama. Y para los que sientan la tentación de juzgar antes de haber tratado de entender, diré que desechen, al menos, el prejuicio más socorrido: no se trata —en su mayoría— de un grupo de pintores que «repiten» cierta pintura americana de hace unos años; no va la cosa de frivolidad, sino de ensañamiento de la pintura.

LA semana se abrió además con la buena nueva del orto de otro suplemento literario, hermano gemelo nuestro en tamaño, pues sus dieciséis páginas equivalen a las ocho de nuestro formato actual. Ha elegido, como nosotros, el sábado para ponerse en comunicación con los lectores, y se llama, como nosotros también, sábado —ya que no literario-cultural.

COMO dar idea de nuestro alborozo si no es confesando que una empresa de tal naturaleza

sólo podemos verla hermana de la nuestra! El «Sábado Cultural» de «ABC» se estrenó con un excelente monográfico dedicado al centenario de Quevedo. Se puede esperar, a la vista del primer número, que el suplemento que hace Pedro Crespo, secundado por un excelente equipo (y sin duda con el consejo próximo del crítico Florencio Martínez Ruiz), supere la prueba de la especialidad: la fidelidad al fin informativo de todo periódico, pautada en la actualidad, sin acudir al recurso de la degradación del objeto. A «ABC», histórico periódico, le sobran timbres de éxito en la empresa de prestar sus páginas en beneficio de la cultura española. Recordar las mejores épocas en las que en ellas escribían las mejores plumas es una obviedad ya registrada por la historia. Porque hubo una época en la que el periodismo se firmaba Ortega, Azorín, Corpus Barga, Bergamín, Ramón, Araquistain, Urales... Una época —no como en estos últimos cuarenta años y coda de catástrofe periodística— en la que no se



abolió de las trabas al libre acceso a la profesión periodística. Ello conducirá —es la única vía, ahora que, como se dice sin verdadero fundamento y sin reparar lo suficiente en la significación de la frase «Se ha llevado el periodismo a la Universidad»— al recto entendimiento de la Universidad con relación al periodismo y al entendimiento de entrambos.

SE ha repetido, tal vez sin total justicia, porque en este territorio, como en muchos otros, la ex-



Dibujo de Matisse

había extendido la superstición que auyenta a los intelectuales y a los escritores de los periódicos, o, si se prefiere, en la que el matrimonio entre periodismo y cultura no produce sino excepciones notables y heroicas.

LA esperanza se acrecienta con la noticia de un primer paso en la

cepción es norma, que el anhelo democrático de la mayoría no se ha visto suficientemente compensado por la eficacia de los políticos de la democracia. Desde diversas posiciones de enfoque se ha repetido, hasta saciarnos, el subrayado de la mediocridad de nuestros políticos. También con excepciones cabría decir que, en tal caso, no ha



Dibujo de Alcolea (Madrid D.F.)

sido menor la de los periodistas encandilados solamente con los nuevos destellos y angulaciones del Poder. Sea como fuere, la hipótesis coincide con el punto más bajo de las tiradas y de la calidad de la moderna Prensa en España. En tales circunstancias, ¿cómo no sentir emociones especialísimas cuando vemos que las empresas periodísticas comienzan a sacudirse el yugo monotemático —el Poder— y la monotonía de la imaginación sin sustancia espiritual para pasar a considerar la restauración del compromiso entre periodismo y cultura. Y así, tras la aparición del sabatino de «ABC», los ecos y los rumores de que «Diario 16» avanza en su idea de inaugurar otro suplemento cultural, que regirá Sánchez Dragó, nos alegra y nos afirma todavía más. Y nos obliga.

Dicen que esta publicación nacerá con vocación polémica. Parece ser que abandonado el intento de aprovechar la marca «Encuentros con las letras» para unir a la de Sánchez Dragó, se llamará «Disidencias». Bienvenidas sean. Lograrán —estamos seguros— sortear las tentaciones de la degradación del objeto —a las que en anterior párrafo me refería—, de la provocación personal y de la gesticulación se nacionalista

ESTA sección, hoy, se ha hecho crónica de buenos augurios: los pintores jóvenes pintan y se enseñan en provocar a pintar (responden, algún día próximo habrá que hablar de ello, hasta los pintores de promociones anteriores); los periodistas —de ello no se ha hablado en la escuela ni en la Facultad, herederas de un invento posbólico— volverán a recordar que ya Gracián parecía definir nuestro oficio cuando antes que Dovifat o Eco escribía en el «Oráculo Manual»: «Vivese lo más de información, es lo menos lo que vemos: vivimos de fe ajena», o cuando en «El Discreto» aseguraba que la «noticia universal de todo lo que en el mundo pasa» no es otra cosa que «un práctico saber de todo lo corriente, así de efectos como de sus causas, que es cognición entendida observando las acciones mayores de los príncipes, los acontecimientos raros, los prodigios de la naturaleza y las monstruosidades de la fortuna».

Y de estrambote: El ministro de Cultura declara hace unos días que toma en consideración la negativa de la Academia de Bellas Artes a que se construya un puente sobre la curva de ballesta en torno a Soria. Tal parece hoy que la Historia se reconciliará con el espíritu.

SANTOS AMESTOY, EN EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO



De Angel Orcajo, pintor de la generación a caballo entre la década de los sesenta y la de los setenta, fue el motivo de la exposición analítica de Santos Amestoy en el marco de las tertulias abiertas del Museo Español de Arte Contemporáneo. El crítico subrayó la lógica de continuidad que subyace bajo las aparentes rupturas en los diversos momentos de la obra de Orcajo, para pasar a analizar la última producción del pintor.

### LOS PASOS PERDIDOS DE LUIS GARMAT

Nuestro compañero Luis Garmat expone en la sala de esta casa, ART-PRESS, una colección de cuadros en los que glosa la pintura de los miembros de la excelente generación de El Paso. A veces se trata de un comentario marginal y agudo sobre aspectos del lenguaje del artista observado; otras, de variaciones y de desarrollo sobre el tema que sorprenderían al propio analizado.

De ello tenemos buena prueba acaecida el día de la inauguración, cuando el pintor Manuel Rivera manifestaba su sorpresa ante las soluciones dadas por Garmat a sus hipótesis.

Los aficionados, sin embargo, lamentan que Garmat comparta su práctica de la pintura con el ejercicio del periodismo. Garmat es un pintor que necesitaría más tiempo, más espacio y mayores dimensiones para exteriorizar un enorme cúmulo de ideas plásticas que bullen en su cabeza.

S. A.

### MAS DE 1500 CUENTOS CONCURREN A LA HUCHA DE ORO

Se han presentado este año 1.593 cuentos a la decimoquinta edición del Concurso Hucha de Oro, que patrocina la Confederación Española de Cajas de Ahorro.

De entre ellos, un jurado previo seleccionará veinte, a los que adjudicarán otras tantas huchas de plata y 10.000 pesetas. Un jurado distinto otorgará entre los veinte finalistas un primer premio de 300.000 pesetas y Hucha de Oro, y un segundo y tercero, dotado, respectivamente, con 100.000 y 50.000 pesetas y reproducción en miniatura de la Hucha de Oro.

El fallo se hará público a finales de febrero de 1981.



CRITICA  
E  
INTERPRE-  
TACION

UN  
CLASICO



ESA gloria suprema de Inglaterra que es Shakespeare cuenta con una bibliografía inagotable, desconocida prácticamente en España. ¿Cómo no aplaudir, así, la traducción al español de uno de los ensayos claves que la integran? Shakespeare y sus tragedias. La rueda de fuego, de G. Wilson Knight (Fondo de Cultura Económica), constituye, en efecto, un hito, el libro que dio una orientación nueva a los estudios shakespearianos. Publicado originalmente en 1930, con un prólogo ejemplar de T. S. Eliot aquí reproducido, sus reediciones han sido numerosas en Inglaterra, habiéndose enriquecido a lo largo de los años con importantes capítulos y matizaciones. Se centra en el análisis de las grandes tragedias —Hamlet, Troilo y Cressida, Medida por medida, Othello, Julio César, Macbeth, El rey Lear y Timón de Atenas—, pero, de hecho, ofrece una reinterpretación total del universo de Shakespeare, de los mecanismos creadores de éste.

Los estudios de Wilson Knight sobre Hamlet, por ejemplo, acaban de una vez para siempre con las teorías que ven en la indecisión, en la duda, en la falta de voluntad, la raíz del comportamiento del atormentado príncipe, heraldo del nihilismo; el dedicado a Othello sorprenderá por la finura de su análisis de las grandes imágenes de la obra; el que tiene por objeto a Lear, a causa de la idea, total-

mente nueva y decisivamente iluminadora, de la tragedia como una historia que se desarrolla en la frontera misma de lo cómico; y qué decir —sino que resulta insuperable— acerca de la conexión apuntada entre Medida por medida y la ética evangélica?

