

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 4 de abril
de 1981

CONVERSACION CON JOAN PERUCHO

AUNQUE la obra del escritor catalán Joan Perucho (Barcelona, 1920) ha sido prácticamente traducida en su totalidad al castellano, sigue siendo, de forma incomprensible, un escritor divulgado escasamente entre minorías, más allá de sus fronteras originarias. Perteneciente a una brillante generación de poetas, como son Joan Brossa, Josep Palau i Fabre —con quienes, por otro lado, enlaza a través de la magia del primero, y con los «Poemes de l'alquimista» del segundo—, Gabriel Ferrater, Salvador Espriu o Joan Vinyoli, se retira muy pronto de este campo, tras publicar cuatro libros: «Sota la sang» (1947), «Aurora per vosaltres» (1951), «El mèdium» (1954) y «El país de les meravelles» (1956). En el campo de la narrativa catalana actual, muy pocos autores —y en el caso español esto se reduciría a Cunqueiro— han tratado con su constancia y devoción esa tradición literaria normalmente calificada como «fantástica». Sólo casos aislados, contemporáneos suyos, como el excelente Jordi Sarsanedas y Pere Calders, han frecuentado estos parajes.



Escribe
Mercedes MONMANY

La imaginación bizantina y otras historias

La obra en prosa de Joan Perucho, caracterizada por su afición a las «historias apócrifas», comienza, en 1953, con la poética «Diana i la Mar Morta», a lo que seguirá «Amb la tècnica de Lovecraft» (1956), ambos incluidos en el volumen «Roses, diables i somriures» (1965). Asimismo, tiene una trilogía, especie de «Historia Natural», formada por «Els balnearis» (traducida en 1963, como «Galería de espejos sin fondo»); «Botànica oculta» (1969), y por «Monstruàri fantàstic» (traducido como «Bestiario fantástico», en 1977). Hasta el momento, tiene en su haber dos novelas: «El llibre de cavalleries» (1957), traducido al castellano en 1968, y «Les històries naturals» (1960), también en versión castellana del 1978. Colaborador frecuente en la Prensa de Barcelona —«La Vanguardia», «El Periódico»— tiene también publicados diversos libros y ensayos sobre arte —de 1960 a 1969 llevó en la revista «Destino» una sección titulada «Invención y criterio de las artes»—, gastronomía, o erotismo («La sonrisa de Eros», 1968). Su última obra aparecida es «Museu d'ombres» (Edicions 62, Barcelona, 1981).

En esta entrevista también se habla, y puede muy bien servir como homenaje póstumo del también escritor, gastrónomo y erudito Alvaro Cunqueiro. Con él se ha ido una parte irrecuperable y espléndida de nuestra literatura, llena de poesía, ingenio y una ingente vastedad cultural, nunca reconocida con todo su merecimiento. Sus innumerables personajes y aventuras míticas fueron verdaderamente inverosímiles, por el contrario de Perucho, que como dijo en su día el historiador Antoni Comas —igualmente desaparecido hace muy poco— «introduce el dato apócrifo, subrepticia o descaradamente, con la condición tan sólo de que éste sea verosímil». No olvidemos que Perucho es un espíritu sabiamente iluminado por la Ilustración, pero reencarnado en las travesuras de un «gnomo» al que la nariz no le crece por decir mentiras.

—Usted y el recientemente desaparecido Alvaro Cunqueiro son autores de una rara y continuada coherencia, dentro de toda su dispersión, en nuestra literatura. Aun condenados a un no buscado localismo, representan una vía muy concreta de lo imaginario y lo fantástico. La paradoja es que, probablemente, se conoce más en nuestro país a autores «paralelos» como son Calvino y Borges...

—En este tema de la literatura que usted toca, ahora aparentemente, se dice que en la gente está de moda otra vez «la imaginación», pero yo no lo veo, porque me parece que es más una actitud. Por ejemplo, yo fui el primero que en España habló de Lovecraft en una «plquette» publicada con el nombre de «Amb la tècnica

de Lovecraft. Lo mismo puede suceder con Bataille, a quien yo le dediqué un muchísimo tiempo y le dediqué la imaginaria «Noticia de madame Edwarda y de un joven escritor». Ahora estoy desconcertado porque ponen de moda a un Paul Valéry, pongamos por caso. Respecto a lo de coherencia en una obra, yo no me he traicionado nunca desde que empecé a escribir, al no perseguir, de una manera inmediata, el éxito, o lo que viene a llamarse «promoción de una obra». He escrito siempre porque me he encontrado a gusto en lo que hacía, y me gustaba. Ese ha sido todo mi objetivo y nada más. A la larga, me he encontrado con que, aparte del valor, muy relativo, de mi obra, creo que el mundo que he ido creando puede tener una cierta coherencia. Y creo que esto sería también aplicable a Cunqueiro. A mí, Borges me gusta, pero no es mi favorito. Es tan inteligente que lo encuentro helado. No me acompaña; admiro su inteligencia, esa presunción que tiene, pero no me es co-

