

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 14 de marzo
de 1981

Síntomas de renacimiento novelístico

Escribe Manuel CEREZALES

"CARONTE AGUARDA"

De Fernando Savater

NO sabría yo si catalogar en la modalidad de la literatura policiaca esta novela de Savater, a pesar de que comienza, como es de rigor, con un asesinato, el cual, a su vez, plantea el problema de la identidad del autor o autores y los motivos de la comisión del crimen. El arranque y el hilo argumental, supeditados a los postulados del género, no son más que un pretexto para dar forma narrativa a unas ideas y unas consideraciones, de índole intelectual, sobre aspectos y problemas de la actual vida española.

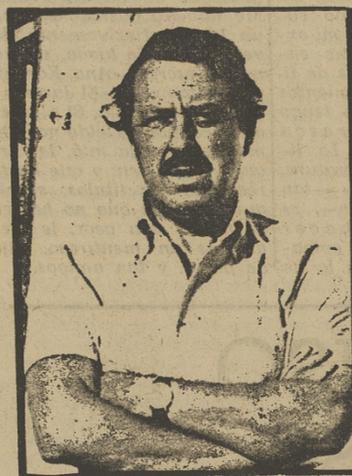
La Policía apenas interviene en el desarrollo del relato, ni aparece ningún detective privado, como en las novelas de Vázquez Montalbán, con las cuales presenta ciertas concomitancias la de Savater. Amador Blanco, profesor de lógica en la Universidad, hermano de Laura, la mujer asesinada, es quien se encarga de averiguar las circunstancias y las causas del acto criminal. Pero este personaje no siente la menor vocación ni posee las mínimas dotes para una investigación de este estilo. Podría creerse, dada su actitud, que el hecho de ser hermano de la víctima no significa para él más que un impulso, el punto de partida de su actuación. El lector se imagina, al conocer la profesión del personaje, que aplicará en su tarea indagatoria el método deductivo que con tanto éxito usaba Sherlock Holmes, el detective creado por Conan Doyle, y que por una serie de indicios y razonamientos, llegará al fondo de la cuestión. Nada de eso. Los autores del crimen —dos terroristas al servicio de organizaciones fascistas— son denunciados con nombres y apellidos por uno de los reporteros de una publicación sensacionalista, definida como «revista semanal cuya afortunada combinación de denuncia política altamente personalizada, sexo despersonalizado y personalidades ilustres en colaboraciones fijas le habían proporcionado una tirada de más de un millón de ejemplares».

(Pasa a la pág. siguiente.)

1956-1981

CUENTA Al-Maqqari que el alcázar de Medina Az-Zahara tenía tejas de oro y plata, puertas de ébano y marfil; la perla que había colgado de la oreja de Cleopatra el día que sedujo a Marco Antonio lucía su extraordinaria presencia en el centro de un salón cuyas paredes y techo se adornaban de mocárabes de mármol y oro. Un estanque de mercurio reflejaba sobre la estancia la luz de la luna, y los mocárabes parecían ser recorridos por un mágico estremecimiento cada vez que el sultán ordenaba mover el mercurio. Se dice que el ondulante efecto produjo un desmayo de terror en un valiente embajador navarro.

CUATRO siglos más tarde los reyes nazaríes levantarían espejos de agua hasta el cielo de Granada. Agua rodeada de arquitectura, en la que toda parte es relativa al todo; mocárabe a mocárabe, laceria a laceria, letra a letra, hoja a hoja. Orden que, sin embargo, el reflejo del agua proyectándose sobre los estucos convierte en oleadas cambiantes de ligeros destellos. Reténganse estos efectos de reflejo distorsionante sobre la regularidad



Escribe Dámaso SANTOS

"CON FLORES A MARIA"

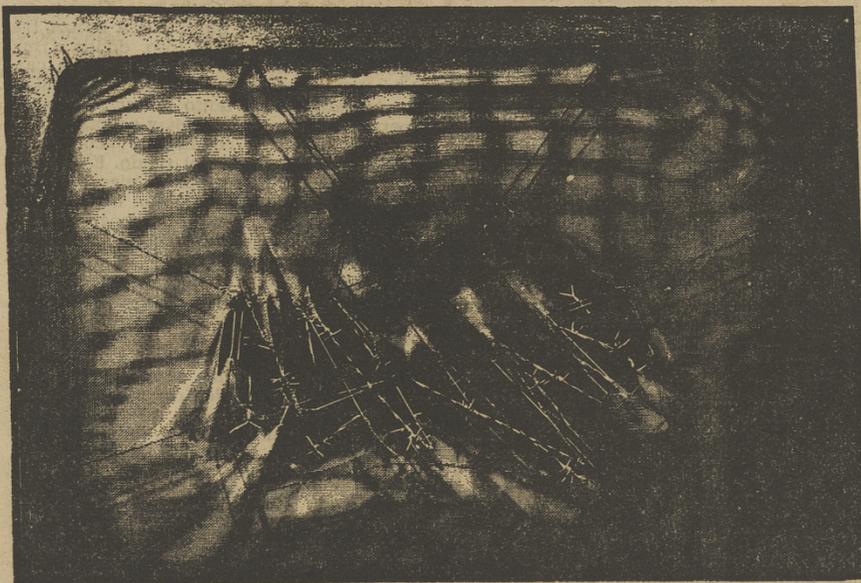
de Alfonso Grosso

A la busca, la recuperación del texto perdido, o mejor dicho, obligadamente relegado en su momento. Con este nombre ahora: «Con flores a María» (Cátedra). Se llamó primero «La romería», que con «El capirote» y «Testa de copo» formaba la trilogía «A la izquierda del sol». No pudo ser publicada esta novela en España, y le trajo disgustos judiciales a su autor la aparición de dos capítulos traducidos en Dinamarca. Ha sido todo un acierto que al iniciar su andadura la colección de novela de la editorial Cátedra la haya reclamado. El autor nos dice en sus líneas de justificación que puso dos condiciones que le fueron gentilmente aceptadas: «Revisar el texto procurando que no perdiera su intencionalidad su torpeza de pintura naïf, en la primera parte, ni su sabor esperpéntico en la segunda, y cambiarle el título para exorcizar un maleficio», el del mentado proceso. He aquí que con ello esta nueva colección de inventiva enlaza con la otra de las ediciones críticas en Cátedra, donde el editor, anotador y crítico, es el propio autor que reescribe su texto. Es bien claro que las notas de pie de página y el diseño crítico de la nota de justificación tienen el valor ilustrativo y didáctico de aquellas ediciones.

SI Alfonso Grosso nos da una novela escrita en y para 1962, los años de la primera fase de su narrativa, en plena hazaña del realismo social. Más bien, cuando este realismo va a iniciar su curva de decadencia. Tiene toda la carga de lucha, de denuncia que puede estallar en exabrupto panfletario y la grafía del chafarrrión. El costumbrismo idílico de la Andalucía de los Quintero y de Muñoz y Pabón —que ya ha tenido su negación y sus reparaciones desde el 98 a 1936— ha de servir ahora de marco y modelo sobre el que verter las tintas, apurar rasgos caricaturales del esperpento, ejercer la minuciosidad de laboratorio del natu-

(Pasa a la pág. siguiente.)

EL MAESTRO



Retablo para las víctimas de la violencia (1977-78)

MANUEL RIVERA

Escribe
SANTOS AMESTOY

de las formas y sobre la cualidad de los materiales para volver a hallarlos en la poética del maestro granadino, miembro del grupo el Paso, que acaba de inaugurar una magna exposición retrospectiva en las salas de la Dirección General de Bellas Artes en la Biblioteca Nacional: «Manuel Rivera, 1956-1981».

A finales de los cincuenta Manuel Rivera abraza, como otros pintores de su generación, fuera y dentro de España, los postulados de un arte que, entre otras cosas, pretende subrayar o profundizar en la estética de lo material; una mística de la materia recorria el «informalismo». Manuel Rivera se dejaría seducir por las sugerencias de las telas metálicas, material cuya ligereza parece contradecir su propia sustancia. La superposición de retículas y alambres metálicos sobre la superficie del cuadro producía unos efectos caligráficos que en un principio Rivera organizó en los términos de la abstracción lírica francesa y el expresionismo abstracto norteamericano. El artista se apoyaba entonces en referencias literarias que parecían justificar aquel metálico te-

jido de araña en el que había resuelto hacer y deshacer sus imaginaciones. Kafka servía de justificación, como más tarde, ya en la década de los setenta, las «estelas» del poeta francés Victor Segalen.

PESE a todo ello —a mi parecer— cuadrado sobremano a este arte del efecto ambiguo, de la polisemia, del matiz cambiante, del efecto diminutivo, de la geometría reticular aquello que dice Juan Ramón en su poema «Espacio». «El mar no es más que gotas unidas, ni el amor que murmullos unidos, ni tú cosmos, que cosmillos unidos.» Suma y unión, efectivamente, de los pequeños espacios interreticulares. Algo vivo, único e invariable en su unidad básica y cambiante; múltiple, abierto, aleatorio, moaré en su conjunto. «Unidad de unidades —prosigue Juan Ramón— es lo uno; ¡y qué viento más plácido levantan esas nubes menudas al cenit; qué dulce luz es esa suma roja única!»

ADELANTADO del arte que abandonó las maneras tradicionales del arte, es decir, los materiales figurativos. Manuel

Rivera no se contentó con la mera indagación en la materialidad. Por el contrario (ello es una constante de los artistas españoles del siglo XX) y aunque pueda parecer paradójico, este granadino elabora unos cuadros en los que la tentación del efecto espacial es superada por un planteamiento pictórico y colorista. Las telas metálicas, sus tonalidades iridiscencias y claroscuros, el volumen, la proyección de las sombras cambiante y turbadora —como en los recordados ejemplos hispanoárabes. Todo ello no es sino la materia que se extiende como la pintura sobre la superficie del cuadro; textura del color que teje la apariencia de la forma y desteeje la contingencia en el trastrueque y alejamiento de las causas y de los efectos.

SE que más de un artista y un crítico de los más jóvenes niegan a Rivera por la que, sin duda, les parece una deserción. Hago notar, sin embargo, que dicha negación sólo tiene sentido si se entiende en su contexto: el reduccionismo que la vanguardia segregó en el momento de su mayor vigencia respecto a las tendencias y las obras del inmediato pasado.)



Escribe Fernando SAVATER

Al cambiar de género literario, siempre tiene uno la tentación de excusar sus más probables fallos con la coartada de que no se está en terreno propio. Vamos, algo así como lo que decía Jardiel de Marañón: «Como médico, es muy buen escritor». Y como escritor, muy buen médico. No quisiera tener que decir que en cuanto novelista, soy buen filósofo. Me considero ante todo escritor, y no pretendo escudarme ahora diciendo que esta novela es sencillamente el disculpable capricho de un ensayista, sino una faceta más que debe ser juzgada por sí misma, no por mis trabajos en otros campos. Por lo demás, «Caronte aguarda» es una novela sin pretensiones, es decir, no tiene otra pretensión que la de ser una novela, que no es poco. Mi ideal sería haber logrado el libro perfecto para entretenerse durante una

noche en coche-cama; el de mi editor, que hubiese logrado un libro capaz de vender algo así como cien mil ejemplares sin insultar la inteligencia ni la sensibilidad literaria de los lectores. He querido escribir un libro donde pasen cosas, haya aventuras y la gente corra, salte, se esconda y se pegue; después de tanto dar la lata teorizando sobre la narración, nadie me hubiera perdonado otra cosa. Ahora bien, soy incapaz de inventarme aventuras que no tengan nada que ver con mi experiencia personal: me entusiasman las cacerías de tigres y los enfrentamientos con piratas, pero sólo tengo una información libresco sobre ambos temas. La literatura sobre literatura, la de «homenajes» —tan de moda actualmente—, es algo muy difícil de hacer bien, porque resulta empachosa en seguida; yo la he

practicado ya —y nada mal por cierto, modestia aparte— en mis «Criaturas del aire», pero no es cosa de seguir indefinidamente atado a las odiseas de biblioteca. Me he inventado, pues, una serie de peripecias protagonizadas por personajes como los que conozco (pero, ¡joj!, que no son los mismos que conozco), en ambientes y paisajes que frecuento mucho, movidos por conflictos que me son familiares. Lo siento, mi imaginación no da para más. Me hubiera gustado escribir un libro reflexivamente divertido; desde luego, sé que no he escrito «Ana Karenina» ni tampoco «El Jarama». Tengan paciencia. Si alguien me dice que ha leído novelas mejores que la mía, le diré que yo también, y que hasta recuerdo sus títulos; si alguien afirma que no ha leído nunca una peor, le diré que es un mentiroso, hijo de perra, y tan amigos.

ALFONSO GROSSO

(Viene de la anterior.)

realismo exarcebado. Pongamos como ejemplos «Dos días de septiembre» (1961), de Caballero Bonald, el inédito de «La romería» —ahora «Con flores a María»—, de Alfonso Grosso (1962), y «La espuela» (1965), de Manuel Barrios. En los tres, sin embargo, el contraste de una exaltación lingüística, un expresivismo barroco, un supremo cuidado artístico de la faena de narrar. El argumento pasa a segundo término no sólo por la función pormenorizadamente testimonial de los personajes, sino por el predominio subjetivador —pese al objetivismo formal— de un lenguaje rico e impetuoso...