Con ser importante todo esto, más aún lo es, sin embargo, la teoría interpretativa subyacente a tales análisis particulares. El modo como Wilson Knight propugna la búsqueda del modelo imaginativo de cada obra como punto de arranque del conocimiento de la misma, se hace acreedor al calificativo de modélico: una vez establecido que un escritor es un genio —ya nadie como Shakespeare merece dicho título—, todo intento de enjuiciar, de enmendarle la plana, debe de ser tenido por grotesco. Lamentablemente, la práctica crítica habitual incurre en este vicio: cualquier profesorcete se siente autorizado a medirse con el autor de Ricardo III, a opinar no en función de dicha obra, sino de su idea —mediocre, por definición— de la misma. Que Wilson Knight denuncie tal aberración, y, lo que es más, que dé ejemplos prácticos de la profundización que se alcanza partiendo de la base de que un escritor de primera categoría sabe mejor que nadie lo que hace, debe de ser tenido por una aportación fundamental a los estudios literarios de nuestro tiempo.

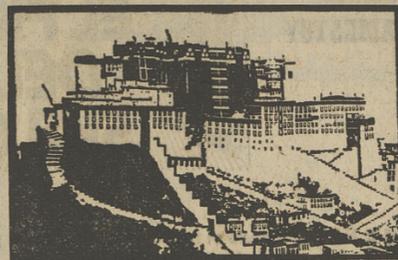
Escribe Leopoldo AZANCOT

## EROS LIBERTINAJE Y REALISMO

FANNY HILL, de John Cleland (Editorial Bruguera), ¿es la obra maestra de la literatura libertina del siglo XVIII? Muy probablemente. Y ello, porque su autor supo aunar el enfoque del sexo propio de los franceses de la época con el sólido sentido del realismo característico de la novela inglesa del momento —no creo que quepa duda de que la herencia de la narrativa española del XVII fue recogida por los ingleses de la centuria posterior, quienes, a su vez, sentarían las bases de la gran eclosión plurinacional del XIX—. Objeto aún de condenas, de ataques legales —los ha sufrido entre nosotros con posterioridad al año 1975—, este libro conserva —la inquina contra él lo testimonia— la mayor parte de sus iniciales virtualidades revolucionarias.

Ese concepto del sexo de los libertinos franceses al que acabo de hacer referencia tiene como origen una desmitificación de lo carnal, que es arrancado del ámbito de lo sagrado —o, lo que es lo mismo, del pecado, de la contrición— y situado bajo los signos del llamado buen gusto y del ingenio. El siglo del racionalismo tenía que proceder así, reivindicando los derechos a la sensualidad, pero privando a ésta de pathos, orientándola hacia ese lugar donde lo cómico se constituye en perspectiva circular de todo lo que hunde sus raíces en lo instintivo, en lo espontáneo y «natural».

Desde el punto de vista del realismo, por otra parte, Fanny Hill significa una conquista importante, por cuanto dicho realismo se extiende en ella a un espacio: el de lo erótico, que aun los mismos franceses habían abordado —como queda dicho— con todo género de reservas, con ironía distanciadora, con una cierta y temerosa —aunque inconfesada— frivolidad defensiva. Tras la aparición de este libro vindicativo —pero que no fue entendido como tal—, el sexo es una parcela más de lo real, un aspecto más de lo humano que la novela no puede dejar de lado por mal entendidas razones éticas, pues resulta indudable que las mencionadas razones morales no son sino coartadas para evitar el quedar implicado en fenómenos donde el carácter incomprensible de nuestra condición, su radical ambigüedad, no pueden ser ocultados.



## UN MUNDO DESCONOCIDO

A pesar de su título, y de que forma parte de una colección —espléndida— de libros de arte, El arte tibetano, de Heinz E. R. Martin (Editorial Blume), tiene con qué interesar aun a aquellos que no cuentan a la plástica entre sus aficiones mayores. Y ello a pesar de que todo en esta obra ejemplar se subordina a la iluminación del tema que le da título. Lo que quiere decir que Martin tiene una idea del arte que no se encastilla en lo formal, que considera a la forma como el modo de encarnación de realidades trascendentes.

El libro, en efecto, puede leerse como una aportación especializada de primer orden sobre la arquitectura, la pintura, la escultura y la artesanía del Tibet, con datos inéditos y una división de temas completamente nueva, pero también, como una síntesis brillante de la historia del misterioso país de las nieves, y, aún más, como un ensayo apasionante sobre el lamaísmo, sobre la cosmovisión de éste. Por lo que a ello respecta, el capítulo consagrado a la evolución del estilo artístico tibetano resulta fundamental: su análisis de las representaciones terroríficas de este arte extraño y sugestivo, su interpretación de la pintura visionaria y de la contemplativa, su estudio sobre los mandalas, abren caminos, facilitan a todos el acceso a una concepción del mundo y de lo estético que el mundo occidental, dependiente hasta ahora de toscos libros de vulgarización, de confusas lucubraciones pseudomísticas, ignora casi por completo.

La obra, editada en colección de bolsillo, se presenta ricamente ilustrada, con fotografías en blanco y negro y en color esquivadas no por su mera —y vertiginosa— belleza, sino por su valor intelectual e ilustrativo, por el complemento que pueden aportar a las ideas de Martin.

## EL "PLANETA" CINEMATOGRAFICO

(FE DE ERRATA)

EN el pasado número incluíamos un trabajo de Santos Amestoy —especialmente enviado a Barcelona— sobre la concesión del premio Planeta. Una pequeña catástrofe tipográfica-mecánica desbarató líneas y provocó una pérdida de texto. El accidente afectó, hasta el extremo de alterarlas sustancialmente en algunos de sus extremos, las declaraciones del ganador. Por ello, si bien en cuerpo menor y menos cómodo, reproducimos hoy de aquella crónica (conscientes de que así subsanamos el defecto, al menos, en beneficio de nuestros lectores asiduos) la segunda parte —la afectada—. Desde el epígrafe segundo, que dice así:

### LA SORPRESA Y EL CINE

ANTONIO Larreta, que no estaba en el hotel barcelonés ni en la cena del premio Planeta, era David Balfour. Su novela se llamaba «Volaverunt». Como Vizcaino, miembro del jurado que entendía la novedad de este año —la creación de un premio con millón adicional— habría de declarar a preguntas nuestras, la novela premiada estaba entre las seleccionadas el día anterior por «sus valores cinematográficos», como estipulaba la con-

vocatoria. También dijo que de allí se podía sacar una buena película, que se parecía mucho a «Rashomon».

Al día siguiente del evento, con Larreta ya en Barcelona, repuesto de las entrevistas de alcance que hubo de responder la noche anterior, declaraba a este cronista que su novela, en efecto, era de intriga. «Una ficción levantada —nos decía— a partir de hechos históricos, cuya documentación acompaña a la narración de notas a pie de página. Sin embargo, estas notas, lejos de cumplir meramente la habitual función, proporcionan un recurso estilístico, gracias al cual se justifica la presencia de un personaje anotador, que interviene desde cien años después y que hace sus propios comentarios de los hechos. Se trata del editor del manuscrito perdido de unas supuestas memorias de Godoy. Hay una combinación, por tanto, de elementos verídicos y otros que solamente son verosímiles, aunque en algunos me tomo licencias muy grandes. Como en el encuentro que narro entre Goya y Godoy, en Burdeos, en 1816, cosa que jamás sucedió. Por otra parte, está involucrada una costelación de personajes tan sugerentes como Goya, la duquesa de Alba, el propio Godoy, el cardenal Luis de Borbón, la reina María Luisa, el príncipe Fernando...»

Cuando al nuevo novelista famoso le preguntamos por la posibilidad de una posible co-

laboración con la casa de Al-

las y espero superar la prueba. Larreta, que está en España desde hace ocho años, donde acabó de instalarse tras la salida de su país, en el que se encontraba incómodo por motivos de índole ideológica y política, confiesa que, en la actualidad, le vincula a Madrid su propia trayectoria profesional. Y declara que su novela, para ser llevada al cine, habrá de ser reescrita según las exigencias de otro género, el guión. «En la novela se entrecruzan visiones y versiones distintas del suceso. De ser llevada al cine, esta historia habría de ser reescrita, pienso, además, que el tratamiento cinematográfico habrá de basarse, fundamentalmente, en el rico motivo visual del ambiente histórico en el que se desarrolla, paudado plásticamente por Goya.»

laboración con la casa de Al-

las y espero superar la prueba. Larreta, que está en España desde hace ocho años, donde acabó de instalarse tras la salida de su país, en el que se encontraba incómodo por motivos de índole ideológica y política, confiesa que, en la actualidad, le vincula a Madrid su propia trayectoria profesional. Y declara que su novela, para ser llevada al cine, habrá de ser reescrita según las exigencias de otro género, el guión. «En la novela se entrecruzan visiones y versiones distintas del suceso. De ser llevada al cine, esta historia habría de ser reescrita, pienso, además, que el tratamiento cinematográfico habrá de basarse, fundamentalmente, en el rico motivo visual del ambiente histórico en el que se desarrolla, paudado plásticamente por Goya.»

