

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 7 de febrero
de 1981

DE TAPIES

Escribe
Juan Manuel
BONET

PRESENCIA



"CINCUENTA CARACTERES", DE ELIAS CANETTI

Escribe
J. A. UGALDE

NOTAS PARA UN ESTUDIO DE LO ESTRAFALARIO

ESCRIBIA recientemente Susan Sontag en un trabajo sobre Elias Canetti que su única novela, «Auto de fe» (1), publicada en 1935, formaba parte de un proyecto de escribir ocho libros, cada uno de los cuales sería protagonizado por un monomaniaco. Se trataba, pues, de una suerte de balzaciana Comedia Humana de la Locura que no ha quedado del todo truncada, pues en 1974, Canetti publicó un librito titulado «Cincuenta caracteres. El testigo oidor» (2), que ampliaba hasta el medio centenar los retratos de ipos estrafalarios, dejándolos reducidos, en contrapartida, a caricaturescos apuntes.

La fértil historia de esta literatura de la excentricidad se inició con «Caracteres morales», de Teofrasto (372-287, a. de C.), que fusionó la descripción caracterológica y la amonestación ética con intención de fustigar los vicios de la época y prevenir los riesgos de cualquier malformación de la personalidad. Sin embargo, la fórmula —paralela a las reflexiones, tratados y soliloquios morales de la antigüedad— fue de inmediato absorbida por la literatura: ya Menandro (316 a. de C.) escogió psicologías hurañas y marginales —el desconfiado, el supersticioso, el misógino— para protagonizar sus comedias.

Desde entonces, el vivero literario de personajes extremos y estrambóticos, cuyos modos de vida y formas de autorrealización desentonan de lo verosímil social, se ha multiplicado por vías muy diversas. Por regla general, hasta el Romanticismo el individuo estrafalario sirvió de contra punto grotesco y de chivo expiatorio ético proliferaron locos tercos, sabios pedantes, visionarios ilusos, maniacos acérrimos y

(Pasa a la página siguiente.)



FIEL a una concepción de la pintura, a un sentimiento del espacio, a una trayectoria intelectual particularmente compleja, a una tierra, Tapiés nunca ha considerado incompatible esa fidelidad con el deseo de excursión, con un designio (en el fondo se trata de otra fidelidad) experimental. Es esa alternancia, y a veces combinación de tradición y riesgo, la que explica que él haya salido incólume y en ocasiones hasta fortalecido de tentativas que para espíritus más débiles hubieran supuesto la irremediable catástrofe. El juego con los objetivos más infimos, la alusión erótica, la creación de ambientes, la constante recurrencia civil, en un arco que va de los festejos suqueros al centenario de La Vanguardia, nadie ha sido capaz de emularle con fortuna en ninguna de estas direcciones. La clave de esta sabiduría transformista —fregoliana diría Brossa— y de su compatibilidad con aquello que hace de Tapiés un artista único, irrepetible, sin discípulos, está en el carácter sistemático de su producción; en el hecho de que su sistema no es repetición de una fórmula, sino articulación de registros y articulación de ese todo con algunas de las cuestiones más candentes de la cultura occidental. Ahí donde otros se encierran en un solo registro, en una sola cuestión, hasta agotarlos, agotarse y agotarnos, un gran artista es aquel que sabe buscarle su papel en el sistema creativo a la excepción al azar, al juego, a la experiencia, a la curiosidad...

CURIOSIDAD de Tapiés y curiosidad nuestra por conocer los territorios de su presente. No nos ha defraudado la convocatoria de la barcelonesa Galeria Maeght, reciente aún nuestro maravillamiento ante su Repertorio de junio, con Guillén. A medida que recorremos las estancias, a medida que nuestro ojo va localizando nuevos e inmensos cuadros sobre estas paredes que han visto hundirse tanta pintura, se nos impone la evidencia de que este hombre de cincuenta y siete años, del que tantas voces interesadas suelen asegurar el periódico agotamiento, sigue dando en cada cuadro lo mejor de sí mismo.

EN su retrospectiva madrileña, dos piezas de 1979 ya nos dejaron sobre aviso: Composición con tinta china (también incluida ahora en la muestra de Maeght) y Gran pintura sobre ropa (pero ¿no será demasiado literal ropa por roba, no sería más correcto sábana?). Aquellos dos cuadros —tan despojado, el primero; tan heroico, el segundo— nos hablaban de un Tapiés desconocido, transparente, de gestos amplios y aguados. En un artista tan preocupado por la materia de la pintura, ya eran sintomáticos los ingredientes: sábanas, tinta china. El tenso clasicismo resultante ya estaba contenido en el carcaj. Composición con tinta china, en su esencialidad, algo tenía de trascendida anécdota zen, o zai podría decirse: unos pasos, una acción, unos pasos, todo ello enlevé, todo ello sucediendo —tiene esa caligrafía algo de suceso inmóvil— sobre el teatro de sombras de la sábana.

EN la muestra de Maeght hay algunos testimonios excelentes del Tapiés de siempre, del Tapiés matérico, que se supera a sí mismo en cuadros como Gran y gran diptico roig i negre, Formes corbes o Blau i dues creus. Tapiés —ya lo sabemos, pero lo volvemos a comprobar en cada nuevo encuentro— nunca practica lo que algunos han llamado (en referencia a algunos tics del difunto Support-Surface) «el materialismo de los materiales». Sin embargo, lo mejor de la muestra no está en esos dipticos tensísimos, ni en la evocación figurativa de ese azul con cruces. Personalmente, donde me he sentido conmovido, atrapado, por el Tapiés de 1980, es en los cuadros que confirman la dirección, la excursión apuntada por los dos cuadros mencionados de la muestra del MEAC. Un Tapiés, repito, transparente, de gestos amplios y aguados. Quien sólo les conozca por reproducciones, no puede sospechar la rara calidad de estos cuadros. La fotografía mata completamente su transparencia, su equilibrio. Fotografiado, un cuadro como Amor a mort —para mí la pieza central de la muestra— se convierte en un mazacote.

TEMIDA LUZ

A la luz le fue
delimitado el tiempo,
también al desvelado.

Novales

Es propicia la noche del estío y vagan tenues sombras por su cuerpo.

Ruido y olor de mar, y en un suspiro la vida complaciente nos formula la resignada queja o tal vez el temor.

Goza la criatura del reposo y en los amables brazos se solaza.

Todo prodigio es para ella fugaz ensoñación, beso instantáneo, consolación quimérica.

Suspira porque sabe que la mañana ha de venir, la torva luz ha de encontrar los cuerpos retornados.

Decrépitos los miembros, lenta respiración, cansancio...

Avanzar hacia el día es para ella rutinaria aventura,

camino hacia la muerte.

Duerme ahora.

un condenado —sueña— camina a la llanura.

A la hora del alba el sol será el verdugo.

...LO

(Viene de primera página.)

misántropos obsesos, que acaparaban el ánimo fugigador de la literatura. Sin embargo hubo excepciones decisivas y, hoy, a vista de pájaro, premonitorias: el Quijote cervantino, el Tristram Shandy, de Sterne, y, en menor medida, el Simplicissimus, de Grimmelhausen, convirtieron lo estrafalario en estilo vital que adquiría consistencia y virtud, manteniéndose en su anomalía y, por refracción, hacia emerger la iniquidad y la ausencia de la época.

El romanticismo —que otorgó renovada vigencia a los vericuetos de la subjetividad, puso alas al valor de la imaginación y del sentimiento y se acercó a posiciones idealistas en su concepción del mundo—, provocó, asimismo, una remodelación del papel de lo estrafalario que comienza a no ser la excepción, sino el patrimonio de quien, en una sociedad paulatinamente masificada y normalizada, trata de vivir, según sus propias normas. De forma paralela, la mirada ética siempre activa en la mejor escritura pierde su anterior monolitismo y se complejiza y dispersa. Si el alemán Jean Paul («Vida de Quintus Fixlein») o, más tarde el ruso Gógol («Almas muertas») describe lo yerto y anquilosado del hombre mediante ahondamientos en sus vertientes estrafalarias, E. T. A. Hoffman («La olla de oro»), Nerval («Los iluminados») o Dickens («Vida y aventuras de Martín Chuzzlewit») mantienen, por el contrario, la valía superior de sus extravagantes protagonistas.



La segunda mitad del siglo XIX asiste a la instalación de lo estrafalario en el corazón mismo de la compleja y contradictoria condición del alma humana; Dostoievski se especializa en el diseño de personalidades dobles en que razón e irracionalidad establecen increíbles puentes; Flaubert en «Bouvard y Pecuchet», muestra los abismos de la razón occidental a través de dos de los más inclassificables tipos de la literatura occidental; Huysmans, Oscar Wilde, Baudelaire, d'Annunzio, Barbe y d'Aureilly identifican su credo decadentista en personajes y tipos artificiosos y retorcidos hasta el paroxismo.

ESTRAFALARIO

La tendencia se intensifica a lo largo de nuestro siglo, en que gran parte de la mejor literatura se hace decididamente estrafalaria y en que sólo la rareza más extravagante, la anomalía, parecen tener imán para los escritores. Desviados, esperpénticos, misántropos, maniáticos de toda laya que hacen ley de sus obsesiones, pueblan la escritura de Valle Inclán, Valery, Becket, Sartre, Joyce, Gide, Hermann Hesse, Kafka, Rilke.

LAS MANERAS DE CANETTI

Si el acontecimiento natural o la acción humana vuelven verosímil lo inverosímil de forma automática e inmediata, no siempre ocurre así con la escritura y el lenguaje. La escritura que imagina mundos y crea tipos debe tener acierto, debe establecer lazos simpáticos con los lectores para que larvadas sensibilidades y ocultos estilos de vida afloren a una conciencia más o menos colectiva y ensanchen el campo de lo humano. En «Cincuenta caracteres», Canetti, me parece, persigue ese objetivo. Pero lo hace volviendo a la fórmula literaria que inauguró Teofrasto: diseña psicologías abstractas, ajenas al argumento narrativo, como si quisiera establecer una aproximación provisional a la topología de la conciencia desdichada contemporánea. Es una literatura desnuda de todo accesorio, inquietantemente ambigua por su aroma metafórico y por el nunca fácil desentrañamiento de las intenciones éticas de su autor. En Canetti hay sátira, pero hay también una

extraña ternura del autor hacia sus teratológicas criaturas que configuran una especie de humano bestiario.

En el artículo comentado más arriba, Susan Sontag escribe: «Es imposible no considerar los desvarios de Kien (el protagonista de la novela «Auto de fe») como una variante de las exageraciones más preciadas por su autor». En «Cincuenta caracteres» tal presunción es más problemática, pero no es rechazable. Por otro lado, ¿qué lector dejará de identificarse con uno u otro trazo de estas psicologías deformes y estrafalarias? Los mejores hallazgos, los tipos más verosímiles de esta fantástica galería de retratos son aquellos a quienes su manía (que quería decir «sagrada locura» en griego) conduce al apartamiento narcisista, a cosmologías íntimas inmunes al exterior, a desconfianzas laberínticas y rígidas para con las fórmulas de la vida social. Ahí encontramos el «pathos» de nuestra época, herencia —y vuelvo una última vez a la Sontag— del «excéntrico solitario que representa uno de los más grandes logros de la vida imaginativa y de las letras del siglo XX». El Des Essaintes de Huysmans, el Cain Marchenoir de Leon Boy, el Harry Haller de Hesse, el Stephen Daedalus de Joyce, el Molloy de Becket, el Julius de Baraglioul de Gide, el Mr. Teste de Valery, el príncipe Saurau de Thomas Bernhard...

(1) «Auto de fe», de Elias Canetti. Muchnik Editores, 1980.
(2) «Cincuenta caracteres. El testigo oidor», de Elias Canetti. Editorial Labor. Colección Maldoror.

LA ARTISTICA MOVIDA

Escribe Eduardo BRONCHALO

PODRÍA ser ésta una crónica de sucesos —en realidad toda crónica es una crónica de sucesos, porque si nada sucediera para qué escribirla— terribles —tal está el patio—, pero vamos a hacerla liviana, sin soslayar el nombre nuevo de CESAR ALEGRE. Ignoro quién es César. Sólo la noticia inquietante de su persecución me pone —nos pone— sobre aviso de lo demencial que pueda resultar —a estas alturas— la educación universitaria. Antes —cuando Franco y eso—, si te portabas mal en el colegio, gustaban

colocar al presunto delincuente «cara a la pared», que era una forma reprimida y hasta cándida de recordarte lo de «Cara al Sol». Ahora, un estudiante anónimo salta a la actualidad por escribir un poema de tres líneas, tres, en cierta revista universitaria llamada «La Higiénica». Y al pobre lo quieren meter mes y un día de cárcel, con el añadido de seis años, seis, y un día de inhabilitación profesional para la docencia por «escarnio a la religión católica». Cualquier comentario parece inoportuno.

