

24 mayo 78

PUEBLO literario

LETRAS • ARTES • CIENCIAS • TEMAS DE LA CULTURA • BIBLIOGRAFIA GENERAL

SERT - RENAU



SERIA una verdadera lástima que la doble exposición inaugurada ayer en el recinto del Museo Español de Arte Contemporáneo quedara eclipsada por el brillo de la de Miró (tal vez la mejor del maestro barcelonés) abierta desde el pasado día 4 en la misma institución. Miró, Renau y Sert exponen por primera vez en Madrid. Son artistas de muy distintos perfiles estilísticos que, sin embargo, reúnen varias identidades en común. La más evidente, su ausencia forzada durante tantos años. Miró, constreñido a una discreta residencia, impartiendo su magisterio lejano y prudentemente, colaborando, ya entrados los sesenta, con

(Pasa a la pág. siguiente)



BIANCIOTTI

Se ha presentado en Madrid el último libro de Héctor Bianciotti, «La busca del jardín», premio Médicis 1977 en Francia a la mejor novela extranjera. Ernesto Para ha conversado con el escritor argentino, residente en París, que discurre con singular lucidez sobre su propia obra y sobre temas y problemas de la literatura actual. Empieza hablando de Borges y termina refiriéndose a Borges...

en de
tral
la
ma.
Va-
Te-
niel
en
urre
civil
los
una
ida-
sem-
orgo

PHILIP

JARMA

17



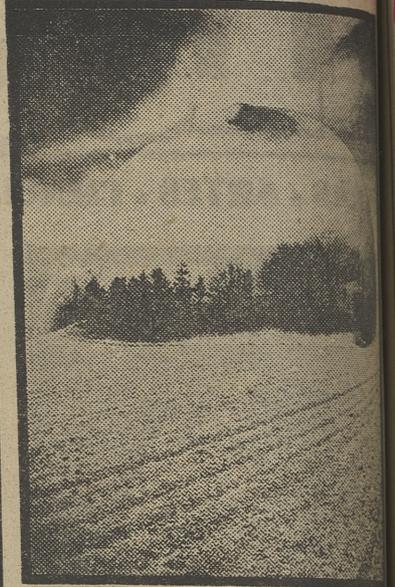
(Viene de la anterior)

instituciones democráticas como el Colegio de Arquitectos de Barcelona, elaborando al alimón con otro viejo maestro el ceramista Llorens Artigas, un enorme y hermoso mural para el aeropuerto de Barcelona y, más tarde erigiendo, según los planes, precisamente, de Josep Lluís Sert, la Fundación Miró en Montjuich.

Josp Lluís Sert y Josp Renau no tuvieron la posibilidad del exilio interior. El arquitecto tenía que venir a España con pasaporte americano y, al mismo tiempo que en los Estados Unidos accedía al decanato de la Escuela de Arquitectura de Harvard, había sido desprovisto en España del título de arquitecto. El artista gráfico Renau trabajó hasta los tiempos de la muerte de Franco en la República Democrática Alemana. Todavía recuerdo la emoción al saludar a Renau en la pasada Bienal de Venecia. Para los que hemos nacido después de la guerra, nombres y obras como las de Renau habían significado una dificultosa recuperación de nuestra propia memoria. Renau era, sin duda, el más original cartelista del bando republicano. Nuestras indagaciones, forzosamente penosas, nos descubrían a un pintor de buen oficio en sus comienzos, que más tarde abordaría la problemática específica del cartel, género eminentemente novecentista, nacido en plena efervescencia del arte burgués y modernista («art nouveau», «modern style», etc.); y que adquiere carta de soberanía artística a partir de los planteamientos de los pintores rusos de la Revolución de Octubre, de la indagación sistemática de la Bauhaus y de la guerra española. Creo que fue Valeriano Bozal (de quien tanto hay que discrepar, a quien habría que atribuirle parte de la responsabilidad del contradictorio montaje de la sección española en aquella Bienal, pero a quien, por otra parte, debemos el serio trabajo de indagación en la plástica española de los años bélicos y prebélicos), él fue, o tal vez Antonio Saura, quien me presentó, como digo, a Renau en la terraza del Florian, en plena plaza de San Marcos: Renau dejaba de ser una sombra lejana, una figura y una obra que había que recuperar para la cultura del pueblo español, y estaba vivo y muy tieso, el hombre. Su apellido valenciano —no es la primera vez que lo escribo, aunque ahora tengo la libertad de proclamarlo— ha de ser colocado a continuación de los de Rodtschenko, Pevsener, el Lisitski, Heartfield... Y el primer lugar de la nómina de los cartelistas españoles. Como Duchamp y Man Ray, aunque en otra dirección, Renau comprendió que la iconografía del mundo contemporáneo pasa por la instantánea fotográfica. Lo mejor de su arte —permítaseme decirlo así de escueta y brutalmente— radica en la indagación que lleva a cabo en la imagen de los mass-media, de los medios de manipulación (¿comunicación?) de masas por el procedimiento de provocar desveladora asociación de imágenes que servirá de maqueta (foto-montaje) para su posterior repro-



ducción ilimitada. Renau ha sido nuestro primer artista militante y popular (no populista); tal vez el último artista de aquellas vanguardias estéticas de entreguerras y el primero entre nosotros que trató de unir el concepto vanguardia a política de vanguardia artística. Veáanse en esta muestra antológica y con particular su serie «America way of life». ¡Saludemos a Renau! Desde aquí también saludamos a Josp Lluís Sert, discípulo aventajado de Le Corbusier, una de las personalidades más relevantes en Europa de la arquitectura racionalista de entreguerras. Aquella tendencia que codificaba un lenguaje geométrico sobre la base del entendimiento socialista y humanista del ámbito de habitar por el hombre. Los barceloneses, seguramente, no han olvidado que mientras su compatriota no tenía título de arquitecto en España, en Barcelona proclamaban su sentido caligráfico y racional del diseño arquitectónico edificios como la casa Bloc, o la del número 342 de la calle Muntaner, o el Dispensario Central Antituberculoso. Obras de los años treinta, antes de la guerra, y, por tanto, de antes de la proscripción oficial. Sert fue miembro destacado y muy activo organizador de aquel GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), que tuvo ramificaciones aragonesas y madrileñas. También fue activísimo participante en las conferencias



del CIAM, en el clima teórico y humanista irradiado por Le Corbusier y fijado en el texto de la famosa Carta de Atenas, verdadera carta magna del urbanismo moderno. Como muchos otros miembros europeos de su generación, Josep Lluís Sert tuvo que emigrar a los Estados Unidos. El racionalismo —un sueño de geometría social— fue vampirizado desde entonces por el urbanismo de la especulación capitalista. Sert, sin embargo, no perdió jamás su sentido crítico, el talante poético y capacidad de imaginar, si no un mundo mejor, al menos una ciudad mejor. Y es Sert el extranjero que en la Universidad de Harvard, América, propone la creación de un departamento de diseño urbano, con un programa interdisciplinar (arquitectura, paisajismo, planeamiento regional y urbano). Sert introduce en la propia América el diseño urbano. Pero, sobre todo para los españoles, es autor del Pabellón de la República en la exposición de París de 1937, en colaboración con Luis Lacasa. Aquel pabellón, en el que alternaban la geometría, las modulaciones y una concepción muy equilibrada de la dialéctica construcción/espacio abierto —la naturaleza— con fotografías de la España en guerra, no fue construido sin sentido. Tampoco sólo para el «Guernica», de Picasso, el mural de Miró, la «Fuente de mercurio de Caldera» o la escultura de Alberto llamada «El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella», obras que fueron encargadas (el «Guernica» a Picasso precisamente por Renau) para aquel pabellón. Aquella metáfora constructiva aludida a lo que en España estaba pasando; decía que era algo más que una guerra y que en el horizonte de la guerra se vislumbraba la posibilidad de un cambio social que el pueblo español trataba de construir para su propio país y para un futuro próximo que nunca fue.

SANTOS AMESTOI

Escribe Juan ARANZADI

AGILULFO Y EL HIMEN DE SOFRONIA

Barcelona, Alicante, Madrid y nuevamente Madrid. No hay descanso para la decidida cruzada anti-Sofística emprendida por Agilulfo Emo Bertrandino de los Guildivernos y de los Otros de Corbentraz y Sura, caballero de Selimpia Citerior y Fez. Por más que el Bueno de Agilulfo no Gusta-vo-pear su condición de caballero inexistente (1), la metálica voz emitida por el yelmo de su bruñida armadura la traiciona como arquetipo de la «inexistencia provista de voluntad y conciencia». Este esforzado paladín de Carlomarxno, guerrero inasequible al desaliento, «cuyo interior, en cuanto privado, no es nada», mero soporte de un Yo trascendental carente de intimidad psicológica, contestó de esta guisa a la indagación de su Señor acerca de cómo, no existiendo, podía prestarle servicio: «¡Con fuerza de voluntad y fe en nuestra santa causa!» (una «fe racional», por supuesto).

● ANTIPATICO SOLDADO

Obsesionado por formar en la Academia perfectos caballeros Agilulfo tortura a sus colegas «sustrayéndolos a las dulces conversaciones ociosas de la noche y discutiendo con discreción, pero con firme exactitud sus fallos; siempre se acuerda de todo, para cada hecho sabe citar documentos, e incluso cuando una hazaña es famosa, aceptada por todos, recordada con pelos y señales por quien nunca la había visto, quiere reducirla a un episodio normal de servicio, señalable en el informe vespertino al mando del regimiento». Mientras reprocha a otros paladines su retórica, su imaginación, su tendencia a la hipérbole y la metáfora, proclama de sí: «Cada uno de mis títulos y predicados lo he obtenido por hazañas perfectamente comprobadas y apoyadas por documentos incontrovertibles». Todos coinciden en que es «un modelo de soldado; pero a todos les es antipático». Mientras los demás duermen en sus tiendas, sólo él continúa pensando, «no los pensamientos ociosos y distraídos de quien está a punto de adormecerse, sino siempre razonamientos determinados y exactos; a la madrugada, Agilulfo sentía siempre la necesidad de aplicarse a un ejercicio de exactitud: contar objetos, ordenarlos en figuras geométricas, resolver problemas de aritmética; a esa hora en que se está menos seguro de la existencia del mundo, tenía la necesidad de sentir frente a sí las cosas como un muro macizo al que contraponer la tensión de su voluntad, y sólo así lograba mantener una segura conciencia de sí



Pero si el mundo se difuminaba en lo incierto, en lo ambiguo, también él se sentía anegar en mórbida penumbra..., se sentía desvanecer..., y entonces se ponía a contar: hojas, piedras, lanzas, piñas, lo que tuviera delante. O a ponerlas en fila, a ordenarlas en cuadrados o en pirámides». De ahí la sorprendente respuesta con que quiso calmar las angustias de Rambaldo, el joven hijo del marqués de Rosellón, que buscaba al argalif Isoarre para vengar en él la muerte de su padre y convertirse en héroe. Agilulfo intenta disuadirle de una acción tan manchada de subjetivismo, y le aconseja «hacer una petición a la Superintendencia de Duelos, Venganzas y Manchas de Honor». Las afrentas no deben lavarse personalmente; hay que delegar en los que saben: «las disposiciones para un posible conflicto armado serán decididas por el mando». Cuando Rambaldo comprendió «que todo allí marchaba a fuerza de rituales, de convenciones, de fórmulas, se vio sumido en el desfallecimiento, la desesperación y el escepticismo. Insensible ante esta conciencia desventurada, Agilulfo sólo supo recomendar al joven que estudiara álgebra y geometría. Así empezaría a estar seguro de algo; «la mano de hierro de la armadura blanca se posó sobre los cabellos de Rambaldo, fría, como una cosa, sin que le

comunicase ningún calor de proximidad humana», muerta como el álgebra y la geometría.

