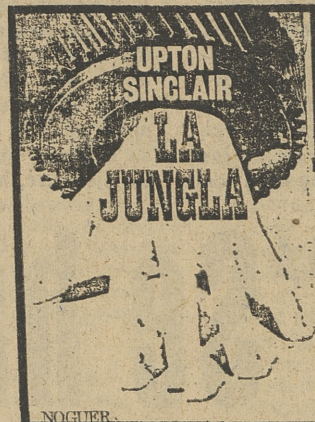


Pueblo literario

VIAJE A OTRAS LITERATURAS

EN LA JUNGLA DEL CAPITALISMO:

Upton Sinclair



La reciente publicación en castellano de «La jungla», de Upton Sinclair (1), ha pasado prácticamente inadvertida, sin encontrar un eco condigno en la crítica. De modo increíble, pues esta novela, sensacional, cuya aparición en 1906 provocó un escándalo sin precedentes en USA, motivando una intervención del presidente Theodore Roosevelt y la transformación de la industria conservera de Chicago, es un clásico, a escala internacional, de la literatura de denuncia.

Su autor, Upton Sinclair, había nacido en Baltimore, en 1878, como miembro de una gran familia sudista arruinada por la guerra de Secesión, pero, debido a la profesión de su padre —representante de bebidas alcohólicas—, pasó su infancia de ciudad en ciudad, no entrando en ninguna escuela hasta cumplidos los diez años. Estudiante de Derecho, se inició desde muy joven en el ejercicio de las letras, publicando cuentos apenas alcanzada la quincena y escribiendo letras de canciones. La guerra hispano-americana de 1898 le abrió un nuevo camino: marchando a Cuba, se inició en el periodismo como corresponsal de guerra, y se entregó a una actividad vertiginosa —posteriormente diría: «Durante varios meses realicé el tour de force de escribir ocho mil palabras por día, domingos incluidos. Centes de letras me han dicho que esto es imposible. Sin embargo, yo lo he hecho, al menos hasta el término de

la guerra hispano-americana. Tenía dos taquimecánografos que trabajaban al mismo tiempo, tomando al dictado un día y pasando a máquina al siguiente. En un año he publicado más que Walter Scott en toda su vida.»

A los veintiún años, de modo súbito, Upton Sinclair se apartó del periodismo, leyó masivamente, comenzó a escribir novelas. Tres de éstas se sucedieron en corto plazo, y sin ningún éxito. Desalentado, tuvo la suerte, entonces, de entrar en contacto con un líder socialista, que le descubrió el sentido de las luchas obreras y le hizo escribir sobre las mismas en la Prensa comprometida. Su gran oportunidad se le presentó en 1904: enviado a Chicago por una revista para hacer una encuesta, descubrió, horrorizado, las infrahumanas condiciones de vida del proletariado de la gran ciudad, escribiendo sobre el tema una novela, «La jungla», que, rechazada por varios editores a causa de su contenido explosivo, acabó por aparecer en 1906, provocando un inmenso escándalo. Se abrió, así, una carrera apasionante y larguísima —Upton Sinclair murió en 1968—, en la que este audaz «removedor de lodo —muckraker— denunciaria de modo incansable todos los fallos, todos los vicios del capitalismo americano.

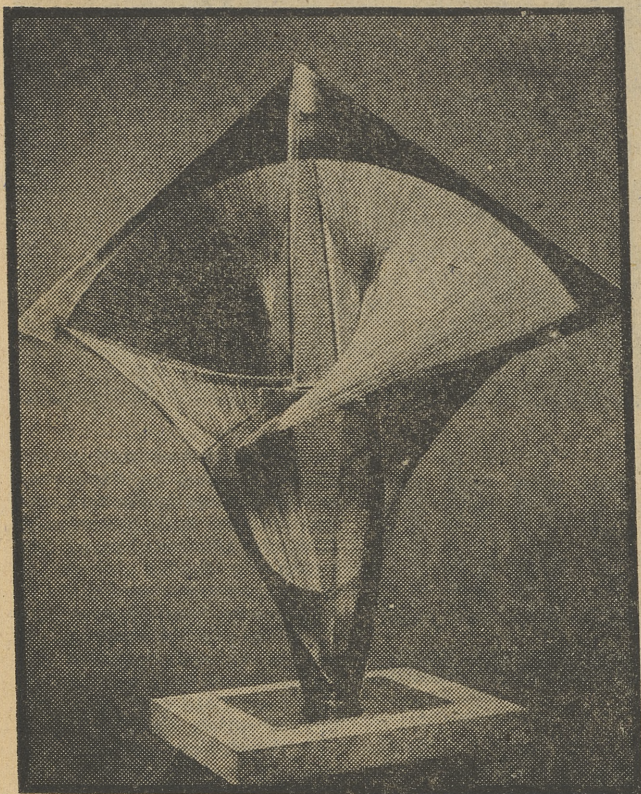
«La jungla», esa novela que movió a la democracia norteamericana a iniciar la lucha contra los trusts —es-

te libro notable», afirmó Winston Churchill, joven diputado entonces, «marcará un hito en la historia. La indignación de millones de americanos ha sido despertada por él», es, ante todo, la historia de una iniciación en la que un muchacho proletario se ve abocado a todas las tentaciones mayores de los obreros de su época antes de encontrar el camino de salvación: después de hacer el aprendizaje de la miseria más abyecta y del dolor —físico y moral—, se transforma en un rebelde, golpea a un contramaestre y tiene que huir—, busca un retorno anarquista a la naturaleza su redención, se hunde en el fango del gangsterismo, hace de esquirol, y acaba por descubrir la solidaridad del proletariado y la justicia socialista, momento en que termina el libro. El socialismo de Upton Sinclair, sin embargo, no guarda apenas relación con el europeo. Es un socialismo no materialista, de raíz puritana, que no pone en entredicho la esencia del capitalismo, sino sus abusos —considera dos como ajenos al sistema, como originados por la maldad personal de algunos—. De

aquí, ciertas ingenuidades, ciertas admiraciones equivocadas —parece fascinado en ocasiones por la desmesura y la grandeza de los agresivos capitanes de industria de su época—, que pueden desconcertar al lector de hoy.

Su libro, a pesar de ello, conserva aún toda su frescura, toda su fuerza. Lírico, de un naturalismo que no retrocede ante la máxima violencia, constituye una epopeya del obrerismo que no ha sido igualada. Una esperanza juvenil, de raíz inequívocamente religiosa, le anima. Y también, el despliegue de energías de un pueblo que ya entonces tenía en sus manos las llaves del futuro. De aquí, la fascinación que la lectura de estas páginas ardientes produce en el europeo de hoy: la fe en un mundo mejor, en el hombre como portador de valores nuevos, en la técnica y en la democracia, núcleo generador del despliegue narrativo de «La jungla», ha desaparecido en buena parte del corazón de los más.

(1) UPTON SINCLAIR: «La jungla». (Colección Libros de Bolsillo Noguer, Editorial Noguer, S. A., Barcelona, 1977; 408 págs.)



NAUM GABO

NAUM (Pevsner) Gabo, hermano de Antón —muerto en 1962 en París— escultor ruso que en colaboración con su hermano publicara en Moscú en 1920 el famoso «Manifiesto realista», acaba de morir en Connecticut. Los hermanos Pevsner fueron, sin lugar a dudas, los sistematizadores de un descubrimiento del siglo XX, en cuya aventura participaron, la escultura moderna. De manera implacable aportaron a la escultura un nuevo elemento —el espacio—, el cual, si siempre había estado fuera de la estatua, brindando a ésta el lugar en el que manifestarse, desde entonces pasó al interior de la obra escultórica.

Los hermanos Pevsner abandonaron Rusia tras la condenación de sus postulados, materializada en su expulsión del Soviet Central de Artistas, lo que equivalía a no poder proveer a la propia subsistencia mediante su trabajo en el arte. Pevsner prefirió Francia. Gabo, el mundo anglosajón. Gabo se exilió junto con Kandinsky, aprovechando la primera exposición de arte soviético en Berlín, en 1922. Pevsner lo haría algo más tarde. Gabo pasaría por la Bauhaus, donde dictó algunas conferencias. En lo sucesivo sería uno de los principales animadores del movimiento constructivista.

(En el interior de este suplemento, Santos Amestoy traza un perfil de la significación del artista desaparecido en el contexto del arte contemporáneo.)