GLUTAMATO YE-YE

Los chicos de «Víbora» —revista comiserada, no de comisaría— pasaron por Madrid y presentaron su cosa en el cine-estudio Griffith. ¡Cómo son! NAZARIO, SHELTON, MARISCAL, MAX, MONTESOL, CHEESEPE, etcétera, más OCANA como estrella invitada, mas PEDRO ALMODOVAR, MARIANO ANTOLIN, EDUARDO HARO, FERNANDO FUENTEAMOR y tanto otros que no caben en el modesto lumpenarío. Alcohol —drogas no vi, cada vez las veo menos— a go-gó, dibujos para el personal y todo simpático el mismo día que dimitiesa Suárez y a la basca le daba igual, consciente como es de que uno u otro en lo mismo quedarán.

Y el otro día GLUTAMATO YE-YE produciendo cáncer de Coca-Cola marchosa en El Sol, con su cantante modelo Hitler y ALBERTO HARO pegándole a la guitarra,

haciéndonos su juventud toda olvidar nuestra creciente carrocería toda, o la de JUAN CARLOS ORDÓÑEZ con su obra espantosa en la sala Olimpia —«Un conde de probeta»—, incomprendiblemente dirigida por FERNANDO FERNAN GOMEZ, practicando el glutamato a secas, glutamato de tedio y estupidez.

Mientras tanto, MONCHO ALPUENTE sigue haciéndoselo con sus KWAI este mismo sábado en la Escuela de Ingenieros de Caminos y MARISCAL ha clausurado su exposición en galería cercana a Gades. Y, entre lo del divorcio y los «escarnios» poéticos a la religión católica, cada vez dan más ganas de meterse glutamato pa el cuerpo. Que sea glutamato, glutamato yé-yé, lo cual, entonado, hasta nos da ritmo de canción. Vieja, pero canción al fin y al cabo.



(Viene de primera página)

TAPIES

AMOR a mort. Pintura que se extiende sobre una superficie de sábana, dos metros de alto por casi cuatro de ancho. Tapiés, desde el mismo texto inscrito ahí, nos invita a que nos interroguemos con él sobre el sentido último de su actividad. Excluye, desde ese título que chorrea (entre parentesis) en la parte superior, cualquier lectura formalista. Amor a muerte de la pintura, amor y muerte como razones de ser. Amor a mort tiene algo de muralla, de mural, de canto elegiaco sostenido hasta la épica. No una muralla-mazacote, no una muralla opaca como parece en la fotografía. Más bien una muralla ingravida como lo eran las paredes pintadas italianas; un muy sabio drenaje de negros cuya transparencia se superpone a la transparencia propia del blanco.

ALTREDEDOR de este cuadro, que ya debiera haber adquirido alguna de nuestras colecciones públicas (¿qué espera el MEAC, tan poco abundante en obras del pintor?), se organizan otras sorpresas de similar intensidad.

LOS pequeños cuadros, cuyo principal argumento es un único gesto de barniz, combinan el tradicional sentido poético de Tapiés ante las cosas (un dragón, una equis, un triángulo) con su no menos tradicional economía de medios. Drac, el dragón de antiguo barniz, es un feliz milagro humorístico. Triangle de vernis posee una gravedad muy poco frecuente en nuestra pintura. No recuerdo quién decía que en el fondo más que catalán Tapiés parecía un místico castellano. Aquí eso parece evidente, como es evidente la resonancia oriental tornada visible. (En Tapiés si tiene sentido la famosa cuestión Oriente-Occidente, de la que tanto se abusa ante la pintura moderna).

EN otros cuadros, en los mejores cuadros de esta muestra, se repite algo de la teatralidad mínima de la Composición con tinta china a que empecé haciendo referencia. Los ingredientes son mínimos: sábanas, tinta china, barniz que amarillea, y un spray que sirve para dibujar con todo ilusionismo la sombra de los objetos colocados debajo de la sábana. Aiguada y spray, con sus enormes y amplísimas manchas prestamente trazadas, con sus rociados de spray surgiendo la calidad misma de la sábana plegada, vuelve a ser un cuadro que nos coloca entre Oriente y Occidente; entre la caligrafía y el spray. Emprenta de cistella sobre roba tal vez sea el cuadro más apropiado para cerrar el recorrido empezando en tono mayor con Amor a mort. Si Amor a mort jugaba con un efecto de mural, Emprenta... se presenta como un austero bodegón, extremadamente sabio de composición, extraordinariamente refinado de color (sobre austeros grises, nuevamente el extraño amarillo antiguo del barniz), del que la cistella, el cesto, la ilusión de cesto, se convierte en el auténtico, cotidiano, humilde centro.



RAFAEL MONTESINOS CON TODO EL TIEMPO EN LOS BRAZOS

Si ocurre con frecuencia que el poeta lo da todo en juventud —siempre pensamos en Rimbaud— o hasta cierto grado de madurez, ejemplos hay que en ésta y hasta en las mayores prolongaciones de la edad rinda frutos equivalentes o mejores: pensemos en Juan Ramón, Guillén, Aleixandre. A seguido de su antología «Poesía», en Plaza y Janés, Rafael Montesinos, a los cinco lustros de su vivir, y en volandas de pliegos de sus amigos y devotos sevillanos (Sexto Suplemento de Calle del Aire, Gráficas del Sur), reparte versos de nuevas cosechas con el título de «Ultimo cuerpo de campanas». No digo que este libro exceda a los anteriores representados o comprendidos en la Antología desde 1944 al 79 («Canciones perversas para una niña tonta», «El libro de las cosas perdidas», «Las incredulidades», «Cuaderno de las últimas nostalgias», «País de la esperanza», «El tiempo en nuestros brazos», «La verdad y otras dudas», «Cancionerillo de tipo tradicional» y algunos inéditos), sino que iguala a lo mejor y gana un punto en esa característica montesina de unir depuración escritural a intensidad emotiva.

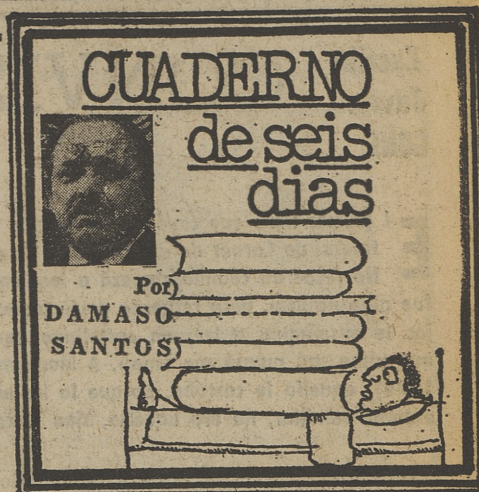
Lamento que la introducción exegética de la antología sea una breve —aunque expresiva— nota editorial. Claro está que los versos hablan por sí mismos, pero tengamos en cuenta que ya son historia de nuestra lírica, que Montesinos tiene una significación muy peculiar entre los poetas surgidos en la posguerra: becquerianismo, prolongación modernista de los

dos Machado, del neopopularismo de ellos y de Lorca y Alberti —con idéntica reminiscencia de cancioneros—, neoclasicismo garcialista, juego gerardino, neorrealismo posromántico, social y existencialismo dentro de un impenitente andalucismo dando culto —todos los maestros de la escuela, con preferencia expresa por ese anónimo poema, hoy sabido de Andrés Fernández Adrada, que es la «Epístola moral a Fabio»— como popular. Para él, el mejor poeta es el pueblo andaluz, y en él se funde con soleares y otras coplas que salpimentan toda su obra, incluso en este último libro, del que están eliminadas casi enteramente las estrofas y composiciones clásicas de su destreza anterior, con la sola permanencia del endecasílabo, el alexandrino y el octosílabo. No quiero decir que su obra consista en un fino epigonismo selectivo y vehicular. Las filaciones de talante y expresión son correspondencias y devociones que acompañan a una sensibilidad motivada en el amor, la nostalgia, la tristeza y la alegría de vivir, la palabra contra la muerte «antes que el tiempo muera en nuestros brazos», según la invitación del autor de la famosa Epístola, aquel Manrique de un siglo y pico después y sevillano. En este ejercicio el poeta traduce casi siempre inefabilidad (hay también palpitantes «tranches de vie») su experiencia, su intuición, su anhelo de recuperar todos los olvidos que constituyen lo más decisivo del vivir. No importa que éstos sean reales o inventados, del sueño o de la vida cotidiana. No le importa al poeta incluso que los motivos no puedan ni siquiera ser formulados o lo sean muy lateral o indirectamente aludidos. ¡Paradoja de este poeta de la sencillez —profunda y misteriosa—, que va de la sentencia —la soleá, el concepto lapidario— al casi hermetismo del erudito imaginístico y barroco! Mas no para placer de la inteligencia, o tan sólo, sino para verificar emoción, afectividad, sentimiento.

Los poemas —de varios años— que componen el último libro compendian, resumen y exaltan todo esto. Dice en él una

soleá: «No digas que no te aviso. / Quien se mira en otros ojos, está mirando su olvido». Y así en el poema que da título al poemario: «Ultimo cuerpo de campanas, nunca / te olvidará mi cuerpo ensordecido. / ¡Oh cima de mi cima!, cuando apenas / al alma mía se despertaba / su vocación de cuerpo en las alturas, / cuando amor tenía un solo nombre / grabado en plata para siempre, la última, / la funeral campana del olvido / a doblar por mi dicha se aprestaba».

Sospecho que «Ultimo cuerpo de campanas» es una primera agrupación de poemas de la segunda edad organizado para responder a una petición de sus paisanos. Tal vez haya una producción más amplia —o se esté realizando ahora—



Homenaje de una revista que merece el suyo



CADA número de «Peña Labra», la revista poética santanderina que dirige Aurelio García Cantalapiedra y edita la Diputación, es en cada número un regalo visual dibujístico y tipográfico— y de contenido literario. En tres temas se polariza: manuscritos de León Felipe en la sección «Presencia», que anota Rafael Gómez y que tiene por objeto publicar los textos originales que recogió José María de Cosío en su casona de Tudanca; homenaje a Quevedo, con un estudio de Ana María Diego Jáuregui de Snell, tres sonetos de Dionisio Ridruejo, estampados en un delicado encarte, y

que fueron publicados en la revista «Proel», en septiembre de 1945, cuarto centenario del nacimiento del escritor —que a su vez los editores convierten también en homenaje a Ridruejo mismo, «siempre en nuestra memoria», y en la sección «Pliegos de Poesía» una antología de toda la obra de Carlos Salomón, el gran poeta santanderino, tan tempranamente desaparecido (1923-1955). En otros espacios, el poema «Villa Natacha», de Odiseas Elytis, traducido por José Antonio Moreno Jurado; el de Angel Crespo, «Amadis y el explorador», y un tercero, sin título, de Gloria Ruiz, que ha sido

primer premio en el certamen Ciudad de Torrelavega 1980.

En este número 35 se anuncia que el próximo estará monográficamente dedicado a Octavio Paz.

Este archivo, exposición y promoción de poesía que «Peña Labra» es (con atención a nombres y hechos montañeses, a la España pretérita y actual, a Hispanoamérica y al mundo todo) lámpara continua de vívidos homenajes, merece a su vez ya un homenaje, centrado en la persona de su director y que desde aquí se propone —y hará efectivo por la parte que nos toca— en Santander y en Madrid.



Escribe Guillermo Díaz-Plaja, de la Real Academia Española

NOTAS D'ORSIANAS (I) EL «NOUCENTISME», EN PERSPECTIVA



ENSAYEMOS una pequeña exégesis. En primer término, para hacer notar su amplitud en lo temático, desde la política a la filosofía; desde la poesía hasta la arquitectura; en lo cronológico, a través de una vigencia que abarca no menos de un cuarto de siglo; en lo geográfico, por una dimensión que empieza en lo regional y acaba en lo peninsular.

No es, pues, creación de una persona, si bien todos pensamos en seguida en un solo nombre. Porque la fortuna —y el acierto— de la doctrina d'orsiana se apoyan, precisamente, en la confluencia de una serie de fenómenos colectivos de toma de conciencia.

¿De qué se trata, en suma? Al día siguiente del Romanticismo, transita por el espíritu europeo una sensación de agotamiento. No en vano lo romántico tiene un regusto de enfermedad, como ya sentía Goethe. Había, pues, que recobrar la salud. Y no sólo regresando a la realidad —esto ya lo había predicado el Naturalismo—, porque la realidad es, muchas veces, patológica. Sino a aquella verdad seleccionada por el equilibrio y la armonía. Se trataba, pura y simplemente, de reinstaurar el Clasicismo.

Se proponía, si lo prefería, abandonar las inspiraciones de raíz germánica, el mundo nórdico y medievalizante, que va desde la novelística de Walter Scott a la arquitectura de Antonio Gaudí, sustituyéndolo por un retorno a la clara tradición del Mediterráneo.

Ahora bien; como corresponde, la formulación de este retorno habían de realizarla los escritores. Y, sin salir de Francia, bien podríamos señalar la coexistencia concorde de una actitud que va del parnasianismo de Jean Moréas al romanismo culturalista de Charles Maurras y de León Daudet.