modo, no me resulta «carifoso». Así como, por el contrario, Cunqueiro tiene una gran magia verbal. Su primer libro con una unidad y un mundo coherente fue «Las crónicas del Sochantre», del 1957, fecha en la que salió también el primer libro mío, el «Libro de Caballerías». Contactamos por carta y desde entonces nos hicimos grandes amigos, a pesar de que él fuera diez años mayor que yo. El poseía un barroquismo exaltado, cosa que no tengo yo, que soy más mediterráneo, más racionalista. A mí siempre me ha gustado jugar con el equívoco. Aunque la gran tragedia, tanto para Cunqueiro como para mí, es que hemos sido unos espíritus universales. El localismo no me dice nada, de todas formas es evidente que uno siempre tiene unos padres, una ciudad natal. Pero entre los nacionalistas de los dos sitios siempre hemos estado mal vistos generalmente, por el hecho de escribir también en castellano y no dedicarnos exclusivamente a los temas de aquí. Aunque la vida de un artista nor-

malmente tiene que ser «universal», el escritor que está en Barcelona, si no trata de temas muy locales y está infiltrado dentro del concepto, o lo que se entiende por concepto, de la literatura catalana, entonces para la gente de aquí no es un «puro». Pero también será desconocido para el resto del país: las cosas se siguen ignorando si no se está dentro de un movimiento de traducción o eres de un partido político determinado. El caso es distinto para los independentes. Por ejemplo, un poeta catalán en castellano que siempre fue muy conocido en España es Juan Eduardo Cirlot. Fue un hombre entre dos aguas, no era apreciado ni por los de aquí, ni por los de allá. En definitiva es lo que pasaba con Cunqueiro —con él menos, claro— y conmigo.

—Algunos sectores del público quizá mantuvieron algo relegado a Cunqueiro por cuestiones ideológicas...

—Esto es una tontería, porque dentro de cincuenta, sesenta o cien años quién se va a acordar de todo eso. Lo que importa es la obra que queda. Dante mismo, ¿quién sabría contestar si era gibelino o güelfo? Cirlot también estuvo relegado porque no iba con el momento político de entonces. Yo he procurado prescindir siempre de todo eso. Cuando uno es joven sí que hace ilusión que te dediquen artículos y demás, pero llega un momento que uno está más allá del bien y del mal. Dan igual todas las íntimas satisfacciones.

—Hay una frase muy significativa de Patrice de la Tour du Pin que dice: «Los países privados de leyendas están condenados a morir de frío». Cunqueiro y usted, y vuelvo a los dos únicos casos de nuestra literatura actual a los que se les puede aplicar esto han sido los nuevos recreadores e inventores de mitos y leyendas. ¿Cuáles cree que serán las leyendas y los mitos que dejarán nuestro tiempo y nuestros pueblos?

—No va a quedar nada en absoluto. Tanto a Cunqueiro como a mí, no nos ha importado ni nos ha interesado el futuro. Porque si hemos de ver el futuro con los ojos de ahora, es horripilante. No me interesa si ha de ser como lo que vemos ahora, y mis inclinaciones nunca han ido por ahí. Prefiero, igual que hacía Cunqueiro, el pasado, que en cierta manera nos explica un poco lo que somos, lo que eran nuestros abuelos. Ese tipo de cosas que a mí me hacen vivir. Yo no sirvo para escribir sobre nuestro tiempo. No me interesa.

—Sus escritos, en la mayor parte, son un particular cruce de géneros, pero sus comienzos fueron en el campo de la poesía, que abandonó pronto, incluso el gél-

LES FIGURES DE CERA

Vindiquen un amor etern i immarcescible.
Aturades en el temps davallen als paratges
que fan horror als humans. Mes elles hi són sempre
amb llurs somriures extàtics, amb anhel i segures,
no com aquesta vida impura, que envelleix i transforma.
«O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre.»

Però aquests llavis femenins que sospiren immòbils
no poden dir tot el sinistre de Carlota Corday
ni el de la Belle Heaulmière, que va estimar el poeta.
Un crit, el parpelleig, el gest suau d'aquesta mà,
tot resta ara immutable en la seva aparença més profunda.
El crim és això sagnant; l'amor, aquesta esgrogueïda cera.

Joan PERUCHO

LAS FIGURAS DE CERA

Vindican un amor eterno e inmarcescible.
Detenidas en el tiempo, descienden a los parajes
que horrorizan a los humanos. Mas están ahí siempre
con sus estáticas sonrisas, seguras y anhelantes,
no como esta vida impura, que envejece y transforma.
«O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre.»