EL FIN DEL SIGLO

Por SANTOS AMESTOY



EL BIENESTAR DE LA CULTURA

AUNQUE la creación del ministerio tuvo lugar en las puertas del verano, algunos de los que escribimos en los periódicos dejamos constancia impresa de nuestra extrañeza: el nombre nos despertaba toda clase de bien fundados prejuicios. Cultura y Bienestar nos recordaba a otras instituciones del régimen anterior de nombres bipartitos y significaciones, por el contrario, abusivamente unitarias. No era difícil asociar el nuevo título a los de Educación y Descanso, Planificación y Desarrollo o el que la nueva cabecera iba solemnemente a recubrir. Información y Turismo. Los que habíamos leído a Freud —«El malestar de la cultura»—, la combinación administrativa de las dos palabras nos embarcaba en meandros de especulaciones. (Si la cultura se asocia por vía natural con un cierto malestar, el bienestar anulará la cultura, de ahí que el relativo bienestar que ha inventado el capitalismo avanzado no sea más que una falacia; de lo contrario, las creaciones de la cultura actual no se resolverían con tal virulencia, etc. Demasiado.)

Los ministerios, como es sabido, son las únicas casas que se empiezan por el tejado. El tejado, administrativamente hablando, es el rótulo. De ahí que cuando el rótulo nacía viciado se hiciera muy cuesta arriba enderezar a la criatura y sacarla adelante con bien. Sin embargo,

la actual Administración, por lo menos en lo tocante a rótulos, ha tenido la osadía revolucionaria de rectificar. El Poder sólo rectifica en las épocas revolucionarias y la que vivimos puede que lo esté siendo, aunque de revolución más bien pequeña, casi imperceptible; una nadería de revolución. Pero al mismo tiempo de sustanciales consecuencias si llega a término. La revolución burguesa, aplazada durante cuarenta años desde el 36 y de los restantes hasta Mendizábal, ha estado en España a falta solamente de la colocación de la última clave del arco, de la última pieza democrático-formal. En fin, del rótulo.

El nuevo nombre del recién creado ministerio está bien como está. No lo toque más, don Pío. No se nos ha escapado que pese al cambio de nombres algunos espectros de la cultura del pasado, tales como los que concernieron al deporte, a la mujer y a similares, han encontrado asilo hasta la jubilación en los laberínticos pasillos que como todo buen ministerio tiene el de Cultura y ex bienestar. No vamos a tomarlo demasiado en cuenta. Sin embargo, de seguir adelante el proceso revolucionario que antes señalaba, aunque el nombre cristalice, deberá ser conocido en el futuro —en ningún caso lejano— como el ministerio de la revolución cultural. Burguesa, naturalmente. Así al menos, pienso, debe leerse la declaración de principios del Real Decreto del pasado viernes en la

que queda patente la vocación de incitar a la creación cultural libre y espontánea y al fomento de su difusión con la que nace el modelo organizativo del nuevo ministerio.

He aquí una somera muestra de algunos temas que avalan la necesidad de un talante revolucionario cultural para el nuevo ministerio: La sistemática abolición de todo rastro de censura. El deslinde de las competencias con otros ministerios tales como el de Educación y el de Asuntos Exteriores (por ejemplo y por lo que concierne a nuestra política de relaciones culturales exteriores, a la participación española en muestras y certámenes internacionales, así como en lo relativo al patrimonio cultural, esta vez respecto al Ministerio de Educación); con el de la Gobernación en lo que toca al cuidado de los bienes artísticos y culturales que son propiedad de la Iglesia o de instituciones y personas privadas; con el de Urbanismo en un tema de tanta trascendencia cultural. El fomento y apoyo a las actividades culturales de origen popular, como ateneos, agrupaciones culturales de barrios. La popularización, democratización y mejora de las bibliotecas públicas, de las casas de la cultura y los tele-clubs. El apoyo a la investigación. La política librera. La de exposiciones. La reactivación y modernización de los museos. Y una nueva concepción de sus actividades. La coordinación con la actividad de las fundaciones...

Si estos y otros temas no se afrontan de manera decidida, el Ministerio de Cultura no sólo no será revolucionario, sino un mero heredero del anterior inquilino del edificio de la prolongación de la Castellana. Y sería que, muy posiblemente, la revolución democrático-burguesa seguiría sin culminar a los casi dos siglos de haberse iniciado en este país.

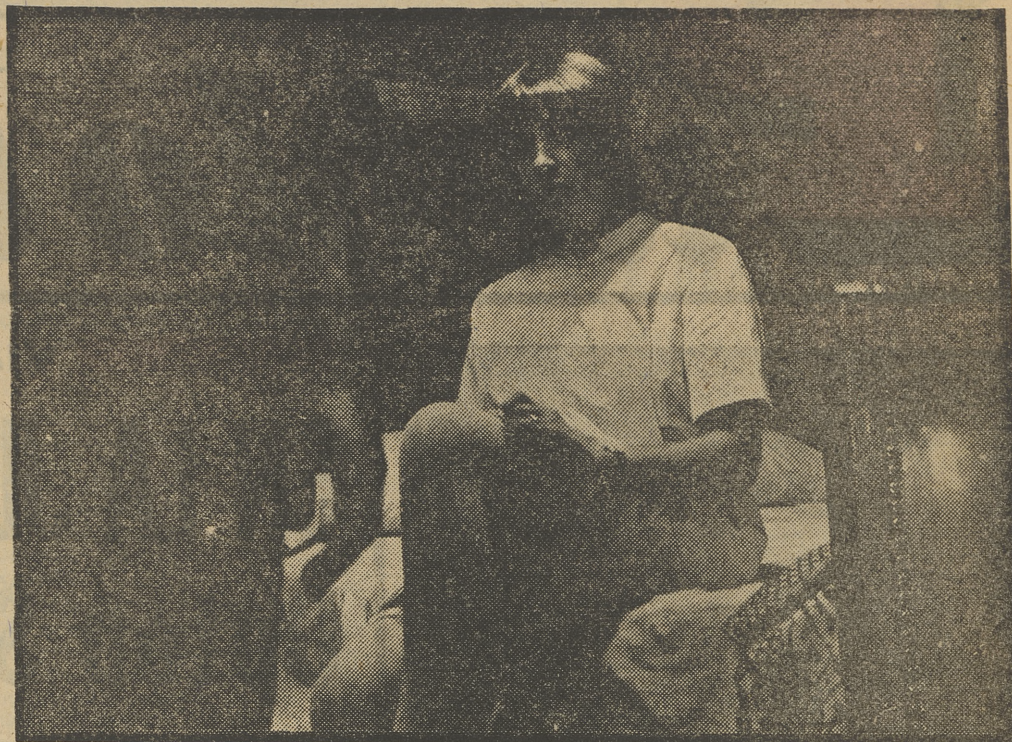


Entrevista con los realizadores de la película "De fresa, limón y menta", escogida para la sección de Nuevos Creadores

La XXV edición del Festival de Cine de San Sebastián ha culminado su programación con importantes novedades que ha posibilitado la reorganización y democratización de sus estructuras gestoras: junto a las ya tradicionales secciones de concurso, informativa y retrospectiva, se han añadido muestras dedicadas a Nuevos Creadores (primeras obras o películas de directores con escasa filmografía) y al Otro Cine (películas ajenas a los circuitos comerciales y encuadrables en el «underground»). Estas novedades, unidas a los homenajes que Buñuel y el cine de la República van a recibir en la sección retrospectiva, dan indicios de la transformación del Festival. Pero no es la muestra cinematográfica donostiarra el único eje de los cambios del cine español: la aparición de

diversos equipos que se acercan a la realización con nuevos impulsos, la filmografía ascendente y progresivamente creativa de las generaciones jóvenes y la etapa de madurez alcanzada por un amplio grupo de directores de más edad, permitan mirar con cierto optimismo el futuro de nuestra industria cinematográfica.

Con el fin de hablar de las preocupaciones y fórmulas de trabajo del cine joven y de las esperanzas suscitadas por la renovación del festival donostiarra, hemos entrevistado a los dos máximos responsables de la película «De fresa, limón y menta», seleccionada para la sección Nuevos Creadores: su director, Miguel Ángel Díez, y su productor ejecutivo, Imanol Uribe.



SEIS CORTOMETRAJES EN UN AÑO

PUEBLO.—¿Podéis hablar de los inicios y de los logros de vuestra tarea cinematográfica profesional?

DÍEZ.—Provenimos de la Escuela Oficial de Cinematografía, en la que nos graduamos en mil novecientos setenta y cuatro. En enero de mil novecientos setenta y seis fundamos una productora de cortometrajes: Zeppo Films. Desde aquellas fechas, en poco más de un año, hemos realizado seis cortos. Yo trabajé como director en dos de ellos: «Ir por lana», que ha recibido el primer premio del Sindicato del Espectáculo mil novecientos setenta y seis y otros premios, y «Una pareja como las demás». «De fresa, limón y menta» es el primer largometraje de la productora y el primero que yo dirijo. Se trata de un guión que había escrito hace bastante tiempo, y que narra la historia de un joven, Santiago, que está haciendo la «mili» en Cartagena, y obtiene cuatro días de permiso para venir a Madrid, a realizar su película de fin de carrera. Durante esos días se verá inmerso en diversas situaciones, que van fraguando todo un muestrario de una época concreta.