### BENET Y LA VARIANTE SUR

Juan Benet, que está en Lérida realizando su trabajo de ingeniero, acudió solo, sin el ganador absoluto, a la mesa de Prensa. Vestía de terciopelo, frambuesa en la chaqueta. Entre respuesta y respuesta (que fueron pocas porque allí consumimos turno Jacinto López Gorgé, Juan Cruz, este cronista y poco más) paladeaba amplio trago de güisqui y respondía al periodista apuntando muchas veces y con mucha gracia al editor Lara. Como en aquella ocasión en la que miraba a

su interlocutor de la Prensa catalana, al tiempo que afirmaba que es la ingeniería más rentable que concurrir al Planeta. Confirmó que el estilo de «Al aire de un crimen» no difiere del de Juan Benet, aplicado, eso sí, a la novela de intriga, lo cual le conduce a la utilización de las variantes literarias y morfológicas propias del género. Y cuando, por indagar en los motivos de tal decisión, sugerimos la posibilidad de que la narración premiada con dos millones —ya que, al parecer, están presentes en ella las constantes y ámbitos benetianos, Región...— supusiera, en el contexto de su ya larga y articulada obra —lo que, en otro orden de cosas, pudo ser su ensayo «El viaje del joven Tobias»—, nos respondió contundente que no trató de aclarar ni de demostrar nada, salvo que haría una novela de intriga, decisión tomada «Tras una cena larga y discursiva, en la que algunos amigos me habían planteado la dificultad de si mi estilo podía adaptarse a una novela de tal naturaleza. Demostrar que si suponía, además, la posibilidad de presentarla al Planeta y obtener el acceso a un público mayor, ya que se trataba del premio más populista del país. A mí, por otra parte —continuó—, no me gusta aclarar nada, ni siquiera en mi trabajo como ingeniero. Si pudiera, lo oscurecería todo mucho más.»

No sé si por las alusiones de los colegas catalanes a

su profesión o por las propias de Benet, lo cierto es que el novelista canario y periodista Juan Cruz enfocó el tema de las carreteras y Benet. Y ya en ruta, este cronista (que, por un azar de la vida, al salir de Madrid había hablado con Clemente Sanz Ridruejo, quien le había preguntado por las posibilidades de que su amigo y colega Juan Benet obtuviera el Planeta) pidió al escritor e ingeniero su opinión acerca de la «Variante Sur» sobre el paisaje literario del Duero en Soria. Benet (como es lógico, nada sabía de la conversación con el ingeniero soriano) se remitió a la opinión del propio Clemente Sanz Ridruejo (de quien recordó sus títulos y ejecutoria profesional y la del gran geólogo don Clemente Sanz, padre del presidente del Instituto de Estudios Sorianos). «Mi opinión —concluyó explícito— es que dicha variante debe hacerse por el Norte y no por el Sur.»

En resumen: El cinematográfico Planeta 80 nos ha traído una interesante variación sobre su escritura de un autor del que podemos esperar una buena novela. Y que es, como viene sucediendo desde hace años, el finalista. Al premiado, hasta más ver, el valor se le supone. Mas no carece de ingenio literario quien ensancha una narración escasa con el material documental sobrante en un proyecto de primera novela...

Santos AMESTOY



Escribe  
Alfonso  
MARTINEZ-MENA

Ultimo libro sobre la muerte  
de John F. Kennedy

## 'CITA EN DALLAS'



El próximo día 22 de noviembre se cumplirán diecisiete años de uno de los magnicidios más polémicos de la historia de la Humanidad: durante el recorrido de la cabalgata presidencial por las calles de Dallas, «oficialmente», Lee Harvey Oswald asesinó a J. F. Kennedy, siendo poco después asesinado a su vez por Jack Ruby, que muere en prisión a consecuencia de un cáncer de estómago. Abierta la investigación pertinente, el informe Warren pretende poner fin al caso con una historia que no convence a nadie, dando lugar a que se escriban infinidad de versiones e hipótesis, ninguna de las cuales ha conseguido la credibilidad del gran público, que, en cambio, sospecha que los factotuos de la política norteamericana conocen y se reservan la verdad de los hechos.

Las cosas así, no es de extrañar que todavía se siga hablando y polemizando sobre el tema, y que, entre otros muchos, apareciera en 1975 un libro inverosímil, esta «Cita en Dallas», que se edita ahora en la Colección Documento de Planeta, escrita por Geoffrey Bocca, uno de los articulistas más célebres de los EE. UU. y autor de varios best-sellers. Lo que ocurre es que el relato de Bocca no es sino la transcripción literaria de lo que le ha contado Hugh McDonald, auténtico autor del libro, policía, investigador privado y agente secreto de conocida reputación en el mundo del espionaje y contraespionaje, que pasó varios años obsesionado por la idea de aclarar el asesinato de Kennedy, mientras buscaba por distintos países al sujeto que creía autor de los disparos mortales atribuidos a Oswald.

Todo surgió cuando McDonald (que comenzó su carrera en el Servicio de Inteligencia Militar, se graduó en la Academia del FBI y colaboró con la CIA en muchas ocasiones), en 1964, siendo jefe de división en el departamento del sheriff del distrito de Los Angeles, fue escogido por el Comité Nacional Republicano para el cargo de jefe de seguridad en la campaña del candidato a la presidencia, senador

Barry Goldwater, e incorpora a su equipo a Herman Kinsey —su jefe inmediato cuando colaboraba con la CIA—, y éste le revela la existencia de un profesional del crimen, verdadero autor de los disparos mortales, según confesión propia, del que se niega a dar más detalles, como imponen los códigos usuales y el instinto de conservación.

McDonald se interesa por el caso, analiza el informe Warren y descubre en él la fotografía de un sujeto catalogado como desconocido, y que es el mismo que viera en el despacho de Kinsey tras el fracasado intento de Bahía de los Cochinos; hombre señalado por el propio Kinsey como el asesino de Kennedy.

A partir de ese momento, McDonald inicia una tenaz búsqueda de ese hombre, al que impone el nombre de «Saúl», con el que termina entrevistándose en Londres, donde le cuenta la misma historia que le contó a Kinsey, amparado por la inmunidad que le proporciona su anonimato.

Todo esto es tema propio de una trepidante novela, y novela podría ser —o haber sido— si lo que se propone el autor no fuera «dar la puntilla a la cada vez más desacreditada versión del informe Warren». Sus secuencias de espionaje, de



acciones diversas de lleno dentro de las posibilidades históricas; el desvelamiento del mundo del asesino profesional a sueldo que no quiere saber ni quién le encarga el trabajo, y el escudriño de McDonald por múltiples escenarios hasta que, a través de secretas organizaciones consigue conectar con «Saúl», constituyen un apasionante relato de intriga con el suspense propio de un rompecabezas que lleve al conocimiento de «la verdad». Pero el autor-protagonista insiste en que no hay ficción, sino sólo novelación de sucesos reales en los que se omiten ciertos nombres que deben permanecer secretos en el ámbito del Servicio de Inteligencia.

De cualquier forma estamos ante un relato apasionante, escrito en tercera persona, que constituye un perfecto hilván para la reconstrucción de lo que ocurrió o pudo ocurrir en Dallas el 22 de noviembre de 1963. Y, por supuesto, si es que no lo ha sido en EE. UU., donde el público puede estar hastiado de versiones sobre el caso Kennedy, a poco que se le diera un oportuno tratamiento propagandístico, aquí sí podría ser un auténtico best-seller, ya que posee en gran medida una serie de ingredientes caracterizadores del género, amén de una singular estructura de ritmo periodístico que atrapa al lector desde la primera línea introduciéndole en el poco conocido panorama de los Servicios de Inteligencia, espionaje y contraespionaje, métodos y filosofías, actitudes y profesionalismos que se nos muestran como señuelo o realidad excitante, abundando en la tesis del interés de ciertos sectores por echar tierra a tan escabroso asunto.