Pero es en nuestra Cataluña donde el despliegue cobra mayor anchura y significación. Tanto más curiosa, en cuanto la nueva actitud se enfrentaba con una eclosión ciertamente espectacular: la del Modernismo. El nuevo clasicismo novecentista, en efecto, formulaba su recusación frente a lo que se consideraba como una última manifestación caprichosa y enfermiza del Romanticismo. La salud no venía, en arquitectura, en la barroca policromía de Domènech y Montaner, sino de la reinstauración del espíritu clásico y mediterráneo en las cons-

trucciones de Folguera, Goday o Durán y Reynals, que ordenarán nuestras construcciones civiles, hasta su lamentable destrucción, con la aparición del «l'esprit nouveau» de los lecorbusierianos... En la escultura serán los Clará, los Casanovas, los Viladomat, los Gargallo, los Rebull... En la pintura, los Gali, los Sunyer, los Togores, los Obiols, los Ricart, los Labarta, los Feliu Elias... En la cerámica, los Aragay y los Llorens Artigas.

Y no faltarán teorizadores entre los artistas, como el propio Aragay o como aquel singular pintor llamado Joaquín Torres García, que en 1916 publicó un curioso libro titulado Ensayo sobre el Clasicismo.

Y acaso convendría recordar, como precedente y coetáneo, otra figura representativa: la del escultor catalán-francés Aristides Maillol.

Pues bien, repaso la cronología de la evolución «mediterránea» de Aristides Maillol: 1902, 1904, 1907... Son los años en que se inicia el «Glosari», al mismo tiempo en que se empiezan las excavaciones de Empúries, que actúan como un resorte sobre el alma catalana, obligándola a meditar sobre sus orígenes. De ahí que el joven Xenius inscriba en el «Glosari» de 1906 la consigna de que la misión de la generación intelectual que él conduce es, justamente, la de «redescubrir el Mediterráneo». Incluso el maestro de todos, Joan Maragall, va a abandonar el tricolor medievalismo de «El comte Arnau», para abandonarse al dulce regazo de Nausica, la criatura helénica revivida (1).

No es bueno que los pueblos vuelvan la espalda a los que un día fueron portavoces de su quehacer cultural. Ni es bueno que factores coyunturales nublen la visión de los mismos. Pero éste es ineluctable, y el propio Aristides Maillol entendió las palabras que le venían de los olivos y los viñedos del Sur; le traen un mensaje que le recuerda aquellas raíces culturales que resurgían en algunos poetas «parnasianos», de Leconte de Lisle a Jean Moréas. Y que, curiosamente, enlazaban con la tradición alemana, que, desde Winckelmann y Goethe, sentía el atractivo del hontanar clásico greco-latino. Y es bien sabido que es precisamente un aristócrata germano, el conde Kessler, quien se convierte en mecenas de Aristides Maillol, y —¡feliz iniciativa!— le costea un

viaje a Grecia, en la compañía nada menos que de Hugo de Hoffmannsthal.

De acuerdo con la nueva norma, la escultura de origen impresionista, realista y «momentánea» deja paso a una creación distinta: «La forma —escribe el escultor— me complace y lo ejecuto; pero para mí no es más que el medio para expresar la idea. Me sirvo de la forma para llegar a lo que no tiene forma. Tiendo a decir lo que no es palpable, lo que no se puede tocar.»

«La idea —sigue diciendo— ha de ser preconcebida. ¿Hay que determinarla antes de ver el modelo? ¿No estamos dentro del más puro lenguaje platónico? Sí: la definición de Josep Pla es exacta: Maillol és un grec.»

Si es cierto que en 1906 se inicia el «Glosari» de Xenius, no es menos cierto que, en el mismo año, aparecen «Enllà», de Maragall (importante modificación de su estética anterior), «Horacianos», de Costa i Llobera; «Els fruits saborosos», de Josep Carner; se estrena «Emporium», de Marquina... Son los años justamente de las excavaciones de la ciudad griega de Ampurias... ¿Veis cómo se enlazan todos los símbolos?

A partir de 1906, los jóvenes poetas, que luego se agruparían en la famosa «Antología», de Alexandre Plana (1925), pueden considerarse como unidos al «Noucentisme», aunque, en el terreno personal, muchos dejaron enfriar su encendida pasión d'orsiana. Toda la actitud inteligente y lúcida del estro poético de Carles Riba, de Joaquín Folguera, de Josep M. López Picó está llena de esta actitud cultural y estética, que, hace cuarenta años, parecía destinada a dotar a nuestro país de una madurez consciente, apoyada en el reencuentro de unas raíces espirituales históricas y responsables.

El «Noucentisme» en la arquitectura quedó frenado por la irrupción del grupo GATTPAC; en la poesía, por la aparición de las primeras vanguardias estéticas, en torno a Joan Salvat Papasseit; en pintura, por las jóvenes mesnadas del cubismo, que exponían en las Galeries Dalmau, del paseo de Gracia.

(1) Leo, es un texto del propio D'Ors, que, hacia 1953, un editor francés se proponía hacer una reedición de «La Ben Plantada», utilizando como ilustración una serie de dibujos de Aristides Maillol, otra de cuyas aficiones era la edición de textos clásicos latinos.

Escribe
Javier
GOÑI

CONVERSACION CON MONTSERRAT ROIG

"Todo en mí está en proceso"

El primer libro que cayó en sus manos fue la traducción catalana de Carner de «Alicia en el país de las maravillas». No recuerda cuándo empezó a leer en catalán, su lengua, fue algo natural, pero recuerda perfectamente cuándo las monjas le enseñaban a leer en castellano aquello de «mi mamá me mima, mi mamá me ama». A Montserrat Roig (Barcelona, 1946), aquello le costaba, porque la lengua del afecto, la del entorno familiar, no era aquélla, sino el catalán.

Había escrito versos adolescentes, como todos, en honor, ella, de la Virgen de Montserrat y otras cursiladas disculpables. Quiso ser actriz y se dio cuenta que no valía. Volvió a la escritura. Tras una corta biografía muy ligada al momento político y lingüístico que vivía Cataluña y el resto de España, tras una reconocida incursión por el periodismo, Montserrat Roig en esta década que ha terminado ha escrito tres novelas, en cierto modo relacionadas, constituyendo una especie de ciclo narrativo posiblemente conclusivo. Son «Ramona, adiós», «Tiempo de cerezas» y esta última «La hora violeta», que Argos Vergara ha escogido como libro del invierno 1981.

—Uno escribe para comunicar algo o para librarse de sus propios demonios, pero, cuando tú empezaste, además de todas estas razones, ¿había una voluntad de hacerlo en tu propia lengua?

—Supongo que sí. Dice Pere Quart, con quien estoy de acuerdo, que lo que nos une a los catalanes es la lengua, nuestro factor de identidad. En este sentido es muy importante para mí la lengua, sufro con su decadencia, que es mucho mayor que la del castellano. Al escribir, sin embargo, el uso del catalán surge como un fenómeno espontáneo. Es lo que diferencia a mi generación de la anterior, que escribía en catalán como un acto de servicio a la patria. Un día, Terenci Moix rompió este tópico: él solamente expresaba sus sentimientos, fantasmas y demonios en el vehículo que le era propio: su lengua materna. A mí me pasa igual. No escribo en catalán como un acto de servicio, sino porque me fluye natural, porque escribiendo me libero de lo que me atormenta. Esto parece melodramático y no lo es: me causa placer escribir.

—¿No te planteaste, al principio, escribir en castellano?

—Nunca obra de ficción. Yo he hecho mucho periodismo en castellano. He sobrevivido, como tantos otros, haciendo periodismo. Yo notaba que el catalán no era mi lengua de oficio, utilizándolo yo no creaba lengua. He leído —y me han influido— mucho a los clásicos castellanos, aprendí de Azorín, de Delibes, pero siempre el castellano es la lengua de oficio que tengo para comunicarme con un mercado más amplio.

—Hace unos años, el lector curioso castellanohablante te conocía por tus entrevistas en «Triunfo», por ejemplo, pero ignoraba que tenías el premio Víctor Catalá o el Sant Jordi de novela. De pronto tus novelas se traducen al castellano y obtienen un cierto eco y aprecio del público...

—Es algo que me ha sorprendido mucho. Ver cómo sin renunciar a mi tierra, a mis orígenes, al ser traducida al castellano, he

conectado con otras gentes, como aquel lector de Murcia que me escribía su particular «tiempo de cerezas». Esto me conmueve mucho. Los sentimientos siempre son los mismos, no importa la lengua en que te expreses.

—¿Por qué no te traduces a ti misma?

—Para que los lectores no se olviden que soy una escritora en catalán y porque otros lo hacen mejor que yo. El escritor debe dominar el lenguaje y yo en castellano me sentiría insegura. Pero una cosa tengo clara. Si algún día desapareciera mi lengua, yo utilizaría el castellano y el chino, si fuera preciso. Lo terrible es dejar de escribir.

—¿Te ha condicionado el hecho de ser catalana?

—En cierto modo, sí. Un escritor ruso, amigo mío, decía: «A mí me da pena porque es la mejor del mundo, sino porque es la mía». Yo pienso igual. Me dan rabia esos falsos patriotas, que no conciben la comunicación con otros pueblos, ni muestran preocupación por ellos.

—Como somos tan esquemáticos, aplicamos en seguida etiquetas a todo. A ti te cuelga, entre otras, la de feminista. Empecemos por una declaración de principios: ¿existe una auténtica literatura feminista?

—Sí existe una literatura feminista, lo que no sé es si es auténtica. En estos momentos, las mujeres —matizo: algunas— están escribiendo con más vitalidad que los hombres —matizo: algunos—. Pero yo no creo que la literatura tenga que militar con nada, incluido el feminismo. Una cosa es el texto ideológico, sea planfeto o riguroso análisis, y otra cosa es la literatura.

—Pero tú, cuando escribes...

—Cuando escribo no me planteo si soy feminista, si soy marxista. Sólo me comprometo con el papel y conmigo misma. Si en mis preocupaciones, la mujer ocupa un puesto importante, lógicamente esto se va a reflejar en mis escritos. Pero no de una forma preconcebida.

—«La hora violeta», tu tercera novela, tiene como protagonista a algunos de tus relatos anteriores. ¿Cierra ésta un ciclo?

—No lo sé. En principio, no me propuse hacer una saga o una trilogía. Pero los personajes me perseguían. No soy una escritora de gran fantasía. Me interesa la realidad, lo que ocurre en mi entorno. En este último libro hay personajes que salen sin quererlo yo. En cierto modo se cierra un ciclo, aunque ignoro si esos personajes volverán a perseguirme. Me gustaría escribir otras cosas, una novela policíaca, por ejemplo, pero es muy difícil hacer una auténtica, o una obra de teatro, me apasiona. Estoy trabajando en un libro-reportaje sobre el cerco de Lenin-

grado, que me pagan los rusos...

—Dicho así suena fatal, ¿no?

—Verás... La editorial Progreso, de Moscú, periódicamente invita a escritores extranjeros a una estancia en la URSS para escribir un libro. A través de una agencia literaria de Barcelona me invitaron a mí y elegí este tema, que me parecía apasionante, cómo resiste Lenin el cerco por los alemanes durante novecientos días,



en los que murieron un millón de personas de hambre y frío, y cómo, a pesar de ello, salvaron y protegieron la riqueza artística, que es enorme, de la vieja San Petersburgo.

—Con este libro volverás al reportaje extenso, como tu investigación sobre los republicanos catalanes de los campos de concentración nazis. Y con este libro vuelves a ser periodista. ¿Qué ha supuesto para ti el periodismo?

—Mucho. Me ha dado disciplina, cierto oficio, aprendí a observar, a descubrir, a conocer, a comprender. Me ha formado humanamente, no sólo literariamente. El periodismo, no lo podemos olvidar, aunque se pague muy mal, te ayuda a vivir. Yo quería ser escritora, otra cosa no sabía hacer, con la literatura únicamente no se come, por lo que el periodismo se convirtió en un canal de supervivencia. Para un escritor es bueno, te controla la neurosis, te hace salir de las cuatro paredes en las que te encierras para escribir.

—Y, desde el principio, te especializas en la entrevista. ¿Es éste un género «afín» a la mujer?

—Lo que ése es un género despreciado por los santones del periodismo. A ellos les va el artículo de fondo, consideran a la entrevista algo tan fácil que es ideal para la mujer, como nos gusta tanto hablar...

—Y viene el «boom» de Rosa Montero, de Maruja Torres, de Montserrat Roig...

—Pero fíjate que llevamos diez años trabajando. Si, hay muchas mujeres que hacen entrevistas; pero de género menor, nada. Es muy difícil. Hay que prepararlas, exige mucha paciencia, capacidad de persuasión. Para hacer una buena entrevista hay que saber perder el tiempo, y las mujeres, en eso somos un poco antiguas, sabemos perder el tiempo.

—Más de un lector castellano-hablante conoció por vez primera quizá a Mercè Rodoreda, al leer tu entrevista en «Triunfo».