Però estos labios femeninos que suspiran inmóviles
no comunican lo siniestro de Carlota Corday,
ni de la Belle Heaulmière que amó al poeta.
Un grito, el parpadeo, el gesto suave de esta mano,
todo queda ahora inmutable en su apariencia más profunda.
El crimen es esto sangrante; el amor, esta amarillenta cera.

Juan PERUCHO

Versión castellana del propio autor, hasta ahora, inédita.

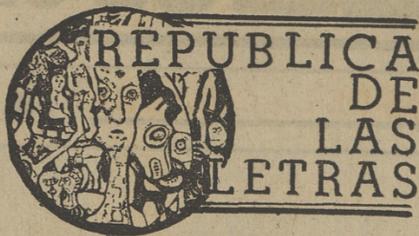
(Pasa a la página siguiente.)

LA ENTREGA DE LOS PREMIOS NACIONALES

MUCHO se ha comentado el acto de entrega de los Premios Nacionales. Que yo sepá, ningún presidente del Gobierno —ni de antes ni de ahora— se había dignado asistir a un acto cultural como éste, por muy solemne o importante que fuera. La sola presencia de Leopoldo Calvo Sotelo ya había sorprendido a todos. Pero más sorprendió su discurso. Porque no se limitó a presidir la cena, sino que habló largamente —y muy bien, por cierto— y habló como un hombre de cultura —de cultura literaria y artística—, comentando la obra de los autores premiados y demostrando que había leído sus libros. A mí me sorprendió especialmente —y más a su autor, con quien luego estuve— que conociera la obra de Carlos Sahagún, Premio Nacional de Poesía. Antes habían hablado no menos bien, aunque sin producir ese impacto, el ministro de Cultura, Iñigo Cavero, y, en nombre de los premiados, Alonso Zamora Vicente, Premio Nacional de Narrativa. ¡Lo que va de ayer a hoy! Recordemos la entrega de los Premios Nacionales del pasado año y el discurso de entonces ministro de Cultura, Ricardo de la Cierva, quien al mencionar a Leopoldo de Luis, Premio Nacional de Poesía, ni siquiera sabía el nombre del libro premiado y tuvo que andar buscándolo entre papeles. ¡Y era el titular del Ministerio que otorgaba los premios!

¿QUE HABRA SIDO DE LOS PREMIOS DE LA CRITICA?

PERO la semana literaria, que concluye hoy, se ha rematado con los Premios de la Crítica. Cuando esta «República» aparezca, ya se habrán fallado los distintos premios: poesía y narrativa en castellano, gallego, catalán y euskera. Nosotros estaremos en Zaragoza, junto con los veintitantos miembros del jurado llegados de toda España, y prometemos cumplida información y comentario para la semana próxima. Obviamente, hoy no es posible: SABADO LITERARIO se cierra el viernes. ¿Habrá ganado «Saúl ante Samuel», la controvertida novela de Juan Benet? En todas partes se dice que la mayoría del jurado no pensaba en otra. ¿Pero y la de Juan Goytisolo? ¿Y la de Esther Tusquets? ¿Y las de Umbral, Espinosa, Azancot, García Badell, Vergés o Carlos Fuentes? ¿Y si no salió ninguna de éstas tras la aparición en liza de alguna otra repescada? Y en cuanto a la poesía, ¿qué habrá pasado? ¿Quiñones, Montesinos, Goytisolo, Miguel Fernández, Alvaro Pombo? También se habla de otra repesca. No, no digo el nombre. La solución, en los noticiarios de radio y televisión. Y a quien Dios se la dé, San Pedro se la bendiga.



Escribe Jacinto LOPEZ GORGE

LA SEMANA LITERARIA FUE PRÓDIGA

LEGASA Literaria, bajo la dirección de Andrés Sorel, es una colección de narrativa y libros de ensayo diversos que editorial Legasa mantiene contra viento y marea. Ahora acaba de lanzar dos nuevos volúmenes —«Impertinencias y desafíos»,

Escribe Carmen SAIZ

DEFENSA INGENUA DE MARX

(STANLEY, LIVINGSTONE, MARX... Y OTROS)

UN anhelante Stanley se adentra en el desconocido continente de la revolución —la nueva África— y abriéndose paso entre la maraña de los diversos antiautoritarismos radicales y los diversos objetos de la «nueva derecha» reencuentra al desaparecido pero nunca olvidado Livingstone: «Doctor Karl Marx, supongo» (1).