De ser cierto, o al menos relativamente aproximado, lo que Hugh McDonald nos ofrece, estaríamos ante un auténtico crimen perfecto, del que nunca se sabrá la verdad, aunque se sospeche, por el admirable encubrimiento con que se revistió a una operación que conmovió al mundo entero. Y es que, a veces, la realidad nos parece más fantásticamente increíble que la novelación. Este podría ser un claro ejemplo y, por supuesto, al menos, decididamente es una atrayente elucubración repleta de suspense, interés y revelaciones insospechadas con pronunciamientos best-sellericos.

Escribe  
José L.  
MORENO-RUIZ

## DARIO FO: UN TEXTO SOBRE LA MASACRE DE ESTADO

**D**ESPUES de que ese Gabinete Suárez —entre otros muchos Gabinetes occidentales de los que el Gabinete Suárez copió el corte de pelo a navaja pulcra, moderna, europea y reformista— se desmelenara clamando contra la deportación de Sajarov y para que los famélicos atletas españoles no acudieran a Moscú, entonces, mientras ese disidente italiano llamado Antonio Negri yace en una cárcel, víctima de un proceso no ya dudoso, sino abiertamente terrorista, no estará de más recordar un texto de Dario Fo, quien, de nuevo, y como hiciera antes con otra obra suya (Muerte accidental de un anarquista y otros subversivos) representada en España, demuestra cuáles son las sendas para el discurrir de ese ente jurídico, administrativo, político, conformado por el capital para el mantenimiento de su dominio: la masacre de Estado.



flación de los contenidos, propias a la izquierda convencional, al lenguaje con que se intenta la justificación de un antimarxismo radical, en aras de una cierta participación en la poltrona estatalista. Por cierto, no hace mucho, un dirigente del PCE me decía que, en su opinión, la actitud del PCI ante el caso Negri era una actitud de comprensión y tolerancia. Le comenté la cosa a un amigo, ex militante del PCE, y me respondió a medias entre la indignación y la guasa: «Si, han sido tolerantes. Al menos no le han fusilado».

Así, cuando en la cronología que precede a la edición del texto *¡Pum, Pum!* se cuenta que en enero de 1973 el Comité Central del PCI en pleno señala a «los grupos aventureros de la izquierda revolucionaria» como «enemigos de la democracia italiana», grupos que ha de castigar el Ministerio del Interior con extrema dureza, se inicia el nuevo rol de la izquierda convencional, asignada desde entonces, sin tapujos ya y abiertamente, a la delación y complicidad en la represión contra los movimientos de disenso. Se empezó con el anarquista Valpreda y se continúa con Negri, Piperno, etc. Exigencias de la reforma última del capital; exigencias de la producción; anhelos de un orden, de una «paz social» que, como señalaría Ferrer Salat, se hace indispensable para que marche eso que llaman economía.

Estábamos hablando de una obra de teatro escrita por un italiano y referida a Italia. Hablábamos de una obra que cuenta inconfesables montajes, telonías justificatorias del «interés de Estado», de procesos típicamente nazis. Hablábamos, en definitiva, de un texto sobre Italia. ¿Pero no le suena a nadie esta música?

*¡Pum, Pum! ¿Quién es? ¡La policía!* (1) es mucho más que un texto, mucho más que una propuesta escrita para la escenificación dramática, mucho más que una obra de teatro. *¡Pum, Pum!* es, ni más ni menos, el latido último —o quizá único— de corazones con el bombo controlado desde siniestras dependencias gubernamentales. La cosa resulta simple: un archivo, un escritor, uno o varios funcionarios, una situación, un rastreo con husmeos que levantan un caso, unos teléfonos, una o varias órdenes, una noche y... *¡Pum, Pum! ¿Quién es? ¡La policía!*

(Por debajo, el entramado, la trama que sostiene pistas para el rodaje del coche policial que consume esa detención, que toma el pulso —¡la chispa!— de la vida: *¡Pum, Pum!* La trama: el capital, la magistratura, las armas. Los nombres: Agnelli, Almirante, Andreotti, Allegra, Amati, Cudillo, Delle Chiaie, Moro, Calabresi, Guida, Saragat, Stiz, Occorsio, Rumor).

Dice Dario Fo, en la introducción escrita al texto que nos ocupa, que «si este espectáculo está lleno de juego grotesco, es a posta. Nosotros no queremos liberar la indignación de la gente que viene a vernos. Nosotros queremos que la rabia se les quede dentro y no se libere, y que se convierta en lúcidamente activa en el momento en que nos encontramos, para llevarla a la lucha. El arma de la sátira, de lo grotesco —arma siempre empleada por el pueblo en su lucha contra las clases dominantes—, encuentra una nueva y enorme posibilidad de penetración».

Y, de hecho, la pieza teatral *¡Pum, Pum!* fue decisiva en la conformación de un frente contra la masacre de Estado, compuesto por la izquierda revolucionaria y los progresistas en general. Fue ello la demostración de que la farsa no es un arte susceptible de arrinconamiento en la vitrina escénica, la demostración de que el gesto, la palabra, el cuerpo en movimiento,

son algo más que vehículos para la transmisión de la estética onanista y autoconcentradora de tanto eximio dramaturgo como circula, pongamos un ejemplo, por estos nuestros pagos. Las posibilidades revolucionarias, esto es, transformadoras de la sociedad; las posibilidades revolucionarias del cuerpo y la palabra, de la estética lógica y derivada de ese movimiento propio al cuerpo, de esa voz propia al pensamiento popular, suponen el mayor peligro «artístico» para los sistemas democrático-fascistas. ¿A qué, si no, responde esa violación de los «inviolables derechos a la libertad de expresión e información», violación de la propia legalidad burguesa?

Pero, al tiempo que desenmarañadora de las tramas que tejen esa legalidad burguesa, *¡Pum, Pum!*, a velocidad vertiginosa —el vértigo de la represión cotidiana—, profundiza en el significado último de esa inflación de los conceptos y de esa de-

(1) *¡Pum, Pum! ¿Quién es? ¡La policía!* Dario Fo. Editorial Nuestra Cultura. Colección Nueva Escena.

Escribe José SAAVEDRA

## ROBERT SILVERBERG

**M**E parecería una inexactitud el ser catalogado entre los incondicionales de la ciencia-ficción.

A fuer de ser sincero debo, además, afirmar que mi familiaridad con las novelas de anticipación es bastante escasa.

De hecho, aparte las «cimas señeras» (los Bradbury, I. Asimov, A. Clarke, A. van Voght) y los clásicos del capítulo (los H. G. Wells, H. P. Lovecraft, G. Orwell), mi curiosidad en el sector no se ha adentrado más allá.

● Pese a la voluminosa cuantía numérica, dimanada de una floración esplendente de estos relatos de aventuras futuristas. O quizá en base, precisamente, a esa superabundancia, mis ánimos lectores apenas se han inclinado sobre los especímenes de la categoría citada.

● Tal vez en esa tibieza estaría directamente involucrado un cierto tufo (¿reaccionario?), que desprecia — y exhala aún — una parte no escasa de esta producción; aunque puede que fuera más exacto hablar de infantilismo, de burdo amañamiento subcultural, para definir aquello que, en ocasiones, hace levemente abrupta la leída de estas tramas. Ello, unido al esquematismo repetitivo que caracteriza, a mi entender, gran parte de las obras de la cohorte (¡amplia, partidiez!) de segundones, imitadores y epígonos de la ciencia-ficción.

● De ahí que, a causa de esa mi poca simpatía para con esta clase de relatos, haya quedado agradablemente sorprendido cuando, hace unas fechas, un feliz azar me puso ante los ojos una miscelánea de Robert Silverberg, a n t o l o gizada por él mismo: «Lo mejor de Silverberg» (1).

● Caeríamos en curiosos laberintos, acaso, si se tratase de indagar el proceso que indujo a Silverberg, especialista en Arqueología graduado por la Columbia University, hasta las páginas de los magazines centrados en la ciencia-ficción («Fantastic Universe», v. gr.) en el año 1954. Desde esa fecha hasta ahora, R. Silverberg ha proseguido explayando sus fabulaciones en revistas y casas editoriales ad hoc.

● Es éste un escritor de relatos breves o novelas

cortas; si bien, no obstante, la única incursión que le conozco en el formato de novela larga, titulada «El hombre estocástico» (2), no decepciona en absoluto y el extraño saber hacer del escritor aludido se manifiesta tanto aquí como en la pléyade nutrida de sus cuentos.

● Justamente este extraño saber hacer constituye la razón, directa de que mi acercamiento fortuito al autor haya terminado resultando una feliz casualidad. ¿La mica salis que en él me atrae?: Silverberg no respeta las reglas más acariñadas del verosímil que suele imponer esta variante literaria. Aunque de esa irrespetuosidad no deriva, en absoluto, un derrumbe del género, sino, más bien, una revivificación, una resurrección. El sesgo buslesco, la limpieza y eficacia de unas tramas impecablemente crueles representan dardos ardientes, envenenados; en sus fuegos, todo el coté «manierista» de la ciencia-ficción decae, perece...