—La de ella fue algo más que una simple entrevista. Mercè Rodoreda ha influido mucho en mi literariamente. Descubrí todo un mundo de sensaciones, de detalles en mi lengua. Ella dice que una buena novela se nota por la sabia elección de los detalles.

—¿Por dónde van tus gustos literarios?

—Son muy variados. Hay escritores a quienes admiro, aunque esté alejada, como escritora, de ellos. Son importantes para mí algunos castellanos como Delibes, Max Aub, Sender, Rosa Chacel. Me interesa Graham Greene. De Virginia Woolf, algunas cosas, no todas. Doris Lessing. Los norteamericanos. Los latinoamericanos, claro, desde Onetti a Vargas Llosa, quien me influyó mucho en un curso de doctorado que dio en Barcelona, al que asistí, con sus teorías sobre la novela. Pero más que autores, prefiero señalar libros sueltos que leo y releo: «Madame Bovary», «Rojo y Negro», «La regenta», algunos títulos de Galdós, los rusos, mucho. Como se ve, en general, el siglo XIX. Y Baroja, de una manera especial, que no sé por qué está pasado de moda, dicen.

—Ahora, que has concluido tu ciclo narrativo, ¿estás satisfecha, tienes confianza en tu capacidad creadora?

—La verdad es que me ha dado confianza en mí misma. En la posibilidad de hacer empeños mayores. Evidentemente no soy una escritora madura todavía, todo en mí está en proceso, estoy aprendiendo, cada novela ha sido un paso que he dado más, a veces largo, a veces corto. Todavía, sin embargo, me encuentro insegura. Pero estoy en ello.

Escribe
Mercè MONMANY

EL NUEVO FOLLETON DE IZQUIERDAS

La paulatina y bien sincronizada traducción al castellano de las tres obras principales de la escritora y periodista catalana Montserrat Roig (especialista dedicada al género de la entrevista y autora también de un documento sobre «Los catalanes en los campos nazis», así como de una primera novela no traducida, «Molta roba i poc sabó») ha provocado un hecho bastante insólito en nuestro país, si examinamos a simple vista el nivel de ventas y lectores suscitado.

Por más que incidieramos en las características particulares de la protagonista en cuestión (protagonista editorial, se entiende), las causas más evidentes no son de por sí excesivamente válidas: causa (de atracción o polarización del interés)—mujer, o bien causa-juventud. Ambas, por simples que parezcan, son un reclamo, a ciertos niveles, suficiente. En el primer caso, otras (mujeres) han despuntado paralelamente, como es el caso de Esther Tusquets, y han quedado mucho más restringidas a un carácter de minorías. En el segundo caso, la condición no puede considerarse exclusiva, aunque todos sabemos que en nuestro país posee la suficiente ambigüedad como para hacerla perdurar perfectamente hasta los cuarenta y cinco, sobre todo desde que el Ministerio de Cultura se encarga de repartir los carnés de jóvenes autores.

No pretendería con este artículo emular las dotes «retrayentes», ya sean desde la malvada grotesquería esperpéntica, o bien desde la ironía lacerante, de unes Rambles o de un Café Gijón, más o menos inclementes y crueles, a la usanza de nuestros amigos columnistas Cardín o Vicent. Creo, de todas formas, que no es abuso el advertir sobre ciertas constantes actuales repetidas en determinadas mitificaciones populares, con determinados aditivos en el morbo del lanzamiento cultural corriente en estos casos: Política (en busca del Vizcaíno Casas de la Izquierda), mujerío (en busca de la Mercedes Salisachs atea), gestabarciones (nuevas Marionas Rebulls —que ya no van al Liceo— para los nuevos tiempos que corren), periodismo en Prensa y televisión... Resumiendo, la «mise-en-scène» más revolucionaria y adecuada para propiciar esos: «Hacia el "best-seller" del sector rojo de la casa», «Grandes relatos para los que no ven "Grandes Relatos"», etcétera.

El producto editorial y socio-cultural se cumple, pues, puntualmente: algo fácil de ingerir, honesto sin ser fatuo, lejos de mayores problemas (y tampoco, ¡ay!, ambiciones) ni complicaciones existenciales. Como una Mercedes Salisachs contando idilios en la Costa Brava (también desde una técnica narrativa, vulgarmente entendida como «correcta»), pero con idilios repartidos entre campos de concentración nazis —curiosamente— y células psuqueras. El resultado, todo lector avisado se habrá percatado, es un sugestivo conjunto de relatos melancólico, afectivo, nostálgico, transparente, «sincero» y casi autobiográfico, que ofrece un amplio abanico de posibilidades para ser linealmente continuado en sus avatares, ya que en el último libro de Montserrat Roig, «La hora violeta», la autora, «con el fin de ayudar al lector», confecciona una inspirada distribución del árbol genealógico, base de la trilogía por entregas: la familia Miralpeix, y con ello, una afirmación, una advertencia y casi amenaza al continuismo de la saga-serie «Mujer rica, mujer pobre» (en experiencias, por supuesto). Asimismo, se manifiesta una voluntad de ratificación en los tradicionales y más tristes lastres de la novela catalana, en su vertiente casera de provincianismo «tronco-familiar», a través de generaciones conformantes de una mitología no siempre demasiado espléndida.

Porque, ¿quién de ese mismo sector rojo, militante o no, de la población no ha sufrido —incluso vanagloriándose, cual título académico— las penalidades e inclemencias de una clandestinidad, fascismo, represión, machismo y demás plagas de la Humanidad? Las señas de identidad —y de conmoción íntima—, pues, no son difíciles. Y, con todo ello, la identidad particular de episodios, situaciones, opiniones, actuaciones e, incluso, afligidos monólogos interiores.

El héroe (heroína) presentan las nuevas variedades máximas y mínimas concurrentes al argumento del nuevo folletón («des nouveaux-feuilletons»): origen pequeño-burgués, del eixample barceloní, para más datos; aventuras sentimentales, entre liberadas y subyugadas; «cultureta» e intelectualismo «progre» sin mayores intenciones; lucha política, sexual y vital; hijos, novios, familiares diversos y amigos de la causa o no, que completan la «pasión» de las respectivas protagonistas, dentro del cuadro-esquema costumbrista de lo que es la moral, en términos muy generales, de la izquierda ex antifranquista en este nuestro país (simbólicamente anatomizada en una «mise-en-scène» a la catalana). Y los fervorosos «continuadores» del serial se preguntarán con ansia: ¿cuál será la continuación de la saga-serie de las Mundetas y Natálias? ¿se realizarán en pos de su libertad, socialismo o autonomía? ¿seguirán teniendo hijos? ¿serán deseados o no? Crónicas, en fin, del desamor, compartidas por tantas mujeres dolientes —ya fueran abnegadas o rebeldes— en la historia de nuestra literatura. Pero esa tendencia muy respetable (y algo obsesiva) para demostrar nuestra «otra sensibilidad»: ¿dónde empieza y dónde acaba, lícitamente, para ser leída con cierta animosidad y sin demasiada vergüenza o estupor? ¿Realmente somos tan simples y transparentes todas las mujeres? Mercè Rodoreda es un espíritu sensible y además lúcido. Y Esther Tusquets, con toda su también tendencia al desamor, aunque éste sea prohibido y poco convencional, creo que también lo es, además de tener unas dotes narrativas y poéticas excelentes. Los mundos, ¿también tendrán que ser siempre tan de puertas adentro, tan de golpes en el corazón, tan tras los visillos, tan sencillamente inquietos? Si siempre ha habido una evidente, casi insalvable, tendencia femenina al interiorismo de confesionario, ¡ya todos los viajes interiores fueran como los de las Alomas y Leticias de Mercè Rodoreda o Rosa Chacel... En muchos lectores, por suerte, ya no basta tan sólo el espíritu de proteccionismo subnormal a la cruzada-desalvación-redentorista-femenina.

Y como colofón de reflexiones generales acerca de los lances que acaecen por los senderos de nuestra sufrida cultura actual, quisieramos hacernos una pregunta más en este sano ejercicio espiritual (vistos los recientes empeños del «nuevo cine español» y ciertos novelistas, denodadamente aplicados en retomar la tarea testimonial-costumbrista, post el 68 que aquí nunca se vio): ¿hasta cuándo durarán en nuestra cultura estas gestas heroicas, esta contraraza, esta «pasión» de rebeldes y desencantados, este «fer la petita història» de nuestros días? Con empresas de rastreamiento histórico de más vastas ambiciones, en el caso de Montserrat Roig, o más humildes —pero igual de persistentes— en sus planteamientos, insisten en ofrecernos una visión panorámica de cómo ha sobrevivido y sigue sobreviviendo el progre medio de este país: con mayor o menor imaginación, grisceidad más o menos leve, y fantasmas diversos entre la batalla, el candor y el aburrimiento. Cabe la esperanza de que esta «nouvelle-vague» no siga prosperando, que sea un vano sueño pasajero. Y volviendo al caso concreto que nos ocupaba, una aún recuerda la tierna y ardorosa polémica sostenida por Montserrat Roig con la escritora María Aurelia de Capmany, en torno a la «icóno-provocación» nazi, en su día, de la película «Portiere di notte», y piensa con tristeza si el realismo (que ése nunca muere) seguirá, a su vez, reencarnándose en la otra vida, en socialista, o para ser más exactos, en «de izquierdas», hasta el fin de los tiempos soportables.

Escribe Guillermo CARNERO

LA DISOLUCION DEL DADAISMO



Tristan Tzara

NUNCA se pondrá bastante de manifiesto la importancia del movimiento Dadá para comprender históricamente el fenómeno vanguardista, y la prolongación de su espíritu hasta nuestros días. Dadá es la esencia químicamente pura del vanguardismo, una cadena de críticas, censuras y negaciones radicales llena todavía de virtualidad. Si las diversas soluciones que aportaron otros movimientos pueden ser discutibles o estar ligadas a coyunturas históricas fenecidas, la continuidad de la crisis cultural de Occidente, desde principios de siglo hasta hoy, mantiene vigente el axioma básico de Dadá: desconfiar de toda solución, mandar al diablo la cultura.

No hay innovación en el campo del arte o la literatura durante la primera mitad del siglo XX que no esté en germen en Dadá. El concepto de triple revolución (arte, moral, política) que los superrealistas desarrollaron en la teoría y en la práctica se anticipa en el fundador del grupo de Zurich y, en seguida disidente, Hugo Ball. El antiarte como blasfemia estética y política, como antítesis a la exaltación futurista de los valores tecnológicos, está en el «ready-made», de Duchamp, y en el movimiento «Merz», de Schwitters. El arte cinético y el op-art, en el mismo Duchamp. El lenguaje de los límites, en los poemas «fonético-abstracto» y «simultáneo-ruidistas» de 1916 (su teoría, en la «lengua transracional» de Klebnikov). El happening y el arte de la crudeza fueron actos dadaístas cotidianos.

En el manifiesto «Prohibido abstenerse», Dadá ofrece una recompensa a quien sea capaz de explicar qué se propone Dadá. La verdad es que el reto sigue en parte en pie, porque no todos los documentos que permitirían aceptarlo están a nuestro alcance. Un lector español puede disponer de los manifiestos editados por Tusquets, «La aventura Dadá», de Hugnet (Júcar); la deficiente edición de «Documentos Dadá», de la Universidad de México; la «Historia del dadaísmo», de Richter (Buenos Aires, Nueva Visión); el ensayo de Octavio Paz sobre «La novia...», de Duchamp; la «Crítica de la intelectualidad alemana», de Ball (Edhasa); el «Duchamp du signe», de la editorial Gustavo Gill, y, sobre todo, los documentos recogidos en los «Escritos de arte de vanguardia», publicados por Turner. A pesar de todo, la mejor bibliografía sobre Dadá no se encuentra en el mercado español ni ha sido traducida y es coto vedado para los no especialistas.

Sería demasiado largo, y no vendría a cuento, enumerarla aquí. Sólo pretendo señalar la importancia de una reciente reedición, que no aparece mencionada ni siquiera en las obras mejor informadas de

entre las que circulan entre nosotros. Me refiero al facsimil de la primera y segunda épocas (1919-1921 y 1922-1924) de la fundamental revista «Littérature» (1).

El círculo de Zurich estaba fatalmente condenado a tener corta vida por la divergencia entre Ball y Tzara, debida, es de suponer, a puntos de vista incompatibles sobre la praxis dadaísta, que para el primero habría de englobar un nivel político, y excluirlo para el segundo (en el momento inicial, luego Tzara cambió de ideas al respecto). Pronto abandonaría Ball el cenáculo dadaísta y la ciudad para acabar poniendo en práctica, en la esfera personal, su vocación de fraile mendicante inspirado por el «comunismo» evangélico. Tzara, dueño entonces del campo, en contacto con Picabia, trasladará su puesto de mando a París, donde entra en relación con Aragón, Breton y Soupault, los tres fundadores de «Littérature».

El extraordinario interés de esta publicación reside en permitirnos asistir, paso a paso, al alumbramiento de una nueva conciencia que, con el paso de los años, se va a definir como movimiento autónomo: el superrealismo.