● TORRISMONDO Y SOFRONIA

¿Qué pensará Agilulfo de su escudero Gurdulú-Homobó existencia carente de conciencia, identificación general con el mundo objetivo, a quien los nombres le corren por encima, sin conseguir nunca engancharse? Por el trato pedagógico que le dispensa, a veces se diría que le toma por una especie de proletariado necesitado de su concurso para pasar del «en sí» al «para sí»; pero el final desprecio e inquietud que le produce abona su interpretación como una especie de «hippie» drogado y enloquecido que se hubiera dejado embaucar por la etnologista apología del hombre primitivo y su Barbarie. Mas no es Gurdulú el enemigo de Agilulfo, sino Torrismondo, joven romántico, escéptico y nihilista, que encarna la moral de lo absoluto, y «para quien la comprobación del existir debe derivarse de algo distinto de sí mismo, de lo que había antes de él, el todo del que se ha apartado». Es Torrismondo quien revela a Rambaldo que «nunca puedes estar seguro de nada...; nada tiene sentido...; todo es un montaje...; ni existe Agilulfo, ni las cosas que hace, ni las que dice; nada, nada...; aquí hasta los nombres son falsos...; no nos queda ni siquiera la tierra en que posar los pies». Es Torrismondo quien derriba y confirma a un tiempo el recurso último del racionalismo trascendental («tal cosa tiene que ser así, porque, si no es así, la conciencia entera se desmorona, y eso no puede ser»), al descubrir a Agilulfo que su caballeridad, su prestigio, su seguridad y sus certezas estaban basadas en una ficción, en una mentira: Sofronia, la doncella hija del rey de Escocia, por cuya causa el inexistente fue armado caballero, no era virgen cuando fue salvada por éste de los bandidos. Por lo tanto, Agilulfo no tiene derecho al título que ostenta. Su fracaso en la búsqueda del himen de Sofronia hará que la conciencia inexistente se desmorone y la armadura quede reducida a un montón de chatarra. [Todo el sistema apoyaba sobre un virgo! Suprimido Agilulfo fue lo impedía, florecen los buscados amores de Sofronia y Torrismondo, de Rambaldo y Bradamante.

(1) Ver Italo Calvino, «Nuestros antepasados», Alianza Tres.

■ Ayer se presentó en Madrid el último libro de Héctor Bianciotti: «La busca del jardín», premio Médicis 1977, en Francia, a la mejor novela extranjera

ERNESTO PARRA.—Es inevitable hablar de Borges...
 HECTOR BIANCIOTTI.—Mira, yo creo que Borges existe íntimamente en mí. A los catorce años descubrí a dos autores que siguen siendo de los cuatro o cinco que prefiero, y que son Borges y Valéry. Los dos son escritores de fragmentos, es decir, hay en los dos una vocación de clasicismo; hay que ser conciso, neto y claro. Además, Borges tiene una cualidad, y en él la aprendí: demuestra que se puede tender a la concisión y permitirse un cierto barroquismo en el lenguaje, una falta de justeza necesaria entre el adjetivo y el sustantivo, entre el verbo y el complemento. Además creo, y eso pienso que me viene de Borges y Valéry al mismo tiempo, que la literatura no debe ser ambiciosa. Un escritor no puede pretender encerrar en un libro la totalidad de su vida ni de un país ni de una época. Lo único que debe querer es decir con palabras que no pueden cambiar sin que la frase deje de designificar lo mismo, algo que todo el mundo sienta y sea válido en cualquier época.

E. P.—Querria que hablásemos de tus personajes femeninos, las dos «reinas» que bajan por las escaleras (1)... son personajes sofisticados, dominantes...

H. B.—Me interesan las mujeres así, teatrales, altas, divas. Verás, yo tengo un gran amor por las divas. Lo que me aleja del cine moderno es que ya no hay stars; la última fue Marilyn Monroe. Creo que las divas son... como las vírgenes de este tiempo nuestro de incredulidades; concretizan una especie de aspiración de la Humanidad. Las diosas son antiguas, siempre hubo diosas, y las últimas diosas nuestras son las divas. Me fascinan las mujeres teatrales.

E. P.—Una cosa que he visto en tus novelas es la presencia del suspense, pero es un suspense sin sorpresa, un poco como el de los cuentos de Onetti, como en «El infierno tan temido», donde ya sabes lo que va a pasar, pero, no obstante, la espera permanece, y al final no ocurre ni más ni menos que lo que se ha estado diciendo desde el principio.

H. B.—Bueno, fijate que admiro a Onetti, pero le admiro ahora porque he tardado años en leerlo y lo estoy haciendo ahora. No había pensado que existiese ninguna correspondencia, pero hay una cosa que tú me estás aclarando ahora. En Onetti se habla del punto de vista, es decir, que cada personaje está visto desde el exterior, y las cosas se saben por lo que unos dicen a otros. Y el «punto de vista» es una invención de Henry James, que es uno de mis autores favoritos.

E. P.—Lo he notado y quería que hablásemos también de Henry James y el mundo de los objetos. Para mí, como lector, tus libros son como una caja de Pandora, se abren y los objetos son casi sujetos. Y los sujetos... en tus novelas sueles llamarlos ellos, o sea, tú estás marcando un espacio con tu escritura, estás dentro del relato y, sin embargo, fuera, ¿comprendes lo que quiero decir?

H. B.—Sí, sí, lo comprendo perfectamente.

E. P.—Entonces, el objeto queda transformado en sujeto, y el sujeto en objeto; empieza siendo el sombrero de la Morandi, que aparece y desaparece detrás de un seto al principio de «Ritual» y al final son los movimientos, la luz, los personajes sofisticados...

H. B.—Sí, pero no sólo sofisticados. Te explicaré, a mí me horroriza hablar con la gente, pero adoro observar e imaginar lo que el personaje es. Es decir, a mí lo que me gusta es definir un personaje a través de sus gestos, de su vestimenta, de su modo de levantarse o de remover el azúcar en el café, por ejemplo. Para mí eso define mucho más que toda una larga conversación; porque creo, además, que en una larga conversación la gente se está inventando, está reimaginando la memoria. En cambio, los gestos denuncian. Por ejemplo, ese momento del que me hablas, del sombrero de la Morandi, para mí es básico.

«EL ROSTRO QUE NOS MIRA»

E. P.—¿Qué existe detrás del rostro que nos mira?

BIANCIOTTI

H. B.—Me estás hablando de una novela que para mí se ha vuelto cada vez más misteriosa. Creo que las experiencias hay que escribirlas mucho más tarde, no en el momento en que ocurren. Y esta novela la escribí cuando tuve el deslumbramiento y la experiencia de las novelas de Natalie Sarraute. Ya sabes que toda su teoría es abolir el personaje como identidad, que los personajes sean fluidos, intercambiables. Y en esta novela (2) hay un personaje femenino principal que no tiene nombre, es ella, y está también la madre, que es novelista y ha interrumpido una novela que está escribiendo, no quiere escribir más. Por cierto, aquí me permití una coquetería: en el salón de la casa de Livia, la madre, hay una fotografía de su amiga Clarisse, que es una fotografía de Clarisse Dalloway, la heroína de «Miss Dalloway», de Virginia Woolf.

E. P.—En tus novelas se hallan también los espejos, los laberintos...

H. B.—El juego de los espejos me parece una metáfora elemental, no se sabe...

E. P.—No se sabe quién está mirando a quién en el espejo.

H. B.—Claro, no se sabe quién es más verdadero, si el que mira o el que cree que está mirando. Yo vuelvo sobre el tema de los espejos, porque además me sucede algo que he intentado describir muchas veces. Cuan-

SOLO A DOS VOCES

do me veo en un espejo, de entrada, no acabo de reconocerme del todo, y hay algo más, a veces me ha parecido (debe ser pura locura) que ha habido un signo de complicidad entre el que se miraba y el que estaba mirando, y que yo estaba aparte.

E. P.—Y siempre te puedes quedar la duda de que sea el otro el que está mirando.

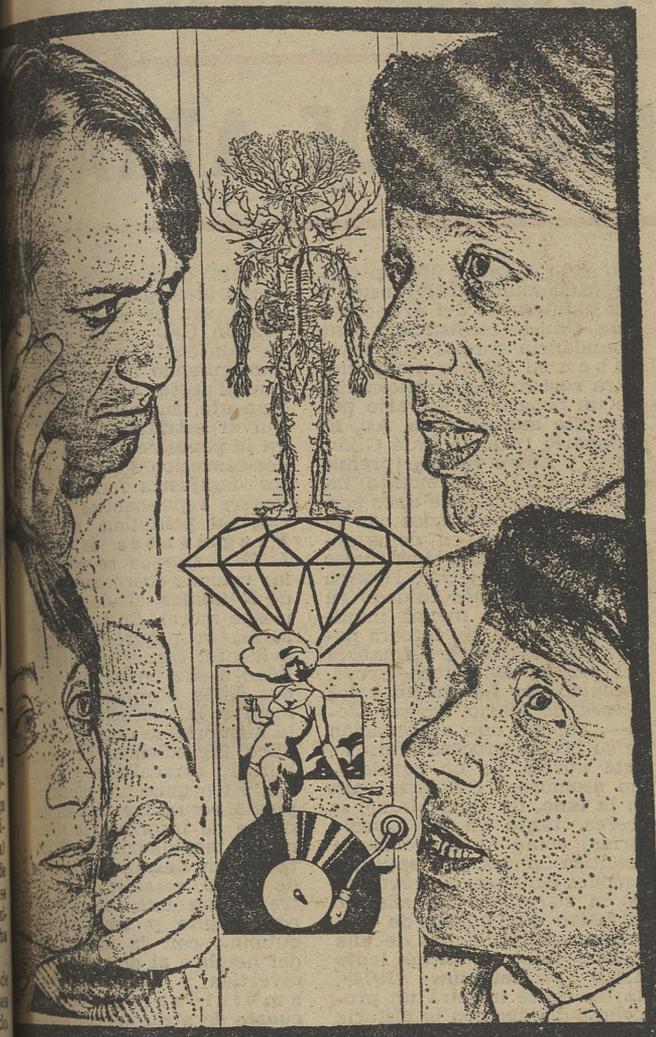
H. B.—Exactamente, y eso es lo que ocurre en el último capítulo de «La busca del jardín», que al otro lo descubrí en el espejo. O como ocurre en «Ritual», cuando el muchacho está con la Morandi al borde del lago, y la Morandi se refleja en el lago como en un espejo, arrojándose el sombrero, y él arroja una piedra sobre la figura en el agua.

E. P.—Es parte del ritual.

H. B.—Sí, y al mismo tiempo es un asesinato metafísico. Hay una incapacidad de violencia real, y entonces todo se convierte en metáfora. El espejo es como un mundo misterioso y al mismo tiempo elemental, porque el espejo nos acompaña todos los días.

LO REAL Y LO IRREAL

E. P.—Decías que no te reconoces en los espejos, ¿te reconoces en tus libros, desde el momento en que están escritos, al único a quien no pertenecen es a ti? ¿No prescindes, entonces, de esas memorias creadas?



La publicación de "La busca del jardín" ha cerrado un ciclo que se inicia en «Los desiertos dorados», prosigue con «Detrás del rostro que nos mira» y «Ritual», y hurta finalmente las máscaras que las imágenes o las palabras abatiesen en la memoria

H. B.—Mira, yo avanzo las dos hipótesis. Como no creo en la verdad, me interesan más las hipótesis literarias que lo que yo creo que es la verdad, y por eso casi siempre en mis libros planteo dos hipótesis contrarias. Por una parte, creo que una frase lograda mata el dolor que uno está contando; por ejemplo, y hay muchos seres que uno ha querido que terminan en una frase: una frase los liquida. Pero, por otra parte, pienso en lo que decía Flaubert, que uno no deja en la página (él dice «no escupe») sino tinta, y el dolor que uno escribe vuelve a entrar por los ojos y los oídos y grita más fuerte dentro.

E. P.—De eso se trata, existen hechos imaginados que se convierten en más reales que los sucedidos, y creo que se ve con facilidad en «La busca del jardín», aquellos paréntesis en los que dudas acerca de si la fuente está aquí o más allá, y al final tú decides por lo que está ya escrito, como diciendo: «si no era verdad, ya lo es; porque está aquí».