● Sin embargo, la catarsis que la obra de Silverberg supone no destruye la verosimilitud del ambiente de anticipación; antes bien, lo inficciona con una veracidad más real al inyectarle una savia vivificadora nueva, despojándola, así, de esos amaneramientos de mala sala de trucaje, de esos cánones consabidos, archisabidos, manoseados...

● De acuerdo con esta nueva lógica de lo real, no espere el lector hallar en sus páginas la descripción resobada de marcianitos espeluznantes o ingenios espaciales bizarros pormenorizados con toda minuciosidad y lujo de detalles. Ya que este autor utiliza el género de anticipación futurista para introducir en él la sátira acerca de circuns-

tancias a si es no es actuales. En este sentido, su narración «Buenas noticias del Vaticano» (del volumen «Lo mejor de Silverberg») se refleja muy significativamente al respecto...; evidentemente, ese humor de Silverberg, antes que empantarse con la vena suave de los Twain o Cheseterton, tiende, de preferencia, a entroncarse con el Swift más feroz. Así, en «Hacia el anochecer» (del tomo citado) nos brinda una tenebrosa fábula donde la crudeza de un devenir ineluctablemente canibal es presentada con la lucidez, el desespero, el agobio y la sorna necesarios para enjugar la lectura en los límites de lo legible.

● En «La estación de Hawsbill (idéntico tomo)» consigue una amalgama donde juegan y se interpenetran la parábola, sutilmente expuesta, pero de transparencias diáfanas, la metáfora que se desprende de ese absurdo general (que rige incluso, y muy precisamente el mundo de las máquinas) y un estilo salpicado de censuras y cortes en un absurdo que no es el

delirio gratuito de un Ionesco: la angustia existencial de Becket campea, sarriprevisos. Una incursión dónica e inquietante, en esa aventura ¿extraña? ¿del más allá?

● Iguales dudas acerbas alza ante el lector otro magnífico ejemplar de Silverberg; de esta forma, «Cuando fuimos a ver el fin del mundo», relato que da título a una recopilación reciente (3), se configura en la brevedad de sus páginas como el latigazo más restallante, más hiriente que se pueda lanzar sobre la idea de un mundo técnico, atómicamente avanzado. Y «Caliban» (mismo volumen) viene a ser una especie de nueva versión, sintética, de aquel «Mundo feliz» huxleyano, una nueva versión más dura, más real, sin embargo.

● No quiero terminar estas precisiones bibliográficas sin señalar sus «Juegos de Capricornio» (4), otra colección de igualmente jugosos relatos.

En todas esas narracio-

nes, pese a la diversidad de argumentos, nótase una unidad de sentido, una intencionalidad definida. Intencionalidad que se manifiesta en un decidido arrasar con los convencionalismos chapados del género, esos convencionalismos que situaban siempre a estas novelas en un más allá enteramente irreal, poblado de monigotes y máquinas atrayentes, pero figuras de papel, sin ninguna vigencia. Así, las novelas de anticipación futurista, ubicadas generalmente en un inverosímil de fantasía, un cielo de imaginaciones imposibles, halla en Robert Silverberg el autor que «humaniza» el género, a base de desmitificarlo, de acercarlo a nuestras coordenadas y latitudes. Con ello delinea unos asuntos de trama abierta a mil inquietudes posibles. Ya no más, pues, la eterna fabulación inútil, parece decir; estamos ahora, casi, en esa ciencia ficción. Y, lo peor del brete, casi sin haberlos apercibido de ello.

● Pareja a esta unidad intencional discurre su estilo. La mayor parte de la

ciencia-ficción al uso emplea (abusivamente) un estilo que, a fuer de sencillo, es simplista, por no decir asépticamente cibernético: apenas algo más que accionadas escuetamente descritas y diálogos superdirectos entre personajes de nombres abracadabrantes. Silverberg, empero, escribe incluso bien; su prosa se lee con agrado, con fluidez y hasta (sostiene insospechada) se permite el «truco» de la naturalidad. Sus líneas, ensambladas con una sobriedad correcta, llegan a esmaltarse, a veces, con descripciones chispeantes; verbigracia: «La voz de L. pescó era como el rugido de dos islas galácticas a punto de entrar en erupción.»

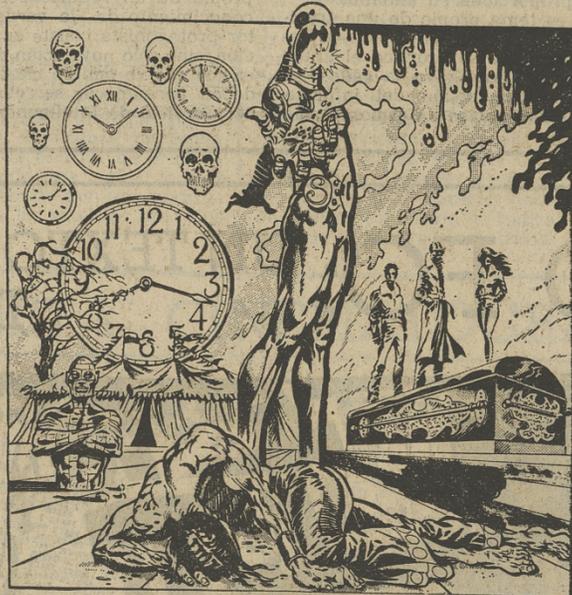
● De hecho este autor obra arrasando con la lava ardiente de sus palabras el panorama de unas tranquilidades imposibles ya. O como una piedra vivamente disparada contra las aguas de una ciencia-ficción, cuyos quietos fangos revuelve y embarulla. Tal vez la escenografía habitual de la anticipación futurista se resquebraje ante estos embates; ahora bien, de ese agitar y corromper surge, como volutas de oxígeno salvador, una manera más crítica, más humana, de enfocar el tema. Y, es claro, visto la languidez estética de este género, esos aires vivos abren una nueva, esperada puerta a una neo-exégesis de toda la literatura de anticipación. Una suerte innovadora para ésta. Una razón más, no obstante, para el desasosiego. Pese a todo, albricias.

(1) R. Silverberg, «Lo mejor de Silverberg». Editorial Bruguera, Barcelona, 1977. Trad.: Beatriz Podestá.

(2) R. Silverberg, «El hombre estocástico». Editorial EDAF, Col. Ciencia-ficción. Madrid, 1979. Trad.: Andrés Linares.

(3) R. Silverberg, G. Wolfe y J. Triptree, «Cuando fuimos a ver el fin del mundo». Luis de Caralt Editorial, Barcelona, 1978. Traducción: Victoria Lentini y José Manuel Pomares.

(4) R. Silverberg, «Juegos de Capricornio». Editorial EDAF, Madrid, 1979.



Una  
manera  
distinta  
en la  
literatura  
de  
anticipación.



### DESAPARECE «KANTIL»

La revista literaria «Kantil», de San Sebastián, uno de los contadísimos núcleos editoriales con que contaban los poetas y narradores del País Vasco, y hasta consagrados de otras zonas para publicar su obra, ha tenido que cerrar sus hospitalarias puertas tras cuatro años de actividad. Un déficit económi-

co de cuantía nada exagerada y la ausencia de ayudas han provocado la crisis final de la revista que animaron Raúl Guerra Garrido, Jorge González Aranguren, Angel García Ronda, Carlos Aurteneche y otros muchos. Lo curioso es que el cierre se produce en los momentos en que la Conserjería de Cultura del Gobierno autónomo de Euskadi comienza a funcionar con alguna soltura. «Kantil», pese a haber dedicado parte de sus esfuerzos a la literatura en euskera, no ha sido santo de la devoción del PNV, que gobierna, casi en plan monocolor, el Consejo General Vasco y que muestra un empeño sin fisuras en controlar cuanto pasa por sus lares. Moraleja: a nuevos tiempos, nuevos sacrificios (cruentos).

### MR. CHANCE EXISTE: ES ANTONIO GARCIA RAYO

UNA lista de colaboradores de la revista «Cinema 2002» nos envía la siguiente

te carta: «Los abajo firmantes, colaboradores habituales de la revista, afirman que la situación de práctica desaparición de la misma es consecuencia directa de la nefasta gestión del «grupito» que desde hace varios meses se ha apoderado de la dirección de la misma, al frente del cual está Antonio García Rayo. Esta afirmación se concreta en los siguientes puntos:

1.º Actuación dictatorial del autocalificado «director ejecutivo», A. García Rayo, curiosamente presidente de la Unión de Escritores de Cine (UEC) de Madrid.