La primera época de «Littérature» tiene veinte números. En un principio estamos ante un vanguardismo templado, lejos de la negativa dadaísta a admitir cualquier continuismo cultural; muy al contrario, la revista ofrece respetuosamente su primer número a Gide y Valéry. Sin embargo, en la última página, una docena de líneas elogian la independencia y el extremismo de Tzara, que va a colaborar repetidamente con poemas y textos diversos, desde el número dos, y que en el diez (diciembre 1919) publicará una carta rechazada por la «Nouvelle Revue Française».

El estallido dadaísta de «Littérature» se produce en el número trece (mayo 1920), que contiene veintitrés manifiestos, leídos meses antes por la plana mayor de la revista, unida a Tzara, Picabia, Arp y Ribemont-Dessaignes: París se ha convertido en la capital del Dadaísmo. Va a ser una situación pasajera, que se romperá en la primavera y verano del año siguiente. Pero nos dejará una prueba fehaciente de la conversión dadaísta de André Breton: su «Patinaje Dadá», donde define al movimiento como inconformista y partidario de toda revolución, pero falto de fe en la posibilidad de ninguna reforma por medio de la acción política organizada. Este inicial apolitismo bretoniano, tan distinto del conjunto de preocupaciones que se empiezan a manifestar a partir de la «Introducción al discurso sobre la escasez de realidad», se homologa, pues, con el primer Tzara y se opone a la línea Ball-Herzfelde.



André Breton

Tzara colabora en dieciséis de los veinte números de la primera época, Picabia en cuatro, Ribemont-Dessaignes en seis. Por ello, y por el mencionado número trece, la vinculación de «Littérature» al Dadaísmo parece firmemente establecida, con una mínima atención al vanguardismo internacional (en el número siete, septiembre 1919, un artículo de Valéry Larbaud presenta a Gómez de la Serna y traduce una selección de greguerías; en el diez, diciembre, encontramos una adhesión a Marinetti; Pound colabora en una ocasión).

Quizá el primer síntoma de disidencia sea la manifestación, desde el número dos (abril 1919), de la voluntad, que definirá al Superrealismo hasta el «Segundo Manifiesto», de distinguir precedentes entre los heterodoxos del pasado: Lautréamont y Rimbaud. Consideración selectiva, por lo tanto, frente al indiscriminado «trabajo destructivo» de que habla el «Manifiesto Dadá» de 1918.

Las diferencias entre Dadá y los futuros superrealistas son ya evidentes en los números dieciocho (marzo 1921) y veinte (agosto). En el primero de ellos están implícitas en las contestaciones a la encuesta sobre la valoración concedida a cerca de doscientos escritores, filósofos y pensadores, por los responsables de la revista. Si es general la hostilidad a todo clásico, próximo o remoto, al Romanticismo, Simbolismo, Naturalismo y Decadentismo, en algunos casos curiosos los dadaístas puros difieren notablemente de los futuros superrealistas, y es precisamente en lo que esta encuesta tiene de anticipo de la inminente politización del Superrealismo. Aunque las valoraciones globales de Robespierre, Lenin y Trotsky son bajas (más que las del Greco, Mallarmé o Valéry), los futuros superrealistas se distinguen en puntuar más alto. Marx no figura entre los examinados. Y otro dato significativo: frente a la indiferencia dadaísta, alta estima superrealista para Freud. Está ya clara la ecuación que po-

dría definir al movimiento acaudillado por Breton: un proyecto de liberación integral de la Humanidad en los tres niveles comunicantes y solidarios de la literatura, la moral y la política. En contradicción con la «abolición del futuro» dadaísta («Manifiesto del Sr. Antipirina»), con su proclamación de la inutilidad de todo esfuerzo artístico, con su negativa a convertirse en un movimiento organizado («El rebaño dadaísta huele mal», se dice en «Malos olores», de Paul Dermée). La ruptura de Tzara con el tribunal que juzgó simbólicamente a Maurice Barrès (el número veinte de «Littérature» recoge las actas), poco tiempo después de la encuesta, es suficientemente conocida.

El repudio total y explícito de Dadá se documenta inequívocamente en la segunda época de «Littérature». Dadá se ha convertido en una actitud muerta, declara Breton en «Abandonado todo» (número dos, abril 1922), y es preciso superarla en aras de una «nueva lucidez» (número cuatro, septiembre), que habría de exponer a partir del «Primer Manifiesto». Tras la declaración de guerra bretoniana, siguen otras: la de Raúl Huelsenbeck («Adelante») en el mismo número 4, la de Pére («A través de mis ojos») en el cinco. En «Entrada de los mediums» (número seis, noviembre) ya define Breton al Superrealismo como automatismo psíquico correspondiente al estado mental durante el sueño; y Desnos, en el siete (diciembre), propone el juego de palabras como teoría del conocimiento. El Superrealismo ha sido fundado.

La teoría y práctica superrealista están presentes en las páginas de «Littérature». En estado embrionario, si se quiere, pero por ello de mayor significación, porque la aparición de una nueva poética se perfila sobre la base de lo que debe a Dadá y de lo que a Dadá añade. En «Littérature» tenemos, como en el corte de un yacimiento arqueológico, un diagrama de la dialéctica entre dos de las mayores aventuras que ha presenciado la historia del arte en el siglo XX.

(1) París, Jean-Michel Place, 1978, 2 vols.



Escribe Luis Alberto DE CUENCA

Clásicos en bandeja de plata (1)

El número 4 de las Entregas de la Ventura, esa serie limitadísima que sólo 200 privilegiados pueden exhibir en sus bibliotecas es, por primera vez en la colección, un texto clásico. Se trata de los Madrigales y sonetos, de Luis Barahona de Soto. Se hizo cargo de la edición Genoveva García-Alegre.

Inaugura el volumen, impreso en excelente papel y elegante tipografía, una nota preliminar en la que la editora sitúa históricamente a Barahona de Soto, hace una breve referencia a su producción literaria y justifica los criterios que presiden la reimpresión de los cinco madrigales y 18 sonetos del poeta andaluz. A continuación figura el texto de los poemas, que Genoveva García-Alegre presenta inmaculado de erratas y admirablemente preciso en la puntuación, con lo que se nos facilita y enriquece una lectura ya de por sí vitalizadora. Hacía tiempo que no me tropezaba con una edición tan clara y limpia de un texto clásico como ésta que ofrece Genoveva García-Alegre de los Madrigales y sonetos, de Barahona.

El número 8 de la misma serie es otro clásico, en esta ocasión Veinte sonetos amorosos, de Petrarca, en traducción de Jacobo Cortines. Una hermosa versión, sin duda, llevada a cabo por la persona más

indicada para trasladar al castellano no sólo estos veinte sonetos, sino todo el Cancionero petrarquesco.

Recuerdo mi primera lectura —en español— de las Rime. Era la traducción de Enrique Garcés (Madrid, 1911), que también tradujera al castellano Los Lusíadas, de Camoens, y que, además de traductor, poeta y sacerdote, descubrió los más antiguos yacimientos de azogue del Perú. No lei esta versión en el original del siglo XVI, sino en una oportuna reimpresión llevada a cabo por Justo García Morales en la colección Crisol, de Aguilar, hace unos veinte o treinta años.

Entre los sonetos que más impacto me causaron en aquella primitiva lectura del Cancionero están algunos de los seleccionados por Cortines. Recuerdo cómo el «Solo et pensoso i piú deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti» del soneto XXXV (cito por la edición de Contini) se convertía en «Con pasos tardos solo voy midiendo / pensativo los campos más desiertos» y ahora, en la octava Entrega de la Ventura, en «Con pasos tardos, lentos, voy midiendo / pensativo los campos más desiertos», que tiene la ventaja sobre la versión de Garcés de conservar el lenti del original, aunque a costa de sacrificar el solo que inicia el poema.

O aquel «Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo / oscuro et freddo, Amor cieco et inermetransmutado en «Dexado has, Muerte, sin su sol al mundo / oscuro y frío, Amor has desarmado» y en «Dejaste, Muerte, sin el sol al mundo / oscuro y frío, Amor ciego e inerm», que es mejor que la anterior, aunque yo hubiese, quizá, añadido en ambas la preposición a antes de Amor en el segundo verso.

Pero eso son minucias. Lo importante es que Genoveva García-Alegre y Jacobo Cortines han sido los felices anfitriones de un animado y exquisito banquete bibliográfico. Eran sólo 200 los invitados, cada uno con su número en el ebúrneo escote o en la pechera almidonada. A los postres llegaron las ofertas en bandeja de plata. Todos estábamos nerviosos y expectantes, como si, en vez de a Barahona y a Petrarca, nos trajeran aquella cabeza desgredada y sangrienta de Juan el Bautista, tan bella en el rumor de tanta princesa y de tanto escoliasta decadente. Pero no fue así. Eran dos libros. Sin embargo, la expectación estaba plenamente justificada.

(1) Luis Barahona de Soto, Madrigales y sonetos, edición de Genoveva García-Alegre, Madrid, Entregas de la Ventura, 1980, y Petrarca, Veinte sonetos amorosos, traducción de Jacobo Cortines, Madrid, Entregas de la Ventura, 1980.



Escribe Leopoldo AZANCOT

CONTRA LOS PRINCIPIOS UNA EDUCACION SEXUAL

SE equivocan quienes creen que el proceso de liberación sexual ha alcanzado su techo. Estamos en los prolegómenos del mismo, más bien. Y los obstáculos con que dicho proceso se topa son prácticamente los de antes, aunque transfigurados por la hipocresía. ¿Cómo explicarse si no los ataques indirectos de que son objeto los libros que pugnan explícita o implícitamente por esa liberación?

Y el dato, máximamente significativo, de que tantos neodemócratas sean sus principales autores? Desengañémonos: la liberación sexual se encuentra en sus inicios, sólo ha logrado aún romper ciertas barreras burocráticas y, en consecuencia, falta mucho para que esa liberación se instale en las conciencias.

Considerando lo que antecede, a nadie sorprenderá el valor que atribuyo a un libro como «Mano dura», de Brian W. Aldiss (Ultramar Editores), quien, como se sabe, es uno de los maestros ingleses de la ciencia ficción actual. La presente novela, sin embargo, no pertenece a la literatura de anticipación: está concebida como autobiografía ficticia de un muchacho en la Gran Bretaña de los años 30 y constituye, ante todo, una especie de «educación sentimental» a la moderna, es decir, centrada sobre el sexo.

Este libro sin complacencias, desnudo y áspero, pero sin desgarramientos ni mala conciencia, es uno de los más valientes que conozco acerca del tema de la iniciación sexual de un hombre joven. Sin prédicas extemporáneas, sin lirismos camufladores, sin mezclar el espíritu con la carne, muestra la realidad —puede ser considerado además como un documento inapreciable sobre el erotismo, sobre la vida carnal de la clase media inglesa durante el período que precedió a la segunda guerra mundial— y deja al lector la tarea de extraer las conclusiones pertinentes. Unas conclusiones, pienso, que de ser asumidas revolucionarían las ideas que la mayoría se hace sobre el sexo.

La novela se mantiene siempre en el nivel de lo cotidiano y elude toda pompa verbal. Sin embargo —o mejor, a causa de ello— abunda en escenas inolvidables de una violencia conmovedora, masturbaciones colectivas en

dormitorios escolares, relación de una criada con dos hermanos, etc. ¿Qué es lo que les confiere tal fuerza? Pienso que la naturalidad con que están descritas, la falta de sentido del pecado de que da muestras el autor a su respecto: ningún falso misticismo, tampoco como coartada; la verdad desnuda tan sólo.

ESPIONAJE

LAS MULTINACIONALES DEL PETROLEO

QUIZA no haya rama de la novela que refleje mejor que la de espionaje el concepto que del hecho político tiene en cada momento el hombre de la calle. Para convencerse de ello basta con comparar un libro cualquiera de Le Carré con «Shibumi», de Trevanian (Plaza & Janés), y a ambos con otra novela cualquiera de distinto tipo. Se comprueba entonces que las de espionaje tienen a la política, más que a la aventura, en su origen y que la visión política ha variado entre la de Le Carré y la de Trevanian, siendo mucho más moderna, más actual, la segunda.

«Shibumi», muy estimable desde el punto de vista de las técnicas narrativas y del suspense, es una novela que representa la sublimación del concepto de la política como conspiración que tiene el hombre medio de hoy. Según éste, la pugna entre países comunistas y países capitalistas posee una importancia muy menor frente a la que oponen multinacionales —y, sobre todo, las del petróleo— y Gobiernos de los distintos países —y en especial los capitalistas— por el dominio mundial. Trevanian, que asume dicha postura, la enriquece con detalles que revelan una buena información —así el papel representado por la Iglesia en el origen de ciertos separatismos que nos son muy cercanos— y con opiniones cínicas y humorísticas, que lo muestran como un hombre extremadamente lúcido —véanse las consecuencias que extrae de la vergonzosa derrota de Francia a manos de los alemanes del III Reich, su identificación del falangismo con ciertos modos tradicionales del ser español, etc.