PERO «Con flores a María» no es ya «La romería» o sólo ella. Es un texto novelístico reescrito en el que están fijadas las fechas de la acción: 1942, la primera parte, en la mancebia, y 1962, la segunda, en la peregrinación rociera. En medio, el tiempo que va de la posguerra al desarrollismo. El novelista que despegara de aquel realismo social para alcanzar las complejidades, las suntuosidades y simbolismos, las cimas artísticas de «Inés just coming» (1968), «Guarnición de silla» (1970) y «Florido mayo» (1973), y que más tarde lleva todas sus experiencias y dominios a unas tramas de convencionalismo policial, de acción trepidante y de misterio —«La buena muerte», «Los invitados» y «Correo de Estambul»—, con las que entra en el «ranking» de la popularidad, se convierte, como decía más arriba,

en editor crítico y reescritor de una obra suya de la primera hora. Quizá ahora da por bueno mucho de lo que no hubiera admitido en la segunda época. Buen cuidado habrá puesto en conservar caliente, con algún vocablo levemente anacrónico, con algún tinte y expansión de un erotismo muy posterior, lo que sabe sensiblemente identificable —perteneciente a la historia y a la antropología de la tierra en la primera parte, como en el punto mismo de su invigencia en la segunda, y tan bien apuntado en «Epitafio para un señorito» (1972), de Manuel Barrios— quizá ya para toda clase de lectores. ¿Pertenecen a la nueva redacción los tres fragmentos del diario de Margarita, la mujer afrancesada, cuñada del señorito monológante, sobre la romería del Rocío?

¡Feliz ocasión la que Cátedra nos ha proporcionado! Por una parte, los seguidores integrales —estudiosos de distintas latitudes, admiradores en todo el ámbito de la lengua— reciben un libro al que tenían derecho porque figuraba en el currículum del autor; por otra, con la antigua y la nueva factura, se nos brinda una novela —siempre con la almendra trágica de la narrativa grossiana— enteramente reveladora en profundidad de un mundo de convivencias —fanatismo y tra-pantojo—, rastros de la guerra civil —de otras guerras y enfrentamientos, no siempre visibles—, en lo social, lo religioso, lo étnico en el pueblo andaluz, mediante un complejísimo arte de decir lo decible y lo indecible.

FERNANDO SAVATER

(Viene de la anterior.)

El profesor de lógica no se mueve acuciado por el deseo de venganza ni siquiera por el designio de conseguir que caiga el peso de la justicia sobre los asesinos. Quiere saber, comprobar la identidad de los autores del crimen y los motivos del acto. Más que los sentimientos, familiares brutalmente golpeados, parecen impulsarle razones de índole intelectual, derivadas de su concepción, más pitagórica que aristotélica, de la lógica, concepción explicada en su primera lección del curso, y aunque no lo diga de modo expreso, el deseo de situar el crimen en un sistema equilibrado de relaciones, articulando lo particular en un orden general de hechos, ideas y sentimientos. El lector —y éste es uno de los atractivos de la lectura de la novela— puede permitirse la libertad de ordenar en un contexto filosófico las múltiples sugerencias que se desprenden de un relato que en su clara exposición y evidente amenidad apunta claves para uso de lectores con vocación especulativa que perciban o sospechen intenciones trascendentes bajo la divertida capa de la intriga.

La intriga, en una novela de este tipo, es fundamental. Teóricamente está bien urdida, aunque no realizada de modo convincente; no está, a los ojos de un lector de novelas policíacas, desarrollada con la verosimilitud que se exige a los autores del género, entre los cuales no se cuenta, ni creo que llegue nunca a contarse, Fernando Savater, para quien la trama del relato no pasa de ser un soporte instrumental, una manera ingeniosa de exponer algunos de los lados de la realidad que contempla con ojos de narrador y mentalidad de filósofo. Se le presentaba el problema de equilibrar los elementos de la narración para no incurrir en la tentación, uara él más fácil, la de la novela ensayo. Soslaya hábilmente el peligro. La novela es entretenida. Ocurren en ella nada menos que cuatro muertes violentas, la de Laura, las de sus dos asesinos y la del inductor del crimen. El profesor da muerte, de su propia mano, a los dos primeros y prepara la ejecución del último. Sus presupuestos filosóficos amenazan venirse abajo ante el choque brutal con la realidad.

Dedicado a la lectura y el estudio, Amador Blanco es un convencido de que se

obtiene un conocimiento más amplio y profundo de la vida en los libros que en la experiencia personal. «Le estaba reservado —se dice al comienzo del relato— para dentro de muy poco hacer una comparación mejor fundada entre los méritos relativos de la actividad improvisadora y la culta información libresco». La actividad improvisadora escapa a sus lucubraciones y le deja a merced de sus instintos y sentimientos espontáneos. Llega a odiar y matar, más por deseo de venganza que por espíritu de justicia, pero aun así sostiene la convicción de que la verdad y la realidad lógica es la de los libros, no la realidad contradictoria de la vida. Pero ya está dentro de él la semilla del mal, el «amor al mal» —reminiscencias dostoiévskianas—, que antes atribuyera al instigador del asesinato de Laura; pacta con el diablo y planea la venganza final, la que cierra el ciclo de crímenes. Se han cumplido las leyes de la lógica, independientemente de la voluntad del profesor. Al reanudar sus clases, después del alucinante descenso a uno de los círculos del infierno, explicará a sus alumnos su concepto de la lógica como escrutina unitaria donde se insertan las acciones, los

pensamientos, el destino, en fin, de los seres humanos.

La novela está llena de referencias directas y de alusiones a la actualidad política y social española. (Los aficionados a descifrar claves pueden encontrar motivos de entretenimiento, aunque a mi juicio, la coincidencia en detalles de lo novelesco con lo real tiene el valor relativo de ambientar la pintura de una situación general.) Y está escrita en lenguaje claro; una prosa funcional, no exenta de pequeños descuidos de estilo, de fácil acceso para el público mayoritario, al que el libro va dirigido, en la que sorprenden algunas descripciones de cuño romántico como la del castillo en ruinas de la Coste: «El viento repetía con ahínco feroz su lamento sin límites, que parecía salir de lo más hondo de una soledad tan radical que ya sabe hacerse a sí misma desolada compañía; en el cielo, sucios ramalazos amarillentos abrían paso por un momento entre las gruesas bolsas negras que se arremolinaban y se perseguían velozmente como en una composición de Altdorfer, para luego desaparecer en éxtasis lívidos». Párrafos que no desdenaría firmar Enrique Gil y Carrasco, por ejemplo.

Escribe Matilde BIANQUI

“LA TAUROMAQUIA” DE JOSE RAMON RIPOLL: ENTRE LA LIDIA Y LA VIDA

UN día cualquiera, uno de esos elegido por el vuelo de un ave, José Ramón Ripoll se fue muy lejos, en esa hora donde el traje de luces se transfigura en la única verónica posible, la que nunca falta a la cita: mortaja o lentejuela de pase, digo, en alguno de esos días, Ripoll viajó al centro de la tierra española, o más bien, se cruzó los mares en barquichuelos de papel, para retornar los ojos hacia España. Sólo como parida de este mundo debe entenderse esta obra insólita: «La tauromaquia», con prólogo de Aurora de Albornoz, editada por Ayuso en la colección Endymion, muy cuidada y con los catorce grabados taurinos de don Francisco de Goya y Lucientes.

Es decir, Ripoll arremete y elige la lidia como la gran lid que significa la historia entera de un pueblo; los juegos, como batallas, y cada enfrentamiento, como esta vocación que España tiene por los toros. Y si hablamos de la vocación y de la constante presencia taurina española, estamos hablando también de posibles ancestros venidos de más allá de la mar. Minotauros enredados en trajes de volantes y cintura ajustada que usaron las egeo-cretales; frescos de las ciudades de Knossos o Faestos, donde también el toro concentraba la atención de un pueblo y el hombre, enfrentándolo a su vez, acaso de manera un poco más deportiva, pero, al fin de cuentas, la dicotomía toro-hombre, casi como en España. Porque José Ramón Ripoll también representa una Andalucía de más acá y de más allá del hermosísimo flamenco, y, tal cual hace en los inolvidables poemas de «Sermón de la barbarie», de pronta aparición, describe y clava y sintetiza su tierra como el pasar de continuas civilizaciones: Roma o Cartago o Grecia, que no escurrieron el bulto a esa danza trágica del hombre y el toro, donde a menudo los terciopelos y las luces y la capa del torero connotan al hombre en anticipado patíbulo, en tanto la hermosa bestia persiste en sus relumbres y acepta el reto, pero también la ronda que acorrala al hombre como fuera del ruedo. En esta lidia ancha y nunca ajena se pierde el «yo» o se gana, o se intercambian los roles; en un salto mortal se pretende coger al toro por los cuernos y luego sobreviene la cogida, entre puntuales sudores de violeta que nos dejan apartados y en silencio y ya con los ojos vidriosos.

Desde la razonable distancia que el comentario poético obliga, ésta parece la gran saga que Ripoll escribe sin traba de especie alguna, en una pirueta sobre todo trágica, hasta los adentros de su tierra y las afueras donde el «yo» se vuelve colectivo, porque, curiosamente, para todo hay tiempo en este libro de catorce poemas. Al principio, el texto parece sencillo y con palabra cotidiana y con héroes que dicen sus propias sentencias al cruce con poetas casi presentes, sin olvidar ese otro trasfondo ineludible necesario para entender a España, que es la cosa mora; hay corridas y lidias, y batallas campales, y amores

como secretos de algún torero, y todo embobado por los «olés» presentidos de un público que, al fin de cuentas, debe ser la misma humanidad. Pero el texto, tan aparentemente fácil, se va entramando como quien reconstruye una historia, la historia de España contada por el mismo Ripoll: una historia colectiva donde el hombre con armadura de soledad y amor se recorta contra el destino y sus cornadas. Y luego ese desfile, los moros desafiando su Alcorán se meten en la lidia y las sombras imprescindibles de Gazul, de Carlos V en la plaza de Valladolid, de Mío Cid lanceando otro toro, del diestrisimo estudiante de Falces... Pero no es todo. De pronto, una elegía dedicada a Julián Grimau o el asombroso poema a Cernuda enhebrado a versos de Machado: «... Lo amó más que a las vírgenes / que de sus cabellos rociaban / pasión y sepultura... / Te repasa el código del toro / te van llegando brotes de peligrosidad. / Y al final: Se cree que el caballero / victorioso de vida y amapolas / durmió todas las noches / que más bien fueron pocas...» O en el poema de Carlos V lanceando un toro, de pronto escuchamos: «Todo se reducía a un problema de tiempo / el enigma del hambre y de ser libre / que ya no se conforma cada uno / con lo que Dios ha dado...» Y en el texto final de este manual para iniciados, que trata de la desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid: «Cada momento pasa a gatas / lo coges momentáneo por el rabo...»; y en «Señorita momento», que no nos gusta, porque «Señorita» es ironía algo amane-rada y, por tanto, aquí no es ironía, viene ese final antológico: «Aquí estoy yo. / ¿Qué pasa? / rodando la película de amor / y de hidalguías.»

En cada poeta de las nuevas generaciones siempre hemos encontrado a España como la gran protagonista, como la madre que no debe llorar, como la simiente de sol o lutos, como la grácil rosa volatinera. En «La tauromaquia», del gaditano Ripoll, España es casi la humanidad, donde el hombre varonil y trajeado se apronta para su propia lidia, al compás de un pasodoble detenido en el tiempo. Porque, al fin de cuentas, el hombre, con o sin pasodoble, ahí está, acompañado siempre, y siempre solo entre la lidia y la vida.



Escribe Julio LOPEZ

UNA COLECCION FANTASMA PARA UN POETA DE RELIEVE

TAL y como los acontecimientos se desarrollan en esta nuestra nación, sin previo aviso y sin conocimiento del interesado, ocurrió que a lo largo de 1979, particularmente en sus últimos meses, fue fraguándose por iniciativa del poeta Jorge González Aranguren, secundado de algunos otros buenos amigos de la pluma, como César Antonio Molina, el proyecto de crear nada menos que una colección de poesía titulada «ANCIA», a partir del respaldo de Ediciones Vascas, con intención de acoger no sólo nuevas firmas de la joven poesía española (la joven, no la madura), sino también ocuparse de traducciones sucesivas y en general voces valiosas, también a veces ignoradas u olvidadas por los «media» oficiales del establishment literario.

PERO, como al principio decía, ni siquiera el interesado se explica en ocasiones lo que, tras los esfuerzos y acciones consentidas del principio, llegan a hacerle sin aparente causa, motivo o móvil. La colección «Ancia», de prometedores futuros, llegó a sacar varios volúmenes asaz interesantes que nunca se llegaron a distribuir comercialmente, con lo que, tras la fantasmada de esta colección inexistente, el perjuicio para muchos de estos autores ha sido manifiesto; no sólo se ha vuelto a manipular al escritor de forma oculta, sino que otra iniciativa más del desmonetizado género poético ha naufragado en estos turbulentos océanos de la cosa literaria. A decir verdad, a lo largo de 1980, y especialmente en su tramo final, aparecieron algunos bien cuidados tomitos de la colección que tengo, recién llegados, en mi mesa de trabajo: «Filosofía de la magia», del esperador Jorge A. Marfil; «Caja de silencio», del joven narrador vasco Carlos Aurteneche, y «Estampido del gato acorralado», de Félix Casanova de Ayala.