H. B.—Sí, te daré un ejemplo concreto. Al empezar a escribir un libro, el libro es como un movimiento y su estructura te exige que suprimas o añadas cosas, y a veces eliges la que no querías preferir. Me explico, hablando de este libro («La busca...»), en el primer capítulo, «Jardín», está la fascinación del niño cuando descubre la simetría del jardín, porque la simetría es algo que, como el concepto en el lenguaje, da una especie de seguridad, conforta, y en el desierto de la Pampa, la idea de ver un jardín dividido en dos, con dos círculos a cada lado, cuatro triángulos, cuatro rectángulos, dos rosales, dos laureles, etc.

E. P.—Era una tabla de salvación.

H. B.—Sí, eso es. La idea de la simetría concluye también el libro en la simetría del cementerio. A mí, la ciudad que más me impresiona de Italia y la que encuentro

más hermosa es Roma, porque en Italia es imposible trabajar si se es sensible a la belleza plástica; parece absurdo tener la pretensión de agregar algo al mundo cuando existen las plazas de Roma. Yo hubiera hablado en mi novela de Roma, pero Roma es una ciudad completamente irregular y no se adaptaba a la simetría de la que hablamos. Y la ciudad que yo buscaba y que debía ser el centro del laberinto que me había traído de América a Europa es Florencia, que es una ciudad simétrica y ordenada. Ya te he dicho que creo que es más importante la verdad literaria que la verdad de uno mismo.

E. P.—Estaba pensando ahora en que, a pesar de que tú estás fuera del relato, eres también un poco la Morandi cuando se mira en el lago, y no quieres tener en cuenta que tú mismo más de una vez te vas a lanzar pedradas en el lago mientras escribes el libro.

H. B.—Date cuenta de que estás haciendo una explicación de psicoanálisis.

E. P.—No, yo creo que es el juego de imágenes que estabas posibilitando tú.

H. B.—Y además una imagen muy bonita.

E. P.—Pero claro, tu odio profundo a los psicoanalistas...

H. B.—Me horrorizan. Hay sólo uno que me gusta, pero es porque es muy literario, es Jung.

E. P.—Bueno, Jung tiene un libro muy bonito, «Las cosas de la vida».

H. B.—Me dirás que es otra coincidencia con Borges, porque es también el único que le gusta. Ya te dije que se trata de afinidades íntimas.

Fotos GARROTE

(1) «Los desiertos dorados». Editada en Tusquets, al igual que «Ritual» y «La busca del jardín».
(2) «Detrás del rostro que nos mira». Idem.

H. B.—Hay algo que me ha ocurrido siempre con la memoria. He llegado a descubrir que momentos imaginados se han vuelto mucho más reales que cosas que me han sucedido realmente. Es decir, que la imaginación de un instante, una imaginación trivial, puede ser mucho más fuerte que una experiencia vivida. A veces, cuando llego a releer una página que he escrito o un párrafo que creo logradó, me pregunto cómo fui capaz de escribirla, y me parece que no es mía, porque en ese momento no me siento capaz de escribirla.

E. P.—Y al final resulta que prevalece como una traición y que la memoria es un espejo.

H. B.—Es que yo creo que la memoria es un juego de espejos deformantes. La memoria es como un museo, en el que no se sabe por qué cae un proyector que privilegia una imagen y deja caer en la sombra paredes enteras de tu vida. Y no quedan más que momentos. Sólo que unos momentos pertenecen a la realidad y otros a la pura imaginación.

E. P.—Por supuesto, creo que la literatura es lo más lejano al psicoanálisis, aunque hay quien habla de la catarsis y cosas parecidas. Pienso que un escritor escribe por otros motivos, por masoquismo, por desesperanza o por encarnar ausencias, como decía Mallarmé.

En la actualidad, y desde hace dieciséis años, Bianciotti reside en París: es lector en Editions Gallimard y crítico literario de «Le Nouvel Observateur»



CARMEN MARTIN GAITE,

EN "EL CUARTO DE ATRÁS"

PARECE, por fin, que los nuevos tiempos vuelven a ser propicios a la literatura de ficción. Después de unos años de pertinaz desdén editorial, en favor y privilegio de los libros políticos, ya se anuncian, para la próxima Feria del Libro, originales narrativos de autores españoles importantes y versiones de novelas extranjeras, cuya ausencia de nuestro panorama editorial reclamaba urgente reparación. Es el caso, en el ámbito concreto de nuestra literatura, de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, que publicará Destino, y de *Los vaqueros en el pozo*, de Juan García Hortelano, que entrará en el primer lote de novedades de la colección de novela corta que Barral va a presentar en la Feria. En cuanto a las traducciones, dos novelas francesas destacan poderosamente sobre el resto de las novedades previstas: *La espuma de los días*, de Boris Vian, que publicará Bruguera, y *Zazie en el Metro*, de Raymond Queneau, que va a lanzar Alfaguara. Todos estos títulos permanecen inéditos aún a la hora de escribir esta sección. Otros originales, sin duda valiosos, de Ramón Nieto, Vázquez Azipiri y Juan Pedro Aparicio, han sido rechazados por Argós Vergara, so pretexto de escasa rentabilidad económica y habrán de esperar su oportunidad para el próximo curso literario. En cambio, *Toda la noche oyeron*



pasar pájaros, la novela inédita de José Manuel Caballero Bonald, se la disputan Barral y Planeta. Son las famas y los desencantos de este pintoresco mundillo editorial con el que nos toca pelear.

Pero como el papel no se estira, en esta sección de hoy voy a centrarme en dos novedades que considero significativas: *El cuarto de atrás* y *La espuma de los días*.

Con *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité inicia un género que participa de la novela fantástica, la reflexión sobre el quehacer literario, la literatura epistolar y el libro de memorias. Aunque cronológica y vocacionalmente inscrita en la generación del me-

dio siglo, Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925) asumió las inquietudes del grupo con una finura estilística y una abundancia cordial que revela a un talento novelístico para sortear las insuficiencias de un programa literario puramente momentáneo. Así, *El balneario* (premio Café Gijón, 1954) y *Entre visillos* (premio Nadal, 1957), en cuanto intentos de análisis de unos personajes enfrentados con su medio, superan en complejidad los esquemas habituales del realismo objetivo. Hay en estas novelas más cuidado en la escritura y menos maniqueísmo moral. Su tercera novela, *Ritmo lento* —finalista del premio Biblioteca Breve, obtenido por *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa—, supone una acentuación de su propio proceso literario. Esta novela, de un paralelismo asombroso con *Esta cara de la luna*, de Juan Marsé, se acerca, tanto en su aspecto formal como en la vertiente analítica, a los presupuestos y modos del ensayo, provocando en su autora un silencio narrativo que habría de prolongarse durante más de una década. Entre *Ritmo lento* (1963) y *Retahilas* (1974), Martín Gaité iniciará un provechoso diálogo con la historia de España, cuyos resultados quedan reflejados en varios ensayos y en el giro posterior de su obra de ficción. A partir de este momento, la narrativa de Martín Gaité acentuará hasta convertirlo en objetivo primordially de su escritura, uno de los «leitmotiv» permanentes de su obra, la necesidad de comunicación, la búsqueda de interlocutor. En este sentido, *Retahilas* es, sin duda, su obra cardinal, en

cuanto decantación del universo ideológico de la autora. A la vez es el texto donde Carmen Martín Gaité suelta bridas su contenida pericia formal, consiguiendo una obra por la que el lector discurre cómodamente, sin necesidad de recurrir a concesiones benevolentes, los desajustes formales o vencer repugnancias ideológicas. Su penúltima novela, *Fragmentos de interior* (1976), aunque se mueve en las mismas coordenadas éticas de *Retahilas*, añade un mayor riesgo moral. En *El cuarto de atrás*, la progresión es más evidente: conservando la fidelidad a sus temas más queridos de la búsqueda de interlocutor, la ausencia, la edad, la memoria, la escritora introduce ingredientes de magia, humor, surrealismo y misterio. El argumento superficial puede resumirse así: en una noche de insomnio, la autora recibe inopinadamente la visita de un desconocido vestido de negro, estableciéndose entre ambos una relación deconcertante y ambigua, que culmina con la desaparición del hombre al amanecer. Tanto divertida y fascinante como ambiciosa y profunda, *El cuarto de atrás* supone la culminación de un acendrado proceso literario, a través del cual la autora de *Entre visillos* ha venido superando su labor. Con esta novela, Carmen Martín Gaité afianza su lugar de privilegio en la narrativa española de posguerra, a la vez que se confirma como la autora con más «chance», con mayor atractivo literario y humano, de la literatura que se hace ahora en este país.



Boris Vian: "La espuma de los días"

AUTOR de muy desigual producción, Boris Vian, murió a los treinta y nueve años, después de haber alcanzado los grados de ingeniero, trompeta de las más prestigiosas «caves» parisienses, colaborador de «Les temps modernes» y «Combat», amigo y denostador de Sartre (Jean-Sol Partre) y Simone de Beauvoir (condesa de Bovouard), creador del seguidísimo pseudónimo Vernon Sullivan y jefe artístico de una de las más potentes casas de discos de su país. El es, sin duda, el autor que, de una manera indirecta, refleja más trágicamente el destino de una generación que sufrió las consecuencias de una guerra en la que no había tenido ni arte ni parte. Ingeniero de día y bohemio de noche, existencialista por necesidad generacional, terminará ridiculizando el «compromiso» sartreano en *La es-*

puma de los días, «la más desgarradora de las novelas de amor», según Raymond Queneau. Sus obras le han sobrevivido con absoluta justicia y hoy es uno de los autores con más atractivo para el público joven.

Sus primeras novelas, firmadas con el seudónimo Vernon Sullivan, le ganaron el rechazo de la crítica. Este desdén, que no decayó hasta su muerte, se tornó, al comienzo de los sesenta, en apasionada admiración. El juego verbal que Boris Vian pone en marcha, y que en *La espuma de los días* alcanza su más alto virtuosismo, y su radical inconformismo ético aseguran para esta recuperación de su obra cumbre una acogida excepcional entre el público más joven y menos prejuzgado.

Evocando títulos paradigmáticos de las novelitas de quiosco, podríamos llamar a esta crónica algo así como «Savater ataca de nuevo». Lo cierto es que este prolífico espadachín no da cuarteles y que sus estocadas son más certeras de lo que muchos quisieran. Todo amante de la esgrima contra la miseria y la impotencia, todo aquel que desee aumentar su fuerza frente a las asechanzas de la hidra totalitaria, igualitaria, democrática y abstracta, encontrará

**“PANFLETO
CONTRA
EL TODO”,
DE FERNANDO
SAVATER,
PREMIO**



féreas tácticas de repliegue y hábiles ardidés de ataque en el último texto del vasco. El «Panfleto contra el Todo» se inscribe en ese ciclo de obras savaterianas encaminadas a dilucidar hasta qué punto es mierda todo lo que reluce en la política y a separar con tino lo que corresponde al ámbito de la revolución y lo que, disfrazado de manías redentoristas, no logra sino ampliar el círculo infernal de la miseria, la esclavitud y el resentimiento.

TODO va bien. Todo va mal. En cualquier caso, lo único que va es el cotid. ¿Qué entiende Savater

DE ENSAYO MUNDO 1978

REFLEXIONES SOBRE LA MANIA TOTALITARIA

por «todo»? La sociabilidad obligatoria; la creciente trabazón basada en la rastrera nivelación de los espíritus, so capa de un huracán de grandes conceptos, como bien común, igualdad, individuo, clase, historia, justicia, opinión pública, interés general; la confiscación del coraje individual estatuida como máxima verdad política del funcionamiento mortuorio del Estado. El propio autor sale al paso de posibles (y justificadas) reservas suscitables al hablar de la sociedad como *totalidad unitaria*: nadie cree en la realidad de tal todo —dice—, y algunos podrían pensar que referirse a él no es sino un delirio paranoico, y, sin embargo —añade—, se trata de categorías-límite de la filosofía política imperante, del sustento último y larvado de lo establecido que hay que desenmascarar. Su pronunciamiento panfletario es, así, claro: «Renunciar efectivamente al todo pasa por la denuncia total de la falsedad del todo.» Hay que tomarse un antídoto —como en «El congreso de futurología», de Stanislaw Lem— para evadirse de la alucinación totalitaria de la realidad. La lástima es que este tipo de antídotos sean de corta duración y que la pasión de la desobediencia siempre corre el peligro de dejar de ser un hábito.