Especial interés reviste la caracterización que del héroe o protagonista de su novela hace Trevanian. A diferencia de Le Carré, para quien el espía es un hombre lamentable o un intelectual extraviado en la acción, Trevanian hace de su personaje principal un superhombre al estilo de los nuevos tiempos: adscrito a la ética japonesa medieval, dotado de poderes físicos y espirituales de excepción, partidario de la naturaleza corregida por el estilo frente a la industrialización, con experiencias místicas; es así sólo en cuanto encarnación de los valores que su autor vindica, ya que Trevanian no consigue hacerlo actuar o ser como tal cuando la aventura se desencadena.

¿Qué quiere ello decir? Que el autor de «Shibumi» da un poco la impresión de ser un escritor que únicamente de modo subsidiario escribe novelas de este tipo; su interés, inequívocamente, se halla centrado en aspectos que son secundarios en el subgénero novelesco de espionaje. De aquí los fallos de estructura de su libro y el hecho de que lo que más atraiga en el mismo sea la serie de episodios que narran la información de su héroe y no la intriga principal.



Cero a "Encuentros con las Letras"

Anuestro buen amigo Carlos Vélaz se le fue de las manos el último «Encuentros con las Letras», emitido anteayer. No nos atreveríamos a tratar con dureza esa emisión (que llevaba

el desmesurado título «¿Qué es la literatura?») si no hubiésemos hablado otras veces, muy positivamente de este programa que suele tratar con acierto los temas literarios. Pero el pasado jueves sentimos

vergüenza ajena. La emisión se componía de una entrevista de Daniel Sueiro a Medardo Fraile, otra de Sánchez Dragó a Manu Leguineche (de la que no hablaremos, puesto que se desarrolló dentro de los límites de lo razonable) y de una caótica mesa redonda sobre el tema que daba título al programa: «¿Qué es la literatura?».

QUIZA el plato fuerte fue la mesa redonda. Para empezar, la idea era desmesurada. ¿Cómo hablar cinco personas durante quince minutos acerca de qué es y qué no es la literatura? El asunto lo propuso Carlos Vélaz al inicio de la mesa como un «juego», aunque en realidad más que un juego fue «un verdadero cilicio», como dijo José Luis Jover (por cierto, su rostro exhibió durante todo el tiempo que duró la mesa redonda un sano gesto, más que revelador, de contrariedad). Sueiro se enredó con Sartre hasta la confusión. Torbado, siempre inclinado a la literatura venal, echó mano de unas cuantas citas cómicas (el chiste de Jover, en cambio, dio en el blanco «Literatura es —dijo citando a Fóscolo— un arte libérrimo e independiente»), y hasta se confundió Torbado al nombrar el programa, pues dijo «Fantástico» en lugar de «Encuentros con las Letras», como en un acto fallido. Roberto Llamas hizo un juego de manos con un libro de atrezzo (eso sí era de «Fantástico») y dijo poco más o menos: «Yo estoy de acuerdo sólo con una parte de lo que se ha dicho aquí, y no lo estoy con otra parte. Pero no sé por qué estoy de acuerdo y por qué no lo estoy». La ataraxia neuronal rozó, con Roberto Llamas, lo intolerable: él y Torbado tendían al goce lector del listín telefónico, que Jover colocó junto a las «Memorias» de Osorio y al realismo socialista, como tres ejemplos de lo que no es literatura. Porque a todo esto, era obligado poner ejemplos.

ESA mesa redonda se recordará durante largo tiempo. Esa mesa redonda y el permanente gesto de sufrimiento —que el espectador debió compartir— de Jover: su imagen —de cólera— valió más que mil palabras...

S. I.

Escribe Alfonso MARTINEZ-MENA

Aventura egiptológica



ROBIN Cook, viejo conocido en esta sección a través de los comentarios que en su día dedicamos a «En coma» y «Médico interno», en los que se acreditó como bestselero dominador del suspense en obras que tenían por escenario y trama el mundo de la medicina y sus intrínsecos, tan familiar para él por su profesión de médico-cirujano, que ejerce en Boston, siendo además profesor de oftalmología en la Universidad de Massachusetts, viene ahora a cambiar el decorado y tema en esta «La esfinge», que nos traslada al Egipto de los faraones, novela, como las anteriores, publicada por Ultramar Editores dentro de su Colección Best-Seller.

También aquí hay médico que participa en la acción, aunque discretamente, ya que el tema es un relato de aventuras protagonizado por una joven egiptóloga que, durante su breve estancia en el país del Nilo, se ve envuelta en trepidantes situaciones surgidas de la curiosidad, que la lleva al casual descubrimiento del tesoro del faraón Sethi I, perteneciente a la XIX dinastía, hijo y sucesor de Ransés I y recordado por sus hazañas, grabadas en los relieves de Karmak. Fue gran constructor (templo de Abidas, tumba en el Valle de los Reyes), luchó contra los beduinos nómadas, intervino en Palestina y Siria, y se enfrentó a los hititas. Estos datos históricos; lo demás, fantasía.

Se inicia la novela con la descripción del primer robo en la tumba de Tutankamón, en 1301 a. J. C., por uno de los obreros que trabajaba en la construcción de la tumba de Sethi, que disponía de los planos porque su abuelo había trabajado en ella. El capítulo siguiente nos traslada al 26 de noviembre de 1922, cuando Howard Carter descubre la tumba de Tuta, consciente de que no era el primero en abrirla. Muere unos meses después, víctima de la «maldición de los faraones».

A continuación, el relato, capitulado por días e incluso a golpe de reloj durante las ocho jornadas en que transcurre la acción, cuyo principal ingre-

diente, además del suspense apuntado, estriba en el exotismo pseudocientífico del mundo de los traficantes de obras de arte en el Egipto de hoy, viviendo los mismos escenarios de hace tres mil años: pirámides, márgenes del Nilo, tumbas del Valle de los Reyes, anticuarios y falsificadores folklorizados..., y el ocasional descubrimiento del fabuloso tesoro y tumba que hace palidecer todos los hallazgos anteriores.

Todo da lugar a una trepidante sucesión de peripecias, a través de las que se fantasea sobre determinados hechos sucedidos siglos atrás, al tiempo que inesperadamente salen a la luz los increíbles tesoros de Sethi I y se ofrece una explicación sobre la llamada «maldición de los faraones».

Un poco de sexo, un poco de erudición divulgadora, un poco de reportaje turístico, un poco de espionaje, un poco de técnicas del contrabando, situaciones límite, asesinatos, codicia y la ingenuidad de esa protagonista americana, Erica, especialista en transcripciones, ocasionalmente en contacto con las redes del crimen organizado y el tráfico de objetos artísticos a nivel internacional, con sus secuelas de corrupción e intereses, degradación y rapiña.

La novela está llevada a un ritmo apasionante, que envuelve al lector en las redes de la intriga, que conduce a la protagonista a un final terrorífico e inesperado, realmente original, que justifica y revaloriza el curioso montaje y desarrollo de un relato del género aventuras, con el atractivo del escenario y la espectacularidad de un reportaje fantaseado y atrayente muy en concordancia las coordenadas típicas de la modalidad, en la que hay que encuadrar ésta, «La esfinge», que casi roza el calificativo de novela negra, y, por supuesto, está de lleno en la parcela de las de evasión, con final feliz, sin traumas ni problemas para el lector común.

DETRAS DE LA AVENTURA UNA REIVINDICACION ETICA

PARA nadie es un secreto que la «aventura» goza hoy de buena Prensa y menos que gente poco recomendable se sirve de ella, a nivel literario, como tapadera de ideas más o menos inconfesables. En consecuencia, es muy de alabar que Editorial Legasa haya creado una colección de novelas, «Clásicos de aventuras Legasa», en la que la aventura carece de toda connotación ideológica impura, con lo que, a más de contribuir a clarificar nuestro confuso panorama literario actual, facilita el acceso a libros fundamentales hasta ahora equivocadamente valorados.

La colección comprende cinco series —«Los robinsones», dirigida por Bravo-Villasanet; «El Oeste», por Martínez Sánchez; «La Edad Media», por Martínez Menchón; «Protagonista: el niño», por José María Carandell; «La aventura africana», por Savater— y ya han aparecido los volúmenes iniciales de las tres primeras: «Aventuras de Robinson Crusoe», de Daniel Defoe; «Oceola, el gran jefe de los seminolas», de Mayne Reid; «La flecha negra», de Roberto Luis Stevenson, todas ellas precedidas por valiosos estudios, e ilustradas con grabados y dibujos. Siendo de destacar tanto la belleza de su presentación, como el hecho de que se trate de ediciones íntegras y bien traducidas, en contra de las costumbres que han regido tradicionalmente entre nosotros este tipo de literatura.

¿Qué es lo que puede encontrar el lector de hoy en los tres libros citados? Ante todo, arte narrativo en estado puro, los fastos de la imaginación —tan ignorados por la novela contemporánea al uso—, y, en especial, una cierta moral. A esta última, yo la tengo por muy importante. En efecto, en momentos como los presentes, caracterizados por la confusión ética, reviste la mayor trascendencia un tipo de literatura en la que se reivindican valores fundamentales que erróneamente se venían adscribiendo a clases o movimientos antiprogresistas: el valor físico y espiritual, la lealtad, la libre subordinación de lo individual a lo comunitario, la fortaleza de ánimo, la amistad, el deseo de dominar el destino. Y lo ejemplar, lo modélico, es que, en los tres libros que nos ocupan, esa reivindicación se realiza por la vía de las imágenes, no por la de los conceptos, mediante actos cargados de significación: de un modo apasionante. Y con esto tocamos un punto del mayor interés: estas novelas prueban que la literatura, para ser buena, no tiene porqué ser aburrido; que constituye un síntoma de torpe esnobismo intelectual valorar sólo lo que no se entiende bien o no satisface nuestras más intensas expectativas.

Escribe
Jacinto Luis GUEREÑA

ALELUYA PARA MARIA BLANCHARD

El haz y el envés, el cuerpo con sus reveses emocionantes a fuerza de dolor y el llevar a rastras una invencible modificación ósea, el ser y el estar en el arte del siglo XX, una figura que se realiza automáticamente gracias a su propia obra, el tiempo y los recuerdos, el apego de la sensibilidad a un enfoque de esfuerzo y triunfando así de las injustas heridas, la desnudez y la purificación del alma y de los sentimientos, génesis y desarrollo de una trayectoria de pintura cuya definición reside en la verdad y en la ternura, María Blanchard de España, María Blanchard del arte español. Raíces santanderinas, ahincadas; en Santander nació la pintora, en 1881, y allí su padre había fundado una revista literaria, «El Atlántico». María Blanchard era —todos los recuerdos de quienes la conocieron lo atestiguan—, una criatura excepcional, corazón de oro, inteligencia muy despierta y mujer de superior cultura. ¿No es una artista de España?

¿Por qué no se reconoce así en otras partes? Escúchese lo que copio de un importante libro francés, el «Dictionnaire de l'art contemporain», realizado por Raymond Charmet para las ediciones Larousse: «Blanchard (María), peintre française d'origine espagnole». ¿De dónde se sacó el citado señor esa absurda afirmación? Es lo de siempre, en eso los galos son duchos y perseverantes, les gusta apropiarse lo de otros, así inventaron, sin más ni más, el camelo de «escuela de París» en pintura, y es una falsedad manifiesta, no hay escuela de ninguna clase, pero al vocearlo con tal creación quedaban como artistas de Francia un gran número de extranjeros, muchos de ellos con fama internacional. Entre una abundante y espléndida pléyade de artistas que residieron en Francia, bastantes eran españoles: Picasso, Domínguez, Grau Sala, Juan Gris, Gargallo, Blanchard y muchos más. ¿Es que son artistas franceses? Menos mal que en el gran diccionario enciclopédico Larousse ya se corrigió todo y el lector puede darse cuenta en su lectura: «Blanchard (María), peintre espagnol, fille d'un père catalan et d'une mère française».

Las cosas, en su punto; todos estamos de acuerdo en los datos de una biografía que tiene que ser, ante todo, española. Por el arraigo, por los motivos del arte, por las exigencias de la sensibilidad, María Blanchard, tras primeros estudios en Madrid, se fue a vivir a Francia y allí murió; los años fueron desde 1910 hasta 1932. Debe decirse que fueron años de exaltación para la pintora, trabajando con Van Dongen y con el grupo de los cubistas (citense a André Lhote, a Juan Gris, a Marie Laurencin). Intensificación del afán de crear. Fue a los cuarenta años cuando María Blanchard demostró, honda y subrayadamente, la calidad de su obra. Rastreo del cubismo, las pinceladas en estilo potente y, sin embargo, austero. Una poesía cargada de humanismo. Y fueron surgiendo lienzos: escenas de la vida popular, escenas de una testimonial-

dad reinventada. Así, por ejemplo, las maternidades, las caras y bustos de niños, los interiores con nostalgia y sencillez, la vida en resumidas cuentas, María Blanchard soñaba; ¡qué artista no se apoya en las alas del soñar con ojos de par en par abiertos y acogedores? De esos ensueños procede la suavidad del grafismo, la ternura del colorido, los equilibrios de materia y forma en armonías que nunca se enfrentan, sino que se solidarizan y se complementan. Hay un ritmo de nostalgia acasó doliente y dolorida. A nadie le puede extrañar, y basta con evocar la realidad triste de María Blanchard, su silueta contrahecha. Nostálgicamente contemplaba al mundo, nostálgicamente construía sus sueños y, por ende, su arte. Resulta emocionante comprobarlo y proclamarlo. Un arte con nobleza familiar y decantada.