TAL vez, sin embargo, la expedición hubiera resultado más brillante, y desde luego, más necesaria, si en vez de redescubrir lo obvio, el nuevo Stanley hubiera ajustado internamente cuentas con los destructores del viejo Livingstone. Porque desde los vituperados académicos —Althusser o Mandel— hasta el más escuálido de los «intelectuales orgánicos», pasando probablemente por Carrillo y Kautsky, todos saben que el «capital» no es una cosa, sino una relación. Y, por una curiosa e impensada coincidencia, he aquí que Santi Soler retoma ingenuamente un viejo tono althusseriano, más tarde rectificado: aquel que oponía la pureza de la teoría a la fangosidad de la ideología, equivalente al «error» o a la «falsa

del inquieto y siempre brillante Fernando Savater, y «La memoria cautiva», de José Antonio Gabriel y Galán—, los dos en la cresta de la ola de la nueva literatura. Las Cuevas de Sésamo —ya sabemos de los buenos frutos de esa colaboración de Legasa con Tomás Cruz y el Premio Sésamo— fue el gratísimo rincón escogido para la presentación de estos dos libros. Y Javier Pradera y Manuel Gutiérrez Aragón, los presentadores. La semana literaria dio para mucho más. En la tertulia Puerta del Sol había leído y comentado su obra narrativa Paco García Pavón y hoy lo hace con su obra poética Rafael Montesinos. En el ciclo del Centenario de Juan Ramón —Círculo de Bellas Artes— Enrique Azcoaga habló de «Juan Ramón Jiménez, poeta mayor» en sabrosísima conferencia. Luis Jiménez Martos, al que por su posición destacada de crítico le olvidan como poeta —y es Premio Nacional de Poesía por su «Encuentro con Ulises», leyó su nuevo y maduro libro «Molino de Martos» en la Tertulia Hispanoamericana. «Mi poética y mi poesía» fue el título de la charla-recital de Paco Brines en la Fundación Universitaria Española. ¿Y qué más? Bueno, no todo lo que hubo —falta

espacio— puede comentarse aquí. Ni tan siquiera citarlo.

JULIO CORTAZAR Y SU NUEVO LIBRO

LA presencia de Cortázar en Madrid siempre es un acontecimiento. Fue, con lo de los Premios Nacionales, el acontecimiento de la semana. Alfaguara ha lanzado un nuevo libro del argentino: un nuevo libro de cuentos —«Queremos tanto a Glenda»— que recibí puntualmente y estoy leyendo ahora. Y Julio Cortázar, del que se habla para el próximo Premio Nobel, ha querido estar presente en la promoción inicial de su libro, que ha coincidido, por cierto con el número especial —tres en uno— que «Cuadernos Hispanoamericanos» ha publicado en su homenaje. Y ya que del Nobel hablamos, se rumorea por ahí también que la literatura en castellano tendrá este año abundantes candidatos. Suenan además los nombres de Gabriel García Márquez y Octavio Paz entre los de la otra orilla, y Dámaso Alonso y Luis Rosales, entre los de ésta. Pero de aquí a octubre pueden sonar muchos otros.

conciencia». ¡Tanto peor si, además, resulta autoritaria!

EL libro acaba siendo así un recuento ingenuo de tópicos marxistas al alcance de cualquier valor académico, que ni ayuda al marxismo a salir de su actual postración, ni mucho menos convencerá a aquellos a quienes va polémicamente dedicado, a los que es difícil suponer interesados en un saber tan árido y complejo como es el marxismo.

ADemás, el texto reseñado, salvando alguna disensión y la cita elogiosa de los situacionistas y de algún representante —Berrot— de la izquierda comunista, ignora olímpicamente, so pretexto de academicismo, la rica y compleja realidad del marxismo desde mediados los sesenta, en la ilusión de redescubrir a Marx sin adjetivos. ¡Vano intento si consideramos lo que ha llovido desde entonces!

LA razón de este digno fracaso no es difícil de encontrar. Santi Soler ha querido explicar el abc del marxismo a aquellos que, de entrada, por interés,

desconocimiento o quejera, han pretendido refutarlo como tradición emancipadora, cuando no han hecho de él origen necesario del terror moderno.

AHORA bien: será difícil convencer de lo contrario a una impetuosa y flamante «nueva derecha», porque es dudoso que tras sus convicciones esté la los modernos anarquistas antiautoritarios de diversos colores, resulta del todo evidente que su impotencia política o antipolítica o apolítica —no pelearemos por palabras— corre pareja con su voluntad de negar cochambrosas evidencias. Los mitos conocen larga vida. Probablemente, Santi Soler perdió su tiempo al intentar explicar a los habituales de la pizzería Riccolta los rudimentos del marxismo. Los marxistas, por su parte, preocupados por su triste destino, no le agradecerán que haya vuelto a mecer sus orejas con proverbios conocidos.

(1) «Marxismo, señas de identidad». Santi Soler. Ediciones Libertarias. Colección La Comuna, 115 páginas. 200 pesetas.