LOS HABITOS DE LA REDENCION

Lo que, en cambio, sí es un «hábito habitual», una obsesión de la contemporaneidad es la manía salvífica y redentora. Con el agravante de que nadie quiere salvarse solo, sino que el empeño está en «salvarlo todo y a todos». Largas listas de imitadores del Crucificado, con sus correspondientes profetas, precursoros y apóstoles, dan carácter a los dos últimos siglos. Sectas ambiciosas por «cambiarlo todo», de las que vamos descubriendo que, en realidad, quieren «cambiar de todo»: varían los rostros y los culos que ocupan los sillones del Poder; permanecen las cárceles, los dogmas, los manicomios, las policías. Es preciso insistir: las experiencias revolucionarias del siglo favorecen la dictadura del todo; amplían las atribuciones de sus gestores-vampiros amparados en el monopolio del oráculo del bien común; refuerzan y perfeccionan el asilamiento igualitario e intercambiable de los productores, progresivamente despojados de capacidad decisoria y resistente. En la otra esquina, en las democracias, similares procesos. Quizá mejor lubricados, menos brutales por la ausencia de esa infalibili-

dad que otorga la creencia en una «línea correcta».

La genealogía y evolución de esta creciente confiscación de la fuerza y la libertad de los pueblos ocupa un volumen considerable de las páginas del libro de Savater. La interpretación, ya tradicional, de la historia como progreso y como ineludible mejora de las condiciones de vida de la Humanidad ha facultado una depreciación e incluso ceguera ante los imaginables gozos de las sociedades medievales o primitivas. Pero, para Savater, la nostalgia es inoperante y simétrica del optimismo bienpensante. Colección de citas como en un momento llama a su libro, lo cierto es que Savater abre panoramas, fundamenta sus opiniones y resulta convincente en el análisis de la erección de los nuevos engaños que, contra el pronóstico de los ilustrados, se inaguran en el Siglo de las Luces. No quiero dejar sin citar el breve y magnífico análisis que del terrorismo político efectúa, al ocuparse de la «Falacia de la Justicia». Frente a la tozuda, ciega y coactiva interpretación a que políticos, profesores y periodistas nos tienen acostumbrados, el autor señala: «Los delitos de sangre de motivación política son un confuso intento de devolver el fundamento exterior y mítico a la ley de lo social,

cación de responsabilidades que la imperante actitud de avestruz quiere a toda costa negar.

HIJOS DEL RESENTIMIENTO

TRAS haber efectuado un examen de las falacias que sustentan la noción de todo, Savater, fiel a las pasiones del flujo vital que inculcó Nietzsche, se adentra en la crítica de los usos políticos del resentimiento, en el desciframiento de las cargas vengativas latentes en el altruismo nivelador que nos invade, en el análisis de la cristalización del resentimiento como brazo de un abstracto principio justiciero y de una moral maniquea que pretende universalizar la debilidad y la mala conciencia. Y en estos aspectos es, sin duda, donde se distancia de otras propuestas, de otras alternativas por pensar la difícilmente pensable rebeldía y por minar la creciente omnipotencia o potencia del todo. Si el Estado, como en alguna ocasión indica Savater, nace del miedo a la libertad y de la débil y debilitadora inclinación hacia la seguridad, no caben dudas: sólo en el arrojo y en la búsqueda de la excelencia pueden vislumbrarse los rostros del simpodar.

a la que el Estado ya no se somete.» Que nadie vea ahí ni excusa ni justificación del terrorismo, sino un análisis frío y una adecuada adjudi-

JOSEF SZAJNA

Josef Szajna es, junto con Cantor y Grotowski, uno de los tres pilares del sorprendente teatro polaco de vanguardia. Su espectáculo «Replica» se representó casi sin que nadie se enterara. La obra parte de un «ambiente» que a todos los asistentes a la Bienal de Venecia de 1970 —la siguiente a la contestación estudiantil del 68— nos dejó seriamente impresionados. Aquello se llamaba «Reminiscencias». Trataba de la represión nazi a los artistas y a los judíos polacos, y si no hubiera sido porque los estudiantes acababan de dar al traste con el sistema tradicional de los galardones, «Reminiscencias» habría sido el gran premio de artes plásticas de aquel bienio. Aquella idea se ha convertido ahora en un espectáculo teatral al añadirse a las características «ambientalistas» de aquel espacio (organizado por la combinación de elementos iconográficos desdoblados en la relación «fondo-figura, las fotos de ficha carcelaria reproducidas en gran tamaño y silueteadas, más los objetos cargados de significación, como una teoría de caballetes vacíos que recordaban a otros tantos artistas sacrificados, y más la textura material de algunos de los objetos que mostraban el atormentado proceso de consunción de la materia) la acción y el movimiento. En el texto del catálogo se decía que aquel artista, de formación plástica cultivaba una invención del teatro concebido como espectáculo fundamentalmente visual.

EN multitud de ocasiones he comprobado que los aficionados occidentales a las artes plásticas nos sorprenden con mucha frecuencia las obras de los plásticos de los países del Este, en los que no se constriñe especialmente la creación estética. En un primer momento producen la sensación de ser aquellos objetos artísticos «mutantes» de una evolución diferente a la nuestra, para, a continuación, llevarnos a un nivel en el que volvemos a reconocer la problemática que a nosotros también nos preocupa. Josef Szajna es uno de los pocos nombres puente entre el arte del Este y el arte del Oeste.

Pese a la burocrática y rutinaria promoción de la «performance» madrileña del Teatro Studio de Varsovia (que así se llama la institución que Szajna dirige y que tuvo lugar en ese centro cultural teratológico de la plaza de Colón), quienes teníamos noticia de la presencia de Szajna no podíamos desaprovechar la ocasión de acercarnos a él. Así lo hicieron los jóvenes actores de la Escuela de Arte Dramático, capitaneados por Monleón. Tuvieron ocasión de coluquiar con el pintor-director

de teatro. Szajna me contaba, entre divertido y apenado, que los actores progres de Madrid le habían acusado, poco menos, de no atenerse a la ortodoxia social-realista.

Por el contrario, el pintor español Gomila, que había conocido a Szajna en Polonia, y yo estuvimos varios días charlando y deambulando por Madrid con él. El alejamiento que suponía la dificultad de lengua (nuestro inglés que compartía sólo la rudimentariedad, la mediación ocasional del intérprete) se superaba con un intercambio de obsesiones fraternalmente compartido. Szajna hablaba, a veces, del otro plano en el que se sitúa la práctica del arte en una sociedad socialista.

Por mi parte sin embargo, traté de hallar las identidades, colorear el horizonte común a ambos mundos y la respuesta, en última instancia idéntica, que emiten los verdaderos artistas de uno y otro lado. El lector hallará en la conversación que sigue (forzosamente comprimida, pues la real duró varios días y sólo fue interrumpida al pie mismo del avión, que se llevó a Szajna a Barcelona) la referencia en boca del propio maestro a ese lugar de rechazo de



ARTE DEL ESTE, ARTE DEL OESTE

- «Me fascinan las esferas de nuevo saber.»
- «El artista ha de ser un amante fiel.»

lo existente, común a los artistas de una y otra latitud.

El Teatro Studio de Varsovia no es sólo un teatro, sino también un centro de arte y de experimentación artística. El teatro propiamente dicho lo componen un conjunto de 33 personas. Hay además un museo de artes plásticas contemporáneas, dedicado sobre todo a los artistas polacos, y una galería de arte, en la que se presentan diez exposiciones al año. El Teatro Studio tiene talleres y realiza simposios sobre artes visuales. Naturalmente, la sección de escenografía sufraga también las investigaciones de los diplomados

en la Escuela de Bellas Artes que así trabajan al lado de los estudiantes de escultura de todo el mundo. Su director, Josef Szajna, había sido actor de escena desde 1945 en Cracovia, y Nowa Huta cenógrafo desde 1953. En 1971 se crea en 1971, tras haber mandado así un teatro durante un estudio de experimentación artística. Szajna confiesa sus intentos artísticos y su búsqueda de un teatro con características fundamentales visuales.

SANTOS AMESTOY (SA).— Resulta infrecuente esta relación entre el teatro y las artes



- «Mientras que Cantor considera fundamentales los problemas del arte, yo quisiera situarme fuera de él. A Grotowski le interesa, fundamentalmente, la formación del actor.»

suales y no sólo en el contexto occidental.

JOSEF SZAJNA (JS).— Uno empieza siguiendo las propias aficiones, en mi caso, fundamentalmente plásticas, y se da cuenta de que es necesario tener paciencia porque no siempre el teatro ha estado de acuerdo con el arte. Pero creo que ya no son tiempos para que el arte siga viviendo bajo especie museal. Algo que me ha enseñado mucho ha sido el encuentro con el público, que se interesa especialmente por la acción más que por la palabra. Mi teatro no es, pues, de élite; se puede decir que es un teatro para

todos, para jóvenes o para mayores, con menor o mayor educación.

SA.—¿Podría decirse, ya que hablamos de un teatro esencialmente visual, que las artes plásticas tampoco están hechas para la vida museal, sino para intervenir en la vida y convertirse, entre otras cosas, en teatro gracias a la introducción del tiempo y el movimiento en la plástica? ¿Supone esto una asimilación de propuestas e intenciones semejantes a las de la Bauhaus, por ejemplo, la cual también planteó la relación entre la plástica y el teatro y que

pretendía la integración de las artes visuales en la vida?

JS.—Sí, aquí hay una analogía con el teatro de Mayerholl y con la Bauhaus, pero sólo como mera búsqueda de una nueva vanguardia. Yo la llamaría una vanguardia literaria, a pesar de que la hagan artistas plásticos y no una vanguardia formal. Como hombre de teatro puedo decir, por ejemplo, que Velázquez hace composiciones teatrales. Hoy, además, todo se ha convertido en dirección de escena, por ejemplo, todo el gran movimiento turístico en el mundo actual es una especie de caleidoscopio de imágenes dirigidas por la organización del turismo; el hombre nunca será libre del teatro, puesto que, como ha dicho Shakespeare, cada uno de nosotros es un actor. El arte es siempre un intento, como el teatro, de ordenar el caos.

SA.—Desde el Oeste diríase que su teatro visual coincide con alguno de los planteamientos de la vanguardia plástica de los dos lados del mundo. Por ejemplo, el «body art» renuncia a la materialización de la propuesta visual —digamos del cuadro— en un objeto artístico destinado al museo y, por el contrario, inscribe su práctica en una utilización artística del cuerpo que tiene mucho que ver con el teatro. Los ejemplos se podrían multiplicar y voy a señalar tan sólo el posible parentesco de lo que usted hace con el environment art (arte del ambiente) y el happening. ¿Existen esas identidades o son una falsa ilusión mía?





JOSEF SZAJNA

JS.—Creo que existe, en verdad, un casual interés, puesto que yo también he hecho happenings y environements y ello responde a una situación estética o artística que nos es común. Sin embargo, me parece que me he interesado por el environnement (referido al teatro) antes que las galerías occidentales. Ahora bien, hay diferencias. La principal es que mi forma de pensamiento es abstracta y es llevada al arte de lo concreto; no es una búsqueda, pues, propiamente estética. La mía es una técnica mixta, como la del propio teatro, que mezcla la palabra, la acción, la visualidad, la dirección de escena. Yo creo que de esta conjunción de elementos que se dan en el teatro tendría que salir la gran palabra, el gran signo común a todos ellos. Tal planteamiento tiene que ver con determinadas actitudes de contenido filosófico y político. La diferencia con las tendencias que usted me ha recordado estarían en eso, en que el interés fundamental no lo sería sólo por el arte en sí, sino por lo que trasciende al arte y que puede convertirse en expresión artística. En una palabra, me fascinan las esferas de nuestro no saber. Opino que el arte—desde esta perspectiva—siempre habría de estar comprometido políticamente, pero no ha de convertirse en propaganda, sino en alguna especie de valor poético sobre la base de algunos hechos. Nunca exclusivamente un documento.