2.º Exclusión sistemática de los trabajos realizados por los colaboradores habituales, para llenar la revista principalmente por los realizados por su «director ejecutivo» (para que no se notara demasiado, algunos venían sin firma).

3.º Increíbles planteamientos en una revista mensual de priorizar la actualidad, la «noticia», e inundar las páginas de fotografías, dejando al texto la única función de rellenar huecos y desterrando los artículos teóricos, los textos

de análisis y las amplias informaciones. Todo esto ha llevado a la «frivolización» de la revista.

Lean, por favor, algunos de los escritos publicados por este señor en los últimos números de «Cinema 2002» y estarán de acuerdo con nosotros de que él también puede llegar a ser Presidente de los EE.UU.»

### CURSO DE ANTONIO TOVAR SOBRE GRECIA

LOS días 28 y 30 de octubre y 4 y 6 de noviembre el profesor Antonio Tovar dará, en la sede de la Fundación Juan March, un curso de cuatro lecciones sobre «Grecia antigua». El académico abordará los siguientes aspectos: «El canto y el relato», «La ciencia y el diálogo», «El arte y la técnica» y «El poder y el misticismo». Doctor ho-



### I SIMPOSIO NACIONAL SOBRE EL TRADUCTOR Y LA TRADUCCION

DURANTE los días del 12 al 15 de noviembre, en el salón de actos de la Fonoteca Nacional, se celebrará el I Simposio Nacional sobre el Traductor y la Traducción, organizado por APETI (Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes). El simposio pretende reunir en ponencias y mesas redondas a destacados especialistas del mundo de la traducción para debatir los problemas teóricos y organizativos de estos profesionales. Presentarán ponencias traductores de Bulgaria, Suecia, Guatemala, Bélgica, Austria, Francia, EE. UU., Italia, Portugal y URSS. Por parte española intervendrán: Valentín García Yebra, Javier Marías, María Aurelia Capmany, Carlos García Gual, entre otros.

Escribe Fernando R. DE LA FLOR

## MANIERISMO:

**A**l igual que sucedió durante un largo periodo de tiempo con el Barroco y lo barroco, el Manierismo ha sido un estilo en cierto modo infravalorado (de ahí el carácter peyorativo del término), mal definido en sus límites y, sobre todo, profundamente desconocido. Devorado por los movimientos culturales que lo flanqueaban, ha tenido, como concepto manejable de la historia del arte, una fortuna inestable y reciente, limitada a unos territorios (los que se configuran hacia finales del siglo XVI) que, obviamente, rebasa por la trascendencia de alguno de sus planteamientos con respecto a la producción artística.



La reivindicación de este «estilo intermedio» entre lo clásico y lo barroco es, como decíamos, muy reciente. Fue obra de la escuela alemana de historiadores del arte (Dvorak, Riegl, Weisbach...), que promocionó el término mismo y logró su aclimatación a la cultura occidental en la década de los años veinte. Los estudios posteriores dedicados al tema por A. Hauser y, entre nosotros, por E. Orozco («Manierismo y Barroco», Madrid, 1975) daban carta de naturaleza a esta nueva categoría y, con ella, a todo un sistema explicativo de la disolución de los valores del clasicismo renacentista.

Pese a todos estos esfuerzos de la investigación, el arte de finales del siglo XVI (es decir, las formas no relacionables ya con el Renacimiento, pero que tampoco habían cobrado los tonos grandilocuentes del Barroco) continúa siendo, debido sin duda a su artificial naturaleza, un modelo de producción artística muy mal conocido y de difícil clasificación.

Recogiendo la meditación generada en torno a la problemática del Manierismo, el libro de Claude-Gilbert Dubois («El Manierismo», Ed. Península, Barcelona, 1980), recientemente publicado, puede ser el punto de partida para una nueva ubicación del tema ahora sí en sus límites justos; límites que deben desplazarse del estrecho cerco que les impone la consideración de una época exclusiva. Sólo desde una visión integrada —estructural, valdría decir— de todos los fenómenos que concurren en la formación de ese complejo cultural se puede, según Dubois, emprender el estudio de las formas que lo caracterizan.

Me gustaría, en primer lugar, señalar de qué modo maneja Dubois el concepto de «manierismo». Para el crítico francés, el Manierismo es «un momento en la vida de las formas». Por esta razón, el Manierismo instalado precisamente hacia finales de la época renacentista sólo puede entenderse como la manifestación más patente, el momento de eclosión de un proceder artístico que se presenta cíclicamente dentro de la historia del arte. Esta visión dinámica (los estilos no se encuentran encorsetados dentro de moldes geo-

gráficos o cronológicos; un artista actual puede resultar tan barroco como lo fue el propio Quevedo) quiebra en cierto modo los esquemas sobre los que se asienta un conocimiento demasiado tradicional del arte, y constituye uno de los atractivos principales del libro y de toda la moderna escuela estructuralista francesa que está detrás de él.

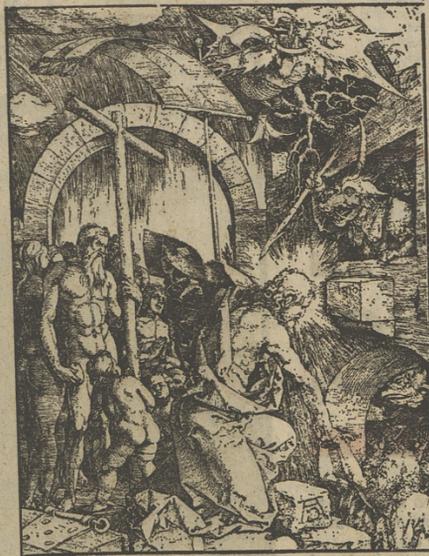
### DECIR LA NADA; ADORNAR EL VACIO

Herederio de la trascendencia conceptual de todo el Renacimiento, el Manierismo, sin embargo, emplea un lenguaje equívoco y transmite unas nociones desdibujadas, heterogéneas, ambiguas. Su insistencia en lo formal, su preocupación por el «modo» o la manera, debilita el soporte comunicativo, forzando a que el mensaje, caso de existir, naufrage en una inconcreción radiante. Para Dubois, términos como «sustancia», «mensaje», «fondo»... aplicados al Manierismo no tienen ninguna razón de ser. El artista plástico y el escritor afectos a este movimiento no tienen nada que decir, y, a pesar de eso, se ven en la obligación de decir esa nada: lienzos y poemas exhiben en su textura un hueco de sentido en torno al cual se ha ido arquitecturando la composición. Ese «vacío adornado» de los cuadros de Bronzino detiene la mirada en el límite donde opera la habilidad del artista, acaba donde acaba su «manera»; lo cual es tanto como decir que la obra ha sido realizada para la glorificación exclusiva de ella.

Los versos del poeta antequerano Pedro Espinosa (1578-1650) ilustran, al igual que toda la poesía andaluza de finales del XVI, esta consagración de la artificiosidad finalmente conseguida, esta exhibición y triunfo permanente de la técnica artística:

MADRIGAL A UN ARROYO, PORQUE SONO EL NOMBRE DE LAURA EN SUS ORILLAS

Pobre viste, perdiendo tu decoro,  
arroyuelo gentil, con noble pena,  
lecho y margen sin oro ni verberna,  
agua sin lustre, arena sin tesoro.



Mas ya miras riquezas al traslora  
después que el nombre de mi Laura suena,  
en lecho, en agua, en margen, en arena,  
de perlas, de cristal, de flores, de oro.

### EL MODELO Y LA IMITACION

En la arquitectura, en la pintura y hasta en la joyería manierista hay un valor esencial que es el desencadenante de todo el proceso artístico; me refiero a la imitación, a la actitud que el artista de la época mantiene con respecto a las categorías que son el modelo para su proceder. Se escribe en ese tiempo —que pueden ser todos los tiempos— para imitar —para «emular», dirán nuestros clásicos—, para competir con lo modélico. Los pintores por su parte, ejecutarán sus cuadros «a la manera de» los grandes pintores de la Antigüedad o el Renacimiento. El modelo actúa en todas partes como poderosa sinfonía —cerrada, clásica, imponente—, sobre la cual se efectúan variaciones diversas cuyo más visible efecto es el de sumergir sus formas en un universo de espejos, ecos y tinieblas que desvirtúan al fin su monolítica apariencia.

La comprensión de este concepto de imitación (muy complejo en sí mismo, puesto que hay diversas maneras de imitar, tantas como actitudes frente a lo modélico), es para Dubois esencial para la penetración en el sistema de valores que rige en la Europa del siglo XVI.