CONVERSACION CON JOAN PERUCHO

(Viene de la pág. anterior.)

nero novelístico, escuetamente, lo ha cultivado poco, cuál es la razón?

—Efectivamente, yo empecé con la poesía, pero se me fue transformando poco a poco. Empecé concretamente con lo que se llama «canto». Y veía que cada vez se me iba poniendo más difícil, porque en los versos iba introduciendo formas coloquiales, frases hechas de la calle. Quizá también porque mis lecturas se iban haciendo más dilatadas, se iban extendiendo y quizá por el influjo de Eliot con *The Waste Land*. Entonces vi que el verso se me iba destruyendo, y pensé que lo que en realidad pasaba es que el poema se me rompía para dar paso a la narración. Fue cuando solté, por fin, el verso en la actitud de canto, en la actitud convencional del poema, que se me desataba en una prosa. Mi primer paso fue una prosa todavía muy poética, que era *Diana i la Mar Morta*, que en castellano se llamó *Notas para una memoria de la infancia*. De todas formas, también el papel del poeta en nuestra sociedad ha cambiado. Antes, en tiempos de Maragall, por ejemplo, se mimaba a los poetas, se les oía con deferencia y con admiración, se les invitaba a las reuniones. Entonces la poesía cumplía una función, lo otro me parece una herejía. Los poetas, ahora, sólo se leen entre ellos. Aparte esto, la razón por la que no he escrito más novela es simple; y es que yo nunca me he considerado ni como novelista, ni como narrador, ni como poeta. Yo soy un «hombre de letras» más que nada. Mi literatura es como una acotación a mis lecturas. Me gusta mucho más leer que escribir. De todas formas, ahora mismo tengo una novela recién acabada, *Las aventuras del caballero Kosmas*. Tengo otras dos novelas y ésta cerrará el ciclo. En realidad, ésta sería la primera del ciclo: la Cataluña pre-románica; ocurre en Barcelona y Gerona, aunque empieza en Cartagena. Con el libro de *Caballerías re-*

presenté la época medieval, y con *Las historias naturales*, el período de la Ilustración y el recobramiento cultural de Cataluña, la *Renaixença*.

—¿Cómo se entroncaría en el conjunto de su obra el tema de esta nueva novela?

—Las aventuras del caballero Kosmas es una novela bizantina, hay una acumulación de aventuras. Con ésta serán tres mis novelas y no quiero hacer más. El protagonista es un recaudador de contribuciones bizantino que llega a España, concretamente a la capital del Bizancio hispánico, que es Cartagena. Este hombre tiene una cualidad: detecta, por una rara intuición, la herejía en cualquier escrito donde se halla oculta. Tiene ese entusiasmo de los neófitos. Es de Antioquía, es siríaco, un bizantino asiático, y su tío, un gran estratega del Imperio. Su afición preferida es hacer autómatas; entre ellos, su última creación es una cigüeña que recita el Evangelio en las cuatro lenguas del imperio: el latín, el griego, el copto y el siríaco. A su vez, junto a él, por poseer esa rara virtud, hay un demonio perfumista llamado Arnulfo, que tiene la misión de inquietarle: le pone notas en los libros, firmadas por Arnulfo, y se establece una cierta guerra dialéctica. Se hace muy amigo de San Isidoro de Sevilla, que hasta ser expulsado con su familia vivía en Cartagena. Un día parten en busca de una ciudad inexistente, que se les aparece cuando San Isidoro está transcribiendo el acta de un mártir. Surge de la tierra envuelta en piedras preciosas. Dentro de ella se encuentra la fuente de la juventud, y Kosmas, sin saberlo, queda inmunizado contra la vejez... En el III Concilio de Toledo, al que acude, causando gran admiración, precedido por su fanfarria de autómatas que tocan tubas, cítaras y otros instrumentos, conoce a un monje godo, obispo de Gerona, llamado Míclaro y que hizo una crónica. La historia de los godos. Este le invita a Gerona y allí conocerá a

una dama que perseguirá toda su vida, la dama Egeria, la cual escribió una larga narración, *La peregrinatio ad Santa Loca*, un relato apasionante. Cuando firman los esponsales, la dama Egeria, junto a la cigüeña que a él le habían regalado, desaparecen como por arte de encantamiento... A partir de ahí todo será la búsqueda de la dama, a través de las pistas que le va dejando el demonio Arnulfo. Es una novela llena de citas de los padres de la Iglesia, y ahora que estamos tan abocados a las procacidades, una novela muy blanca, muy «eclesiástica»... También he procurado introducir, como otras veces, el humor y la poesía. Por ejemplo, una de las veces que el protagonista llega al desierto, a Tebas, donde vivían los telobitas y los eremitas, conoce a San Antonio, a San Macario y a San Pacomio. En la cuna de San Pacomio son tan espirituales que están todos hacinados en el techo de la Iglesia, porque han perdido peso. Llevan una cuerdecita colgando del tobillo, porque para hablar y mantener conversaciones filosóficas con uno de ellos, se le tiene que bajar.