▷ CANTOR. GROTOWSKI, SZAJNA

SA.—Sus diferencias con Cantor y con Grotowski?

JS.—Nos une a los tres la preocupación por un teatro nuevo. A Grotowski le interesa fundamentalmente la formación del actor; le importa un conocimiento científico del teatro y representa una tendencia de acento más literario que plástico. Con él colaboré en 1961 en los tiempos aquellos del Teatro Laboratorio, cuando funcionaba en la ciudad de Opole; luego fui escenógrafo suyo alguna vez. En los años cincuenta yo escribí, sin embargo, un manifiesto en el que dejaba clara la imposibilidad de deslindar, tal como se venía haciendo, las funciones del director y las del escenógrafo. Entonces ya me interesaba, como pintor que era, por el environnement. Quizá por eso Grotowski me pidió que realizara el espectáculo «Acrópolis». El me dio la anécdota para el espectáculo, mientras que se reservaba la dirección de actores. Esto ocurrió en 1961, y aquel espectáculo le brindó a Grotowski la posibilidad de obtener relevancia como hombre de teatro. La diferencia, como es obvio, entre ambos es que a él le interesa la dirección del actor, y a mí, la escenografía.



Estoy más cerca de los postulados de Cantor, puesto que él, como yo, también es pintor. No parte de la literatura, sino de una forma abstracta de pensar. El no suele colaborar con otros artistas. Es mucho más autónomo; como yo. Su espectáculo «La clase muerta» ha sido uno de los mayores éxitos en Polonia. Las diferencias entre él y yo radican fundamentalmente en que yo no creo el objeto, sino que lo muestro en su descomposición y su destrucción. Niego, pues, la necesidad de la existencia del objeto en la vida del hombre y tiendo a ampliar el sentido y el contenido de la vida. Mientras que Cantor considera fundamentalmente los problemas del arte, yo quisiera situarme fuera del arte, que es donde mejor me siento. Sobre todas cosas estimo lo que nace de mi propia soledad, de mi diferencia, de mi unicidad como artista, y aunque todo esto pudiera parecer una actitud vanguardista, la verdad es que busco, más bien, la salida de una situación determinada, no la introducción de una nueva. Yo no hablaría de «teatro imposible», como suele hacer Cantor, sino, por el contrario, de teatro posible. En fin, tampoco hablaría ni de montaje en el teatro ni del drama, como le gusta recordar a Grotowski; por el contrario, preferiría referirme al desmantelamiento de una situación actual. En suma, rechazo para el teatro la simple evolución, la adaptación de formas y cosas antiguas a las exigencias de la actualidad, y creo, por el contrario, que se trata de adoptar una actitud revolucionaria creando de una forma autónoma y transformando de una forma absoluta la totalidad del arte. Sobre todo, estimo aquellos elementos de mi trabajo que son nuevos y no encuentran clasificación. De ahí que a mi teatro se le haya llamado teatro orgánico o teatro controvertido. Bien, si así lo quieren, aunque yo me preguntaría quién lo llama controvertido y, en todo caso, contra quién. Se me imputa, asimismo, que desprecio a la tradición, y, sin embargo, pienso que no hay hombre más tradicional que yo; lo que ocurre es que no me aterroriza la

pérdida de contacto con la tradición y menos con la del teatro burgués que existía en Polonia.

● TEATRO SIN PALABRAS

SA.—Y, a todo esto, ¿qué ocurre con la palabra, sustento del teatro secular?

JS.—Todo es palabra en el teatro, solamente el hecho de hablar. Como sabemos, la lengua sirve para decir la verdad y la mentira y ahora la confianza en la palabra parece que está en entredicho. La palabra se ha universalizado y ha perdido sus significados. Hoy la gente tiene unos contactos estrechos al margen de la palabra. Yo estoy en contra de la palabra en el teatro, pero como ya he dicho buscaría un lenguaje universal para el teatro, porque se puede admitir que la creación de un lenguaje nuevo es una necesidad generalizada. Hoy en día, en la época de la televisión, del reportaje del documental, de la imagen, la palabra requiere de la apoyatura visual para ser creíble o para ofrecer confianza en su sentido. Lo visible es incuestionable. El lenguaje tiene que ser más asequible y general que la palabra, ya que sólo somos capaces de acumular el quince por ciento de la información oral recibida, mientras que guardamos el ochenta por ciento de lo recibido por el órgano de la visión, el instrumento más sensible es el ojo. Ahora bien, somos conscientes de que lo que queda es el libro, pero también de que la exteriorización de la idea literaria, exteriorización que hasta ahora nos veníamos perdiendo, es la imagen. Mi teatro se basa en ideas y textos literarios muchas veces, pero se expresa, se actúa visualmente.

SA.—¿Pero qué es, entonces, de la sugerente y encantadora ambigüedad de la palabra sobre la que se ha sustentado la capacidad de evocación del arte?

JS.—Ya Dante lo sabía. Sabía que la palabra no tiene posibilidad de dominar la situación, pero la imagen da la prueba del testimonio. La palabra no exige verificación y no es raro que nos veamos arrastrados en

vuelos en su fascinadora mística. El hombre construye Dios mediante la palabra, la conciencia, sin embargo, que él no puede ser Dios. Entonces yo me pregunto ¿cómo hemos de hacer con la palabra cuando el Verbo se ha hecho carne?

SA.—Si en lugar de representarse en Madrid su espectáculo «Replika» hubiera representado su espectáculo «Cervantes» creo que el público español recibiría la palabra de Cervantes que en nuestra tradición cultural está firmemente ligada a la vivencia de la imaginación cervantina?

JS.—En efecto, el lenguaje cervantino está lleno de sabiduría eficaz. Es curioso, trata de una poesía escrita en una prosa muy estirada y muy fácil. Pero verá usted, cuando representamos en Florencia nuestro espectáculo «Dante» hallamos, pese a nuestro interés a la confrontación con el público de Dante, el público argentino, que fue muy bien acogido, y es que había hecho «Dante», no la «Divina comedia». De la misma manera, cuando Cervantes me ha ocurrido lo mismo. He dado el nombre de «Cervantes» a un espectáculo no he hecho el «Quijote». Me he basado en la contraposición del pensamiento muy poético y romántico del caballero con el pensamiento muy pragmático de Sancho. Yo no he hecho nada que ofrezca una prueba de la necesidad de romanticismo en un mundo en el que nos hallamos rodeados de pragmatismo.

SA.—En algún momento de nuestra larga charla de estos días en Madrid le he oído decir que el arte tenía que ser provocador. Es un término que suena mucho en este lado de acá. Sobre todo porque en nuestra sociedad de este lado del mundo existe un proceso de integración y asimilación de las provocaciones, que funcionan muy eficazmente. La posibilidad provocativa del arte es efímera y sorpresiva. De todas formas y dado que su teatro se realiza en una sociedad que tinte a la nuestra, me preguntaría si es que en el Este el arte conserva todavía su potencialidad provocadora. ¿Todavía puede causar sensación?

JS.—Tiene que hacerlo, puesto que sino no cuenta. Efectivamente, el arte tiene una tradición provocativa, de la que nos se libran ni Velázquez ni Goya, pese a ser pintores de cámara. En nuestro país la provocación no es contra el sistema o contra el Gobierno; se trata de permitir a la gente que se desarrolle. La cultura trasciende a nuevos valores, si la política crea un sistema estable durante cierto tiempo, el arte es la revolución permanente; el artista está siempre descontento. Los pintores, sobre todo, son quienes abandonan a sus amantes. ¡Cambiar, cambiar, cambiar! Ser siempre amantes infieles.



CRISTIANISMO Y TAO



MUY distinta de la actitud de Segalen ante China es la de Thomas Merton frente a uno de los grandes pensadores de aquel país: Por el camino de Chuang Tzu (*Visor*) es un libro donde el famoso poeta transnorteamericano supera la fascinación de lo exótico por la vía de la hermandad en la contemplación, haciendo de taoísmo y de cristianismo los polos de una meditación poética sobre la unidad en la diferenciación. Abierta con un breve estudio donde Merton proporciona las claves para situar objetivamente en el tiempo a Chuang Tzu, el mayor de los escritores taoístas, la obra comprende un conjunto de bellos poemas y prosas que son otras tantas variaciones sobre el pensamiento y la personalidad del maestro chino, con quien Merton compartía la facilidad para vivir tanto en el plano de lo sagrado que no tiene nombre, como en el de la existencia cotidiana.

¿Cómo ignorar que, a pesar de las reservas del poeta norteamericano, la experiencia contemplativa no difiere en su esencia sea cual sea la religión de quien a ella se entrega? Pasada la barrera de los credos, surge la gran iluminación de lo sagrado, que la poesía vehicula, y su resplandor aleja las sombras de la vida común, transfigurándola. Como en algunos cuentos jaisídicos y en ciertos relatos místicos del Irán islámico, el sentido común es en estos relatos y poemas la voz misma de la sabiduría.

LA CHINA IMPOSIBLE

A pesar de su insólita grandeza, la obra de Victor Segalen sigue siendo desdénada en Francia: gran parte de ella continúa inédita, únicamente los libros de Henry Bouillier y de Bol —centrado éste en Steles— han roto el silencio crítico a su respecto. ¿Por qué Claudel y Perse —también tentados por el dominio chino— gozan, sin ser más grandes, de un prestigio que a él se le regatea? Tal vez, a causa de la soledad de Segalen, muerto además muy joven, y de su desdén por las mafias literarias u otras. Tal vez, por causa de la irreductibilidad de su aventura interior a los modelos admitidos por el estamento universitario. Tal vez, en fin, a la discreción de su retórica, a la desnudez de su estilo —tan inconfundible, no obstante—, al modo ingenuo con que sacaba a luz su interioridad.

Curiosamente, Segalen ha tenido, en cambio, buena fortuna en España: tras mi traducción de una muestra suficiente de su obra en verso y en prosa, y de la casi inmediata de Estelas, aparece, en versión de Esther Benítez,

René Leys (*Alianza Tres*), una de las novelas mayores de este siglo. ¿Que tal afirmación resulta excesiva? Mucho me temo que la mayoría así lo crea —esa mayoría que sólo reconoce la grandeza cuando ha pasado por la criba de los siglos y por las antiparras de innumerables estudiosos. Y, sin embargo, ¿cómo no advertir la presencia anonadante del genio en este relato simple y límpido que aborda el mismo tema que tratara Kafka en *El Castillo*, y con la misma fortuna? La ciudad prohibida de Pekín se alza ante Segalen como un espacio mágico —verdadero centro del Imperio y del mundo— que únicamente puede seguir siendo tal a condición de que él no lo profane. Es el lugar imaginario, de cuya nostalgia se vive; el horizonte definitivo, que los pasos del escritor alejarían para siempre. El personaje que da su nombre al libro, irrisorio emisario de un más allá inaccesible por definición al ser vivo, resplandece por ello con las luces turbias de la ambigüedad: suma de mentiras bajo la que late una verdad ignorada; el narrador, oscila en todo

VICTOR
SEGALEN
RENÉ
LEYS

Alianza Tres



momento entre la pasión de lo eterno y la conciencia de lo real; el relato, se apaga y se enciende, tiembla, en las fronteras de lo decible.

«Este libro —ha escrito Bouillier— nos enseña que lo imaginario puede hacer irrupción en la vida cotidiana y cambiar totalmente nuestras relaciones vividas con los seres y las cosas. La potencia de lo Imaginario se vuelve casi tangible en esta historia, donde lo Real es por doquier y constantemente puesto en entredicho. Todo parece concertado para revelarnos que los hechos no son, quizá, sino creencias. Nunca como en este libro Segalen ha confesado más claramente que el misterio habita en el corazón de lo cotidiano.»