PERO, además, se pensaba asimismo ir editando progresivamente obras de Fernando Quiñones, Antonio Gamoneda, Alfonso Canales, Manuel Álvarez Ortega, Angel Crespo, traducciones de Jorge de Sena, Yanis Ritsos, Hölderling, Black Mountain y hasta una antología de poesía épica española, en la que el autor de estas tristes líneas había invertido su empeño también. La colección, en fin, tenía como gran objetivo, ya mencionado, incluir las voces y los ecos de nuevos y pujantes rapsodas, diseminados pero cada vez más audibles, de la nueva poesía española; con argot deportivo pero amargo hay que volver a apostillar: «otra vez será».

EL motivo de estos párrafos no es, obviamente, constatar la aparición «nata» de esta colección de poesía, sino

también utilizarla como pretexto para hablar de un poeta de grandes calidades, en la penumbra de los grandes pero difíciles, cuyo último poemario salió a la luz en nuestra abortada «Ancia». Me estoy refiriendo al granadino Antonio Carvajal, poeta de cuerpo entero cuyas incursiones, altas y solitarias como el vuelo del águila, en la poesía española de los últimos quince años, le otorgan ese puesto cimero al que todos aspiramos, pero que sólo los elegidos, casi sin darse cuenta, y a la vuelta del periplo vital, consiguen como anónimamente, casi esperando que una voz ingenua llegue y proclame su epifanía.

EL primer libro de versos de Antonio Carvajal (nacido en 1943 en Albolote) se titulaba «Casi una fantasía», y permaneció inédito hasta que en 1975 la colección «Silene» de poesía nos lo ofreciera primorosamente cuidado (e imagino que supervisado por el autor después de tanto tiempo). «Casi una fantasía», libro purísimo, según palabras de su creador, tiene una estructura premeditadamente musical, de acuerdo con la forma «fantasía» dentro de la música, en cuyo preludeo el poeta se nos descuelga nada menos que con primorosas estrofas de seis endecasílabos, que recuerdan la sexta-rima, al uso de rima variable que le dieran románticos y modernistas. Sin embargo, la sextina y sexta-rima son formas estróficas fundamentalmente barrocas: el clasicismo de Carvajal en este libro, teóricamente el primero, se manifiesta en sinéresis, bimebraciones, léxico, que remiten directamente a los mejores ecos del Barroco español. Por si fuera poco, la temática —intencional— del libro se orienta hacia lo existencial-pesimista: el amor, la muerte, el miedo, el dolor, la naturaleza y la apariencia; todo un «remake» barroco con sabor neoclasicista absolutamente actualizado y sin nostalgias posibles. Como

en el caso de otros modernos, como Ruiz-Amezcuca, Carvajal tiene en este libro versos verdaderamente milagrosos, insólitos en todo poeta primerizo.

EL primer libro de Carvajal, a ojos públicos, fue «Tigres en el jardín» (1968), cuyos aún vacilantes alejandrinos anunciaban, empero, a un excepcional poeta que advenía a una rápida pero constante madurez con «Serenata y Navaja» (1973), obra absolutamente imprescindible en el panorama de los años setenta y, consiguientemente, de la renovación de la poesía española de esos años. «Serenata y navaja», para mí, fue con casos aislados (Ullán en «Mortaja», por ejemplo; Soto Vergés en «El gallo ciego») la renovación totaj de la poesía social, y su conversión en otra poesía veramente existencial, a veces expresionada o meditativa, a veces épica o autobiográfica, pero siempre con esa fuerza cordial donde el lenguaje y el verso son quienes desprenden el calor de lo humano, y no otros elementos extraliterarios.

CARVAJAL había publicado ahora «Siesta en el mirador» (1980) en esta maldita colección del Norte que nos ha dejado con la miel en los labios; era éste un poemario (y lo es) superior y digno, donde el Carvajal de la glosa literaria, el homenaje metalingüístico y la actualización de formas clásicas que vehiculan temas vigentes, vuelve a la carga de la perennidad de la literatura. «Siesta en el mirador» posee un claro sentido reverencial, látrico, de la literatura: no sólo importa el uso magistral del heptasílabo y el endecasílabo (como en el poema, casi en silvas, que da título al libro), ni siquiera el estilo hiperpositivo, admirativo, lleno de ecos garcilasistas y herrerianos, a veces recordando la bonhomía clásica de Juan Gil-Albert o ese vigor inconfundible de los clásicos a través de Miguel Hernández; importa, sobre todo, la tensión líriconarrativa que Carvajal otorga a sus homenajes de tercetos encadenados, romances y sargas de ciegos y pliego de cordel. No es el lenguaje, como decía Fernando Ortiz, lo que unía a Carvajal con los novísimos (su único vínculo es la edad): su lenguaje no es pedficción sino literatura, o sea, su visión toda del mundo. Un poeta de tan alto vuelo hubiera merecido, en efecto, más verdadera y duradera difusión de colecciones menos fantasmales.

“SICUT”,

Un pintor, ante Fernando Pessoa

DENTRO de la colección Alaya Estampa, que edita la Galería Sur de Santander, acaba de publicarse (treinta ejemplares firmados y numerados) una hermosa carpeta de Xesús Vázquez, titulada Sicut. El subtítulo especifica su contenido: «Ocho grabados de Xesús Vázquez y ocho poemas de Fernando Pessoa». En el interior, los grabados aparecen agrupados bajo otro epigrafe: Serie Palladio.

Xesús Vázquez (Orense, 1946) lleva bastantes años pintando. Una doble exposición santanderina (Museo de Bellas Artes y Galería Sur) supuso la temporada pasada un primer contacto con su obra nueva, encuadrable dentro del ámbito de la pintura-pintura. Algunos de aquellos cuadros figuraron después en colectivas madrileñas. Esta misma semana se ha inaugurado una exposición suya en la galería Traç, de Barcelona.

No es esta la primera vez que Xesús Vázquez practica el grabado. Los que incluye Sicut han sido estampados —creo que es un dato significativo— en su propio taller. Se desprende de ellos, de su pulcra ordenación, de su ritmo amplio, una gran medida formal. Columnas de color, equilibrios lineales, recintos como excavados por la impronta en seco; arquitecturas que remiten a una memoria italiana, asociada aquí a la palabra poética del autor de Mensagem.

Alguien se preguntará: ¿y las traducciones? Pues se ha atrevido con ellas el propio Xesús Vázquez, y hay que decir que son dignísimas, ajustadas al tono sencillo y saudoso de los poemas elegidos. Damos a continuación y subrayando lo singular del caso, la segunda de estas «versiones de pintor».

J. M. BONET



UN POEMA DE SICUT

Ah, toca suavemente
Como para quien va a llorar
Cualquier canción tejida
De luna y artificio
Nada que recuerde
La vida.
Preludio de cortesías,
O sonrisa antigua...
Apartado y frío jardín...
Y en el alma de quien lo halló
Sólo el eco absurdo del vuelo
Vacío.

Fernando PESSOA
(Traducción de Xesús Vázquez)

LAS BASES DEL CIUDAD DE MELILLA

El premio estará dotado con quinientas mil pesetas, otorgadas al mejor libro de poemas que a juicio del jurado sea acreedor al mismo, y ciento veinticinco ejemplares editados de la obra.

El premio será adjudicado a un libro de poemas con una extensión mínima de setecientos cincuenta versos. El Excmo. Ayuntamiento se reserva la primera publicación de la obra, que la hará dentro de la colección literaria Rusadir. Los originales deberán ser inéditos en libro, aunque parcialmente hayan visto la luz en publicaciones periódicas. Cuatro ejemplares mecanografiados a doble espacio en folios u holandesas.

Se hará constar en la portada del original y copias, el título de la obra, acompañando a los mismos un sobre cerrado conteniendo en su interior el nombre, dirección y teléfono del autor con su currículum. En el anverso del citado sobre se consignará también el título de la obra. Serán remitidos por correo certificado, o entregados a mano, a la Secretaría del Excelentísimo Ayuntamiento de Melilla, con la indicación en el sobre: III Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla. El plazo de admisión quedará cerrado el 30 de mayo de 1981.



CONFERENCIA DE JULIO CARO BAROJA

Esta tarde a las ocho, el etnólogo e historiador Julio Caro Baroja pronunciará una conferencia titulada «Problemas actuales del pueblo vasco». La disertación, cuyo tema reviste enorme interés, tanto por su actualidad como por la personalidad del ponente, tendrá lugar en el salón de actos del Ateneo de Madrid y ha sido organizado por esta institución y por la sociedad de San Miguel de Aralar.

JORNADAS LACANIANAS EN BARCELONA

Los próximos días 21 y 22 celebrarán en el Palacio de Congresos de Montjuich unas reuniones organizadas por la Fondation Du Champ Freudien, que preside el psicoanalista Jacques Lacan. Su título: «Jornadas Ornicar. ¿Cómo incide la teoría en la práctica analítica?». Intervendrán con ponencias los más conspicuos lacanianos franceses, hispa-

nos y sudamericanos, y el programa-folleto de las Jornadas avisa que las invitaciones deben ser reservadas con anterioridad en Ediciones Petrel: avenida de Madrid, 138, 2.º, 2.º, Barcelona-28.

LA DIMENSION TERRITORIAL DE LA INFORMACION

La Fundación de Estudios Sociológicos Fundes, en colaboración con la Asociación de Periodistas Científicos, ha organizado un seminario sobre la dimensión territorial de la información, que se celebrará los próximos días 16 y 17. Las sesiones se celebrarán en Velázquez, 12, y en ellas intervendrán, tras la inauguración por parte del ministro de Obras Públicas y Urbanismo, señor Ortiz, un grupo de expertos en temas de ordenación territorial, urbanismo y comunicaciones.

EXPOSICION DE PAUL KLEE

El director de la undación Paul Klee y conservador del Kunstmuseum de Berna, Jürgen Glaesemer, pronunciará el próximo 17 de marzo, en la sede de la Fundación Juan March, una conferencia sobre el tema «El arte de Paul Klee: entre "naturaleza" y "abstracción"» con motivo de la inauguración de la exposición de 202 obras de Paul Klee en la citada Fundación Juan March.

La muestra ofrecerá 96 óleos y acuarelas y 106 dibujos y gra-

bados del célebre pintor suizo, realizados de 1901 a 1940, año de su muerte. Esta exposición de 202 obras de Paul Klee permanecerá abierta en la sede de la Fundación Juan March hasta el 10 de mayo.

Ultima hora LA AUDIENCIA NACIONAL ILEGITIMA LA «VARIANTE SUR» DE SORIA

LA Audiencia Nacional ha fallado favorablemente a la demanda de la propiedad de San Polo (trestos del monasterio templario, del que arranca la «curva de ballesta en torno a Soria»), que hubiera visto perjudicados su conservación e interés histórico-artístico de haberse construido la llamada «variante Sur», puente de acceso a los proyectados accesos por carretera a la ciudad castellana, que desembocaría a pocos metros del citado monumento.

A la hora de cerrar nuestra edición carecemos de más informaciones acerca de los detalles y circunstancias del fallo judicial. No obstante, hemos podido verificar que el fallo de los tribunales de justicia convierte en papel mojado el proyecto de dicho puente. Nos proponemos ampliar la noticia en sucesivos números.

"Curso general de lingüística" de Saussure

NUEVA VERSION ESPAÑOLA

CONVERSACION CON MAURO ARMIÑO

E L «Cours de linguistique générale», de F. de Saussure (1857-1913), es la pieza augural de la lingüística contemporánea. Se ha considerado al maestro ginebrino como una expresión magistral del positivismo europeo; pero también es cierto —y lo decimos más allá de cualquier juicio de valor—, que constituye, en cierta medida, su superación dialéctica. Vistos los hechos con la necesaria perspectiva histórica, hoy parece inevitable que de aquella gran eclosión de la ciencia y del pensamiento que fue el positivismo, surgiera, en los estudios lingüísticos, la figura destinada a iluminarlos con nueva y decisiva luz.



PUBLICADA hace muchos años, en Argentina, existía una buena traducción, original de Amado Alonso, del «Curso de lingüística general», del suizo Ferdinand de Saussure, padre, nadie le discute la paternidad por más que pase el tiempo y evolucionen las teorías, de la lingüística moderna. Gracias a Amado Alonso, muchas generaciones de estudiantes de las Facultades de Filología españolas han estudiado a Saussure. Aquella traducción quedó superada por descubrimientos posteriores. Mauro Armiño, traductor y responsable de esta nueva edición, primera que se publica en España, ha recogido todas las novedades y anotado cuidadosamente el texto, ha entregado una versión impecable, con la que Akal ha inaugurado una colección de textos universitarios.

En oposición al historicismo de los neogramáticos —en cuyas filas militó genialmente en su juventud—, pero heredero de su rigor implacable, Saussure vio, por primera vez en los estudios lingüísticos, la dimensión social del lenguaje, mediante la reformulación magistral de Durkheim; señaló la naturaleza sistemática de la lengua y su estatuto semiológico —ciencia cuyos fundamentos echó también él—; detectó, en suma, sus mecanismos básicos de funcionamiento. Cuanto ha venido después resulta incomprendible sin el *Curso*. Incluso cuando el estructuralismo, de la mano de Chomsky, ha entrado en una nueva fase —según unos; para otros, ha muerto—, la célebre dicotomía saussureana *lengua/habla* está al fondo de la chomskyana *competencia/actuación*. En el plano de los estudios literarios, ¿habrá que recordar la difusión del pensamiento saussureano entre los círculos formalistas rusos, entre 1915 y 1930, y su posterior implícito relanzamiento, con la boga de las teorías jakobsonianas a partir de 1958? Entre nosotros, los principios saussureanos son impresionables para entender el concepto que de la estilística tiene Dámaso Alonso.