Se trata, pues, de «cine dentro del cine»; pero, claro, de cine español. En la historia están implicados amigos, colaboradores y gente del cine en general. He tratado de dar, voluntariamente, el tono «cutre» y «casposo» típico de las prácticas de la escuela y toda la película rezuma de aquel ambiente. Me siento satisfecho de cómo ha quedado, porque he podido hacer lo que quería sin pensar ni en exigencias de producción, ni en si gustará al público: si algo no funciona será por errores míos. Además, como el guión estaba escrito desde hace dos años he tratado de improvisar para darle un contenido más actual: hemos trabajado con actores jóvenes, muchos de los cuales se ponían por vez primera delante de la cámara y hemos intentado reflejar las vicisitudes y los problemas que vive una generación interesada por el cine.

URIBE.—Zeppo Films realizó otros cuatro cortometrajes el año pasado. Yo realicé dos de ellos: «Off», que estuvo seleccionado para el Festival de San Sebastián junto con «Ir por lana» y «Ez», documental sobre la central nuclear de Lemóniz, que acabo de terminar y espero estrenar en breve. Los otros dos cortos de nuestra productora fueron dirigidos por Fernando Colomo: «Pomporrutitas imperiales» y «Usted va a ser mamá». Normalmente los cortos no dan dinero, pero los nuestros tuvieron éxito de

“Se han democratizado las fórmulas de selección”

(En el Festival de Cine de San Sebastián)

crítica y público y nos permitieron lanzarnos al largometraje, tras convertir Zeppo Films en sociedad anónima.

PUEBLO.—Ese ritmo de trabajo no suele ser corriente en el cine. ¿A qué creéis que se debe vuestra agilidad realizadora?

DÍEZ.—En primer lugar se trata de una cuestión de dedicación, de entrega a nuestro trabajo. Pero, también hay que tener en cuenta que hemos alcanzado una dinámica de grupo: nos conocemos desde 1970, en que ingresamos en la EOC. Las expulsiones de 1969 dejaron la escuela desorganizada y en manos de las iras censoras; pero, así y todo, continuábamos escribiendo guiones, realizando prácticas, trabajando con un equipo que se fue perfeccionando. Toda esta experiencia nos ha permitido evitar los balbuceos

propios de quien empieza y superar los defectos que ralentizan una producción.

URIBE.—Además, el cortometraje acentúa las fórmulas de autogestión, de colaboración, de intercambio de funciones. No hay director-estrella, sino que cada miembro del equipo conoce mejor todas las parcelas de una

filmación. Entre nosotros dos, por ejemplo, y a pesar de que poseemos distintas concepciones del cine, existe una colaboración muy estrecha: cuando Miguel Ángel dirige yo me pliego a sus necesidades y gustos, y a la inversa. Por último, conocemos y medimos nuestras posibilidades económicas desde que

se escribe el guión, con lo que ahorramos muchas falsas soluciones y pérdidas de tiempo.

PUEBLO.—¿Cuáles son vuestras intenciones y vuestra concepción de la realización?

DÍEZ.—En mi opinión, toda película posee dos niveles interrelacionados: fondo y forma. Desde el punto de vista del fondo o del tema trato de escoger asuntos de la calle, de la vida cotidiana, que no sean pura ficción ni tengan que ajustarse a los cánones de un género. Mi sistema de trabajo podría acercarse al de la «nouvelle vague» francesa o al del cine suizo actual, o incluso al de Berlanga, que me parece el realizador español más interesante. Se trata de filmar la vida real desde un punto de vista subjetivo, de «poner la cámara en la calle», y acercarse a los problemas cotidianos de nuestra sociedad. Respondiendo a estos puntos de vista, la forma que he concebido se plasma en la utilización del plano-secuencia, para no interrumpir la acción dramática, en la intervención de actores desconocidos que sepan improvisar y en el uso del sonido directo, con el fin de que no haya disociación entre sonido e imagen. Una vez en el rodaje, guardo el guión en un cajón, trato de que los actores estén «suelos» e improviso. Para mí el director es una especie de coordinador de rodaje, que aprovecha las condiciones de todo el equipo.

URIBE.—Por el momento, mis cortos no tienen relación entre sí: «Off» es una pelícu-

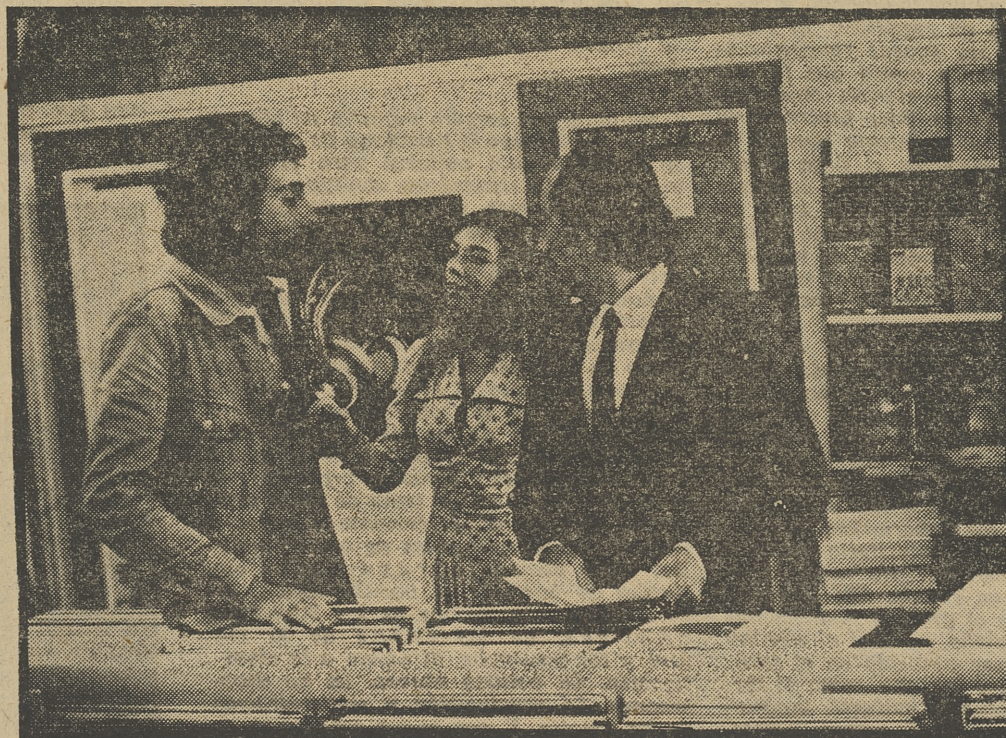
la intimista, con matices políticos, y «Ez», un documental de denuncia. En noviembre dirigiré un largometraje, titulado «Muerte al cero», con guión de Javier Macua y mío, que espero será distinto a lo que he hecho hasta ahora. Creo que mi espectro, «a priori», es muy amplio: me pueden interesar cosas muy distintas. Creo que cada realizador refleja su bagaje cultural y estético; pero, tal vez, aún no he descubierto mis obsesiones. En todo caso, en el guión que estamos escribiendo, apunta un interés especial por tratar los temas religiosos del país. Y creo que coincidirá con mi generación en el interés crítico por las represiones políticas, sociales, sexuales, etcétera, de nuestra época. Por otro lado, mi cine es más milimetrado, menos impróvisado, que el de Miguel Ángel.

EL PUNTO DE MIRA EN EL FESTIVAL

Ambos realizadores —aunque Uribe haga de productor de «Fresa, limón y menta»— me hablan de las esperanzas que han puesto en su primer largo: «De su funcionamiento comercial dependerá el que podamos seguir haciendo cine con entera libertad a través de nuestra productora». Les pregunto, para terminar, su opinión acerca del ya cercano festival de San Sebastián:

DÍEZ y URIBE.—Habrá que esperar los resultados; pero, por el momento, la democratización es un hecho real, y la organización parece haber mejorado sensiblemente. Nosotros hemos estado en contacto con Luis Gasca, y las fórmulas de selección, el trato de la gente, etcétera, han sido excelentes. Esperamos que definitivamente se hayan roto las antiguas fórmulas de selección, que, como sabes, se fundaban en los intereses comerciales y en las presiones de los grandes grupos económicos del cine. Este año la selección ha sido muy amplia. Se han abierto dos nuevas secciones, dedicadas a «nuevos realizadores» y al cine «underground» que se hace en España, y que hasta hace poco no se podía ver en ningún lado. También hay que contar con la muestra que se dedicará al cine vasco. Confiamos, por último, en que el festival pierda ese aire de fiesta de peluquería que antes tenía y se convierta en la palanca del cine español y en un lugar de encuentro cultural de los cineastas de todo el mundo.