A CONTRAPELO

N «Después de Nietzsche (Editorial Anagrama), Giorgio Colli, editor de aquél, nos ofrece una de las más válidas prolongaciones del pensamiento del inquietante filósofo, manteniéndose de continuo en la línea definida por los planos del pensamiento puro y de la literatura —al modo de su iniciador—. Meditación sobre Nietzsche y sus ideas, sobre la Grecia que polarizó de continuo la reflexión de aquel sobre las irrisorias construcciones del pensamiento postnietzscheano, dos notas caracterizan a este libro: en él se piensa a contrapelo, mediante una perpetua —y oculta— confrontación de las ideas y de los hechos antropológicamente —contra Nietzsche, contra sí y los demás—; en él se piensa de forma fragmentaria, con la convicción de que no es hacedero hacer confluír el pensamiento y la cosa excepto en un punto fugitivo —quizá soñado— que es y ya no. Libro, pues, libertario por esencia, que restituye al pensar sus pérdidas virtualidades, que niega con un gesto la disyunción entre teoría y praxis, que se orienta hacia lo enigmático y evita las ciudadelas de los academicismos.

SOBRE LOS PREMIOS DE LA CRITICA

Ha sido esta sección donde han surgido todos los comentarios en torno a los Premios de la Crítica que tanto revuelo ha producido, y que tuvieron la suerte de conseguir que no quedaran aplazados para septiembre o condenados a la desaparición. Nos parece que es con los mismos contertulios ante quienes debemos comparecer hoy para —con la información de primera mano con que contamos— decir lo que ha pasado y seguir proponiendo lo que debe pasar.

Actuamos en plan de cronista. Lo de Zaragoza, con respecto a la ciudad, fue, como dicen los hispanoamericanos y brasileños, una «belleza».

El impagable Luis Horno Liria actuó con el fervor y la exactitud que le caracterizan. (A propósito de esto.

Vemos muchas veces que a un determinado señor se le concede un alto honor en la ciudad, provincia o región donde actúa. ¿Se comporta después con arreglo a la distinción? Luis Horno ha sido este año medalla de oro —por muchas cosas que sabe la ciudad y que desde fuera asistimos testificalmente muchos en una encuesta de «Heraldo de Aragón»— y ha demostrado que Zaragoza no solamente honra el pasado de un ciudadano meritorio, sino que le concede una buena carta de crédito. Horno sabía que llovía en tierra esponjosa; el buen recuerdo de que los Premios de la Crítica, que allí nacieron y estuvieron un tiempo y que apetecería volver a albergar. La Diputación, el Ayuntamiento, Radio Zaragoza y «Heraldo de Aragón» respondieron con la urgencia que requería el caso y con invagable devoción. En unos pocos días quedó resuelto el problema.)

¿El desarrollo de las sesiones? Se mantuvieron los vicios y virtudes de veintitrés años de actuación. Creemos que los admirables mentores y fundadores tienen que empezar a olvidarse de una cierta proclividad original a considerar el certamen como cosa perteneciente a un club entusiasta y restringido a un grupo de amigos que pensaron, esta es la verdad —desde que se le ocurrió la idea al olvidado Tomás Salvador—, seriamente en poner algo de orden en el barullo de los concursos, en la valoración real de nuestra creación literaria.

Si de este grupo tan ampliado por sucesivas «admissiones» e «invitaciones» —casi con holas blancas y negras— nació la Asociación de Críticos Literarios, ya integrada tan positivamente como sabemos en la asociación internacional, ¿por qué demonios la organización, la invitación, la admisión, la rigurosa determinación no corresponde a esta entidad, a fin de que verdaderamente la reunión para los premios sea —viejo caballo de batalla— representativa en pureza de una crítica militante en los medios informativos? Ha estado bien que la presidencia —por uno o dos años— se turnara entre los senadores del lugar. Pero ¿no será ya hora de hacerlo entre aquellos compañeros del común que más se hayan destacado en prestigiar, difundir la importancia del acontecimiento, su mayor eficacia?

No se contó en la hora fundacional y subsiguientes —no estaba el horno para bollos— con las literaturas en lenguas no castellanas. Por la fuerza de las cosas, éstas se han impuesto como necesaria contemplación, dictamen y promoción. Algunas crispaciones —«desestabilizadoras», como ahora se diría— se produjeron en Zaragoza al respecto. ¿Qué saben de esas literaturas los acostumbrados de siempre al castellano?

Pues hay que saber y enterarse, amigo.

Afortunadamente, el grupo catalán abrió una brecha fecunda. Institucionalizar seriamente esto, es fundamental. (¿No es igualmente difícil que el enterado en poesía se ponga al corriente de novela —de castellano hablamos— y viceversa?)

La selección de los libros. Es claro que no se va a las reuniones para gastar tiempo en discusiones sobre los libros a considerar. Hay que llegar preparados de casa. Pero no es un pecado —digamos— discutir un poco de libros en una reunión de críticos. Votar para correo de unas listas apresuradas limita enormemente las cosas. Ateniéndonos al sistema, se podía seguir votando por correo y se ahorra la reunión, una reunión fundada, precisamente, en la deliberación. En Zaragoza no se deliberó absolutamente nada. Unos votarían por conocimiento serio de los libros y otros —tal vez— de oído. Hay que evitar lo último. Ahora se propone que haya comisiones de información en todo el año. Ello es muy importante. Y muy importante que, al final, se pueda poner en el dictamen el porqué de los premiados y de los que cerca anduvieron. La votación pura y simple —por conocimiento o de oído— no es un sacramento de infalibilidad. (No cometamos disparates en nombre de la democracia.) Seguiremos.



● EL CONCEPTO DE «GENERACION», A EXAMEN

● A vieja obsesión orteguiana por el concepto y las influencias sociales de «las generaciones» van a contrastarse en el transcurso de un simposio organizado por el Instituto de Ciencias del Hombre entre los próximos 29 al 31 de mayo. El día 29, bajo el epígrafe general de «Historia generacional de España», disertarán José María Jover («De la ilustración al 98: cambio político y generacional»), Julián Marias («Generaciones españolas desde la del 98») y Rosa Chacel («Lo primero y principal en las nuevas generaciones»). El día 30, correspondiente al tema «Dinámica del cambio generacional», presentarán sus ponencias Helio Carpintero («Psicología y generaciones»), Luis González Seara («Las generaciones en la evolución de la sociedad») y Fernando Lázaro Carreter («Lenguaje y generaciones»). Por último el día 31, hablarán Federico Mayor Zaragoza («La nueva identidad española»), Pedro Lain Entralgo («La guerra civil y las generaciones españolas») y Juan Ruf Carballo («Etnomedicina y cambio generacional»).

● CONVOCATORIA DEL PREMIO NOVELAS Y CUENTOS

● ERA bien recibida en los medios literarios la nueva convocatoria, para el año 1978, del premio Novelas y cuentos, que cumplirá su sexta edición. Novelas o relatos cortos. Como corresponde al título de la colección que edita Magisterio Español. Con una dotación de 25.000 pesetas. En las seis veces hubo un fallo desierto. Los premiados fueron Antonio Prieto, con «Secretum»; Vicente Soto, con «Casicientos de Londres»; Rodrigo Rubio, con «Cuarteto de máscaras»; José María Marino, con «La novela de Andrés Choz», y Luis Fernández Rocas, con «El buscador». Las bases son más o menos las habituales. Ni menos de 150 folios, ni más de 250 con plica. De acuerdo con lo establecido, no habrá preferencia por la novela o por el libro de cuentos, más sí por la calidad ar-

tística y la originalidad y modernidad de la obra. (Algo que no suele aparecer en otros certámenes.) Los originales serán —con tres copias mecanografiadas— presentados antes de las 12,00 horas del día 30 de junio del año 1978, en Editorial Magisterio Español, S. A., calle de Quevedo, 1. «Optante al Premio Novelas y Cuentos, Madrid.

Y ahora volvemos —ya lo hemos hecho otras veces— a mencionar el funcionamiento original de este certamen. Transcribimos:

«Con objeto de ofrecer a los concursantes las mayores garantías de pureza y objetividad en el fallo, se constituirá un jurado de siete miembros, cinco de los cuales cambiarán en cada convocatoria y que serán prestigiosos críticos en periódicos y revistas u otros medios informativos; de los dos restantes, uno será el director de la colección y, el otro, nombrado con carácter permanente y que actuará como secretario, será también un crítico. La formación del Jurado no será dada a conocer hasta el día del fallo y su actuación se ajustará a las siguientes normas:

a) Los miembros del Jurado actuarán por separado hasta el día del fallo. Primeramente remitirán por correo al secretario, una impresión de conjunto de la selección de originales que previamente haya realizado el Comité de lectura de la Editorial.

b) Enterados los vocales del juicio primero de sus compañeros por el dossier que les enviará el secretario, procederán a una nueva y pormenorizada lectura para proponer en un estudio crítico —que será dado a conocer el día del fallo— la obra merecedora del premio y de las que a su juicio les sigan en méritos como finalistas.

c) Las coincidencias en estas propuestas determinarán el fallo. Si éstas no se produjeran de una manera absolutamente clara, es decir, reflejando la opinión de la mayoría, los miembros del Jurado podrán actuar, ya proponiendo un determinado título para premio, ya optando por declararlo desierto. El Jurado, reunido por primera y única vez el día del fallo, procederá a la votación por el llamado sistema Goncourt.»



XAVIER BENGUEREL

PREMIO DE LA CRITICA PARA NARRATIVA EN CATALAN

Como suele ocurrir en nuestro país a la hora de conceder premios literarios, el de la Crítica para narradores en catalán le ha sido concedido a un escritor ya consagrado, a un novelista de setenta y tres años, cuya novela premiada hace la número 21 de las suyas. Al margen de que ese tipo de premios me parezcan un error, creo que «Llibre del retorn», de Xavier Benguerel, sí es, desde luego, una importante novela.



A la hora de comentar para lectores en castellano (y desde Madrid) la obra literaria de un novelista catalán, es preciso destacar la dramática lucha que ha sido necesaria para que la lengua vernácula perviviera. Si la victoria franquista cerró las puertas a la utilización de los idiomas nacionales en casi dos décadas, no está de más precisar también el triste destino de aquellos que escribían en el exilio. El Estatuto de Autonomía aprobado en 1932 concedía la cooficialidad de la lengua catalana y potenciaba a lo largo de los años inmediatos (hasta enero del 39) un ancho crecimiento, tanto cuantitativo como cualitativo, de la creación literaria en catalán, Benguerel, barcelonés de 1905, que había comenzado su labor literaria en 1929 con la publicación de *Pàgines d'un adolescent*, asienta definitivamente su andadura en este clima de efervescencia cultural: *La vida d'Olga* (1934), *El teu secret* (1934), *Suburbi* (1936), *L'home i el seu àngel* (1937) y *Sense retorn* (1939). El desastre llevó a la mayor parte de los escritores catalanes al exilio, rompiéndose de esta forma el contacto con una lengua y unos lectores que, pese a la represión, seguían existiendo, siquiera potencialmente, en el interior. En todo caso, en el ámbito cerrado, estrecho, de la comunidad catalana exiliada, un sí es no es irrespirable, crece la obra de Benguerel. Tras la interrupción debida a los primeros e inestables años del exilio por tierras de Francia y Chile, el novelista barcelonés reemprende su andadura narrativa, ahora, sí más no, con nuevos ímpetus temáticos, con denodados arraigos éticos. Así se van publicando *La máscara* (1947), *L'home dins el mirall* (1951) y *La família Rouquier* (1953) (novela que había sido escrita nada menos que nueve años antes, 1944, en Santiago de Chile) (premi Joanot Martorell, 1952). Desde 1954, ya dentro del propio país, la capacidad de trabajo de Benguerel aumenta: *El desaparegut* (1955), *El testament* (1955), *Els fugitius* (1956), *Sóc un assassí* (1957), *El viatge* (1957), *L'intrús* (1960), *El pobre senyor Font* (1964), *Gorra de plat* (1967), *Els venguts* (1969), 1939 (1973), *Icària*, *Icària...* (1974, premio Planeta de este año para la versión castellana del propio autor). Aunque ya libro como *Els fugitius* trata el drama del exilio en Francia (la