En lo que se refiere a las artes plásticas —y lo mismo podría predicarse de los diversos géneros literarios—, el Manierismo es, fundamentalmente, una perspectiva innovadora que los artistas postrenacentistas adoptan con respecto a lo que era la materia a trasladar a los lienzos o a esculpir en los bloques.

Como la identificación de las formas que pertenecen en exclusiva a este estilo es importante (sobre todo porque viven acechadas en ese espacio inestable, verdadera «tierra de nadie», entre el Renacimiento y el Barroco) Dubois ha construido unas coordenadas en donde aparecen codificados los caracteres que definen el

## MANERA, MANIA

movimiento. Esta matización ha llegado hasta niveles muy sutiles en los que, por ejemplo, el crítico francés examina toda la trayectoria que sufre, en la evolución de la pintura del XVI al XVII, el tratamiento del dibujo del ojo y del arco supraciliar en los retratos de las «madonas» de Rafael o el Parmigianino.

De un modo más general, en el libro que comentamos aparecen sistematizadas las particularidades más sobresalientes del estilo manierista. Son éstas: un gusto manifiesto por la nitidez de las líneas y los contornos; la distorsión de las formas (recordemos aquí el alargamiento innatural de las figuras, típico, pero no exclusivo, de la técnica del Greco); la búsqueda de la pose y del efecto, como manifiesta declaración de artificio; los juegos de colores imprevistos... Elementos todos a los que habría que añadir una cuya evolución se hará obsesiva en el siglo XVII: la morbidez en la materia y en su tratamiento, como un símbolo más de esa ambigüedad que gusta de introducir el principio de la muerte en la apoteosis de la vida.

Fundamentalmente también, a la hora de proceder a una identificación de las obras de arte, es conocer los temas —tópicos— que una época o un estilo maneja con preferencia sobre otros. Dubois ha establecido esta clasificación temática con una advertencia: estos núcleos de significación sobre los que una y otra vez insistirán los manieristas no son, sin embargo, específicos de su estilística, sino que pertenecen por completo al mundo de valores renacentistas. El amor, entonces —en sus variantes y en sus múltiples perspectivas—; la melancolía (el recuerdo de Dürero es inevitable en este punto) y la fiesta constituyen la triada temática fundamental establecida por Dubois para el estilo que estudia; temas todos que el Renacimiento había potenciado, y que luego el Barroco reconduciría hacia su expresión más grandilocuente.

Esta forma de producción artística que es el Manierismo, actuando a través de las técnicas y elementos arriba señalados, se encuentra en una posición dialéctica con respecto a los dos movimientos que la preceden (el Renacimiento) y que de ella se derivan (el Barroco), respectivamente. Dubois, fiel a esta dinámica que es la del materialismo crítico, conjuga estas visiones, y de la superposición y juego de tensiones de estas estructuras hace surgir un conocimiento más diáfano y enriquecido de este período vital en la historia de Occidente.

En el seno de este libro tan útil y clarificador la noción de «manierismo» se ha complejizado, al tiempo que ha liberado toda su carga peyorativa. Definido aquí con el nombre de sus contradicciones, aspiraciones y frustración, el Manierismo rompe definitivamente el ritmo de las etapas clásicas de la producción artística, e imitándolas —no sin fuertes complejos—, logra dar un reflejo más vivencial y desgarrado de la naturaleza humana.

## LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA

Escribe

Angel DEL CAMPO

**N**OVEDAD en la Feria del Libro este otoño: «Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio», libro-disco editado suntuosamente por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación para su colección discográfica Monumentos Históricos de la Música que esta vez sí justifica su rótulo: las Cantigas del Rey Sabio son, ciertamente, un monumento monumental; algo más que un cancionero: «una especie de Biblia estética, en la que todo el arte medieval aparece enciclopédicamente condensado», así las definió Menéndez Pelayo.

Dirigida por mosén Llorens, se ha adoptado la transcripción —sencillamente genial— de Higinio Anglés. Anglés fue quien descifró la grafía musical del medioevo, hasta entonces esotérica, hermética, ininteligible. Gracias a Anglés volvemos hoy a «oír» aquellas músicas tal como sonaron entonces. Los neumas se habían quedado presos tras los barrotes del tetragrama, hasta Guido d'Arezzo, y luego del pentagrama; o eran momias de sonos dentro de sus sarcófagos de cifra impenetrable. Anglés los desenterró y volvieron a convertirse en sonidos; volvieron a sonar, a cantar.

● De noche, en casa, cuando todos duermen, emocionada escuchar en estos dos discos aquellas voces de hombres y mujeres que allá en la Edad Media cantan y loan, en su dulce y familiar galaico-portugués, a Santa María y le cuentan sus cuitas, sus miedos y angustias. Emociona oír aquellos mismos instrumentos, los mismos, sí, que un siglo después dibuja el Arcipreste con su palabra afilada y socarrona:

«Allí sale gritando la guitarra morisca,  
de las bozes aguda é de los puntos arisca...»

y «el corpudo alaut», el «rabé gritador», la rota, el salterio, la viñuela de peñola (tañida con plectro), el cañón, el tamborete, la otra viñuela (que ahora escribe «viñuela»):

«la viñuela de arco fac dulces desvailadas (caidas)  
adormiendo a vezes muy alto a las vegadas...»

● También vemos en este libro-disco esos instrumentos al contemplar y admirar las deliciosas miniaturas reproducidas en color, del códice b. I. 2.—«Principes»: el más rico muestrario conocido de instrumentos gótico-musicales. Las miniaturas del T. I. e (el otro códice conservado en El Escorial) componen, en cambio, un escenario vivo, poblado, en el que se ve bullir la vida —aquella vida— y son reflejadas mágicamente como en las aguas de un río, Toledo, Sevilla, Murcia y las otras ciudades de aquella corte itinerante del rey intelectual.

● El trabajo de Guerrero Lovillo, aquí inserto, sobre estas miniaturas, nos da mil noticias sabrosas; ésta, por ejemplo: En Vitoria, el rey sanó de dolores al aplicársele en las carnes un mamotreto miniado de «sus» cantigas a Sancta María. También en el estudio sobre instrumentos musicales antiguos, J. María Lamaña entremete curiosos informes. Y sirva, asimismo, el ejemplo: la guitarra y el laúd aparecieron trescientos años después que la mandora y el rabab. Completan este libro de 125 páginas los estudios no menos valiosos e informativos —literaria, musical e históricamente— de Filgueira Valverde y Jo María Llorens, quien, con Ree Bernard, redacta el llamado «repertorio» de estas 23 cantigas seleccionadas entre las 412 del códice T. I. 1., con sus viñetas, texto, transcripción en solfa, argumento y comentarios aclamatorios. Han sido grabadas en dos LP adosados dentro de la portada y contraportada. Y sus intérpretes son el grupo Música Ibérica de Holanda, virtuosos especializados en música medieval de rigor y solvencia reconocidos. Los dirige, y fundó el grupo, Ree Bernard.

● Por su contenido melódico y por su acertada instrumentación, sobresalen para mi gusto, los «miragres» «Pesar a Santa María» y «En todo tiempo faz ben»; y el «loor», «Quen boa dona querrá loar». Por su ejecución esmerada, «A gloriosa grandes faz». Y entre los ejecutantes, la mezzo Duyzenhunst, el bajo Waal y el fidula solista Coolen.

Escribe: César Antonio MOLINA

VICENTE  
GAOS,in  
memoriam

La muerte para muchos escritores no siempre se convierte en el último reconocimiento ni da pie a la revitalización de su obra, sino, por el contrario, significa el acta final de tránsito hacia el olvido o, todo lo más, hacia la espera de una posible recuperación futura, algo prácticamente imposible en un país tan cruel como éste. Y ello, mucho me temo, es lo que creo le sucederá al poeta Vicente Gaos, recientemente fallecido en su ciudad natal de Valencia, en donde naciera en 1911. En 1971 publicaba su último libro, «Un montón de sombra, y tres años después, en la colección Provincia, de León, su segundo tomo de «Poesías completas» (1958-1973), el primero había aparecido en 1959 y abarcaba desde el año 1937 al 1957. Este volumen doble, según nos comentó una vez el anterior director de la colección Provincia, el poeta Antonio Gamoneda, se agotó rápidamente, con una importante cantidad de pedidos de las universidades norteamericanas, en algunas de las cuales había sido profesor, y en donde se le sigue teniendo como uno de los poetas más importantes de la posguerra. Pero en nuestro país, la publicación de este segundo tomo tuvo un eco reducido, pues la parte más importante de la obra poética de Vicente Gaos se gestó y alcanzó su cima en la década de los cuarenta, cuando publicó libros como «Arcángel de mi noche» (primer premio Adonais de poesía de 1943, que tuvo que compartir con sendos libros de Alfonso Moreno y José Carreño), «Sobre la tierra» (1945) y «Luz desde el sueño» (1947).