Admirable y admirada María Blanchard, déjame, permíteme que lo diga, es sinceridad acaso con atrevimiento, yo que no te conocí (la diferencia de edad y de circunstancias). Tú y tu lento encaminamiento que recordaban un decir machadiano, aquello de que un corazón sólo para dentro no es un corazón, así eras tú, ¡ay, María Blanchard, con el corazón hacia afuera, la pintura con desgarrones. Déjame decirte, lo oyes, ¿verdad?, déjame escribir que así lo siento, sin tapujos, déjame decirte en su surro que viene de muy hondo, arte que admiro y lo pregonó, gran artista eres, así te considero, así te lo digo: admirable y admirada María Blanchard.

Ahora estás ahí con tus telas y tus papeles en las paredes de la estupenda exposición que en Madrid se celebra, en la Galería Gavar, gracias al empeño de otro amigo y admirador tuyo, Mariano Espino. Es como una gavilla de realidades vasconortegas. Todo se agrupa en ramillete, aleluya de gozo ante el arte de María Blanchard. Yo he visto acudir muchos jóvenes, en arrobado mirar, dirigirse a tus lienzos, como en diálogo y como pidiendo luz para albergar interiormente tu mensaje

pictórico y humanista. He visto dos o tres muchachas que a ti acudian, con la lentitud estudiosa de una tesina. Arte de dignidad y de amor. Arte muy encajonado, que sobrepasa los vótores, un arte que fluye como el agua de manantial, pintura por los barrancos montañosos de tu vida. Existencia terrestre con sus días que tanto te malherieron. Amor y dolor, rayo que no cesa, al igual que en la palabra miguelhernandiana.

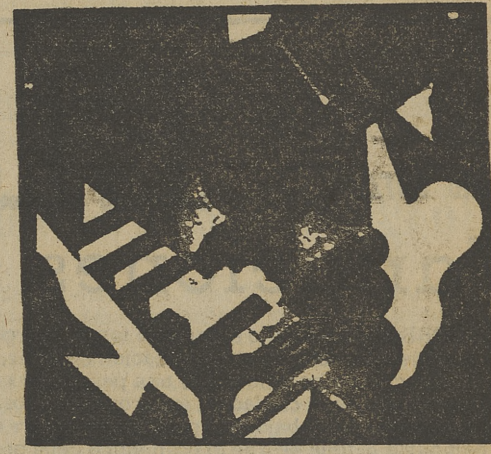
Se te quiere mucho, no olvides que se te quiere y se te quiso. ¿No recuerdas una vieja prueba de amor, la que hace años expuso Federico García Lorca? De él fue —sigue siendo— aquella «Elegía a María Blanchard», enriquecedora corriente del agua nunca varada, una prosa de poeta conferenciante, zumo y jugo del puro colorido lorquiano, conferencia que, a raíz de la muerte de la pintora (¡de tu muerte, querida María Blanchard!), en 1932, y en la capital gala, se pronunció en el Ateneo de Madrid. Con apresurada floración de la memoria, con activo temblor de los recuerdos, fui a los estantes de mi biblioteca. ¿Qué buscaba? Ya sabes, ese homenaje a tu vida. Ya está aquí. Es el número 1, año I, 2.ª época, de «Revista de Occidente», Madrid y abril de 1963. Todos están al tanto de que es la segunda navegación de la revista, su continuidad. Y en sus páginas figura el texto lorquiano. Andalucía y Norte de España, un abrazo coordinador y que llega a las entrañas. Tu muerte y la celebración por parte del poeta, en un ritual que cala hondo. Se sabe que Josefina de la Serna de Sainz de la Meza conservaba, como oro en paño, las cuartillas del texto manuscrito. Ella fue quien contó muchas cosas de María Blanchard al poeta granadino. «Le conté a Federico estas cosas, y él me iba preguntando: ¿y qué más? Yo seguía hablando como quien cuenta un cuento, y a Federico se le inquietaba la mirada. De ahí salió esta conferencia que él leyó en el Ateneo de Madrid, a poco de morir, bienaventuradamente, María Blanchard. Cabe ensimismarse en esa prosa directa, aquellas palabras tan suyas y tan de todos, sobre todo hoy, con el andar de los años acuciantes: «A medida que avanzaba el tiempo, su alma se iba purificando y sus actos adquiriendo mayor trascendencia y responsabilidad...» ¿De qué se nos habla? No hay misterio alguno, de una mujer en su soledad, con los trabajos y los días en defensa apasionada de su pintura. Era un quehacer tozudo y gozoso de mágico patetismo, la pintora hervía literalmente, gracias a su arte, a las tormentas de su interioridad. María Blanchard rompía los espejos, no los miraba, y tan sólo obedecía a la invitación de sus propios paisajes, los más abismales, los más recónditos. Pero resulta que ese arte, esa conversación, trascendía hasta nosotros. Hoy lo sabemos a ciencia cierta, deletreando con ternura por la caligrafía policromada de sus cuadros. También lo supo ver el autor del «Romancero gitano», en esa conferencia



ateneísta lo dijo: «Aguantaba a los demás y permanecía sola, sin comunicación humana; tan sola, que tuvo que buscar su patria invisible, donde corrieron sus heridas mezcladas con todo el mundo estilizado de dolor.» El poeta hablaba como amigo de una sombra, de una dulce sombra. Tragedia de la soledad, el drama de la aventura terrestre, «La lucha del ángel y el demonio estaba expresada de manera matemática en tu cuerpo.»

El arte grande, lo sincero, las embestidas del humilde vivir humano, el forcejear del grafismo y del color, una luz que quiso disipar celajes y amenazas, María Blanchard enternecida y aislada tras la estúpida caída, cuando se cayó por la escalera y se quedó contrahecha, con la espalda combada. «Porque eras jorobada, ¿y qué?» Lo que importa y subsiste es tu arte, y dígame adiós al eco del cuerpo, vuelan como despedidas sin llanto esas evocaciones.

En la exposición hay obras maestras del arte blanchardiano, es ofrenda para que las miradas acudan al clima suave e intimista de las atormentadas aventuras de María Blanchard. La insistencia de lo luminosamente poético, una búsqueda de lo figurativo, pero con aureolas de ensueños, una dulcificación cromática del amor comprensivo, con siembra de emociones y sensibilidades. Un arte de desnudez y, por ello mismo, un arte de himnos. O de arcoíris. Como se quiera.



Escribe
José Luis BREA

FIGURAS DE PRECISION

NUESTRO amigo está obsesionado por una idea —explicó—; piensa en una especie de fabricación sintética de «vida humana justa», al estilo de la fabricación del caucho sintético o del nitrógeno. De esta manera pretende Arnheim, el hombre con atributos, haber despachado la aventurada incursión del matemático Ulrich, el hombre sin atributos, en los terrenos del espíritu para fundar un Secretariado de la Precisión y del Alma. Una afirmación quizá similar a la de la gran novela se nos ocurre a la lectura —y contemplación— del libro que es móvil de este comentario: «Figuras de definición», de Patricio Bulnes y Juan Navarro.

Haciendo la salvedad, innecesaria para quienes hayan gozado de las páginas de Musil, de que la obsesión por generar precisión y que ello ataña al más amplio ámbito de lo humano, no se da sino con extraordinaria sutileza y discreción; si es política, y lo es en ambos casos, es al título que puede serlo la ejecución de un gesto sin finalidades o la emisión de una consigna sin auditorio. Se trata de provocar y observar, con la atenta mirada del lince que acecha su presa, los remolinos de efectos laterales que cualquier acción introduce en lo real.

Con esmerada precisión de relojeros de la sensibilidad, Juan Navarro y Patricio Bulnes se interesan en desmantelar y componer figuras cuyo funcionamiento dependa exclusivamente de su capacidad para mantener en tensión la atención hacia el trazo o la palabra cuando ésta padezca el remolón abandono en la vaguedad y caiga pecaminosa en la crispada relajación de su habitual circuito, reclamada por su sistema y coartada por su inercia. Aunque, desde luego, la suspensión de esa caída no lleva sino a otra; pero esta vez, por excepcional humor o talante poético, lo es por «propio peso» y el nuevo movi-

miento redefine un sistema de compensaciones, una nueva economía. «Figuras de definición» es, en ese sentido, una proyección pragmática y productiva en la economía de la figura. Proyección económica que agota el doble sentido del término: en cuanto ahorro y tendencia a cierta «gratuidad», por un lado; en cuanto sistema compensado que alcanza un cierto equilibrio dinámico, por otro.

Sin duda nos facilitará el acercamiento a este sistema de figuras el hacerlo bordeando dos cortes imaginarios que el propio trabajo de «Figuras de definición» acota y diseña. El primero es un corte temporal; un corte, como interrupción, del tiempo. El libro es contundente al respecto: lo que en él se esboza es «una cita sin tiempo ni desenlace». Algo nos hace recordar la carrera que, en «Alicia en el país de las maravillas», llevaba al Conejo Blanco hacia lo profundo, obsesionado por una seguridad —reloj en mano—: «¡Ay, ay, no voy a llegar a tiempo, llego tarde a mi cita!». Bulnes y Navarro Baldeweg sacan de esta carrera —y de aquella otra de Keaton, ya en la superficie, contra el mensaje en las líneas del telégrafo— dos enseñanzas: que en la carrera que atra-

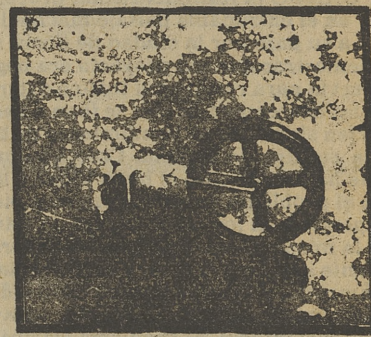
viesa lo profundo se pierde de antemano y nunca se llega a tiempo; y, sobre todo, que hay un movimiento que hace subir el todo a la superficie y que ellos practican: el humor. Así, la primera ganancia de esta peculiar economía de la figura, lo es de tiempo: el tiempo, nos dirá Bulnes, «que no se le da al objeto para rehacerse».

Una vez «interrumpida la elaboración en cualquier punto», se trata de «ver qué pasa allí en términos de espacialidad». Cuando Navarro Baldeweg toma al asalto «la fuerza que, en su fuga, define la figura» sorprende un corte aéreo, un espacio de meras formalidades y no estrictamente constituido, que perdura en ese estado un tiempo equivalente al que el objeto tarda en su reacción. Define un plano de absoluta transparencia que, como la ventana de que nos habla el libro, «ha doblegado lo que significa por interrupción a lo que significa por fluidez». En semejante espacio se produce el encuentro de superficie que constituye estas singularísimas «Figuras de definición». Y él es, además, en gran parte, el artífice de las relaciones que en él se dan entre la figura que define y la fuerza que la produce.

La figura de definición reúne los dos caracteres que Saussure atribuía al signo, arbitrariedad y diferencia; diferencia que lo es también en el sentido temporizador (diferir como aplazar), según el cual el signo será presencia diferida del referente. Pero las figuras de definición que en la obra se diseñan son totalmente peculiares, pues se establecen en ámbitos de simultaneidades. En efecto, practican una

reducción temporal que sitúa ambas fuerzas en una sola presencia, sin posibilidad de aplazamientos. De forma que el encuentro de los dos «linajes» no se produce conduciendo uno a otro como en el modelo original-copia, sino que los dos se encuentran en la misma superficie. Por ese movimiento, de humor desde luego, la figura se traza en un plano en el que ninguno de los puntos reclama plusvalía alguna (lo que les permite insinuar una «definición gratuita»), y donde todo movimiento se da en horizontalidad. En definitiva, las cualidades de arbitrariedad y diferencia son exaltadas al límite; sin concesiones, sin sumisión al pensamiento de la representación. Mediante ese humor, una pesa colocada junto a una columna es el peso que la recorre incesantemente. Es, si se quiere, una manera de que la representación, parafraseando a Picasso, no busque sino que encuentre.

NOTA.—Todas las citas entrecorridas, salvo indicación, pertenecen al libro «Figuras de definición». Patricio Bulnes y Juan Navarro Baldeweg. Ed. Francisco Rivas. Madrid, 1980.