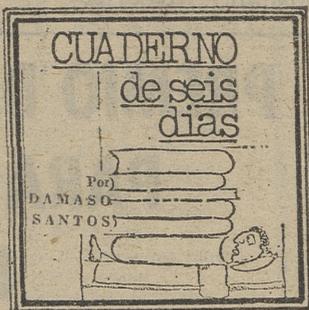
primera etapa, la más trágica), es, sobre todo, con los últimos títulos con los que Benguerel analiza más detenidamente aquella débacle y su angustiado transcurrir. En ese sentido, *Llibre del retorn* viene a ser un resumen sintético que, a cuenta del regreso al país, hace revisión (apasionada, pero no retórica, concisa, sobriamente explicitada) no ya sólo de los años de exilio y de la posterior situación en el interior, sino incluso de ciertos «datos fundamentales», sobre todo de carácter existencial, ético y de clase, anteriores incluso a la guerra, que remontan a la infancia y juventud del protagonista. No obstante, esta última novela de Benguerel es, antes que nada, un *llibre del retorn*, del propio retorno del novelista que quiere narrar su personal trayectoria hasta tomar la decisión que le hizo conocer el exilio interior en fecha tan temprana. Este es el esquema argumental: 1954, Baltasar Olivella regresa de su exilio en la capital chilena a su Barcelona natal y es requerido para ser interrogado por el comisario de su distrito; esas declaraciones serán el esqueleto obligadamente despersonalizado del relato real de su pasado que acude a la memoria de Olivella al hilo de sus respuestas al policía. En este marco anecdótico, los textos que explicitan hechos y actitudes en torno al interrogatorio funcionan en tiempo presente y en modo indicativo, mientras que el contrapunto del recuerdo funciona con verbos en pasado: ese dato temporal asegura la consciencia del lector respecto de la actual situación del narrador-protagonista ante el comisario. En *Llibre del retorn* se hallan cumplidamente imbricados, sin fisura, forma y sustancia. La estructura narrativa viene esencialmente reclamada por el contenido y éste se halla lúcidamente vertebrado y potenciado por esa especial configuración arquitectónica. El texto del narrador se desliza, con difícil

sencillez, desde una segunda persona narrativa que traza un monólogo en cuyo seno, a veces, la primera persona aparece para dar la réplica necesaria, el contrapunto adecuado. En su aspecto exterior, la novela presenta cinco partes bien definidas, que, estructuralmente, podemos reducir a cuatro: 1. «L'arribada» (pp. 9-21); 2. «Primer interrogatori» (pp. 25-94) y «Segon interrogatori» (pp. 97-173); 3. «La incomunicació» (pp. 177-199), y 4. «L'altre exili» (pp. 203-212). Como se aprecia, el cuerpo central está constituido por el interrogatorio y los recuerdos en entrelazada y recurrente connivencia; las otras partes actúan, en ese esquema, de fundamentales (a nivel de comprensión profunda del significado total) prólogo y epílogo.

El retorno lleva a Olivella, primero, a un miserable chequeo policial; luego, a una inmunda celda; por fin, al exilio interior y a la desesperanza consecuente. ¿Por qué, pues, volvió?, se pregunta el lector. ¿Por qué, pues, volvió?, se pregunta Benguerel. Esta hermosa novela es su impagable contestación. Desde las primeras líneas se nos precisa: «Ningú no t'obligava ni t'empenya, ni t'invitava a tornar (...). No has demostrat posseir prou categoria de desarrelat: et falta resistència, t'enyoraves; sí, cada dia m'enyorava més» (p. 10). Sí, aunque Olivella esté «segur de no ser entès ni entendre (...), segur d'arribar a destemps, de no trobar taula parada nill it a punt» (p. 10), lo cierto es que vuelve porque «seré més útil al país reincorporant-m'hi que no pas a fora, en un exili pràcticament estèril» (p. 13). En efecto, Olivella, claro alter-ego de Benguerel, que ha perdido a su mujer en un campo de concentración francés, que ha tenido en Santiago de Chile un amor que no ha arraigado, que se halla aislado del ámbito real en que vive que pretende construir y publicar su obra literaria en el idioma y en la referencia de la propia tierra de sus propias raíces vitales, tan tiaguinas no tiene «masiaades alternatives», y opta por la solución de luchar dentro para recuperar la voluntad de ser colectivo: «Tú, a América, no hi tenies res a fer, i no ho faries; entossudir-te a fer-ho, resultaria tan insensat com pecar contra la teva naturalesa. —Saps com et tocarà de viure?—. Temporalment amagadintre la meva closca, perró treballant i procurant de coperar amb els qui ja treballen en la clandestinitat» (p. 157). Se trata, pues, de trabajar, en la propia lengua, y de que el trabajo sirva directamente para promocionar el cuerpo social sobre el que se trabaja.

¡En fin, digamos que, casi al mismo tiempo que el texto en catalán, apareció (también en Planeta) la traducción al castellano realizada por Nicanor Ancochea. Tal traducción tiene dieciséis páginas más que el original. No sólo el traductor se permite el lujo de cambiar segundas por primeras personas y unos tiempos verbales por otros, sino que quita y, sobre todo, añade, aquí y allá, a su capricho (compárense las pp. 82 y 93 de la edición catalana con las 90 y 103 de la castellana, por ejemplo). Es decir, un desastre. Xavier Benguerel, *Llibre del retorn*. Barcelona, Planeta, 1977, 212 páginas.

LOS PREMIOS DE LA CRITICA (2)



EN los primeros días de agosto de 1977 este cuaderno anotaba la aparición aquellos mismos días en los escaparates de «Fragmentos de Apocalipsis», última novela de Gonzalo Torrente Ballester, con el título «Alarde y fiesta artística de una nueva creación de Torrente Ballester». Nadie había opinado todavía sobre ella. Obligaba a pensar en «La saga-fuga» —venía a decir al comienzo—, como si Torrente ya no supiera salir del espacio mítico que con ella había creado. ¿Se pensaría, con la habitual desvalorización de las segundas partes, en un coplarse, imitarse, del autor a sí mismo? «Por lo pronto, digamos en su honor que el libro, divertimos, lo que se dice divertimos, sacarnos de nuestras casillas, llevarnos embobados de aquí para allá, lo hace hasta el final.»

A HORA —añadía—, ya no es Castroforte, sino Villasantia de la Estrella —cuyo centro y vértice es la catedral—, establecida en Galicia con los ingredientes clericales, universitarios, climatológicos y desfiguradamente legendarios de Santiago de Compostela. También aquí la narración tiene un carácter paródico a costa del lenguaje de la crítica literarias en torno a las técnicas y estructuras narrativas, a cuenta de los entrecruzamientos borgianos, de las fantasías cunquerianas... «... El autor-narrador, en pugna o convivencia con los otros yos y con otros autores que acaso le imaginen borgianamente a él, como él los imagina a ellos, nos va contando la una o varias novelas que se hacen y deshacen, se modifican o varían de rumbo, se retrotraen a pergeños antiguos, a fragmentos interrumpidos o excedentes de otra ocasión, haciendo constar en todo momento que tanto el narrador como los personajes, que pueden cambiar de nombre, son entes puramente verbales, que no sienten ni padecen sino en el instante en que son imaginados y



trasladados a la escritura. Frecuentemente el narrador consulta los capítulos con una bella profesora rusa —traída por la palabra hasta la mayor intimidad—, sobre la verosimilitud, el andante, la conveniencia o inconveniencia de lo escrito, teniendo en cuenta que la educación de la muchacha está sólidamente cimentada en el real socialismo soviético, aunque se deje engatusar por el profesor español, a quien púdicamente entrega su amor, pese a la avanzada edad de éste...»

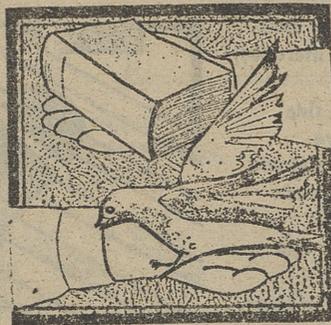
Sigo copiando: «Se trata de un alarde y de una fiesta. El alarde y la fiesta consisten en que el autor sabe jugar prodigiosamente con sus figuraciones, a las que llena inmediatamente de sentido, aun las más disparatadas, de consistencia humana, de viabilidad y aparente espesor de realidad junto a la misma advertencia del parón, menos velocidad y "flash-back" cinematográficos usados para demostrar en todo momento la reversibilidad y gratuidad de lo narrado.»

Nos dice ahora Torrente —o lo ha dicho siempre—

Escribe: Dámaso SANTOS

Torrente Ballester

OTRA VEZ EN CABEZA



que el libro ha nacido de analizar la imposibilidad de la novela. Todo es juego verbal. ¿Pero puede ser otra cosa? Si la destrucción lingüística de Juan Goytisolo quiere ser una destrucción de la «España sagrada» que el lenguaje comporta, la destrucción de la novela misma que Torrente propone, es una épica al revés de lo que está destruido ya. Copio del final: «El título de esta novela y todas las alusiones apocalípticas de ella, como el final de "La saga-fuga", parece indicarnos que ese mundo tan inventado como radicado en la intrahistoria de un acotado trozo de España, están a punto de desaparecer o se han disuelto ya, como se esfuman los personajes, como se esfuma la muchacha soviética, como se desintegra y desaparece, en una nube de polvo, viento y barro, la propia ciudad...»

En toda esa destrucción formal y temática, en ese alarde y esa fiesta, había, ciertamente, lo vi desde el primer momento, un libro excepcional que no podía —más ligero y humorado— ser desvalorizado por el éxito anterior de «La saga-fuga». Por eso le voté en el Premio de la Crítica.

Pero también voté otros de autores que no habían recibido este galardón, como «El libro de las visiones y las apariciones», de José Luis Castillo Pucho, y que he tenido como verdadero acontecimiento, como auténtica novedad. Y «En el estado», de ese Juan Benet, que si-

gué siendo nuestro vanguardista central. Y el bello poema narrativo «La que tiene nombre», de Jesús Fernández Santos, y los «Cuadernos de la falta de sustancia» —desiguales—, de esa gran revelación que ha sido el varo Pombo, y lamenté que no se pudiera votar «La vía judía», de Leopoldo Alas, y otros que no fueran incluidos. No los dieciséis, dieciocho que, según Antonio Valencia, se hubieran debido incluir, sino muchos más.

¿Salió la novela de Torrente, seguida de la de Jesús Fernández Santos, aunque cuenta ya con un galardón, porque predomina votar autores y no obras sencillamente por el convencimiento de superioridad e importar las repeticiones? Me decía Basilio Losada —un fino crítico gallego— que puede que las repeticiones digan mucho a lo largo del tiempo. ¿Qué hubiera ocurrido si Shakespeare, en vez de tener que votar Torrente, y el dramaturgo inglés estrenara todo los años ante nuestros ojos? Alegrémonos de esta revalidación de la obra de Torrente, amenazada de perder algún grado. Lamentemos la falta de movilidad, de discusión, de imaginación e intercambio de criterios que el curso de votación —aparte del resultado— denotó.

Sobre poesía, apuntaré en el próximo cuaderno. Sin tener que copiarlo, porque fue otro aquí y no yo quien escribió en su día sobre «Derecho del héroe», de J.M. Caballero Bonald. Él me acompaña en el segundo asalto, el tema de los premios de la crítica, un comentario especializado sobre la novela catalana premiada



De 1923 a 1972. Hay más libros —cuatro— posteriores de Borges. Alianza Editorial ha venido dándonoslos últimamente. En este volumen de «Obras completas», que publica Ultramar, figuran estos títulos «Fervor de Buenos Aires», «Luna de enfrente», «Cuadernos San Martín», «Evaristo Carriego», «Discusión», «Historia universal de la infamia», «Ficciones», «El Aleph», «Otras inquisiciones», «El Hacedor», «El otro, el mismo», «Para las seis cuerdas», «Elogio de la sombra», «El informe Brodie», «El oro de los tigres».