—En su último libro publicado, *Museo de sombras*, comienza con varias citas sobre la verdad y la mentira, y, en concreto una, hace referencia a «los falsos cronicones». Usted, por el contrario de Cunqueiro, que se entregó mucho más a los «imposibles», siempre ha jugado con las dualidades dentro de la Historia introduciendo sus propias sombras y equívocos...

—Como ha dicho antes, a mí me gusta jugar con el equívoco, que el lector no sepa nunca dónde pisa, si es tierra firme o si empieza a ser un poco pantanoso, y se va hundiendo en el «terrain vague». La ironía también podría ser un escape de la realidad, aunque la mía es una ironía francesa, un «pince-sans-rire», un poco «caché», muy púdica. Incluso mis demonios no son portadores del Mal, ni del terror entendido como ahora, simplemente hacen divertida la vida... En mi último libro me he visto obli-

gado a poner esas citas para que luego nadie lo llame «engaño». El lector avisado ya ve la ironía con que se trata, pero hay gente que se lo cree todo. En mi libro «*Botánica oculta*» había una historia en la que salía lord Stanhope que está en un jardín con una carnívora. Lleva su chistera y está fumándose un puro, y está esperando al premier británico con el servicio de té puesto, sin saber que la carnívora está detrás. Entonces, ésta se abate sobre él y lo devora. Cuando llega el premier se encuentra con un espectáculo espeluznante: ve al pobre lord Stanhope convertido en esqueleto, pero conservando el puro humeante y la chistera. Est o se ve en seguida que es una broma literaria, pero hay gente que me ha escrito, diciendo: «cómo ocurrió esto, porque hemos estado buscando en la Enciclopedia Británica y lord Stanhope no murió de esta forma...». Parece imposible pero me ha pasado muchas veces. Con San Simeón el Estilita también me escribieron unas cosas rarísimas, y también después, con un personaje que me inventé y que se llamaba Aristides Cardellach. Es lo mismo que el dietario que me invento en este último libro de Octavi de Romeu, que es Eugenio d'Ors. Cuando d'Ors se quería citar a sí mismo —por una cosa de pudor, para no decir «como digo yo»— se inventó un personaje que se llamaba Octavi de Romeu, y entonces decía «como dice Octavi de Romeu».

—¿Cómo cree que ha tratado la crítica de este país a su obra?

—Bien, por lo menos en Barcelona no me puedo quejar: se me ha tratado puntualmente. Suelo tener, sin embargo, una crítica distante, fría, pero buena. Lo que pasa es que yo no soy popular, ni puedo serlo, claro. ¿Cómo puedo yo interesarle a cierta gente si les habla de madame d'Isbay o del erudito padre Feijoo? Tampoco creo que haya demasiados escritores «populares» por así decirlo. Se ampara todo en un aparato propagandístico, pero la gente no lee.

Escribe
Ramón
BUENAVENTURA

UNA MINIMA MUESTRA DE FINNEGANS WAKE (1)

«riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs».

Así comienza (relativamente) *Finnegans Wake*, la obra no se sabe si cumbre, o sólo última, o enferma, o visionaria, de James Joyce. Luego explicaremos lo relativo del inicio. En cuanto a la categoría de la novela, lo cierto es que falta el veredicto final, el de los lectores en cantidad suficiente. Estamos ante un libro de críticos, que muy pocos aficionados han podido leer: el sueño, el vasto paraíso impreso de los eruditos morbosos. A pesar de que se han escrito miles de páginas hermenéuticas sobre su rompecabezas contenido, aún quedan amplísimas extensiones del libro sin interpretar, inaccesibles hasta para el más especializado de los joyceólogos. Hay incluso una revista trimestral, *A Wake Newsletter*, a cargo del departamento de inglés de la Universidad escocesa de Dundee, que se dedica exclusivamente a ir dando las novedades interpretativas que se producen. El propio Joyce solía decir que lo que él quería era que el lector consagrara su vida entera a *Finnegans Wake*. Una exageración irlandesa, claro, pero no carente de cierto realismo.