● Un largometraje que recrea el ambiente y las inquietudes del mundo cinematográfico juvenil

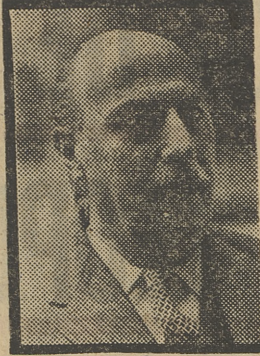


Entrevista de
J. A. UGALDE



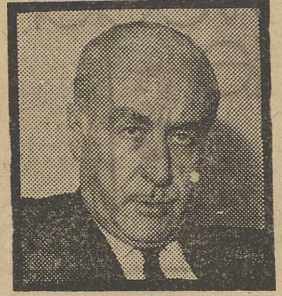
Enviado especial

La VENTANA DE PAPEL



EUROPA - U.S.A.

(Acotaciones a escritos de José M. de Areilza) (I)



Escribe Guillermo Díaz-Plaja,
de la Real Academia Española

GUSTO de leer —en el sosiego estival— los artículos que escribe, sobre *varia lección*, José María de Areilza, quien, como ha dicho con gracejo a un periodista, está realizando su segunda «travesía del desierto», situación vital en la que le sostiene, desde su indudable vocación de humanista, la meditación sobre temas socioculturales.

En uno de estos artículos, y justo al regresar de la Europa renana, ha escuchado el tema de la realidad norteamericana, tan engañosa si se la percibe sólo en un superficial conjunto de anécdotas truculentas.

«Estados Unidos no son exclusivamente el suburbio de Nueva York o de Chicago, ni las tensiones radicales de ésta o la otra ciudad conflictiva, ni la explosión del homicidio espectacular en un gigantesco país de más de 200 millones de habitantes. Son, en cambio, más representativas de su esencia las decenas de miles de ciudades de dimensión media que viven fuertemente arraigadas en un clima de paz y de libertad y que sirven de base a la comunidad civil. De esa gran América media sale el ímpetu gigantesco que permite al coloso extender sus formas de vida a las viejas tierras de nuestro Occidente.»

En los largos meses de mi estancia en una Universidad norteamericana, y en los viajes que facilitan las invitaciones para dar conferencias por todo el país, pude acercarme a ese clima de «comunidad civil» de que habla el articulista, sostenido por una tradición puritana muy estricta, que nos hace comprender, por

ejemplo, que los divorcios sucesivos de algunos artistas de Hollywood no son tan aceptados como parece.

Pero lo sorprendente de los Estados Unidos, para nuestra mentalidad observadora, es la fuerza cohesionante de ese país como crisol («melting pot») que funde gentes de procedencias distintas. Cuando llegamos lo primero que advertimos es que «nadie es de allí». «You are from?» es una pregunta que a nadie sorprende, ni molesta, ya que se supone que la persona en cuestión (o sus padres) llegaron de otras partes, de sus Inglaterras, de sus Polonias, de sus Alemanias o de sus Italias. «Norteamérica —continúa Areilza— plantea, al parecer, mayores problemas de convivencia que los pueblos europeos, ya que tiene dentro de sus fronteras más de 24 millones de negros, tres millones de amarillos y un millón de indios, junto con una intensa floración de religiones, sectas, iglesias, creencias y ritos de toda especie. La «paz con libertad» como principio de unidad es no sólo una locución rutinaria, sino una realidad tangible. De alguna manera esa paz se ha logrado entre clases, estamentos, razas y credos, y se acepta como un axioma del que hay que partir. No es una paz inmóvil y estática, sino evolutiva y flexible. Pero sirve como «hipótesis de trabajo» al equilibrio sustentador de la sociedad. La sociedad es allí permeable y esponjosa, haciendo partícipes al mayor número en sus decisiones colectivas.»

No es que la fusión sea sencilla, y los movimientos del «black power» (y de sus

fulminantes reacciones «nazis», «Ku Klux Klan», «White power») nos hacen comprender frecuentemente que no todo el monte es orégano. Pero a mí me maravilla siempre pensar que, en cada inserción de un ser extraño en la vida americana, existe (o se exige) una voluntad de asimilación (la Administración organiza incluso «cursos de americanización» para los inmigrantes), y, por otro lado, la colectividad acepta —una vez cumplidos los trámites exigidos— al recién llegado, con plenitud de derechos, a la participación de la vida colectiva.

Lo cierto es que el doble sistema de exigencia y de inserción ha creado un «modo de ser» que sirve de bandera a la fracción más progresiva de Europa y del mundo. Areilza medita esto al advertir la creciente impronta americana en la Alemania Federal:

«Me impresionó, viajando hace poco por Europa, comprobar, en cambio, hasta dónde llegó en su invasión pacífica el americanismo auténtico y profundo, que ha contagiado a gran parte de la juventud europea, y aun de la población, en general, es, quizá, la nación en la que los Estados Unidos han dejado más impronta en los últimos veinte años. La misma destrucción y reconstrucción consiguientes a la guerra mundial sirvieron para dar más pátina de americanismo a las resucitadas ciudades alemanas, ahogadas hoy día por el tráfico: con los derribos sistemáticos, la floración de los aparcamientos múltiples, el tipo de los bares y cafeterías, los ali-

mentos y las bebidas consumidos, los semanarios gráficos, los filmes y comedias musicales, el «hippismo» excursionista y orfeónico y solibérrimo vestuario, las modalidades externas de la libertad sexual, los «drive-in» y los moteles.»

Analizando el tema en profundidad, el ricanos en la Universidad alemana. Pero escrito alude a las influencias de los auge quisiera apostillar esta afirmación de mi ilustre amigo recordándole las raíces germánicas de las grandes Universidades de Estados Unidos. Quienes tengan una experiencia docente en aquel país pueden recordar hasta qué punto los métodos de trabajo —rigor científico, saber objetivo, prioridad a la investigación, cautela ante las hipótesis y las actitudes teorizantes— son de estirpe característica germánica. Por si hubiera faltado poco, la brutal persecución nazi proyectó sobre esas Universidades ultramarinas personalidades señeras de la cultura alemana, desde el campo científico (como Einstein) hasta el de hispanismo (como Leo Spitzer). Como decía irónicamente un «chairman» de una Universidad americana: «Hitler movía el árbol, y nosotros recogíamos los frutos.» Existía, pues, un «background», un fundamento subterráneo, que procedía de la endósmosis entre la emigración germanosajona y la receptibilidad norteamericana.

Pero a favor de esta última queda el éxito de la fusión humana conseguida. En este sentido el balance es favorable a los Estados Unidos. ¿Por qué razones?

Intentaremos dilucidarlas.

SAVATER Y TRIAS, ANTE EL PODER

HACE quince días y en estas mismas páginas literarias de PUEBLO me ocupé de la llamada «nueva filosofía», procurando deshacer las interesadas deformaciones y malinterpretaciones acerca de la misma y resaltando los problemas de mayor importancia e interés por ella suscitados. Sin embargo, razones de espacio me impidieron abordar la tarea quizá más fructífera e imprescindible: situar en nuestro propio ámbito político-cultural la polémica provocada en Francia. No por chauvinismo alguno, sino por convencimiento de que los acuciantes problemas puestos repentinamente de moda por los «nuevos filósofos» los ha venido rumiando desde hace ya bastantes años un grupo nada desdeñable de jóvenes pensadores desafortunadamente catalogados en su momento como «filósofos lúdicos» o «neonitzcheanos». Incluso, aunque restringido a un ámbito más estrecho, surgió entonces también el escándalo y los actuales reproches de la izquierda francesa a sus «nuevos filósofos» —metafísicos, irracionalistas, reaccionarios encubiertos, antimarxistas, etc.— no les fueron ahorrados a los «lúdicos» por quienes veían con pavor la apertura del pensamiento a nuevos campos no acotados por la filosofía analítica y el marxismo.

Eugenio Trias y Fernando Savater fueron las vedettes de aquel fantasmal movimiento inventado por los hábitos simplificadoros de los burócratas del intelecto. A lo largo de los últimos ocho años, uno y otro han ido construyendo una obra de indudable personalidad a la que subyace el intento de responder al reto planteado al pensamiento por la reacción nietzscheana contra Hegel y el desvelamiento del marxismo como razón de Estado: ¿cómo pensar el Poder, si es que tal cosa es posible? ¿Es imaginable una sociedad sin Poder, sin Estado? ¿Es posible una razón que no sea la Razón del Poder, o arroja irremediablemente a la locura el intento de trascender los límites de una razón esclava? ¿Es posible la rebelión o, por el contrario, es el Señor Omnipotente?

En dos recientes obras de ambos se abordan algunos de estos problemas, desde una óptica en parte coincidente, aunque finalmente divergente.