Todo esto es sabido, pero conviene recordarlo ahora, con motivo de la aparición de una nueva versión española del *Curso*, a cargo de Mauro Armiño. Contábamos, hasta el presente, con la realizada por Amado Alonso (1947), que está precedida de un agudo prólogo del insigne filólogo. Pero la edición del maestro ha envejecido, al menos en lo que concierne al texto saussureano. Como se sabe, la apasionante investigación de Saussure es acompañada de una patética —y admirable— inseguridad en las hipótesis sustentadas, y, por tanto, de una constante revisión. A la muerte de Saussure, la mayoría de los manuscritos habían sido destruidos, y la edición, a cargo de los eminentes discípulos, Charles Bally y Albert Sechehaye, se basa en los apuntes de sus alumnos. Esta edición, de 1916, conoce algunas modificaciones en la que se considera definitiva: la de 1922. Posteriores descubrimientos han puesto, sin embargo, de manifiesto que la intervención de Bally y Sechehaye no siempre fue «inocente», que en ocasiones hicieron dogmático el pensamiento del maestro y que, incluso, llegaron a atribuirle algún punto de vista importante no formulado de modo expreso. Dos trabajos contribuyen a esclarecer y matizar el significado del *Curso*: el de R. Godel, sobre las fuentes manuscritas (1957) y la publicación de la edición crítica de R. Engler (a partir de 1967), con

un volumen considerable de notas autógrafas y apuntes de alumnos; todo lo cual es incorporado e interpretado por T. De Mauro en sus ediciones (1967 y 1972). Era necesario, pues, que una nueva edición castellana tuviera en cuenta todo esto. A tal tarea se ha aplicado, con minuciosidad y limpieza, Mauro Armiño. El texto del *Curso* (1922, pero con consignación de las diferencias respecto a 1916) es acompañado de casi cien notas, que contribuyen a precisar e interpretar el complejo pensamiento saussureano, de acuerdo con las últimas investigaciones. Es, además, antecedido de una muy útil cronología sobre la vida y la obra de Saussure, y de una bibliografía, que incluye tanto la específica del gran lingüista como una muestra selectiva de los mejores trabajos existentes en relación con el *Curso*, y que cuentan con traducción castellana, o bien inspirados y estimulados por él, siempre dentro de un marco lingüístico. La traducción está realizada con rigor, precisión y fidelidad al original. Por todo lo dicho, esta nueva versión del *Curso* es un acontecimiento importante. Lo es para los interesados en estas cuestiones, por razones profesionales, y lo es, asimismo, para los lectores cultos. Saussure es uno de los nombres clave de la cultura contemporánea, y su inmenso influjo en campos muy diversos (desde la antropología al derecho) hace aconsejable su presencia en toda biblioteca mínimamente dotada. A despecho —ya se sabe— de tanta estupidez ambiental y de tanto idillio irrisorio.

Miguel GARCIA-POSADA

(1) Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*, publicado por C. Bally y A. Sechehaye, con la colaboración de A. Riedinger; traducción castellana y notas de Mauro Armiño, Akal Editor (Col. Akal Universitaria), Madrid, 1980, 319 páginas, 400 pesetas.



«Hay que tener en cuenta —comenta Mauro Armiño— que la traducción de Amado Alonso, que llevaba un excelente prólogo, era de 1947. Diez años más tarde van apareciendo nuevos trabajos y materiales, que el filólogo español no pudo conocer: notas manuscritas del propio Saussure, algún inédito, la edición crítica de Rudolf Engler y toda una serie de trabajos que han ido apareciendo en los «Cahiers Ferdinand de Saussure».

En definitiva, trabajos que modifican el texto tradicional, que, como es sabido, se escribió, no por el mismo Saussure, sino por dos discípulos suyos. Bally y Sechehaye, a la muerte del lingüista suizo, redactaron el curso, a partir de varios cuadernos de apuntes. Estudios posteriores, como los de Godel, a partir de las fuentes manuscritas y, sobre todo, de la edición crítica de Rudolf Engler, para la que examinó todos los apuntes de los alumnos, hacen dudar de que los dos discípulos hubiesen interpretado con el rigor necesario el pensamiento y las palabras saussureanas.

Y Mauro Armiño da un ejemplo:

«Ellos dogmatizaron con frecuencia las afirmaciones del lingüista suizo, olvidando, esto se ha podido ver en los cuadernos de apuntes, las lógicas ambigüedades de quien más bien está tanteando un terreno poco conocido, de quien reflexiona con una madurez que le permite ver el final al que se dirige por una vía tenebrosa, de quien está sentando entre dudas unas bases metodológicas renovadoras y quiere hacerlo no con la seguridad doctoral, sino como quien siente la necesidad de elaborar pasos intermedios, porque, en definitiva, sus hallazgos no son frutos de iluminaciones, sino de una reflexión que va madurando a la par que experimental.»

Manteniendo el texto base de los dos discípulos, la edición de Mauro Armiño, además de una cronología, se enriquece con la inclusión de más de cien notas a pie de página, en las que quedan recogidas las diferentes investigaciones y los diversos estudios posteriores a la edición de Amado Alonso. «Resulta así —dice Mauro Armiño— un «presunto» texto saussureano más fiable, posibilitando un análisis más riguroso de su pensamiento.»

La base del «Curso» son tres cursos de lingüística general que Saussure dio en la Universidad de Ginebra entre 1907 y 1911. Comenta Armiño: «La idea esencial

no fue comprendida por sus contemporáneos, ni siquiera por algunos de sus alumnos.»

El redescubrimiento y la estima de las teorías saussureanas provendrá no de la propia lingüística, sino de la antropología. «Claude Lévi-Strauss aplicó el modelo semiológico a sus estudios sobre el inconsciente colectivo en las sociedades primitivas.»

Tras ésta, otras muchas ciencias humanas aprovecharon el magisterio de Saussure, los fundamentos metodológicos del «Curso». «El filósofo Merleau-Ponty se basó en ellos para su concepción del espacio social; Lacan los aplica al psicoanálisis; Barthes, a la semiología; Derrida, a su investigación gramatológica sobre Lévi-Strauss y las ideas expuestas por Rousseau en su «Ensayo sobre el origen de las lenguas».

«Desde el punto de vista de la crítica literaria —sigue señalando Mauro Armiño las principales aportaciones de Saussure y el porqué de su vigencia—, lo más interesante es el influjo ejercido por la serie de dicotomías elaboradas por Saussure para combatir la insuficiencia conceptual y metodológica de la lingüística de la época: lengua-habla, significant-significado, sincronía-diacronía; la crítica literaria las ha aplicado con buenos resultados, por ejemplo, al análisis de las estructuras narrativas.»

«Desde Jakobson a la escuela americana, se le hicieron en ocasiones correcciones y matizaciones, y sin embargo —dice Mauro Armiño—, de Saussure derivan desde las concepciones últimas del formalismo ruso hasta el estructuralismo más reciente. Para explicar la literatura se partía de la extrapolación del objeto literario propiamente dicho hacia otras áreas: la sociología, la biografía, la psicología de la imaginación creadora, la estilística, que sólo elabora un catálogo de formas literarias en última instancia. Cuando Barthes exige la autonomía del lenguaje literario, por un lado, y hace hincapié, por otro, en la significación global de las formas literarias de una época, no hace sino aplicar a la teoría crítica el punto de partida que Saussure se marcó exactamente como objetivo: «La lengua es un sistema riguroso, y la teoría debe ser un sistema tan riguroso como la lengua... todo el problema consiste en coordinarlas en un sistema».

Javier GOÑI

REPUBLICA

● PRECISIONES SOBRE LOS PREMIOS DE LA CRÍTICA

LAS revelaciones hechas sobre la selección de libros para los Premios de la Crítica días después del último SABADO LITERARIO, precisan de una aclaración. La selección no está ultimada del todo. Pero puestos a dar nombres, diré que figuraban en cabeza, por este orden, las novelas de Juan Benet, Esther Tusquets, Juan Goytisolo, Torrente Ballester, Miguel Espinosa, Francisco Umbral, Pedro Vergés y Leopoldo Azancot. Y los libros poéticos de José Angel Valente, José Agustín Goytisolo, Rafael Montesinos, Fernando Quiñones, Miguel Fernández, Luis Rosales, Alvaro Pombo, Vicente Gaos, Juan Gelman y José Lupiáñez. El orden es riguroso y no hay omisión alguna. Pero es posible que algunos de los autores ya premiados queden fuera de esta selección y entren otros a sustituirlos. La solución el 3 de abril, en Zaragoza, donde decidirá el Jurado.

● MAS PRESENTACIONES Y OTROS ACTOS LITERARIOS

LA semana literaria madrileña estuvo movida. El miércoles hubo otra presentación: la de «La función delta», segunda novela de Rosa Montero la pe-

riodista autora de «Crónica del desamor». Fue en la Casa de la Panadería, en la plaza Mayor, con lleno hasta los topes. Y Jesús Fernández Santos, que conoce bien la obra literaria de Rosa Montero, se encargó de la cosa. En los Jueves de la Biblioteca Nacional tuvimos anteayer a Manuel Andújar, uno de los grandes novelistas del exilio, al que presentó Francisco Indurain. Andújar leyó su relato «Una indagación de la voz y de la sangre» e hizo entrega del autógrafo a la Biblioteca Nacional. Al mismo tiempo, y presentado por Florencio Martínez Ruiz, el poeta Jesús Hilario Tundidor leía en la Tertulia Hispanoamericana una selección de su «Libro de amor para Salónica». Y en el Club Urbis, un amplio coloquio sobre «Los premios de novela y la literatura de consumo», reunía a Andrés Amorós, Rafael Conte, Alfonso Grosso, Angel María de Lera, Luis Quesada, Antonio Rubiños, José Luis Sastre y Jesús Torbado.

● UNAS PALABRAS DE DAMASO ALONSO

HE oído comentar en más de una tertulia ciertas afirmaciones vertidas por Dámaso Alonso en el transcurso de su reciente charla-recital sobre «Poética y poesía» (Fundación Universitaria Española) de la que dábamos aquí cuenta

la semana pasada. Que dijera aquello precisamente Dámaso Alonso, que se ha pasado la vida intentando clarificar la poesía —y con qué logros!— desde Góngora a otros no menos oscuros y enriquecedores maestros de nuestra lengua poética, no deja de ser altamente significativo. Vino a decir Dámaso que la poesía que se hace pasar por más actual resulta a veces difícil de comprender. Pero que después de dedicar algún tiempo para desentrañarla, ha llegado a la conclusión de que el esfuerzo no mereció la pena. Sencillamente, porque dicha poesía no tenía nada dentro, ya que el poeta nada decía... Y esto ¡en boca de Dámaso Alonso!

● LOS EPIGRAMAS DE PEREZ CREUS

ME tropiezo con Juan Pérez Creus, nuestro gran poeta satírico, cuyos sangrantes epigramas iban de boca en boca cuando resultaba peligroso dejarlos escritos. Me anuncia que Planeta va a publicar un libro suyo con cientos de epigramas en otro tiempo impublicables. También con algunos nuevos. Habrá que esperar —ya estamos regocijándonos— estas nuevas copias de «Maese Pérez». O de «El Pájaro Pinto» o «El Satiricón», seudónimos más recientes entre los muchos empleados por aquel que se escondía, en la

primitiva «Estafeta Literaria» —la de los años 40—, tras la firma de «El Forastero», su seudónimo más remoto.

● NOVELAS «CATEDRA»

EL acontecimiento literario de la semana ha sido —y he de reflejarlo aquí— el lanzamiento y presentación, a todo trapo, de la flamante colección de «Cátedra» en el Casino de Madrid, donde la colección se bautizaba, no faltaba nadie. El todo Madrid literario —pese a las conferencias de Umbral sobre periodismo (Instituto Iberoamericano) y de Concha Zardoya sobre Juan Ramón (Círculo de Bellas Artes), mismo día y hora— estaba con Alfonso Grosso y Fernando Savater, cuyas novelas «Con flores a María» y «Caronte aguarda» —¿75.000 ejemplares?— había lanzado Ediciones Cátedra. Dicen que con dinero de Anaya. Con los muchos millones que Anaya obtiene de beneficios al año en sus ediciones escolares. Precedidos por el editor Germán Sánchez Rupiérrez, Rafael Conte, Juan García Hortelano y José Manuel Caballero Bonald fueron los presentadores y hablaron de la colección y, los dos últimos, de las dos novelas. Pero ¿los escuchó alguien? Estas presentaciones, con guateque por todo lo alto, son lugares de encuentro y charleta, copa en mano, entre la masa plumifera. Y nadie se molesta en oír a los presentadores.