El conocimiento de *Finnegans Wake* es, sin embargo, imprescindible para cualquier obseso de la Literatura. Cuando Joyce concluye su «catedral de la prosa», ese catálogo de todas las posibilidades de expresión literaria que es el *Ulises* (París, 2 de febrero de 1922, Sylvia Beach/Shakespeare and Co.), parece que la forma novelística se ha encajado en lo más angosto del callejón sin salida hacia el que la habían venido empujando multitud de autores desde finales del siglo XIX. Con *Ulises*, la novela tradicional quedaba desmontada, pieza por pieza, sin posible compostura; y nadie sabía cómo fabricar, con los restos y la necesaria aportación nueva, otro tipo de novela. De hecho, y a pesar de su enorme influencia en toda la literatura posterior, el *Ulises* no ha tenido continuidad: tras años de difusa vacilación, casi todos los escritores del mundo han optado por la prudencia; las herramientas artísticas fabricadas por Joyce se manejan sólo de cuando en cuando, en partes de una obra, pero siempre dentro de un sólido y fiable esquema conocido.

Pero unos meses después de publicado el *Ulises*, Joyce ya estaba trabajando en *Finnegans Wake*, que entretendría los siguientes diecisiete años de su existencia (publicado en 1939). El resultado fue un libro en el que Joyce trataba de probar, contra todas las críticas, que podía seguir adelante, que podía escribir una novela totalmente libre y nueva. Sólo leyendo la obra podremos averiguar si lo consiguió o no.

Creo que todo autor literario, todo lector «agresivo», debería leer *Finnegans*

Wake. El problema es cómo. Para un angloparlante, será cuestión de paciencia y de renuncia a la claridad absoluta (inabarcable por ahora, aunque nunca imprescindible en una obra de arte). Para un hombre de habla hispana que no domine el inglés (y que no tenga esos conocimientos de alemán, de danés, de francés, de italiano, de turco, de polaco, de gaelico: que todos esos idiomas, mas otros varios, se funden y mezclan en el lenguaje de Joyce), la empresa entra en el terreno de la hazaña mítica. Surge la pregunta inmediata: ¿Puede traducirse *Finnegans Wake*? ¿Puede darse, al menos, una versión aproximada, para que el lector español capte lo más importante, el meollo del gigantesco sistema expresivo elaborado por Joyce?

A esta pregunta se ha contestado siempre que no, que no existe medio humano de cambiarle la lengua a ese monstruo inaprehensible. Creo yo, en cambio, que esa actitud negativa se debe a una confusión entre el contenido y el texto propiamente dicho. Cuando se niega la posibilidad de traducción se está olvidando que tampoco en el original existe la lectura perfecta; que, sin ayuda de notas y de guías, no hay nadie en este mundo capaz de cursar cinco páginas de *Finnegans Wake* en ningún idioma. El autor lo quiso así.

Del texto, sin embargo, sí puede intentarse una traducción: traidora a veces, chapucera y burda otras, pero bastante para hacer las presentaciones entre el lector de habla hispana y la novela más hermética de la lengua inglesa. Lo que me propongo en este artículo es dar un brevisimo ejemplo de cómo podría cumplirse con el empeño, a base de osadía (y con ayuda, claro está, del tremendo corpus crítico que sobre la obra se ha montado en Inglaterra y Estados Unidos).

Lo primero que conviene aclarar es que *Finnegans Wake* está escrito «en círculo»; es decir: la última frase empalma con la inicial, de modo que, como se ha sugerido, el libro debería ir encuadrado en forma de cilindro, para una lectura sin principio ni fin. No estoy de acuerdo con este punto de vista. Admito, naturalmente, que Joyce dejó abierto el final, como una invitación a retomar la experiencia *da capo*, a la manera musical. Pero, como en la música, en la lectura también hay un orden necesario, que el lector debe respetar. Se me antoja incluso una pequeña traición el hecho de advertir al neófito de esta característica del libro, que él debería descubrir, al final, por sí solo.

Queda claro, no obstante, que la primera palabra, «riverrun», está escrita con minúscula, lo que indica que la acción viene de otra parte (que esta otra parte sea el final del libro o algún otro paisaje mental de Joyce carece ahora de importancia). Qué es «riverrun»? Para abrir boca, un vocablo que no existe en inglés, aunque se trate de una obvia combinación de «river», río, y «run», carrera, co-

rrer. «La carrera del río» sería una traducción demasiado concreta, que no sería fiel ni a la heterodoxia de la palabra en el original ni a su imprecisa semántica. Si, además, conocemos la afición del autor a jugar con los idiomas, y sabemos que «Erinnerung» es recuerdo en alemán, el asunto se complica todavía más. Habrá que pergeñar una palabra que fluya, que conduzca, y que sugiera la evocación de un recuerdo (renunciando, por supuesto, al parecido fonético con el alemán «Erinnerung», impensable en castellano). No encuentro nada mejor que «caminorrio», con todas sus limitaciones.