La «rehumanización» de la poesía española de posguerra coincidía con el «nuevo humanismo» desarrollando paralelamente en la poesía francesa de la época, de la misma forma que en otras literaturas nacionales afectadas por la contienda. La conmoción de la guerra mundial, la crisis de toda la gran etapa de auge del surrealismo, el anquilosamiento del academicismo, etc.,

obligaban al cambio del aparato lírico. La «rehumanización» de la poesía española de la posguerra supuso, entre otras cosas, el regreso a las experiencias cotidianas, donde el hombre y su entorno servían de punto de partida y centro, distanciándose del poeta como ser marginal. La reaparición de Dios como motivo poético fue uno de los temas más

abundantes tratados. Vicente Gaos perteneció a esa segunda generación de poetas cultivadores de la poesía metafísica y religiosa, junto con Carlos Bousoño o José María Valverde. Gaos Bousoño o José Luis Hidalgo (otro poeta que ha pasado a engrosar la lista de los olvidados a pesar de su libro Los muertos) reclamaban por aquel entonces una respuesta jamás contestada, de la misma manera que otros, como Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero o Luis Rosales, le daban gracias por su misericordia y capacidad de perdón, o los menos, como Celaya o Blas de Otero, que luego desembocarían en la poesía social, lo increparían y provocarían también sin encontrar ningún tipo de satisfacción.

La poesía de casi todos ellos presta mucha atención y cuidado hacia el aspecto formal. Así el mismo Gaos en Arcángel

de mi noche, utilizará con maestría el soneto, pero como ha dicho García de la Concha, no como un respaldo del garcilismo, sino como elemento moderador del caudal enorme de su emoción e intensidad. Vicente Gaos, a través de toda su obra, interroga a este interlocutor oculto, en una especie de gran monólogo con él mismo, sobre el mundo presente como forma de destierro del Paraíso, pero fundamentalmente le pregunta el porqué de ésta y otras condenas inmemoriales. El silencio primeramente como contestación y posteriormente su transmutación en la muerte como única puerta donde quizá pueda percibirse en la vida real algo de lo eterno, de lo infinito y del universo, conformarán la etapa final de su poesía angustiada por esa permanente interrogación terrible. Había mucho de existencialismo, más vital que científico, pero también una gran veta neorromántica. El poeta, muchas veces a través de

estas preguntas, filosofaba y evocaba sus inquietudes con el mismo desconcierto que el hombre primitivo. La simbología que utiliza para ello seguía la tradición de fray Luis de León, San Juan de la Cruz y otros de nuestros místicos. El silencio fue absoluto, y ese mismo silencio era una respuesta y a la vez un fracaso. Ambos se fueron posesionando a lo largo de toda su obra posterior a la década del cuarenta, Profecía del recuerdo (1956). Mitos para tiempo de incrédulos (1964), Concierto en mí y en vosotros (1965), y Un montón de sombra (1971).

La poesía en Vicente Gaos, como en tantos otros poetas, era una forma de conocimiento incontentido. Quizá se ahogó un poco en ese eterno retorno alrededor de la investigación y profundización de sus propios sentimientos, temores, preocupaciones, deseos y aspiraciones insatisfechas. La duda con respecto a la existencia y a la realidad exterior le trascendió hasta su propia obra y seguramente lo venció, lo desencantó. Con las suficientes bases en principio, para poder haber realizado una parecida labor a la de, por ejemplo, Lanza del Vasto, Patrice de la Tour du Pin (muy influido por San Juan de la Cruz en cuanto a la utilización del lenguaje simbólico de lo

incomunicable), o Pierre Emmanuel; Vicente Gaos no avanzó en su empeño por trascender fuera de sí mismo el misticismo hacia lo cosmogónico como vía exploratoria del absoluto. Observamos así, cómo su poesía se fue posponiendo porque no debía ver claramente que ésta pudiera llegar a cumplir esa equivocada obligación de dar respuestas. La actividad lírica puesta en entredicho fue recreada más como rito anquilosado. Creo que el posible eco de Vicente Gaos, al igual que otros poetas de su generación, alguno de ellos como Hidalgo o L. F. Vivanco de la anterior, alcanzaron muy ligeramente a algunos componentes de las surgidas inmediatamente, y sólo en sus primeros pasos. Con posterioridad dudo mucho que se hayan sentido lo más mínimo, e incluso me aventuraría a confirmar que muchos, como el mismo Vicente Gaos, no han sido leídos con la suficiente profundidad, sobre todo por el cambio de gustos e intenciones.

FUE también un gran cultivador del ensayo en libros como Poesía y técnica poética (1955), La poética de Campoamor (1955), Temas y problemas de la literatura española (1959), Claves de literatura española (1971), además de trabajos sobre el Quijote, Cervantes, y numerosas traducciones.

## ORTEGA Y GASSET A LOS VEINTICINCO AÑOS DE SU MUERTE

La figura del filósofo madrileño José Ortega y Gasset, tal vez el más importante pensador y hombre de cultura del siglo español, recibió una acentuada atención en estas fechas, en que se conmemora el vigésimo quinto aniversario de su muerte. El foco de interés por Ortega se concentró en las aulas del Centro de Estudios y Difusión de los Derechos del Hombre, de la Cruz Roja, donde en días sucesivos disertaron ocho figuras de nuestra cultura, unidas por el intento de precisar la vigencia y las aportaciones del filósofo madrileño.

INTERVINIERON, el miércoles, Antonio Rodríguez Huéscar, Javier Muguerza, Emilio Lledó y Emilio García Gómez. El primer ponente, Rodríguez Huéscar, examinó las circunstancias por las que el pensamiento de Ortega ha sufrido menosprecios y malas interpretaciones de diversa índole en su propio país, pese a lo cual existen evidentes influencias intelectuales de Ortega en todas las áreas de nuestra cultura, y no es difícil adivinar el porvenir halagüeño de muchas de las tesis del que denominó «último gran metafísico de nuestro tiempo». Javier Muguerza recordó la matizada admiración que Ortega había despertado en el ámbito universitario e intelectual —visible en el póstumo homenaje que le dedicaron los jóvenes filósofos a la semana de su muerte—. Destacó luego la importancia cultural de «Revista de Occidente», fundada por Ortega, desde donde se expandieron las principales corrientes del pensamiento europeo

de la época. Pese a su liberalismo lúcido, el pensamiento de Ortega fue utilizado por el fascismo, lo que entorpeció la comprensión de su obra y de su vida —añadió Muguerza—. También Emilio Lledó tuvo duras frases contra las tergiversaciones del pensamiento orteguiano, del que dijo que «nos enseñó a mirar». Habló luego de Ortega como provocador de los mejores análisis de la problemática contemporánea, como incitador al examen de los temas cruciales de nuestro tiempo. El último conferenciante, Emilio García Gómez, recordó su íntima amistad con el filósofo, y destacó el ambiente iluminado por la autenticidad y la verdad en que se desarrolló su tarea, lo que le convirtió en ejemplar hombre de cultura.

JOSE Ruiz Castillo, Antonio Tovar, José María Alfaro y Francisco Umbral ocuparon el jueves la tribuna de conferencian-



tes. Ruiz Castillo se refirió primero a la tarea de Ortega como editor, en la que sobresale la fundación de varias revistas, y

sobre todo, de la colección Austral, de la editorial Espasa Calpe. Como autor, Ortega se caracterizó por su aceptación de la crítica y por no querer intervenir en las polémicas, a veces exageradas, de su época. Antonio Tovar destacó el impulso generador que animó la obra de Ortega y Gasset, y señaló a continuación que en «La rebelión de las masas» el filósofo había previsto la gravedad de una situación europea que condujo a la guerra civil española y a la segunda guerra mundial. Terminó Tovar diciendo que Ortega y Gasset fue un hombre clave para la incorporación de España a las preocupaciones del siglo XX europeo, tras que nuestro país hubiera estado ausente del panorama intelectual del siglo XIX. La intervención de José María Alfaro, marcada por los recuerdos personales de Ortega y Gasset, tuvo su punto de mayor interés en la información de que el filósofo estuvo a punto de recibir el premio Nobel, a cuyos efectos el propio Alfaro mantuvo conversaciones con la Academia sueca. Por último, Francisco Umbral volvió a negar las relaciones que ciertos críticos quisieron establecer entre Ortega y Gasset y la ideología fascista, para terminar su intervención sugiriendo que si el filósofo hubiera vivido en nuestros días hubiera propugnado una socialización de la actual democracia hasta sus últimas consecuencias en lo social, económico y cultural.