DE LAS LETRAS

Escribe Jacinto LOPEZ GORGE

Escribe J. A. UGALDE



SENECA

Y LA RESIGNACION EN LA HORA ACTUAL

La aparición en libro de bolsillo del discurso que Séneca dedicó al tema de la felicidad (1) vuelve a poner sobre el tapete las doctrinas del estoicismo y, más en concreto, la vigencia de sus postulados vitales en una coyuntura histórica muy peculiar. Al considerar hoy la obra de Séneca no puede pasarse por alto el clima emocional del país tras los desastrosos acontecimientos del pasado mes de febrero, ya que resulta inevitable la impresión de que otras voces repiten ahora, con tono conminatorio muy distinto al que empleó el filósofo con intención consoladora, aquella máxima suya que dice: «Si quieres suprimir el temor suprime la esperanza.»

No es tampoco la primera vez que esta equívoca similitud entre las doctrinas estoicas y las órdenes que emanan del poder, aconsejando conformarse con la suerte, se presenta a la reflexión. Las generaciones que no conocieron la guerra pueden recordar otras coyunturas de honda conmoción celtibérica, en las que circulaban por el aire impalpables consignas de resignación, aguante y sacrificio y este mismo fenómeno fue ya detectado por María Zambrano durante la guerra civil. En uno de los ensayos que escribió en aquella época y que luego reunió bajo el título de «Los intelectuales en el drama de España», la escritora examina esa atávica tentación española hacia el estoicismo en momentos peligrosos y dramáticos. Ese texto, publicado por vez primera en la revista «Hora de España», de mayo de 1938, dice: «Si nos preocupa Séneca entre tantos de nuestros antecedentes es porque su ejemplo está más cerca tal vez de ser seguido, porque el camino que nos señala nos invita más que ningún otro a transitar por él.» Se pregunta, luego, la escritora si esa vía senecista debe ser seguida o si incluso puede ser seguida y añade que la tentación de seguirla es tanto más grave cuando «proviene de circunstancias no únicamente individuales, sino que nace ante unas circunstancias que amenazan a todo un pueblo, que es además el nuestro.» Tras un breve examen del pensamiento del filósofo cordobés, y de las circunstancias históricas en que nació, María Zambrano concluye el artículo diciendo: «Un pueblo no puede resignarse porque no puede detenerse, porque no puede aniquilarse a sí mismo.»

RESIGNACION REDUCTORA

La visión de Séneca que María Zambrano expone en este breve trabajo, coincide, en líneas generales, con la interpretación que da Julián Marías en la introducción de «Sobre la felicidad». En ambos casos, la filosofía del Pórtico es considerada como una doctrina menor que pierde penetración metafísica y olvida los grandes ideales de objetividad y belleza propios del pensamiento procedente de Platón y Aristóteles. Filosofía de la crisis y para la crisis, el estoicismo queda incluido en el grupo de escuelas helenistas —cinismo, epicurismo, escepticismo—, que en el proceso del mundo antiguo, durante los tres últimos siglos ante-cristianos y los primeros de nuestra era, abandonan la indagación pura de la Verdad y el fin contemplativo del pensamiento anterior, para convertirse en guías de la acción, en teorías encaminadas a regir la vida humana.

Más grave y significativo resulta el hecho de que, aun reconociendo a los estoicos un impulso renovador de los problemas éticos y la consecuente capacidad analítica en los asuntos psicológicos y del carácter, estas conquistas sean minimizadas al interpretar de forma abusiva su centro neurálgico en un supuesto ideal de renuncia, resignación, pasividad, del estoicismo.

No es «Sobre la felicidad» la obra de Séneca que mejor se presta a ese reduccionismo. Una lectura atenta del librito —que problemáticamente fue escrito en el año 58, es decir, siete años antes del suicidio de Séneca, drástico final que, sin duda, ha cooperado en la tesis de un estoicismo renunciante— revela la ausencia de postulados

y consejos que aboquen a la resignación. El soportar y renuncia (sustine et abstine), que Julián Marías recita dos veces en su introducción como meollo del pensamiento estoico, parece haberse evaporado en el texto del cordobés. En su lugar encontramos —epígrafes 8 y 9— una matizada exposición de la manera en que el aspirante a estoico, sin dejarse corromper ni dominar por las asechanzas del exterior, trata de ser artífice de su vida. «El sumo bien —dice Séneca— es la firmeza y previsión y agudeza y cordura y libertad y armonía y compostura de un alma inquebrantable.» Así pues, una cosa es la imperturbabilidad o impisibilidad anímica (ataraxia) que el estoico ejerce como fruto de su control sobre lo que proviene del exterior, es decir, del ejercicio de una independencia y autonomía que garantiza la libertad interior, y otra muy distinta es la indolencia, la renuncia a intervenir, la resignación impotente ante la adversidad. Dos veces habla Séneca de «soportar» —en el epígrafe 15— y se refiere, primero, a los «acontecimientos» en general y, luego, más en abstracto todavía, a «las condiciones de la vida mortal»; en cambio, la totalidad de las páginas del libro nos hablan del carácter positivo, costoso, elaborado y constructivo en que consiste hacerse estoico.

LA REVOLUCION ESTOICA

PERO es que no se trata ya sólo de meras sospechas de reduccionismo. Es preciso hablar de una serie de interpretaciones recientes del Estoicismo, que han dado un giro radical en la consideración de la importancia teórica de las doctrinas del Pórtico. Me refiero principalmente a la «Lógica del sentido» de Gilles Deleuze (2), que sería iluso exponer ahora en toda su complejidad. Sin embargo, vale la pena examinar brevemente el citado texto para intentar esclarecer las originales maneras de comportarse y reaccionar ante el acontecimiento que inauguran los estoicos.

Según Deleuze, en la concepción estoica, las ideas ya no están en el Empíreo platónico, ya no son algo elevado, trascendente, inmutable y arquetípico que el hombre trata de alcanzar o copiar, sino que son efectos, acontecimientos que se produ-

cen como fruto de la relación recíproca de los cuerpos, y que se inscriben en la superficie corporal a la manera de una extraña escritura hecha de tatuajes, heridas, arrugas, gestos. Despojadas del ser propio y sustancioso que les otorgaba el aristotelismo, las ideas (incorporales) son el resultado de las acciones y pasiones humanas —hombres y mujeres se aman, se cannibalizan, se transmiten sus fantasmas— incrustándose en los cuerpos y metamorfoseándose.

Ideas: acontecimientos; esta ecuación recorre segura las páginas de Deleuze, quien para ilustrarla recuerda la paradoja de uno de los primeros padres de la escuela estoica, Crisipo: «Si dices «carro», un carro pasa por tu boca». Es sabido el amor fati que los estoicos muestran por el acontecimiento. Séneca dice: «Es feliz el que está contento con las circunstancias presentes, sean las que quiera, y es amigo de lo que tiene». Pero este amor fati no se dirige exactamente a lo que acontece, sino a alguna cosa en lo que acontece: el sentido, esa oculta, poética, expresividad que hace señas tras el ineludible manar del acontecer es lo que ama el estoico.

Un último párrafo de Deleuze servirá para iluminar un poco más estos apresurados apuntes y, a la vez para volver al tema de la vigencia actual del estoicismo, con el que se abre el trabajo. Escribe Deleuze: «¿Qué quiere decir, entonces, querer el acontecimiento? ¿Aceptar la guerra cuando llega, la herida y la muerte cuando llegan? Es muy probable que la resignación sea más bien una figura del resentimiento, él, que posee tantas figuras. Si querer el acontecimiento es, en primer lugar, desprender su verdad eterna, como fuego del que se alimenta, este querer alcanza un punto en que la guerra se hace contra la guerra.» Si esto es así, bienvenido sea el estoico en cualquier hora; él, que no se resigna ante quienes quisieran que cesara todo acontecimiento, que desapareciera toda idea.

- (1) «Sobre la felicidad», de Séneca, Alianza Editorial. Con una introducción de Julián Marías.
- (2) Deleuze reconoce antecedentes en el libro de Emile Brehier titulado «La théorie des incorporels dans l'ancien stoicisme».

Escribe Francisco RIVAS

VICENTE HUIDOBRO: Un ilustre desconocido

Ni aun sus numerosos detractores pueden escamotearle a Vicente Huidobro (1893-1948) el mérito, aunque sólo sea de orden cronológico, de haber sido punta de lanza y catalizador de las vanguardias literarias en lengua castellana durante las primeras y agitadas décadas del siglo. Inventor del Creacionismo —cuando inventar, literariamente hablando, estaba a la orden del día—, su voz vino a insertarse con acento propio dentro del complicado abanico de ismos que, desde el futurismo y el cubismo literarios, abrieron paso al surrealismo. La atribución de la patente creacionista fue causa de sus pesadas polémicas con Pierre Reverdy. El chileno aseguraba haberle dado forma teórica antes de su viaje a Francia, en 1916, en una conferencia-manifiesto titulada «Non serviam», que pronunció en Buenos Aires el año 14. Incluso algunos de sus mejores amigos, como Juan Larrea, albergaban dudas sobre la veracidad de este dato. También, y en mayor medida, se dudó y se duda de la existencia real de una primera edición de *El espejo del agua*, su primer libro propiamente creacionista, *plaque* de seis poemas que Huidobro decía haber publicado en Buenos Aires el año 1916. Uno de ellos, «Arte poética», venía a resumir sus teorías en versos que se harían famosos: «¿Porque cantáis la rosa? ¡oh, poeta! / Hacedla florecer en el poema... / El poeta es un pequeño Dios.» Nadie lo vio nunca hasta su reimpresión en Madrid, dos años más tarde, y hasta que René de Costa, su más tenaz estudioso, exhumó un ejemplar de la fantasmal primera edición en los archivos conservados por el hijo de Huidobro y preparó, en 1971, la edición facsímil del mismo, defendiendo con sólidos argumentos su autenticidad. Sin embargo, al margen de polémicas, antedatadas y atribuciones más o menos vanidosas, tan del gusto de la época, la poesía de Huidobro adquirió pronto suficiente importancia por sí misma como para reclamar la atención de sus contemporáneos y seguir reclamando hoy la nuestra. Cuando vino a Madrid, en 1918, ya traía un libro impreso en París el año anterior, *Horizon Carré*. Durante los meses que vivió en la capital española (en la calle Arrieta en la misma casa que José Luis, inmóvil otros cuatro importantes libros vanguardistas: *Ecuatorial* y *Poesías*, artículos, en castellano; *Hallali* y *Tour Eiffel* (ilustrado por Delaunay), en francés. Heredero de la mejor tradición simbolista, la amplitud de sus intenciones, la intensidad y variedad de sus registros, convierten a este chileno singular, ególatra y cosmopolita, en uno de los poetas fundamentales de la modernidad. Poeta capaz de

elevarse, con tono apocalíptico, en las más profundas regiones cósmicas, como en *Altazor* (1931), quizá su mejor libro, que arranca con una tremenda declaración de principios: «Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.» Y capaz de hacerlo sin renunciar, en ningún momento, a otra veta intimista, a un tono de tierna confesión privada que va acentuándose durante su madurez hasta dominar sus últimos libros, *Ver y palpar* (1941) y *Ciudadano del olvido* (1941).

Su escasa popularidad, en comparación, por ejemplo, a la de su compatriota Pablo Neruda, contrasta con el abundante número de estudios, totales o parciales, biográficos o interpretativos, sobre su obra literaria y su trayectoria personal. Indispensable resulta la recopilación de René de Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo* (Madrid, Taurus, 1975). También sus obras completas han sido reeditadas hace pocos años en Santiago de Chile (Editorial Andrés Bello).

De este «breve estudio interpretativo», de Jaime de Concha (1), recién publicado, no puede decirse precisamente que suponga una aportación relevante a la amplia

bibliografía huidobriana. Al margen de sus aciertos en la interpretación de algunos libros y poemas, el autor no incide en ninguna de las lagunas de la misma. Prescinde por completo de su azarosa biografía y, tan sólo de pasada, toca cuestiones fundamentales: la compleja transición del modernismo y el simbolismo a las vanguardias, salpicada de polémicas y problemas, la relación de Huidobro con la moderna poesía francesa, su papel fundamental en la renovación literaria española y la gestación del ultraísmo, que Cansinos Assens pintara en *El movimiento VP*, novela en clave sobre el Ultra, donde Huidobro aparece como Renato, *El poeta de las trincheras*.

Estudio este escrito, como confiesa su autor en el preface, «con un gran interés por la poesía de Huidobro y una cierta antipatía por su persona», a lo largo de sus páginas esta antipatía toma la forma de continuos y curiosos reproches que desdicen, una y otra vez, sus posibles aciertos. Reproches a la procedencia de clase de Huidobro: «Lo moderno y anacrónico que conviven en su poesía son el sello definitorio de su clase, de su estilo de dominación en un país subdesarrollado como Chile» (página 12); reproches a su talante narcisista: «Son sus disfraces, su peculiar dandyismo; los gestos ternos, inseguros, de un vanguardista aplastado —¿en definitiva?— por su tradición familiar» (página 13); reproches, curiosamente, a sus intentos por desmarcarse de su clase: «Su evasión de Chile será, ante todo, evasión de su propia clase, con lo cual corrobora su pertenencia a ella, al confundir a una minoría social con el país» (página 15); reproches paradójicos a su «histrionismo troskismo» de los años treinta, a sus vacilantes coqueteos con la poesía social y comprometida políticamente, «siempre vacilante en salir de la isla encantada de sus sueños privados» (página 100); reproches, en fin, que no conducen a ninguna parte, tan sólo a constatar que en 1980 un joven profesor de literatura, de ideología marxista, le reprocha a Huidobro no haber sido, en su tiempo, todo lo ortodoxamente marxista que debiera, haber conservado, en definitiva, mayor amplitud de miras que la mayoría de sus detractores, fiel siempre a «la milenaria voluntad de hacer una forma y un ritmo» (*La gran palabra*, de *Ultimos poemas*, 1948), única fidelidad exigible a un poeta.