MEDITACION SOBRE EL PODER

EL último libro de Trias («Meditación sobre el poder», Ed. Anagrama) comienza preguntándose «¿cuál es la esencia del poder? ¿De dónde deriva el Poder, de dónde emana?». Trias busca la respuesta en la filosofía de Spinoza y Leibniz leídas desde la concepción nietzscheana de la «voluntad de poder»: hay una intrínseca vinculación, una auténtica consubstanciación entre la esencia y el poder; una misma cosa es ser, virtud, poder, capacidad. Todas las cosas son perfectas, su esencia, es decir, como vocación, como virtud. Pero esa esencia es realmente distinta de su existencia, de su facticidad. «El pasaje de la esencia a la existencia es producción, el pasaje de la existencia a la esencia es perfección.» Pero para que llegue a cumplirse la invitación de Píndaro —«llega a ser el que eres»— es necesario que la cosa sea dejada en libertad para que manifieste su poder, que sea fanáticamente respetada su

singularidad. La subsunción de lo singular en el concepto anulador de diferencias, uniformizador, trasmutador de las cosas en géneros y especies, es síntoma del dominio. Y el dominio es muy distinto del poder, es su opuesto antagónico, lo que impide a cada cosa manifestar su poder. «El ejercicio del dominio no implica poder; más bien delata un noperder, una debilidad, una impotencia.» El reino del dominio es consubstancial a un tercer orden entre el orden del ser y el orden del existir: el orden del estar. «Estado es, pues, lo que siempre está, sin que, estando, pueda decirse ni que sea ni que existe, ya que no deja que el existir llegue a ser ni que la esencia se haga existencial y fáctica.» Perpetuo obstáculo entre esencia y existencia,

Escribe
Juan
ARANZADI



trueca el noble conflicto entre ambas instancias en contradicción u oposición.

«El orden del estar halla su culminación unificante y totalizante en el Estado, del que el poder político extrae su savia y su substancia.» Ese estado es hijo del miedo, de la angustia y el temor universal ante el ser propio. Pues la secreta vocación de todo ente —«ser de algún modo todas las cosas»—, generadora de un exceso de plenitud y gozo, produce angustia y temor. Lo que se teme, pues, es llegar a ser perfecto. Se organiza entonces una «sobrevivencia» que mantenga oculta y bajo llave la esencia misma del poder, dejando en ignorancia a cada ser de su propia virtud oculta. «Se delega entonces el poder propio en un poder ajeno que administre esa sobrevivencia pagándose en futilidad el cobro en estabilidad, estado.»

TEORIA DEL SIMPODER

LO aquí expuesto no es definitivo ni en terminología ni en argumentación (puede exponerse mejor, cualquiera puede intentar exponerlo mejor), pero sí es definitivo en cuanto al irrebasable experimento ético al que remite bajo el nombre de simpoder. Así termina Savater el artículo «Teoría del simpoder», incluido en uno de sus últimos libros («Para la anarquía», Ed. Tusquets). No creo exagerado decir que tal experimento ético subyace igualmente a la meditación de Trias, aun cuando las diferencias terminológicas y de argumentación sean de bulto. La común referencia a la «voluntad de poder» nietzscheana (traducida por Savater como «voluntad de dominio de la fuerza»), y sobre todo la identidad de las vivencias (el amor, la creación y el gozo estéticos, etc.) relacionadas por ambos con sus diferentes conceptos permiten elaborar un diccionario de equivalencias. Savater llama poder a lo que Trias llama dominio, y fuerza, a lo que éste designa como poder; en cuanto al dominio Savater distingue como opuestos y cualitativamente diferentes el dominio del poder y el dominio de la fuerza. Anotadas tales dife-

rencias, las similitudes aparecen claras. Para Savater, el poder es lo separado que revierte coactivamente sobre nosotros, la hipóstasis de lo ajeno a nuestra intimidad, mientras que la fuerza brota de nuestra intimidad misma y «frente a la uniformidad que el poder instaura y que borra las diferencias desde fuera, la fuerza potencia toda la diversidad de intensidades y cualidades que caben en la intimidad humana». Mientras que el dominio del poder es esencialmente coercitivo, instrumentalizador y cosificador, el dominio de la fuerza es vivificador y establece una relación siempre recíproca, reversible, no unilateral como el poder. La actitud ética que propicia la aparición e intensificación de la fuerza es lo que Savater designa como simpoder; algo muy diferente de la impotencia, que no es otra cosa que el reverso necesario del poder, el reflejo mismo del poder en nosotros, no siendo nuestra impotencia sino «ocasión de la manifestación del poder que nos tiene como instrumentos suyos». Nuestro poder es directamente proporcional a nuestra impotencia pues «sólo podemos en tanto que participamos y sustentamos el poder».

DIVERGENCIAS

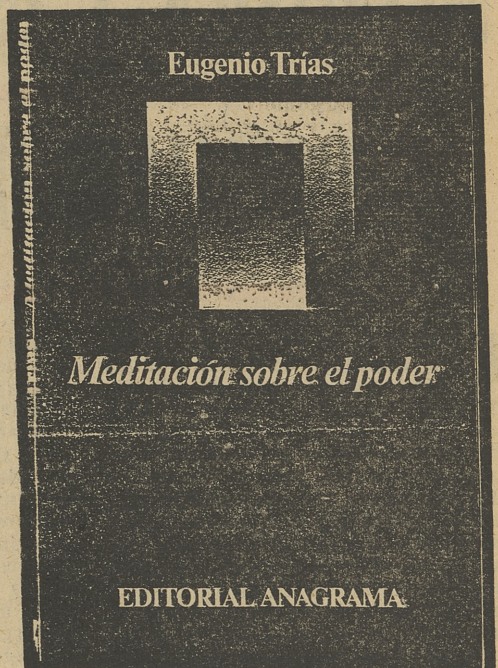
SOBRE la base de un mismo experimento ético y una similar postura ante el poder, la actitud teórica de Trias y Savater es, sin embargo, diferente; los caminos escogidos para intentar salir del actual impasse de la filosofía se distancian claramente. Síntoma evidente de tal divergencia lo constituye el trasfondo teórico desde el que uno y otro piensan sus conceptos fundamentales de «poder» y de «fuerza». Para Trias el poder es uno con el ser, y es pensando en términos de capacidad, de dialéctica esencia-existencia, etcétera. Para Savater, la fuerza se halla vinculada a lo sagrado, símbolo y manifestación de nuestras auténticas intenciones, energía impecable, cuya relación con nuestra intimidad nos narra el mito.

En ambos hay una misma valoración del nihilismo radical, de la dialéctica negativa, como única postura posible desde la que inicialmente puede combatirse la razón formal especulativa, alcanzándose la lucidez sobre la inanidad de la realidad presente.

Ambos coinciden también en la voluntad de superar la mera negatividad, no resignándose a ser mero reverso de lo positivo y buscando trascender el orden dual propio de la razón instrumental. Pero la vía escogida difiere.

Trias aspira a una «filosofía máximamente afirmativa» que acierte a afirmar a la vez y en el mismo sentido lo más universal (el ser pensado como absoluto) y lo más singular («esta hoja de papel», «este árbol»), una filosofía que una en la idea «a la vez singularidad y esencia», ciencia de lo singular que dé razón de ideas como estilo; ejemplo: mimesis, recurrencia, estado; ideas desde las cuales quedan fundadas e iluminadas otras ideas derivadas que la filosofía del concepto tiende a considerar como premisas.

Savater parece desconfiar de tal proyecto filosófico, al considerar que «más allá o más acá, en todo caso fuera de la bipolaridad positivo-negativo», no queda sino el mito, lo que rechaza toda creencia y sólo quiere piadosa escucha. Su validez es narrativa, no cien-

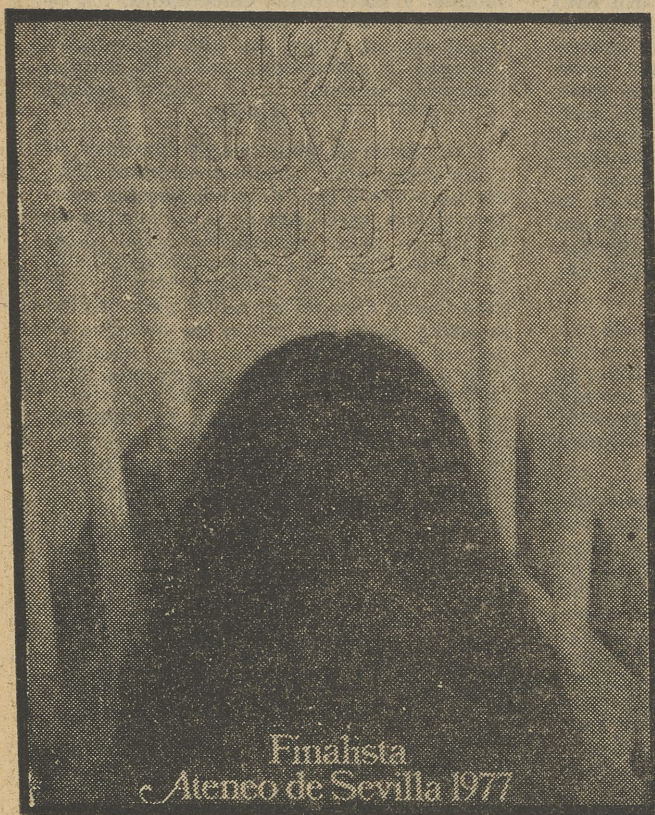


tífica, «perteneciendo al lado épico de la sabiduría» y suscita una piadosa adhesión en que basar una ética de las pasiones.