NO se ha contado con las escritas en colaboración con Adolfo Bioy Casares. mil y pico páginas grandes. No es mucho ni poco. Es más bien como obra de poeta, aunque haya poesía, narración —narración breve siempre— y ensayo. A veces, nos parece todo poesía; a veces, nos parece todo narración; a veces, nos parece todo ensayo. («Ese ensayista», dice despectivamente Nabokov.) Con sólo estas mil páginas —con muchas menos—, años antes, lo «borgiano», se ha impuesto en el mundo. «Las palabras y las cosas», el celeberrimo libro de Michel Foucault comienza con estas palabras: «Este libro nació de un texto de Borges». La fascinación universal por la obra de Borges —dice Jaime Alazraki— «no tiene parangón en las letras hispano-americanas, y apenas unos pocos nombres de la literatura de nuestro siglo la comparten.» El mismo crítico ha escrito también: «Escribir o citar a Borges es un hábito intelectual de nuestro tiempo, una suerte de tour de force de la inteligencia contemporánea.» ¿Cómo añadir algo nuevo a la crítica, a la exégesis, a lo escrito en su admiración? Me gusta ir espigando algunas frases de lo más hermosamente dicho. Como, por ejemplo, estas de Ernesto Sábato: Jorge Luis Borges ha creado en nuestro idioma un paradigma de precisión lingüística, de economía, de elegancia, de majestad y estatuaria... A usted, Borges,

heresiarca del arrabal porteño, latinista del lunfardo, suma de infinitos bibliotecarios hipotéticos, mezcla rara de Asia Menor y Palermo, de Chesterton y Carriego, de Kafka y Martín Fierro.

A usted, Borges, ante todo, le veo como un gran poeta. Y luego: arbitrario, genial, tierno, relojero, débil, grande, triunfante, arriesgado, temeroso, fracasado, magnifico, infeliz, limitado, infantil, inmortal. El momento de su madurez es señalado así, en 1951, por Raimundo Lidá: A muchos he oído lamentar la gradual desaparición del Borges de otros tiempos: Borges poeta, Borges ensayista, Borges crítico. Lo cierto es que lo ha conservado todo, y todo lo ha puesto al servicio de nuevas y más perfectas creaciones. El poeta Borges, a veces áspero y desigual; el ensayista Borges; generalmente fragmentario; el crítico Borges, que solía atraer demasiado sobre sí mismo la mirada del lector en vez de dirigirla hacia los libros que comentaba, se han fundido y concentrado en el cuentista Borges, el Borges más admirable hasta ahora. Aquel estilo suyo de juventud, tajante y pendenciero, se ha ido llenando de señorío, aplomo y gracia. Hoy escribe Borges una prosa suelta y unitaria a la vez, densa, pero clarísima, en que lo fuerte y lo de-

BORGES, MIL Y PICO PAGINAS

Citarle, un hábito intelectual y un "tour de force" de la inteligencia contemporánea

licado, las tensiones, las sorpresas, los contrastes, las dobles y triples melodías simultáneas, lejos de dividir el goce de la lectura, lo exaltan y multiplican.

También se ha dicho en contra, especialmente en cierto momento de una parte de la joven crítica argentina y que puede resumirse en esta frase realmente borgiana: «Inútil y prescindible.» Lo que pasa es que esta crítica ya ha pasado, y cuando de alguna manera se reproduce, su argumentación se va por lo político —turbador— o por algunos gestos del escritor a

medias entendidos, sin tener en cuenta los meandros contextos. Lo cierto es que hoy, a la altura de su obra completa que en poco más será aumentada —ya ha aumentado, como antes dije—, si se quiere hablar de Borges habrá que repetir algunas cosas acertadas que ya es difícil superar, pues hay que trabajar críticamente en profundidad, teniendo en cuenta lo más agudamente realizado. Como ha escrito el mentado Jaime Alazraki, editor en Taurus del volumen «Jorge Luis Borges», de la colección El Escritor y la Crítica —dirigido por Ricardo Gullón— «la bibliografía más reciente de Borges compilada por Horacio Jorge Becco en 1973 incluye 1.004 ítems sobre crítica literaria, a cuyo número habría que agregar, entre omisiones y artículos publicados en los dos últimos años y medio, de cien a doscientos ítems más «que hay que acompañar a los 30 libros que examinan o comentan la obra de Borges, más cinco volúmenes de revistas académicas dedicadas al mismo fin...».

¡Y toda —casi toda— esa obra tan citada, estudiada, exaltada, está delante de mí en un volumen de mil y pico páginas! ¡La lectura que un lector de dos o tres horas a la semana puede consumir un mes! ¡Pero es que Borges es para consumir!

He contado alguna vez la anécdota. Conversé varias veces con él, no en las apretadas —aunque también— estancias últimas suyas en Madrid, sino en su despachito encantador de la Biblioteca Nacional, en la calle Méjico de Buenos Aires. Me recordaba que yendo por la calle Florida un muchacho le increpó estentóreamente: «¡Borges: es usted un bluff! Sonriente y atónito a la vez, el maestro susurró, y quizá gritó como pudo: «Sí, amigo; puede que sí, pero ¡involuntario, involuntario!» El muchacho desapareció. «Me queda —dijo— la gana de que aquel enérgico muchacho me explicara el porqué suyo de un dicterio que yo siempre me he dicho.» Esto me contaba el mismo día que, propuesto él, Neruda alcanzaba el premio Nobel. «Es que yo —concluía— no tengo por qué ser premio Nobel.»

APUNTE

PAREJAS (1)

Guía nada secreta

- José Lezama Lima. OPPIANO LICARIO. (Ed. Era. Méjico, 1977): "Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento".
- Gabriel Celaya. POESÍAS COMPLETAS. (Tres vol. aparecidos. Laia., Barcelona, 1977, 1977, 1978): "Recordé antiquísimos momentos en que, a hurtadillas y con avidez, me entregaba a aquellas lecturas. ¡Y quién iba a decirme lo que es capaz de juzgar el tiempo y de borrar incluso!".
- Hermann Hesse. CUENTOS. (Dos vol. Alianza Ed. Madrid, 1977, 1978): "Haz de tu casa asilo de sabios; empolvate con el polvo de sus pasos, bebe con ardor sus palabras".
- Monique Wittig. EL CUERPO LESBIANO. (rev. íd. Valencia, 1977): "Más vale morar en un desierto que con una mujer rencillosa y colérica".
- José Infante. LA NIEVE DE SU MANO. (Caballo Griego para la Poesía. Madrid, 1978): "Mas nadie que escribe crea / mientras más no se cultive, / porque no escribe el que escribe / versos que no hay quien los lea".

J.L.J.



inclemente, la llevizna cuajó en chaparrón y nos vimos obligados a la retirada. Así, la plática se desarrolló en el escaño de la cocina, al arriño de un hermoso fuego que tuve la previsión de encender antes de que hubiéramos emprendido el frustrado paseo.

Adon Pedro le había encrespado los humores una entrevista de José Miguel Ullán a Juan Goytisolo, publicada en un prestigioso matutino de Madrid. (*)

«Cuanto más sublime consideración de sí mismo tiene el intelectual español, más procura alambicar la comunicación de su pensamiento», decía don Pedro. «Sin duda cree que la artificiosidad expresiva, por añadir oscuridad y hacer menos inteligible lo manifestado, provocará en el lector ingenuo la sospecha de que tras tanta complicación no puede por menos que esconderse muy vasta sabiduría.»

Don Pedro agitaba el cuadernillo que cobija la entrevista, sin detener sus improperios contra aquel pintoresco lenguaje, trazado con volutas y ringorranos neobarrocos.

«El modo de actuación del intelectual que se estima a sí mismo como porción inseparable de la élite —prosiguió mi fogoso interlocutor— consiste en infundir en los lectores un considerable horror al vacío. Como en el lance de un nuevo «Retablo de las Maravillas», el lector es sometido a una insidiosa coacción, forzado a comulgar sin reticencias con las orientaciones del bululú, cohibido a ver en la escena, por otra parte, más desierta que nunca, todos los colores y todas las danzas, so pena de una sanción atroz: la conciencia pavorosa de que, siendo incapaz para vislumbrar aquellas excelencias que al parecer se muestran ante sus ojos, deberá permanecer amontonado entre los ajenos al misterio, uno más de la masa ignara y anónima.»

No se decide la primavera a encender su sonrisa en el Astura. Ha vuelto el frío y la lluvia tiene regusto invernal. Oyer tuve visita de don Pedro, y ambos intentamos un paseo por la chopera, ya tan verdecita, pero la tarde se fue haciendo cada vez más

El paso de una cultura de salón

«Además, bajo la faramalla conceptual de la dichosa entrevista —continuó don Pedro— no hay si no vulgaridades. Esta charla no muestra mayor agudeza que cualquiera similar entre dos escolares aplicados del bachillerato, aunque éstos, que pudieran considerar a Valle Inclán el mejor estilista del siglo, sin duda opinarían que en lo referente a escribir novelas, Galdós y Baroja están a bastantes palmos por encima del de las barbas de chivo.»

Mi principal objeción a la tesis de don Pedro consiste en que yo no creo que la artificiosidad expresiva del intelectual elitista que prolifera entre nosotros se deba solamente a un deseo de aparentar mayor sabiduría de la que tiene. Estoy de acuerdo en que la gran pandería al uso proviene de una inseguridad con profundas raíces: a lo largo de un extenso período, del que el ghetto franquista ha sido remate, y confiamos punto final, la cultura literaria, elaborada en esta infeliz península, ha permanecido, por lo general, al margen de la cultura viva y creadora del mundo, o cuando no ha sido marginal, se ha entregado al mimetismo más servil; por eso, hay una falta de seguridad en la médula del intelectual español y muchos intentan disimularla con el ejercicio malabar del énfasis desaforado, que tanto posibilita la floración de los pequeños budas de los diosillos de ocasión.

Así, al contrario que el



intelectual anglosajón, que cuanto mayor es su conocimiento de los temas, más se esfuerza en aclarar y sintetizar la exposición de su pensamiento, en capacitarlo para que sea comprendido por los más, nuestro crítico, nuestro profesor, nuestro ensayista, suelen tener a gala todo lo contrario.

Pero hay un factor más poderoso que el de la inseguridad radical en la propia labor, y yo creo que ese factor es la convicción de que el mundo de la cultura no debe tener fácil acceso, que el conocimiento del arte debe estar rodeado de especiales dificultades, que sólo a través del sufrimiento, bien que mental, pueden alcanzarse las riquezas ateneas.

El español predominante en el mundo de la cultura, el español de la clase burguesa, que sólo consigue empleos o beneficios mediante duras oposiciones o complicados juegos de influencias, lleva grabada en su ánimo la idea de que el bien precioso de la ilustra-

ción, como cualquier otra no sin esfuerzo puede conseguirse, y es prácticamente fervoroso de esta fe cuando de algún modo se convierte en administrador de aquel patrimonio. Así, cuanto más quintaesenciado viene a resultar el cenobio de la ceremonia cultural, más áspero y abrupto serpentea el camino que nos conducirá a su encuentro. Hasta en las temas de la cultura piensa el español que sólo tras recorrer el sendero espinoso abundante en cardos y abrojos, se ha merecido contemplar el rostro de la imagen bendita.

Esta mentalidad comporta que el arte, el pensamiento, la cultura toda, sólo sean accesibles a unos cuantos. Y en ese planteamiento restrictivo suelen coincidir los intelectuales de la derecha con muchos de los sedicentes intelectuales de izquierda. Entre nosotros, el pueblo lleva siempre las de perder y, al final, la cultura se convierte en una cultura de salón. El salón de la cultura, evidentemente.

Nota de PUEBLO Literario.—Nuestro querido Sabino Ordás se refiere, como es fácil deducir, a «El País», en cuyas páginas dominicales, concretamente, fraternas para este Suplemento, apareció la entrevista de Ullán. Obsérvese cómo —tan joven de espíritu y actualista en sus temas— el veterano escritor y maestro conserva viejas formas verbales de cortesía como la de «prestigioso diario matutino» pertenecientes a una retórica de alusiones; en este caso la omisión del medio informativo de la competencia. Hoy ha desaparecido bastante la cortesía, pero persiste la omisión. Nosotros queremos practicar la elegancia social de la cita, tanto de autores como de publicaciones que, fuera de esta reminiscencia formal de hoy, nuestro admirado colaborador ejerce habitualmente con oportuna y ejemplar generosidad.