- (1) Jaime de Concha: *Vicente Huidobro*, Editorial Júcar, colección Los Poetas, Madrid, 1980.



La Beauvoir se confiesa

SUS MEMORIAS



El gran tríptico autobiográfico integrado por *Memorias de una joven formal*, *La plenitud de la vida* y *La fuerza de las cosas* (Edhasa) constituye, a mi modo de ver, uno de los monumentos mayores del género en nuestro siglo, y en cuanto tal, un conjunto de libros de lectura obligada. Su importancia radica, ante todo, en el hecho de que consigue mantener a lo largo de un muy sabido número de páginas el equilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo memorialístico y la confesión, con lo que acierta a sacar a luz el modo de cómo un ser humano asume su época y se transforma, junto con ella, en un complejo juego de interferencias, autismos y rebeldías —lo que no es, ni mucho menos, frecuente en las autobiografías, que, por lo común, ofrecen una visión desenfocada, engañosa, y, por tanto, falsa, de uno de los dos términos en presencia, o de ambos: el escritor y su época.

Nadie mejor que Simone de Beauvoir para hacernos ver el reverso de la historia intelectual y política de los años que corren entre 1930 y 1960. En efecto, testigo atento de la misma durante la primera década del período considerado, se convirtió después en protagonista de la misma y, junto con su compañero Sartre, en una de las cabezas indiscutibles de esa izquierda cultural, independiente, que aseguró la continuidad del progresismo europeo durante los difíciles años de la «guerra fría». En este sentido, la información que aportan los presentes libros resulta invaluable: un documento sociológico en vivo, al principio; datos inencontrables en otro lugar, luego. La trama verdadera de la vida intelectual francesa última queda, así, al alcance de nuestro conocimiento; y a más, el sentido de las sucesivas posturas que la escritora y los otros escritores comprometidos de un entorno fueron adoptando frente a acontecimientos cuyo valor emblemático crece con el paso del tiempo.

En cuanto a la evolución interior de Simone de Beauvoir, estas memorias nos proporcionan las claves esenciales para entenderla, siendo de destacar entre ellas tres de primera magnitud: en primer lugar, la del modo cómo una mujer logra responsabilizarse plenamente de su sexo sin que ello interfiera su realización integral en cuanto ser humano; luego, la que explica cómo un miembro de la clase burguesa —ella— acierta a trascender ésta, en nombre del bien y de la justicia sociales; y por último, la que facilita el entendimiento de la manera en que una mujer accede a lo literario, primero, y en que, posteriormente, mantiene la tensión dialéctica creadora entre lo estético y lo dado: la vida, desnuda y cotidiana.

La aventura científica

Darwin y nosotros

Poco a poco, el mundo editorial español, tan conservador de siempre, va evolucionando, abriéndose a formas nuevas, poniéndose a la altura de los tiempos. Estos tiempos, en concreto, se caracterizan por el auge de la imagen, de donde la oportunidad de la publicación entre nosotros de un libro inusual: *Darwin. La expedición en el Beagle (1831-1836)*, de Alan Moorehead (Ediciones del Serbal), en el que texto e ilustraciones —muy abundantes y bellas éstas— se potencian mutuamente.

El texto en cuestión narra el viaje alrededor del mundo, que sirvió al joven Darwin, quien formaba parte de los expedicionarios, para acumular la serie de observaciones, a partir de las cuales brotarían las ideas matrices del evolucionismo, una de las primeras y más decisivas revoluciones científicas de los tiempos modernos. Alan Moorehead logra, gracias a sus muy estimables dotes



narrativas y a un esquema conceptual de gran eficacia pedagógica, revivir para el lector actual aquel viaje legendario, hacernos ver las conexiones entre la actividad del primer Darwin y su teorización posterior, y trazar un retrato del eminente investigador que rompe con muchos tópicos e ideas recibidas. Las consecuencias de ello no pueden ser más beneficiosas: la actividad científica pierde ese carácter mítico, esotérico, que ha ido adquiriendo para el hombre de la calle en los últimos tiempos, lo que permite integrarla en el ámbito del humanismo general, con el consiguiente apoyo a aquéllos que hoy pugnan para acabar con esa hostilidad entre las dos culturas, la científica y la que tiene al hombre como sujeto, en la cual muchos ven una de las causas fundamentales de la actual crisis de la civilización de Occidente. Un capítulo final resume el resto de la vida de Darwin y describe la irradiación de sus ideas, mostrando la trascendencia de sus hallazgos e ideaciones.

Capítulo aparte merece el aspecto gráfico del libro que nos ocupa. Ciento ochenta y seis ilustraciones, en negro y color —fotografías y grabados—, operan el milagro de devolvernos la poesía de los antiguos viajes, los asombros geográficos que se encuentran en el origen del *Barco ebrio*, de Rimbaud, la magia perdida de unos tiempos en los que la imaginación y el sentimiento de lo exótico hacían de vastas zonas de nuestro planeta la reserva de lo maravilloso.



Escribe Leopoldo AZANCOT

Un sueño de todos

Hacia el oeste

QUIZA sea Ediciones del Cotal la editorial española más innovadora del momento: los libros que integran su catálogo abren siempre caminos, abundan en sorpresas, responden a una voluntad inequívoca de multiplicar las perspectivas culturales. Así, por ejemplo —un buen ejemplo—, el caso de *Caminos de herradura*, de Frederic Remington, suma de reportajes y de ilustraciones de uno de los grandes creadores del mito del Oeste, excelente narrador y artista plástico, con virtudes innegables.

Remington forma con Catlin y Russell el trío insuperable de los configuradores pictóricos del mundo y de la vida de la frontera. Nacido en 1861, en Nueva York, los cowboys, los soldados, los apaches se convertirían pronto en su fuente de inspiración más segura. Tuvo un rancho ovejero y se arruinó, conoció la legendaria Dodge City en su momento de mayor auge, siguió al general Miles en su campaña de 1890 contra los sioux, y durante años, sus crónicas de todo lo que iba viendo aparecieron en las principales revistas de USA. Muerto a los cuarenta y och años, dejaba tras de sí innumerables reportajes, que no han sido igualados, y cerca de tres mil óleos y dibujos, que han fijado en buena medida la imagen del Oeste que hoy compartimos todos. Este artista, cuyo epitafio —escrito por él mismo— reza: «Sabía de caballos», ha influido decisivamente en el western moderno, siendo —según Roger Taillor, a quien sigo en los precedentes datos— *She wore a yellow ribbon*, de John Ford, y *The Last Frontier*, de Anthony Mann, los dos filmes que mejor asumen su herencia.

Según prueban los dibujos reunidos en *Caminos de herradura*, Remington fue un ilustrador excepcional, un pintor capaz de fijar el dramatismo de una escena y de captar el movimiento de hombres y animales con una fidelidad impresionante y una sorprendente economía de medios. En cuanto narrador, sus dotes eran muy altas, y del mismo orden que las plásticas: un reaccionario —era su falla—, cargado de violencia y humor, y que sabía contar como nadie. El gusto por la libertad, el sabía contar como nadie. El gusto por la libertad, el la vida al aire libre, la vindicación de la fraternidad viril están en sus obras —como diría Borges—, y también la nostalgia de una existencia al margen de lo social, de una justicia expedita y antiburocrática, de un imposible universo de hombres solos.

Por José L. MORENO-RUIZ

POPPY: EXPLOSIVAS FLORES

Acerca de la literatura, y sobre todo acerca de la narración corta, o cuento, se ha dicho casi todo. Son abundantes los volúmenes continentes de tal género literario. Y todavía supera esa abundancia la cantidad de escritos, ensayos y declaraciones (de escritores adictos al género las mismas), que sobre el cuento padecemos los lectores habituales. Ahora bien: lo que a tanto escribano —y a tanto escribiente— se le ha escapado, es, ni más ni menos, la existencia de un maravilloso librito de cuentos que lleva por título *Música, cariño* (1), y del cual resulta ser autor José Saavedra (a) «Poppy», o Poppy (a) «José Saavedra».

¿Miopía de la crítica, de los escritores, de los lectores, o de la propia literatura? ¿Acaso sea tanta la impotencia literaria, la mediocridad que nos rodea, y ello impida a los sujetos lectores el disfrute y el conocimiento de pequeñas, por la extensión de los cuentos, obras maestras como el ya mencionado libro *Música, cariño*. Lo cierto es que, recientemente, a bombo y platillo se nos anunció la aparición de un libro de cuentos titulado *Mi hermana Elba*, del cual es autora Cristina Fernández Cuevas, libro interesante, bien escrito —tal y como han señalado los «entendidos»—, pero tan ajeno a la imaginación, esto es, a la capacidad de creación, que espanta y tira para atrás. La crítica (a menudo ella tan quejumbrosa ante lo que denomina ausencia de nuevos valores), saludó con entusiasmo los relatos contenidos en el libro de la escritora barcelonesa. Alguien dijo, lo escribió, que era el único libro de cuentos valioso de los publicados en estos últimos cinco años de democracia y tal. ¡Hostias, Poppy, y nosotros sin enterarnos! (Claro que no nos

hemos enterado, hay que decirlo, precisamente porque hemos leído el volumen en cuestión.)

Nada más lejos de mis intenciones, sin embargo, que hacer comparación de las dos obras aludidas. Ya se sabe que las comparaciones son odiosas y demás. Todavía hay clases y, desde luego, para la crítica no es igual publicar en una conocida editorial barcelonesa que hacerlo en unas denominadas «Ediciones Libertarias», tan amigas ellas de sacar a la luz obritas de escritores que no andan por ahí dándole golpecitos en la espalda (o en el culo) al prepotente editor de moda, a sus sicarios (escritorcillos y críticos), o al conocido columnista de la cosa cultural. ¡Tremendo pecado el de Poppy, encima de lo ya señalado: romper la apacible paz (valga la redundancia, como dicen los imbeciles a quienes entrevistan por televisión) de esa oficinita con magníficos burócratas en que se halla convertida la literatura!

En los cuentos contenidos en el volumen titulado *Música, cariño*, existe, para tur-

bación de estetas delicuescentes, vida a la contra o, lo que viene a ser idéntico, signo trazado con la evidencia de un existir sobre el exergo mohoso de la bella medalla exhibida sobre el triste pecho del hombre; entre el canal separador de los senos lucidos por la hembra. Son cuentos en los cuales el horror, la angustia, la belleza, los sujetos literarios, no son más que la huella hecha sobre el suelo de lo uniforme por el paso sangriento de quien fuera herido cuando empezaba a caminar. Nada hay, por ello, de complacencia, de automatismo en la escritura, pues el narrador, Poppy, no hace sino retomar la experiencia cotidiana para vomitarla luego contra las propias visiones, contra las mismas imágenes que en un momento dado le encandilaron y le animaron a narrar. ¿Afan autodestructivo, que diría un psiquiatra? ¿Popp, cual Saturno, devorándose a sí mismo; es decir, devorando a sus hijos, a esas bellas brujas, bellas una vez muertas, que le obligan a mascar el vano polvo de una idea entrevistada por tal suerte de onirismo que se queda en agua de borrajas o, lo que viene a dar lo mismo, en la constatación de un divertimento? Creo que ni el propio autor podría decir algo. Por eso escribe.

Y por eso titula uno de los cuentos así: «Las palabras para decirlo». ¿Cabe mayor expresividad para anunciar el cauce de una historia que se ensambla con otros cuentos, tales como «Cuento antiguo del florista asesino», «Los chapines sabor oropel de la serpiente color tiempo muerto»,

«Hot stuff» («Droga dura»), «Flash love» («Entre los sueltos caballos»)? «Por lo demás, el futuro es un mar de sorprendentes olas», así finaliza el autor su cuento titulado «Rock and Roll Heart», del cual, por cierto, extrae la gracia, el nombre, del volumen aderezado con ilustraciones que le van como anillo al dedo, y de las cuales también es autor Poppy. Ciertamente, el futuro es un mar de sorprendentes olas. Pero nada más imposible que averiguar si el escritor ha bañado las tintas de su pluma en dichas olas o si éstas, por el contrario, le ayudarán a barrer visiones, a romper espejos. A ridiculizar, en suma, esa existencia propia de la cual quizá, a modo de venturoso naturalista, extrae el aliento para su prosa. Detrás de «un ramillete de lilas pintado en el cuero de unos zuecos» (página 51; cuento «Hot stuff») se esconde la bomba que destrozará al contemplativo.

Y el florista asesino envenena pétalos de su mercancía (el asesino florista es él autor; los pétalos son sus cuentos), para que se asusten los que tienen que asustarse. Y también: para que se miren en el espejo ridiculo de su propia mueca quienes se pretenden héroes, actores, personajes de los cuentos escritos por José Saavedra (a) «Poppy», o Poppy (a) «José Saavedra».

(1) *Música, cariño*. Poppy. Ediciones Libertarias. Madrid, 1980.