Por uno u otro camino, ambos se enfrentan a una difícil apuesta. Hasta el presente cuantos han intentado superar, invertir o trascender el platonismo y su final culminación en Hegel se han visto condenados a su mera reproducción disimulada, a su simple reverso negativo o al final desfondamiento en la locura. El reto sigue en pie.

cuaderno
de **6** días
Por Dámaso SANTOS

EL COMIENZO DE LA TEMPORADA SE LLAMA LEOPOLDO AZANCOT



Finalista
Ateneo de Sevilla 1977

CONOCIDO por su categoría de crítico —rica información, sutileza y sensibilidad, independencia de juicio—, Leopoldo Azancot se nos revela ahora como novelista surgido como segundo del premio Ateneo de Sevilla con «La novia judía», que publica Planeta. Esta su primera obra es el acontecimiento de nuestra narrativa al filo de la «rentrée» que pretende figurar —como se dice en la nota editorial— como la primera obra del posfranquismo en el género.

Difficil, claro, es saber qué libros de creación pueden caracterizar el cambio o ser caracterizados por él cuando nos hallamos en la frontera cronológica de la nueva época sin que las alusiones históricas lo indiquen. ¿Quiere decirse que es ya otra manera de escribir o que se escribe en plena libertad, sin tabús ni autolimitaciones? Nada de esto se aclara en la nota, que en principio se queda en pura oficiosidad informativa. Mas, por lo pronto, al acabar la lectura del libro, nos encontramos con dos hechos que merecen ser destacados: «La novia judía» se inscribe ni en la tradición realista ni en la fórmula contraria de lo que más o menos claramente llamamos

experimentación. Ni aun siquiera en ese neoconvencionalismo que consiste en entremezclar con sabidurías y virtuosismos, incluso recurriendo al «pastiche», las experimentaciones más acreditadas con esa voluntad predominante o subyacente de contar en profundidad una historia coherente que apela al cauce y a la densidad del relato tradicional en sus diversas manifestaciones. Con ello probablemente Leopoldo Azancot ha querido subrayar, al menos en este caso, toda prolongación del ciclo del realismo social de posguerra y también el siguiente de los neovanguardismos. Que su discurso se realice en una libertad imaginativa, temática y formal, sin otras con-



diciones que las de interesar vivamente al lector por las propuestas de su disquisición y la historia o historias realistas o fantásticas en que éstas se encarnan o configuran. Su trance inaugural se definiría así por la agresión de dos instancias: interesar al lector por algo no muy frecuentado entre nosotros, como es la «vividura» —según el término de Américo Castro— del pueblo judío a través de un tema tan eterno como incisivamente actual del sexo,

sin aburrirle o distanciarle en exceso por complicaciones lingüísticas y técnicas de laboratorio.

Mas todo intento de despegue —si es que en realidad se lo ha planteado el autor— y más, consintiendo en buscar derechamente al lector, y no a la minoría especulante, tiene que apoyarse en alguna viabilidad y asequibilidad reconocida. La tradición romántica del goticismo propicia la intención de Azancot. El narrador que nos cuenta su historia y nos dice su sermón especulativo, inquietante, de asenderado judío español del siglo XVII, repasando la historia de su pueblo en España y el mundo, indagando profundamente en los misterios cosmogénicos de los libros esotéricos en que está iniciado para buscarse a sí mismo, a través de sus iniciaciones y experiencias sexuales y místicas, y enfrentarse con el problema del mal absoluto, nos va contando a la vez otra historia medieval, quizá legendaria, de los amores de Débora y Baruch. Aquella, muerta cuando iba a contraer matrimonio con Baruch, y reencarnada después en un varón. Este, buscador constante de la amante perdida en la atracción por el muchacho en el que Débora cumple la transmutación. La aventura desde Tudela a la Granada nazari —momento de gran fuerza al paso por Toledo, con matanzas y encarnecimientos de judíos—, entra en los delirios goticistas bordeando la retro-ciencia ficción que es un hecho en el final. A veces la evocación del narrador es un desfile suntuoso y emocionante de la grandeza del pueblo de Israel, especialmente en España, con alusión al episodio histórico de un momento en que se creyó llegado el Mesías. Otras, sus disquisiciones naturalistas y metafísicas, esotéricas, se complican hasta el exceso. La prosa que sirve al relato fluye con rica descriptividad de lugares y situaciones fantásticas estremecedoras o de un realismo expresionista de enfática sexualidad. Romanticismo, naturalismo y misticismo discurren conjuntamente por ella con entera tratabilidad actual. Y todo este mundo de sexualidad y apasionado esoterismo, estas historias y este desfile de nombres y de aporías se han desarrollado en una novela de dimensiones moderadas, dejándonos, sin embargo, la sensación de un largo recorrido.

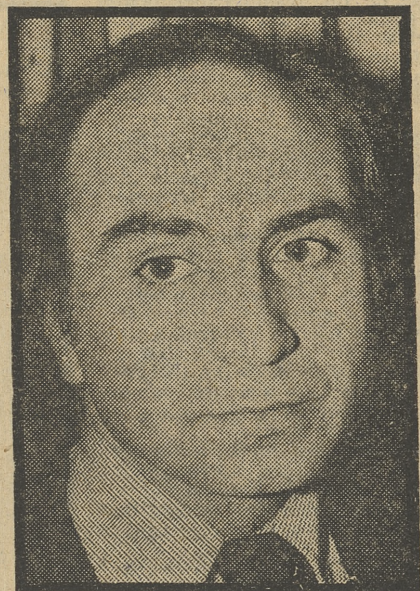
METAFISICA Y ESTRATEGIA EN EL ULTIMO

POEMARIO DE FRANCISCO BRINES

EN el tomo de Selecciones de Poesía Española, de Plaza y Janés, donde con el título de «Ensayo de una despedida» se recogen todos los libros publicados por Francisco Brines desde 1960 a 1971, figura como introducción un estudio largo, ya imprescindible, de Carlos Bousoño, donde se dice que Brines es «el poeta metafísico por excelencia de su generación». Ello viene a proclamarse espectacularmente en este último libro del poeta valenciano, que se titula «Insistencias en Luzbel», aparecido en Visor. Si también despegó de su generación —la del medio siglo— por eliminar el acento civil y político de la eticidad generacional —compartida en esta generación con la anterior o primera de posguerra—, puede decirse que ahora su despegue consuma al máximo la ruptura de vinculaciones convencionales para arder en la llama, anegarse en la noche o reducirse a la ceniza de una absoluta soledad. Si hay en su verso un «nosotros», un «tú» o un «él» será en simbolizaciones y elevación a universales de la propia experiencia pensativa, que también oculta hasta el máximo —metafísica pura— el episodio, la alusión, la concreción —emocionantemente apuntada a veces— autobiográfica. No ya sólo por el pudor de la intimidad que Bousoño había descubierto en él como uno de los encantos y suprema elegancia de su poesía, sino porque testimonio de vida y pensamiento, expresión emotiva y apoteogma, se han hecho casi una misma cosa. (Después veremos el poder poético, la ambigüedad activa, la virtualidad estética, de ese «casi».)

Nacimos inocentes; hoy, culpables. / ¿Qué significa el tiempo? Devastados. Nacemos inmortales; hoy, mortales. / El hombre de la vida es el Engaño. / El calla, pues conoce / que su injusto regreso está también vacío de significación. / Vive desde la carne, mas no hay dicha: / se sabe, con tristeza, invulnerable. / Y esto somos: torpes en ensayos, en las sombras, de una ergucia. / Un maltrazo final: /

vanas repeticiones del olvido. / Más allá de la luz está la sombra, / y detrás de la sombra no habrá luz / ni sombra. Ni sonidos, ni silencio. / Llamadle eternidad, o Dios, o infierno. / O no le llames nada. / Como si nada hubiera sucedido / Después de tantos siglos sólo comprende el hombre / lo que en sí, repetido, experimenta: una misma manera de mear... Estos versos, arbitrariamente agrupados aquí y otros muchos más que pueden espigarse a lo largo de todo el poemario, pueden entenderse como conclusiones definitivas de un discurso existen-



cial de negatividades desoladoras con fácil —no tan fácil— inscripción en la tradición lírica de la meditación sobre la fugacidad de la vida y el misterio del destino que paliamos con mitologías y palabras. «Casi» podría decirse que entre optar por la mística y la ascética o el epicureísmo y la aceptación de lo tangible a cierraosjos estaría la solución, se resolvería el «impasse». Pero la vida, para el poeta, es más y menos que todo eso y eso mismo

también, en el pensamiento y en la emoción. Hasta todos los límites.