Escribe
Luis Antonio
DE VILLENA

ANTE UNAS PROXIMAS OBRAS COMPLETAS

Juan Gil-Albert o el arte de la vida

MIGUEL DE MONTAIGNE, en la vieja torre de su señorío, se sentaba a escribir entre sus libros, y mezclaba al hacerlo su vida y sus lecturas, anécdotas y reflexiones sobre el arte y la moral. Una frase de Cicerón o de Ovidio daba lugar a la morosa descripción de un pasaje, a hablar de un buen Borgoña probado la otra noche, y a referir —al hilo de los clásicos— una historia de sus días o una vida de siempre. Y en cada uno de aquellos escritos, al parecer deshilvanados, surgen máximas y consejos sobre cómo vivir, y qué es el dolor y por qué hace daño la duda y es hermoso un cuerpo, una frase o un retablo.

Aquel Montaigne que hablaba de sus libros y de sus días, es tenido ahora por el prosista mejor del Renacimiento francés.

Antes que Montaigne, inauguró esa manera de escribir mezclando vida y libros, erudición y fantasía, nuestro gran prosista retórico de la corte del César Carlos, Fray Antonio de Guevara, en sus deliciosas Epístolas familiares, que los ingleses —por su fama— tradujeron como Golden Epistles, las Epístolas doradas.

Azorín, claro, gustó con frecuencia de Fray Antonio, y le fue asiduamente fiel a Miguel de Montaigne. En esta línea de escritores tenemos que situar la labor prosística de Juan Gil-Albert (Alcoy, 1906), cuya pausada y exquisita labor, tanto tiempo oculta a los lectores, por circunstancias de historia y por los avatares y exilios que promovió nuestra guerra, está siendo ahora reencontrada.

La sorpresa de la obra de Gil-Albert es la sorpresa del gusto y del clasicismo. El encanto de quien habla desde sí mismo, sin olvidarnos; y por eso no hay en él engaño posible.

Gil-Albert escribe sus prosas como retazos de su experiencia biográfica. Pero esa experiencia no es sólo el devenir de unos acontecimientos fechables en el tiempo y en el espacio. Es también el discurrir de una mente y de una sensibilidad elegantísima. Tomemos un ejemplo. Monólogo en la Alhambra es uno de los textos de su Mesa vuelta (Fernando Torres Editor, Valencia, 1974). En él Gil-Albert nos narra (biografía) su paseo un día de verano por el recinto mágico del palacio moro. Al hilo de la descripción del paseo surgen encuentros y digresiones. Se habla de historia, de lo que el conjunto monumental —incluido el palacio renacentista de Carlos I— significa en nuestro pasado. De la diferencia de Carlos a Felipe II. Del ser oscuro de España. Se describen, con gracil delectación en la palabra y en el ritmo de la frase, los jardines de arraianes y los surtidores delicados que manan agua y sonido; y a raíz de eso se comenta la esencia de la civilización —del ocio— islámico. El versículo del Corán que dice: La vida de este mundo no es

más que juego y pasatiempo. Y se discurre sobre la rara virtud de la contemplación. La magia del lugar hace surgir el tema fascinador de la belleza (he aquí de nuevo —se dice— el zarpazo subyugador de la belleza). Y durante un instante el texto se convierte en un escolio al Fedro, de Platón, donde se describen las lágrimas, y el temblor reverente del cuerpo cuando uno se halla ante el ser o la cosa portadores de ese don que tiene algo de celeste, somático e inhumano. Se charla después del clima y del lugar andaluz. El encuentro con un muchacho extranjero, visitante del monumento, da pie a hablar de las relaciones humanas, de lo español y de lo foráneo. Se vuelve a discurrir sobre belleza. Y el encuentro con uno de los guardas del recinto, provoca una reflexión sobre lo popular atávico. Sobre sus voces y sus giros —los veneros del agua— sobre lo que forma la sustancia de un pueblo. Su manera de ser y de ver el mundo. Y siempre descripciones, pensamientos sobre el hombre y la vida, ideas que no niegan su parte al esplendor del texto, y que pueden —como en Montaigne— parecer deshilvanadas, pero que, en realidad, están unidas por el hilo mágico de una vida que se contempla y contempla vivir, para extraer de ahí el secreto difícil de la elegancia.

Hemos tomado un ejemplo de Mesa vuelta, lo podíamos haber hecho igual de los textos que componen Los días están contados, Concierto en «mi» menor o de Memorabilia (Tusquets, Barcelona, 1975).

Los asuntos varían, cambia la circunstancia biográfica o cultural (o ambas a la par) que motiva el ensayo, su cálida andadura, pero la manera de hacer es idéntica. Corresponde a un espíritu lúcido

e inteligente que reflexiona para nosotros. Que quiere distraernos y encandilarnos, porque sabe que el arte es una magia, y no desdeña, sino que se complace en el período amplio y metafórico de la prosa (que es una de sus virtudes), pero que desea también que sepamos vivir. Que comprendamos el raro misterio —que puede ser encanto— de la existencia. Un espíritu ético y estético a un tiempo.

Juan Gil-Albert, interpretando y continuando a su modo la tradición de Byron y de Wilde y de Proust —dandies todos ellos como nuestro personaje— considera que la vida puede acercarse al arte. Que es arte ella misma. Y lo que Proust hizo recordando, Wilde epatando con el esplendor de sus flores malvadas y Byron enfrentándose al escándalo de su mito romántico, Gil-Albert lo hace —en la misma tradición insistió— contemplando y dejándose ver, cuidando su vida (la intimidad de su vida, y no el mero avatar externo que depende de tantas circunstancias) como se cuida el nudo de una corbata bella o una suavísima flor cuyo crecer es lento.

Gil-Albert es como el filósofo epicúreo de la antigüedad. Se deja ver, nos mira, deleita y enseña. Considera la vida como se considera al arte. Y una y otro —sabe— se interpenetran.

Dandy, nos sorprende y nos encanta. Su tradición es la del filósofo helenístico y la de Montaigne. Su virtud, la calidad y la magia del arte (de la prosa o del verso); su modernidad perenne el alto clasicismo que no se atiene a normas ni a etiquetas. Su encanto, la certeza de que vida y cultura no son diferentes. Su lema —creo— el de Adriano, el emperador: Humanitas, Felicitas, Libertas.

Escribe
Emilio RUIZ

EL DUERO

Variaciones sobre un mismo error

SIEMPRE que he escrito sobre este tema, me refiero a una posible carretera de circunvalación de Soria, he procurado hacerlo desde una perspectiva económica y del desarrollo de la ciudad en los próximos años. El estudiar este tema bajo esta premisa no quiere decir que comparta la idea de que lo económico debe prevalecer sobre otras materias tan respetables como la ecología, la historia y la cultura, sino todo lo contrario.

CUANDO la Administración proyectó una circunvalación en el entrañable paisaje machadiano del Duero a su paso por la ciudad de Soria, me esforcé en demostrar que ese proyecto era negativo, que no sólo no servía para resolver el tráfico exterior, sino que las desventajas que se iban a derivar del mismo podrían significar el hundimiento de buena parte de la cultura de España. Creo que todo esto se ha superado y que ha prevalecido el buen juicio y la lógica. Pero el problema no está resuelto, y mucho me temo que persista en los responsables de estudiar otra solución casi la misma terquedad que depositaron en la llamada variante sur. La estructura de Soria, su asentamiento, es complejo, y aunque ha sido destruida buena parte de la ciudad antigua, conserva todavía su primitiva razón de ser casi intacta. El problema estriba en que tenemos que cruzar el Duero y esta cuestión no se puede eludir si queremos unir Aragón con la Castilla de Valladolid, pero en función de un tráfico denso y pesado. Y éste, desde

luego, aquí radica el problema, no por cualquier parte. La solución medieval está agotada y no ofrece más posibilidades. Proyectar de nuevo casi sobre el mismo lugar un nuevo puente, aguas arriba del claustro de San Juan de Duero, para alcanzar la cota del Mirón, aunque técnicamente sea posible, es desgarrar, una vez más, el entorno de la ciudad. Esto se pensó hace ya muchos años y fue desestimado, porque entre otras razones se crean unas rampas que contradicen el principio de fluidez de tráfico y se introduce en la misma ciudad todo el tráfico externo. Y ese tráfico cuando se desestimó aquel proyecto no era ni mucho menos comparable con el actual.

VOLVEMOS de nuevo a nuestro punto de partida. Soria no debe ni puede aceptar un trato de ciudad pobre. Aunque Soria cuente muy poco en el contexto nacional, tiene que exigir de la Administración central que se cuente con ella, y que de una vez y para siempre sirva de enlace entre dos áreas económicas importantes como son Aragón y Castilla, sin entorpecer su desarrollo normal. Este empeñamiento, además de ser inservible, carece de imaginación; salimos de un error y nos adentramos en otro de similares magnitudes y contradicciones. ¿Por qué?

ME gustaría desvelar esta interrogación. Puede haber argumentos que no nos sirven de nada, como el de la economicidad. ¿No puede radicarse aquí, en esta política barata, de siempre, el empobrecimiento de una ciudad cuyo único delito es el haber sobrevivido a todo desprecio?

ESTÉ artículo, al que posiblemente se sumen muchos más, no por mi idea de rebatir un proyecto absurdo, sino porque pienso que el país está vivo y sigue teniendo una buena conciencia de lo que es Soria, es un anticipo de lo que la Administración piensa llevar a efecto, aunque en estos momentos trabaje muy sigilosamente. Desearía dar a conocer a los lectores de PUEBLO un plano en el que pudieran ver el trazado de la nueva vía, pero ante su imposibilidad, piensen en que un claustro se echará a temblar, en que habrá que romper murallas y acelerar a fondo para subir una rampa tan pronunciada como la actual, pues nuestros responsables tratan de unir el Duero con la cota más alta de la ciudad en una distancia digamos de medio kilómetro aproximadamente.

EN más de una ocasión hemos demostrado, y así se lo hemos expuesto al señor Sancho Ruf, que el problema se resuelve estudiando la alternativa norte que, sin deteriorar ningún monumento, alejándose prudentemente de la ciudad, solucionaría para siempre, sacando del casco urbano todo el tráfico exterior, las comunicaciones que hoy confluyen en Soria.



«Los últimos momentos de Numancia», pintura de historia, de Alejo Vera (1883-1923), que se conserva en la Diputación Provincial

SORIA: Tercera vía sobre el río

DESDE Aristóteles, la democracia no impide que la Administración cometa errores —«quia humana est»—; pero hace posible que se corrijan, gracias, entre otras cosas, al reconocimiento de la libre expresión de las ideas y opiniones de los administrados, de sus críticas y alternativas. El acto de la participación ciudadana en la democracia no se agota en el gran acontecimiento fundamental y legitimador del sufragio universal (abstención incluida). Estos principios —desde luego, de nivel escolar— tienden en la práctica y entre nosotros a olvidarse con excesiva frecuencia a no ser del todo comprendidos todavía, pese a estar garantizados y recogidos en nuestra Constitución.

El aparato administrativo planeó durante el anterior régimen una solución a los accesos por carretera a la ciudad de Soria que arrasaría un paraje denso de testimonios culturales. Un sector de la Administración democrática trató de corregir el disparate; pero otro —afectado por las tácticas personalistas de algún político que, afortunadamente, ya no está en el Poder— planteó a la ciudadanía el falso dilema de la conservación de su más querido tesoro —el claustro— o la construcción de los accesos que —añado yo— sólo el tradicional abandono y el desamparo que aquellas tierras padecen de la Administración central (bajo unos y otros regímenes) son los responsables de su inexistencia, pese a su indiscutible necesidad.

Más, precisamente gracias a la democracia, la ciudadanía soriana, informada por otros ciudadanos, sabe hoy que es posible combinar la construcción del puente sobre el Duero y la conservación del patrimonio histórico. Y por el mismo dinero. Es buena prueba que las organizaciones ciudadanas, pues gracias a la legalidad democrática existen, hayan reunido la apabullante cifra de casi cinco mil firmas de vecinos de la pequeñísima ciudad, partidarios de la llamada «solución norte» y contrarios a la destructora «solución sur». Y como el tema afecta a los sorianos en particular, pero en general a todos los españoles y a la Humanidad, pues el patrimonio del que hablo es de significación y contenidos universales, se han pronunciado en contra de la «variante sur», como nuestros lectores saben, instituciones doctas y tradicionalmente equilibradas, entre las que destacan —por citar brevemente— todas las reales academias españolas.

Emilio Ruiz, economista soriano, autor de varios libros sobre la historia y la economía de la provincia de Soria, es uno de los ciudadanos que han sabido mostrar a sus convecinos la viabilidad de una solución alternativa. O lo que es lo mismo, uno de los sorianos que ha ejercido el derecho y la obligación democráticos a los que más arriba aludía. Hoy es huésped de estas páginas y a ellas viene con una mala noticia. La Administración, que desde hace meses se ha parapetado en el silencio, parece amenazar con un proyecto intermedio, que significaría, como dicen en Soria y en tantos pueblos de España, vestir a un santo para desnudar a otro.

¿No se puede —como escribía del tema el ingeniero y académico Fernández Casado— construir sin destruir? Parece que no o —y ello sería grave— que los administrados no pueden ofrecer soluciones acerca de lo que es suyo.

Santos AMESTOY