Escribe

Santos TORROELLA

PAPEL DE CARTAS

EL ESCULTOR AUGUSTO AGERO

No entiendo bien cómo saben tan poco de este escultor, quien durante su juventud estuvo bastante activo en el París de la bohemia del Bateau-Lavoir y de las horas cenitales del cubismo. No se incluye su nombre en los diccionarios de escultura contemporánea, ni en las obras generales referidas a este arte, y sólo de pasada lo he visto citado en algún que otro libro, generalmente entre los que tratan de Picasso. Así lo hace Paláu i Fabre en aquel de los suyos que dedicó a los amigos catalanes del malagueño; pero lo hace titubeando entre si el nombre del escultor debe escribirse Ajero o Agero, tal vez porque con «j» lo escribió, equivocándose, Felíu Elías en una nota de su libro sobre «La pintura francesa moderna fins el cubisme» (1917). Y eso que estos autores son de los poquísimos que nos brindan alguna noticia suelta sobre nuestro escultor. El error o el titubeo en la grafía del apellido, incomprensible, toda vez que apareció impreso correctamente en documento tan fehaciente y conocido como el catálogo de la «Exposició d'Art Cubista» que, en 1912, presentó Dalmáu en su famosa galería barcelonesa, tal vez se explique, por lo pronto, que el artista cayó en el olvido.

PRECISAMENTE de dicha exposición organizada por Dalmáu, fueron Agero y Juan Gris quienes más llevaron la voz cantante en París, como se recoge por las cartas que uno y otro dirigieron al gran marchante catalán. Las que de Agero tengo a la vista son tres: dos de ellas, de 1912, motivadas por la referida exposición, y la última, de diez años después, en solicitud de su intercesión para exponer en Barcelona y Madrid. Estas cartas, escritas con fina caligrafía, muy regular y elegante en sus trazos, así como con corrección que denota a una persona cultivada, aunque escatime los signos de puntuación y las mayúsculas tras los puntos y aparte, son como sigue:

París, 23 de abril de 1912.

Querido Dalmáu:

Ya Gleizes nos puso al corriente de su carta de usted, fecha 5 de los corrientes, en que nos anuncia, además de una venta de Mlle Laurencin y de Gris, la venta de una escultura mía, por lo que me felicito y le doy las más expresivas gracias.

Nos han dicho que va usted a venir uno de estos días y le esperamos a usted para que nos cuente el final de la exposición y si la prorroga.

Esta tiene también por objeto pedirle un favor, y es que si le quedan a usted catálogos nos traiga o nos remita unos cuantos/ ni Gris ni yo tenemos ya ninguno de los dos que usted nos envió, y, por necesidades de la propaganda, hemos tenido que deshacernos de ellos, y todavía hay quien nos pide/ vamos a hacer aquí otras exposiciones, una en Rouen, en seguida, y otra en París, en octubre.

Si escribe usted, dígame cuál es la escultura que ha vendido/ ya comprenderá que me interesa saberlo.

Por todo, le doy las gracias y, rogándole me ponga a los pies de su señora, me repito de usted afectuoso amigo.

Augusto AGERO
13-Rue Ravignan

Berck-Plage, 11 de agosto de 1912.

Querido Dalmáu:

En el último viaje que hice a París, recibí noticia de que podría ir a recoger las obras y a cobrar la plaqueta de Adam y Eva, cosa que efectué; calculando el cambio a seis, cobré 56 fr. 50, está sin pagar la comisión, como usted me decía de no deducirla; ahora voy a poner una postal a Mm. Vve Lesêtre, que me la reclama, diciéndole que usted me autorizaba por carta a no deducirla.

Por todo, le doy las gracias, mostrándole mi agradecimiento y rogándole dispense la impaciencia mostrada en alguna carta, hija de nuestra situación frente a los franceses, que nos consideraban responsables del retardo a nosotros. Como nuestro interés es siempre continuar en el grupo, nuestra situación era un poco violenta, pero en fin, en total, aunque enfadados los franceses por el retardo de noticias, nadie tuvo nunca desconfianza ninguna.

Quisiera darle las gracias a Mañac, por haberme comprado la placa, y decirle que si viene algún día a París, que no deje de venir al taller, donde, con mucho gusto, le mostraré algunas otras cosas.

¿Quiere usted, pues, darme las señas de Mañac, para que pueda escribirle?

Cuando venga usted por París, no deje de venir a verme y charlaremos de una porción de cosas. De Barroso nadie ha tenido noticias.

¿Y las antigüedades?

Acabo rogándole me ponga a los pies de su señora, y enviándole un apretón de manos de su afectísimo...

AGERO
13-Rue Ravignan
París

París, 12 de julio de 1922.

Señor J. Dalmáu. 18-Puertaferrisa, Barcelona.

Querido Dalmáu:

Pensando hacer una exposición en otoño próximo aquí, en París, quisiera hacer la misma en Barcelona y después en Madrid.

He pensado primero en usted, que ya me vendió algo cuando la exposición cubista, y le escribo para pedirle en qué condiciones podría usted organizarme la cosa en Barcelona y si es caso en Madrid, todo esto si usted quiere cargar con este lío.

Agradeciéndole una rápida respuesta y deseándole toda clase de prosperidad, le envía un apretón de manos su buen amigo...

Augusto AGERO
6-Rue de la Vieuville
Paris-18me

Estoy casi seguro de que Agero era madrileño —no catalán, como pudiera deducirse de su inclusión en el citado libro de Paláu—, como así consta en la correspondiente nota biográfica de la exposición *Le Bateau-Lavoir, berceau de l'art moderne*, que en 1975 se celebró en el Museo Jacquemart-André, de París. En dicha nota se le da como nacido en 1880, y se deja en interrogante la fecha de su fallecimiento. Al parecer, había dejado de existir a comienzos de los años setenta, pues así me lo dio a entender entonces el pintor Joaquín Peinado, quien había sido amigo suyo. En la referida nota del catálogo de la exposición sobre el Bateau-Lavoir se añade sobre Agero: «Amigo de Picasso desde 1901, familiar del Bateau-Lavoir y uno de los comensales del banquete a Rousseau, ocupó, a partir de 1912, el estudio que Picasso abandonó entonces. Escultor, se vio obligado, para vivir modestamente, a realizar modelos de joyas o copias para los anticuarios. Se especializó en medallas.» Y más adelante, al describir una fotografía de Agero en su estudio, se añade: «Agero vivió en el Bateau-Lavoir, y aquí le vemos en su taller. El escultor se encuentra a contraluz. A la izquierda, la banqueta con el busto de Braque. Como muchos artistas de esta época, Agero también coleccionaba esculturas negras.»

Paláu i Fabra, en su libro citado, dice que Picasso, en su tercer viaje a París (1902), cuando frecuentaba el grupo de catalanes que se reunía en la rue de Seine, compartió con Agero su habitación, antes de ser acogido por Max Jacob. Felíu Elías, por su parte, escribe en la nota a que antes me referí que un grupo de pintores y escultores cubistas «se hacen presidir en su cenáculo, en un bistró montmartrense, por una imagen —cubista, naturalmente— de la Inmaculada Concepción, obra del escultor vasco señor Agero». Creo que Felíu Elías —o Joan Sacs, o Ana, seudónimos por los cuales es más conocido— yerra al considerar vasco a Agero, tal vez por confusión con Paco Durri, que fue quien cedió a Picasso su estudio en el Bateau-Lavoir.

Vayan las cartas y las breves noticias sueltas que aquí dejo transcritas para llamar la atención sobre este olvidado escultor madrileño, que en la célebre exposición cubista de la Galería Dalmáu —una de las primeras que de tal tendencia se celebraron en el mundo— presentó doce obras, entre esculturas, repujados en cobre y dibujos. No dudo de que merece ser recordado y de que nos ocupemos de él. Y ni que decir tiene que quien esto escribe agradecerá cualquier otro dato que sobre él se le pueda facilitar.

Escribe

Mayka SANCHEZ

RICARDO GULLÓN

Cuando se piensa la novela desde la perspectiva del autor, lo esencial son los medios —las técnicas— de que éste se ha servido para llevar a cabo la creación de un mundo imaginario. El estudio de esas técnicas se impone. Pero no será posible realizarlo sin tener presente la existencia del lector, pues, aun sin discutir a fondo su función estructural, importa saber cómo y por qué ese mundo inventado le resulta accesible e interesante, hasta el punto de incitarle a identificarse con las figuras de la ficción, aceptándolas como seres cuya vida se desarrolla en el mismo plano que la suya. Estas son las palabras con las que el profesor Ricardo Gullón abre su libro titulado «Técnicas de Galdós», editado en 1970.

Es interesante recordarlo, puesto que el autor canario ha cobrado viva actualidad en las dos últimas semanas, con motivo de un curso universitario impartido por Ricardo Gullón en el desarrollo de cuatro conferencias en la Fundación Juan March. El profesor astorgano, cuya cátedra de Literatura Española desempeña en la Universidad de Chicago, ha analizado cuatro aspectos fundamentales en la obra galdosiana: elementos folletinescos, carácter de realismo e imaginación, novela epistolar y fantasmagoría histórica.

En el curso «Lectura actual de Galdós», el ponente inicia su análisis recordando que en el novelista canario no sólo mantenía una constante realista, sino también una imaginativa, inspirada siempre por los aspectos folletinescos de la literatura y de la vida, puesto que le preocupaba lo que la vida real ofrece de novelesco.

Manifestó que el propio Galdós se declaraba antifolletinista, «pero no hay que fiarse siempre de lo que dice el autor con respecto a su obra», y lo destacó, junto con Dickens, como «un folletinista, pero genial».

«El folletín es truculencia e hipérbole. Sus colores muestran tintes extremos: lo blanco contra lo negro, rara vez el gris. Los hechos conducen al melodrama, al sentimentalismo. Se eliminan matices y se suprime el claroscuro. El narrador es subjetivo, no neutral, y por ello mismo tiende a presentar hechos y personajes de modo beligerante, convirtiéndose estos últimos en arquetipos y no en individuos. Un personaje típico y destacable es el de Ido del Sagrario, a través del cual Galdós quiere exorcizar el folletín.»

«LA FONTANA DE ORO», PRIMERA NOVELA

A primera novela que el conferenciante abordó fue «La Fontana de Oro», también primera en ser publicada por su autor, en 1870. En ella el profesor Gullón aplica el método de análisis que utiliza Vladimir Propp con los cuentos tradicionales, entresacando tres personajes arquetípicos fundamentales: la heroína, el héroe y el villano. En esta novela la trama discurre en un paralelismo de intriga amorosa

e incidentes políticos. El ponente señaló la conducta lineal y previsible de los tipos o personajes folletinescos, que obedecía a psicologías arquetípicas —como indicó antes—: la heroína delicada y dulce, el héroe entregado y noble, el villano espía e indeseable...

«La familia de León Roch» y «Tristana» son las dos obras que el conferenciante estudió en su segundo día. La primera, novela de tesis —como apuntó—, refleja una problemática constante en las inquietudes galdosianas: el enfrentamiento entre la mentalidad liberal y la mentalidad fanática. «Como en tantas novelas decimonónicas, encontramos un trío de personajes: mujer, marido y casi-amante —porque no llega realmente a serlo—. Quienes son víctimas son al unisono verdugos. Hay celos y golpes de efectos melodramáticos.» El profesor Gullón recordó que desde sus grandes novelas —«Marianela», «La desheredada», «Fortunata y Jacinta», Galdós desemboca en «Tristana» a través de su relación, posiblemente, con Emilia Pardo Bazán.

En «Tristana», como en sus grandes novelas, aparece una mujer enamorada, apasionada. Pero hay que destacar una diferencia, que estriba en que las otras mujeres enamoradas se supeditan al hombre. Tristana, no. Tristana quiere ser libre y, por ello, no puede casarse con Horacio. Aquí el catedrático de la Universidad de Chicago menciona a Clarín, expresando que al escritor zamorano-asturiano le gustó poco «Tristana», en donde encontraba «la representación bella de un destino gris». Asimismo citó algún paralelismo y alguna diferencia entre la «Tristana» galdosiana y la que podemos ver en la versión cinematográfica de Buñuel. No obstante, como indicó el profesor Gullón, en algún momento de la novela encontramos a Tristana sometida al hombre por su incultura, su ignorancia. Y recuerda el ponente una obra de Pirandello, «Como tú me deseas» y «Dos o tres gracias», de Huxley, en donde aparece la mujer según el hombre la desea. Pero, para Galdós, el amor transforma todo y lo transmuta en bello. «De este modo, podemos decir de «Tristana» que se trata de un libro de amor profundo.»

NOVELA EPISTOLAR Y NOVELA HABLADA

En su tercer día, el ponente abordó una faceta magistral en Galdós, la técnica de la novela epistolar y hablada, estudiando dos obras: «La incógnita» y «Realidad». En cuanto a la primera, la trama es muy sencilla: un conjunto de incógnitas en torno a la incógnita central. El narrador es un hombre que de la incógnita extrae la realidad. En lo que respecta a la segunda, a «Realidad», el profesor Gullón consideró que podría ser la mejor novela galdosiana de este tipo. «¿Qué sentido podría tener que Galdós presentara la novela en forma de diálogo o monólogo? La razón se encuentra en que esta técnica facilitaba al autor la presentación de los hechos y la posibilidad de que los per-

Realidad, historia y novela en la creación literaria de Galdós (Fundación March)



sonajes mostraran su contextura moral con su propia palabra, expresa el ponente. «En la lectura del texto se produce un movimiento circular: la palabra se hace audible, lo que se oye se visualiza, de lo visual se pasa a lo gestual... De este modo, es el lector el que toma un papel activo, el que da vida a los datos y genera actividad. La trama de esta novela guarda cierto paralelismo con la de «La incógnita». Pero en «Realidad» la dinámica la constituyen las crisis, que no las incógnitas.»