Entonces viene —«Insistencias en Luzbel», como si se titula todo el libro y su primera parte e «Insistencias en el engaño», como se llama la segunda— el despliegue suntuoso del relato simbólico, del consejo parabólico, de la anécdota paradigmática, de la exaltación inmemorializada del continuo juvenil; hasta la confesión de la mecánica amorosa con la vaharada mediterránea del olor de los naranjos y de los jazmines y la magnificencia del magnolio... Habrá duras conclusiones cerradas o abiertas, al final o en medio del poema, pero se alzan recuerdos, esplendores latientes: Vivamos lo que la vida miente. / ¿Necesito llamar al fantasma de ayer? / De cuanto fue ventura, de aquel signo de dicha, / saqueo avaramente / siempre una misma imagen: sus cabellos movidos por el aire, / y la mirada fija dentro del mar. / Tan sólo ese momento indiferente. / Sellada en él, la vida... Sí, hasta entre el luzbeliano Olvido y el ángel de la Nada, entre la afirmación de la vida y la presencia de la muerte, cabe la visión —uno de los mejores poemas del libro—, la experiencia del «Esplendor negro», que equilibra Serenidad y Vértigo. Todo puede ser negado bellamente tras de haberlo afirmado en belleza también. Como este «por qué de las palabras» No tuve amor a las palabras, / ni las usé con desnudez, ni sufrí en esa busca, / fue por necesidad de no perder la vida, / y envejecer con algo de memoria / y alguna claridad.

Difficil, si no imposible, es descubrir lo más profundo de la trama teórica y emocional que alienta en la textura de estos versos en los que el hermetismo y la accesibilidad se imbrican constantemente. No son para interpretados, pienso, sino en el sentido con que decimos interpretar la música, para la sonorización interior de su pautado. Una y más lecturas. A la primera advertiremos —si conocemos toda la obra anterior de Brines— que todo



su cuidado, como de sí decía Baudelaire, ha sido el de profundizar en el secreto doloroso que le hace languidecer («l'unique soin était d'approfondir le secret douloureux que me faistit languir»). Y levantarse frente a las aniquilaciones del olvido y las insistencias del engaño. Después de haber tocado el fondo de lo humano con la experiencia sostenida y metafísicamente dilucidada en el poema de la soledad.

Hay aquí, sin duda —como en todo Brines, a decir de Bousoño— una estrategia refinada para el encubrimiento de los artificios literarios; una oculta, distribución mallarmeana de silencios y sustituciones que pueden hacer padecer a los críticos y a los lectores más especulativos. Pero merced a ello el poema no se barroquiza y concatena de disquisiciones interminables y letales. Esta técnica sirve a la profundización a que antes se aludía, a la desnuda fuerza de su mensaje y de su impacto y de la prolongada vibración de los más claros significados conseguidos. Si el hallazgo ha sido doloroso y sacrificado, el artista quiere alcanzar su implantación estética más segura y defendida en su estricta poeticidad. Y habla como dictando una rara doctrina o relatando una misteriosa revelación, mezclando el lenguaje más o menos tenido por poético con el metalenguaje extraño de su descenso a los infiernos que recuerda de alguna manera a los simbolistas: Así uní las palabras para quemar la noche, / hacer un falso día hermoso... Hay en mi tosca taza un divino licor, / que apuro y que renuevo...

Leopoldo Azancot, de ascendencia judaica, ha estudiado sin duda con mucha detención la historia del pueblo judío, y el contenido de sus libros sagrados y secretos ha seguido la peripécia semita en España y ha meditado mucho sobre la influencia de su pensamiento en los neoplatónicos españoles. De aquí le surgiría y tomaría cuerpo la idea de la novela. Después pensó que con ella —en el momento de la madurez del escritor— podía aportar algo valioso y original a nuestra narrativa y al entretenimiento del lector español. Y la puso en mano de una editorial popular. Si no alcanzó el premio al que la presenté, sino que fue finalista, con ella pone una nota singular, que ha de tener sin duda un largo eco al comienzo de la temporada.

NAUM GABO

CON la reciente muerte de Naum Gabo se esfuma un símbolo vivo de aquel estallido de fecundidad creadora que se produjo en la Rusia revolucionaria de 1910 a 1920 y que no llegó a dar sus verdaderos frutos sobre la tierra natal. Por el contrario, aquel reverdecimiento de la imaginación no tardó en chocar con el estalinismo que cualquier estrategia autoritaria lleva en la entraña. De rebote vino a prender en los proyectos revolucionarios del arte occidental, cuya significación reclama, en última instancia, un nuevo tipo de civilización o, cuando menos, señala la impropiedad de prolongar la actual, incapaz ya de provocar nada vivo, a no ser la imaginación crítica orientada a la idea de su propia destrucción o sustitución por un nuevo proyecto constructivo. De esta manera, de rebote, la figura de Naum Gabo, como la de su hermano Anton Pevsner (cuatro años mayor que él y ostentador del apellido del padre de ambos, mientras que Naum lo sería del de la madre), vino a situarse al lado de las de aquellos artistas que en Occidente inauguraron la reflexión crítica acerca del sitio del arte en la vida. No es sólo con Piet Mondrian y con Van Doesburg o con su compatriota Kandinsky —con quienes tanto Gabo como Pevsner tienen un indudable parentesco formal y poético—, sino con Marcel Duchamp y Picabia, con todos aquellos que por primera vez hicieron de la práctica del arte objeto de la propia reflexión poética, con los que Gabo y Pevsner tienen un sitio común en la historia de la cultura del siglo XX.

Para situar a Gabo y a Pevsner, sin embargo, bastaría con la simple referencia a su descubrimiento de las leyes de la escultura moderna; simultánea, aunque por caminos distintos, al que llevan a cabo Henry Morre o Barbara Hepworth o los españoles Gargallo y González... Todos ellos entendieron perfectamente que la escultura hasta entonces había sido estatuaría; arte del volumen, obtenido por agregación —el modelado— o, como prefería Miguel Ángel, por sustracción de un bloque. Los padres de la escultura novecentista saben, sin embargo, que la escultura puede ser además una manera de configurar el espacio; por lo tanto, que la escultura se puede llenar de huecos espaciales.

Gabo va más allá. Pevsner escribe en 1947 explicando el famoso Manifiesto Realista, redactado por él y por su hermano en 1920: «Para ensanchar los límites del campo escultórico que resulta del volumen masivo realizamos construcciones de tal suerte que el aire que las penetra se convierte en parte integrante de la obra». Y agrega: «El volumen de la masa y el volumen del espacio no son plásticamente la misma cosa, sino dos materiales diferentes, concretos y mensurables». Por lo menos hay una notable diferencia entre Gabo y Pevsner y sus compañeros de fila: los dos hermanos aciertan a formular de manera precisa los postulados de la nueva escultura. Como habrían de escribir en el Manifiesto, «el volumen no es la única expresión espacial». Ellos son, como se acaba de ver, los descubridores de que el volumen y el espacio son dos conceptos distintos desde la perspectiva de la expresión.

Contra el tópico según el cual los artistas plásticos son tan mudos, tan indotados para el uso de la palabra, como sus propias creaciones, voy a alzar aquí la idea contraria. Los artistas han hablado y hablan profusamente de su arte y de su relación con la vida, y aquellos que llegan a plasmar sus reflexiones en textos escritos nos han legado una literatura

colmada de precisiones y de sugerencias. Así, Gabo en su correspondencia con el crítico Herbert Read o el propio Manifiesto de 1920. Sin embargo, las explicaciones de Gabo no se reducen a la letra impresa. En su propia obra diríase existe un determinado nivel de la estructura significativa, en el que se trata de explicar nada menos que una nueva concepción del espacio-tiempo que si bien tiene mucho en común con la teoría general de la escultura moderna, la sobrepasa. Las esculturas de Gabo, generalmente construidas a base de materiales transparentes y plásticos, no sólo dan una idea de las inflexiones y las tensiones internas y estructurales de una configuración espacial, sino que dejan ver —digámoslo así— el interior de dicho mecanismo. Parecen hacer propaganda de aquellos postulados del Manifiesto Constructivista, también llamado Realista, según los cuales:

«1.º Para responder a la vida real, el arte debe basarse sobre dos elementos fundamentales: el espacio y el tiempo.