HISTORIA COMO FANTASMAGORIA

Y ya, el último aspecto que el profesor Ricardo Gullón analizó en su curso sobre el escritor canario fue el de la fantasmagoría histórica, el de la visión galdosiana de la historia como una fantasmagoría. Esta óptica peculiar la encontramos reflejada magistralmente en los «Episodios nacionales».

«Nos encontramos en principio con Confusio, un personaje secundario pero importante de «Prim», que escribe la historia de una forma lógica, o sea, como debiera ser y no como es realmente. Posteriormente, esta manera de concebir la historia como fantasmagoría la desarrolla Galdós en «Cánovas». Un hecho que llama poderosamente la atención es la coincidencia de la idea de Galdós con la de Ortega sobre su observancia de la Restauración como fantasmagoría.» El conferenciante consideró que los «Episodios nacionales» son fundamentales para el justo conocimiento de su autor. Analizó de una forma detenida los volúmenes dedicados a Prim y a Cánovas, juzgando a este último como eje de lo que Unamuno iba a llamar «¿Cómo se escribe una novela?»: Fundir la historia y la realidad en un mismo nivel. «Galdós se encuentra ya inmerso en la ceguera e invadido por el pesimismo, y ello se deja ver en las últimas partes de su creación. Galdós podría haber dado un paso más y sólo lo apuntó. Este paso está sugerido únicamente: el paso de la fantasmagoría y la comedia de magia al esperpento. Paso que, unos años después, daría Valle-Inclán.»

BALANCE CON JAVIER TUSELL

TRAS una larga explicación de la política de exposiciones, dejábase la semana pasada al director general de Bellas Artes hablándonos de la actividad restauradora de su departamento. Señalaba que el Estado cuenta solamente con doce arquitectos especializados. La situación es agobiante. El Instituto de Restauración tiene unos setenta restauradores y no sobrepasa el número de los trescientos el de los que el Estado contrata. Pese a todo, como también decíamos allí, de sesenta obras de rehabilitación y restauración que había en España hace año y medio se ha pasado a mil en la actualidad...

UN tema que no podía faltar en nuestra entrevista era el del expolio de obras de arte, tan patético en los últimos tiempos, capítulo espectacular de la crónica negra, lamentable azote de unos tiempos difíciles y violentos.

EXPOLIO

EL expolio ha seguido —explica Javier Tusell— tendencias al alza y a la baja. En la actualidad, según nos dice la Guardia Civil, se está llegando a recuperar el ochenta por ciento de lo robado. Observamos, también que, cada vez que se produce una detención importante disminuye la tendencia. Lo que debo subrayar muy especialmente es que muchas veces no se nos presta la debida colaboración. Puedo citar, por ejemplo, los casos de Balaguer —en el que no se nos permitió retirar los cuadros— o el de Santa María del Castillo, iglesia perdida en los altos de Frómista y de la que habíamos dicho que se guardarán los cuadros en el museo diocesano. Es un grave problema al que debe prestar colaboración toda la sociedad; el Estado sólo no puede, pese a que se van concluyendo las instalaciones de seguridad. Hace un año, los museos españoles carecían de estos dispositivos, hoy los tienen casi todos. Estremece pensar que una cámara de circuito cerrado de televisión era impensable hace poco más de un año.

LA REAL FABRICA DE TAPICES

HAY una institución, que según tengo entendido, languidece en su única ocupación de mantenimiento de las alfombras del Congreso y de estancias oficiales y en la ejecución de algunos encargos. Me refiero a la Real Fábrica de Tapices, en un país que tiene una de las mejores colecciones del género.

—Se trata de una institución privada, por lo que su tutela y promoción nos toca sólo muy tangencialmente. En su día convocamos un concurso de cartones para que la Real Fábrica los convirtiera en tapices. Por consejo de la Dirección General de Bellas Artes el Ministerio de Cultura ha hecho alguna adquisición. Hay, por otra parte, una competencia con la Fundación Franco, que, a mi modo de ver, resulta algo peregrina. En cualquier caso, mi criterio es que se debería encontrar un estatus especial para esta institución, aunque ello no sería competencia de esta Dirección General, sino de la Presidencia del Gobierno.

ARQUEOLOGIA

COMPARADA con la de otros países —el director general hace un alto en la conversación para trazar un panorama global de la situación de nuestro patrimonio artístico—, nuestra situación es muy desigual y cambiante. Por ejemplo, se han conservado algunos centros históricos emblemáticos, como los casos de Toledo o Segovia, con mayores o menores barrabasadas. En otros países no ha sucedido así y otros lo han hecho mejor, como es el caso de Italia. Algunos de los museos provinciales tienen comparativamente un nivel muy alto, superior muchas veces al de los museos provinciales franceses. La arqueología española comparada con la francesa es también muy superior. En Francia no hay un museo de categoría del Arqueológico Nacional, recién reacondicionado, ni arqueó-

logos de tanto prestigio. Por el contrario, en España no hay ningún arqueólogo del Estado, hay cinco contratados; no sé cuántos habrá en Italia, pero no menos de trescientos. Hay mucho que lamentar y contra lo que luchar, pero hay, también, varias cosas de las que debemos estar justamente orgullosos. Por ejemplo, cuando el Museo del Prado esté acabado será mucho mejor que el Louvre y que la National Gallery. Al mismo tiempo, y en amarga contrapartida, no tenemos un buen museo etnológico, el Museo del Pueblo Español está en estos momentos encerrado y embalsado. Ya se han hecho trámites para su instalación en el antiguo hospital provincial, pero pasará más de un año hasta que empiecen a verse frutos de las obras de reacondicionamiento.

AUTONOMIAS

Y como pienso que va a ser una pregunta prevista —se nos adelanta el director general— diré que también tenemos una peculiaridad muy problemática por lo que a la conservación del patrimonio se refiere: las autonomías. Y, así como estoy seguro de que va a haber autonomías que se preocupen por su patrimonio artístico, también es cierto que tengo montañas de telegramas protestando en nombre de la autonomía municipal, porque

- «Cuando el museo del Prado esté totalmente reacondicionado, será mejor que el de Louvre y la National Gallery»
- «Realidad autonómica, conservación y fomento son los pilares básicos de la futura ley de Defensa del Patrimonio»

Bellas Artes no haya dejado derribar alguna vieja casona o un antiguo palacio. Como esto suceda con las comunidades autónomas, vamos a correr el peligro de que se levante la veda de monumentos.

EL PATRIMONIO DE LA IGLESIA

QUE tal topamos con la Iglesia en materia de Patrimonio Artístico?

—Mi opinión personal no es tanto que los eclesiásticos no respondan, sino que es necesario ir a preguntarles. En teoría tienen que someterse a la ley, y se someten, pero hay que decirselo. Hemos tenido casos en los que, ciertamente, la colaboración ha sido muy estrecha. Algunos obispos no nos han dado facilidades para hacer el inventario de los bienes muebles catalogables; en esos casos lo que hacemos es acudir a la Conferencia Episcopal y ésta nos soluciona la cuestión. Hay otros que, por el contrario, colaboran muy bien. Por ejemplo, en Cádiz y en Palencia los consejeros de Bellas Artes son eclesiásticos. En el caso del segundo, debo decir que recientemente le ha sido concedida la Medalla de plata de Bellas Artes, por haber reunido un museo diocesano muy importante. Esta es, en suma, la realidad, aunque algunos nos acusen de ser los maestros de obras de la Conferencia Episcopal. ¿Pero qué vamos a hacer? España es un país en el que el arte religioso es más numeroso que el civil, y si se cae una iglesia no vamos a dejarla en ruinas.

—Antes hablábamos de la cooperación frente al expolio. ¿Cuál ha sido la de la Iglesia?



● «No se nos presta toda la colaboración necesaria para evitar el expolio de obras de arte»

● «Hace un año los museos carecían de instalaciones de seguridad; hoy las tienen casi todos»

● «La arqueología española es superior a la de otros países, pero no hay un sólo arqueólogo del Estado»

—Después de las medidas drásticas que hubimos de tomar, referentes a la concentración de seguridad dispuesta para preservar las obras de arte de las oleadas de robos, hubo obispos que protestaron. Pero una cosa es un obispo publicando algo en el «Boletín Oficial de la Diócesis», y otra cosa es hablar con él. Hay pocos casos en los que esto último sea peor.

LEY DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTISTICO

LA pregunta debería hacerla al propio ministro, ya que es, quizá, la ley más importante que promueva este Ministerio. Cuando se produjo la dimisión de Suárez el anteproyecto estaba ya terminado y a punto de ser presentado al Parlamento. Las líneas básicas se resumirían diciendo que trata de adecuarse a dos realidades: la realidad autonómica y el hecho de que no basta la prohibición restrictiva en beneficio de la conservación, sino que debe combinarse con el fomento. Ya no están vigentes las condiciones en las que se redactó la ley de 1933. Todo ello de acuerdo con el artículo 46 de la Constitución que establece que los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del Patrimonio Histórico, Cultural y Artístico. En relación con el régimen de los bienes inmuebles, no sólo se establecen beneficios fiscales a los inmuebles situados dentro de un conjunto histórico, sino que se exige una fijación clara del entorno del monumento histórico-artístico a declarar; la regulación detallada de los conjuntos que tendrán preferencia sobre los planes de ordenación

urbana; la delimitación y protección de los «sitios históricos». Prevé también la concesión prioritaria de ayudas a la restauración de estas clases de inmuebles, los cuales se preferirán para la instalación de dependencias oficiales, y la aceptación de la posibilidad de pagar ciertos impuestos mediante la cesión de alguno de estos bienes. La protección de los bienes muebles es similar. En materia de arqueología se crea una nueva categoría de protección denominada «zona arqueológica», se establecen normas que regulan las excavaciones y se declara todo posible hallazgo propiedad del Estado.

—Hay otra ley, la del Patrimonio Nacional, y que afecta a los bienes artísticos e históricos que el Estado y la Corona usan, y cuyos términos han sido impugnados por los socialistas. ¿Cuál es la opinión del director general al respecto?

—Nosotros explicamos nuestra posición en un momento de la tramitación de esta ley. Posición que contenía algunas discrepancias importantes con el proyecto. Evidentemente, una vez que fue aprobada en Consejo de Ministros y se remitió a las Cortes, el tema se aparta de nosotros. Mi opinión personal es que la ley podía haber sido presentada de una forma más aceptable. Nosotros propusimos en aquella fase a la que me acabo de referir innovaciones que no fueron recogidas.

BIENAL DE MADRID

TAMBIEN hay quien pone peros a la nonata Bienal de Madrid. Se dice que no es eficaz el sistema de división en dos bienales, la nacional y la internacional; que el modelo de la internacional ha sido importado por el inspirador del decreto, el pintor Canogar, de la cuatrienal de Dublín, y que Dublín y Madrid son cosas muy diferentes, que, en suma, los artistas más jóvenes no se identificarían con este modelo de bienal meramente didáctica y poco creadora.

—Todo eso está por ver. Y por perfeccionar. En sucesivas ediciones cambiará el jurado selector y, como digo, podrán introducirse mejoras. El principio que permanecerá invariable será el de la promoción a escala nacional e internacional de nuestros artistas. Por lo que hace a la exposición nacional, hay que decir que el Estado ha de continuar aquella labor de adquisición y promoción tradicionales en la Corona española, o de compra de los primeros premios y de encargos que llevó a cabo en el siglo XIX. Todo es perfecto, como digo. Incluso la política del Museo Español de Arte Contemporáneo que, pienso yo, debe centrarse fundamentalmente en la ayuda y promoción de arte de vanguardia. En este sentido puedo anunciar, pese al hecho de que sus importantes lagunas no van a ser cubiertas en mucho tiempo, que se va a nombrar ahora un patronato del que voy a proponer al ministro que el presidente sea Eusebio Sempere y el vicepresidente Manuel Rivera. Como sabes, Juan Antonio Aguirre, crítico muy vinculado a las nuevas tendencias, es ahora subdirector de este Museo y autor de una programación que incluye nombres como los de Eva Lootz, Orcajo, Miura... En fin, los becarios y el arte de vanguardia tendrán sus salas en las nuevas de la Biblioteca Nacional que inauguraremos con la obra gráfica de Picasso; vamos a dar becas para organizar exposiciones, y en colaboración con la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, trazamos un programa de exposiciones itinerantes por el extranjero... En suma, el tema de la bienal, como dices nonata, ha de verse perfecto, pero inmerso en esta línea de promoción y contraste.

—Finalmente, ¿cuál es la opinión del director general respecto al impuesto del veintidós por ciento que en la actualidad grava la venta de objetos de arte y que tan poco contribuye a la promoción del arte actual?

—En efecto, no somos partidarios. Así se lo he expuesto alguna vez al ministro de Hacienda. Es un impuesto de escasa incidencia y muy evadible. Pero, es obvio, el tema nos excede.