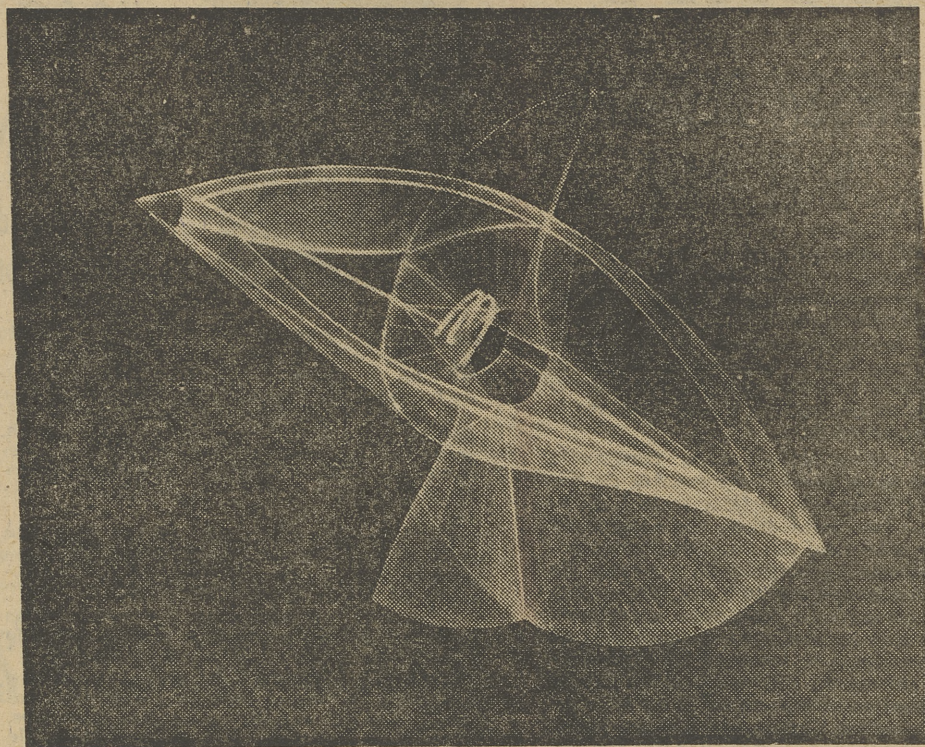
2.º El volumen no es la única expresión espacial.

3.º Los elementos cinéticos y dinámicos pueden permitir la expresión del tiempo real, los ritmos estáticos no son suficientes.

4.º El arte debe dejar de ser imitativo para descubrir nuevas formas.»

La espacialidad del tiempo (si se prefiere, la temporalidad del espacio) hace referencia directa a una concepción de la vida distinta a la que hasta 1920 les parecía vigente. El tiempo deja de ser un continuo proyecto hacia un estático lugar superior (el más allá de las religiones o, simplemente, el de las concepciones políticas revolucionarias de la burguesía progresista y de sus continuadores proletario-vanguardistas). El tiempo está aquí. Las obras de Gabo tratan de lograr la revelación estética de un momento —una forma o relación de formas— de los elementos de la realidad, en su expresión más pura, significados unos

EL TIEMPO Y EL ESPACIO DE LA VIDA



Nada de habilidad, construcción y retoque). El conocimiento, se podría seguir, no irá tras la idea del progreso, como el caballo que trota tras la alimenticia gavilla, cuyo lomo, por medio de una caña, sustenta. No salta el conocimiento de progreso en progreso. «Lo que descubrimos con nuestro conocimiento —prosigue Gabo— no es nada que forme parte de una realidad más elevada, constante y absoluta, que está allí, esperando que la descubramos.» Tamaña manera de pensar no podría menos que ser anatema.

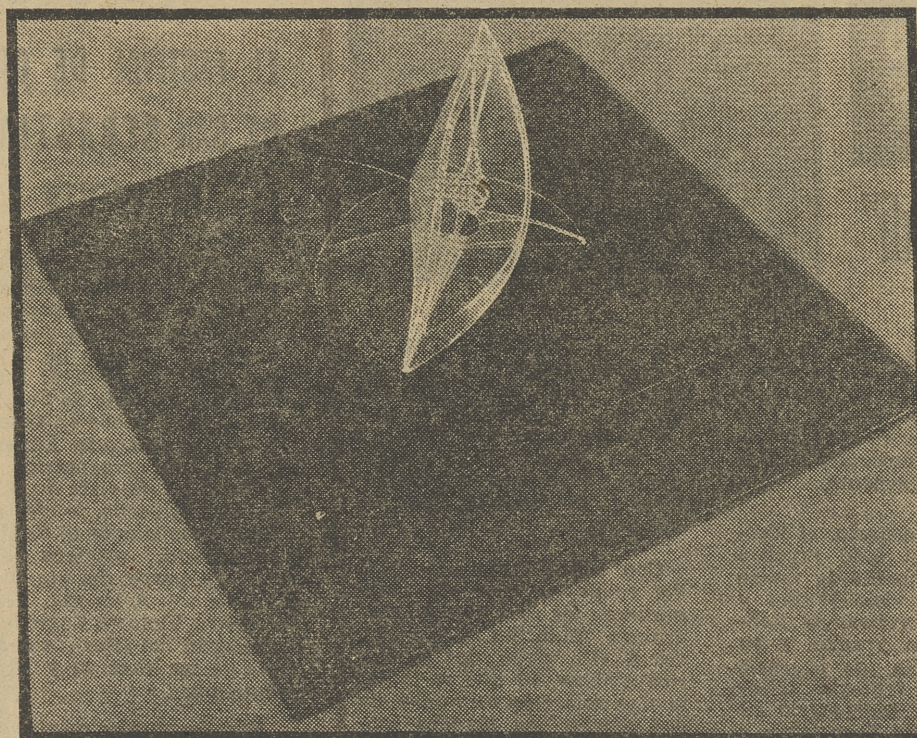
El arte de Gabo —al que él llamaba «constructivista»— fue calificado como uno de los peores veredictos de la escolástica soviética: «forma-

mo socialista». El final del episodio revolucionario del arte, en la Rusia de la revolución de octubre, culmina, tal como cuenta Karl Radek —crítico estalinista, a la sazón de moda— a los asistentes al I Congreso de la Unión General de Escritores Soviéticos de 1934: «El proceso seguido por el arte soviético en la búsqueda de sus propios métodos creadores ha sido largo, porque tenía que superar las viejas tradiciones artísticas y abrir un nuevo camino que llevase a "la representación de la vida tal como es"». En el largo proceso la revolución de octubre perdió a sus más brillantes artistas. La pobreza continuó. La vida sigue siendo tal cual era.

La muerte de Gabo no recuerda solamente un dato más del estrangulamiento de la imaginación a la que puede llevar esta larga marcha del vanguardismo proletario por el camino que no es, que no conduce sino a la reproducción del Estado y del Capital en términos de pesantez insospechada por el propio Estado capitalista. Mientras que los principios del autoritarismo soviético han terminado por no satisfacer ni a los espíritus más voluntariosos, las intuiciones de Gabo, sus formulaciones, sus realizaciones están impregnadas de inmarcesible y fresco sentimiento revolucionario.

De la misma manera, como señalaba al principio, la efervescencia de la imaginación que la potencialidad que encerraba la Revolución de Octubre provocó no ha revertido sino en todo caso negativamente, provocando la represión sobre la sociedad soviética y sus artistas. Han sido los movimientos de la vanguardia plástica de Occidente los destinatarios de aquella ilusionada fiebre creadora. La imaginación en Occidente había llegado a pensar en la inviabilidad de la marcha de nuestra civilización, a señalar la presencia del absurdo, en unos casos —como el del dadaísmo—, y en otros, a la aspiración a la pureza del conocimiento (neoplasticismo, Mondrian, etcétera). El arte soviético, profeta en su tierra, aportaría la ilusión creadora y constructiva.

Léase, ahora, tras la muerte de Gabo, el Manifiesto Realista, también llamado Constructivista. Sigue vivo.



y otros por la disposición interrelacionada de los aspectos estáticos y dinámicos visuales. «Lo que entendemos bajo forma de conocimiento —declararía Gabo en *Témoignages pour l'art abstrait*— es simplemente la adquisición de una habilidad para construir y retocar este grandioso fuego de artificio hecho de imágenes que en su conjunto representa y es el universo, nuestro universo.» (No se olvide, llegamos a este punto que la doctrina oficial en los ambientes social-autoritarios es la que define al conocimiento como mero reflejo de la realidad (Lenin).

lismo». Dicho de otra forma, la ideología estatal, con la que se iba a enfrentar la posición de Gabo, no podía consentir la significación social —transformadora— del arte que otorgaban a éste tanto el Manifiesto de los hermanos Pevsner de 1920 como las propias obras de los artistas de entonces. Tatlin acató las directrices que se imponían en aquellos momentos. Rodchenko desapareció del mapa artístico. Gabo Pevsner y tantos otros prefirieron el exilio. El nuevo Estado no quería un arte de significación social cuanto un arte meramente instrumental, al que llamó «realis-

Escribe: Santos AMESTOY