A continuación viene un complemento circunstancial que no presenta dificultades: «past Eve and Adam's», pasado Eva y Adán. Fuerza es aclarar que a orillas del río Liffey (del cual estamos hablando, y que es uno de los protagonistas del libro), y sobre la planta de una antigua taberna llamada *Eve and Adam's*, se construyó una iglesia que heredó este mismo nombre. «Iglesia sobre taberna» es imagen que comprendería de inmediato cualquier «relector» de la obra. Muy elementalmente: la figura principal, el que sueña lo que no se sabe si sucede o no, es un propietario de pub cuya existencia entera está en un brete por culpa de una avalancha de presiones morales que se le está derrumbando encima. Recordemos, por otra parte, que *Isolda* nació en Chapelizod (Capilla de *Isolda*), a orillas del Liffey, y no olvidemos la frase de Gottfried von Strassburg en su *Tristán*: «Tristán, *Isolda*, *Isolda*, *Tristán*, un hombre, una mujer, una mujer, un hombre»: Adán y Eva. Sospecho que Joyce acaba de introducir, por un procedimiento de composición musical que utiliza con harta frecuencia, el Tema de *Tristán*. Insisto, desde luego: ninguna de estas invocaciones puede desprenderse de una primera lectura, del mismo modo que en la escucha inicial de una sinfonía difícilmente podemos reconocer los barruntos del tema



principal que el autor nos va adelantando.

Luego sigue «from swerve of shore to bend of bay», sin problemas: «del esquinazo de la costa a la curva de la bahía». Un descanso, porque la continuación de la frase riza todos los rizos de la dificultad: «(riverrun)... brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs». Vamos a ver. En «commodius» hay una evidente alusión al emperador romano Commodo, de muy mala reputación histórica, tirano y caprichoso. Tampoco podía estar fuera de la mente de Joyce el sentido latino de la palabra «commodus» (cómodo, claro), a la que la terminación —ius podría conferir un aire de adjetivo inglés (—ius suena igual que —ious, una de las desinencias normales del adjetivo). Por el momento vamos a no intentar la traducción, y pasemos a «vicus».

«Vicinus» puede referirse a: 1.º Giambattista Vico, sobre cuya teoría de los cuatro ciclos históricos recurrentes están montados los cuatro libros de *Finnegans Wake*; 2.º la calle Vico de Dalkey, otro punto de la bahía de Dublín, frente al cual hay una isla que se fortificó contra Napoleón. Lo primero es seguro, y lo segundo marca, probablemente, una apostilla geográfica. ¿Qué hacer, pues, con la frase en castellano? Quizá traducir «por un cómodo vico de recirculación», que también contiene la alusión a Commodo y a Vico. Vico y recirculación, juntos, aluden a los ciclos del filósofo italiano.

La última parte de la frase, «back to Howth Castle and Environs» cabe ser traducida literalmente: «de regreso a Howth Castle y su Entorno». Naturalmente, sería imprescindible aclarar en nota: a) Que Howth Castle, el Castillo de Howth, está en una península cercana a Dublín en cuyo puerto acació, en 1914, un episodio de contrabando de armas que tuvo vital importancia para la posterior independencia de Irlanda; b) Que las tres mayúsculas de Howth Castle and Environs presentan, por primera vez, las iniciales del protagonista del libro, HCE: Humphrey Chimpden Earwicker, o Here Comes Everybody, ahí vienen todos al mismo tiempo, uno cualquiera. Por eso traduzco «Castillo de Howth» y doy «Entorno» como equivalencia de «Environs», que estaría mejor dicho «alrededores».

Resumiendo: «el caminorrio, pasado Eva y Adán, nos devuelve, tras un cómodo vico de recirculación, a Howth Castle y su Entorno».

(Este trabajo, por su extensión, ha tenido que dividirse en tres entregas. En la siguiente se prosigue la traducción de los primeros párrafos de *Finnegans Wake*.)



propio y la rebajada naturaleza humana de nuestro autor en nombre de la Sabiduría del Creador, tampoco fue cómodo para la Ilustración francesa, que si se reconoció en su aparente «materialismo» y ateísmo, recusó con fuerza su pesimismo; quizá sólo Vauvenargues supo criticarle en su terreno.

Alemania tardó mucho en descubrirle: Goethe, Schiller, Kant, Hegel, le ignoran. Hay que esperar a Schopenhauer, que consideró «el inmortal librito de La Rochefoucauld» su profesor de misantropía. Los aforismos nietzscheanos ampararán la revalorización de su lacónico estilo y recuperarán para una empresa de más altos vuelos y en el fondo antagónica su vitriólica crítica de los viejos valores.

El influjo de Nietzsche en Alemania, de Leopardi en Italia y del romanticismo francés por el «yo» y la desilusión que se prolonga hasta el existencialismo, impregnará la lectura de La Rochefoucauld en el siglo XX. Convertido en mero eslabón de esa corriente, más emotiva que ideológica, salpicará también en España sin excesos a cuantos se han sentido cercanos moralmente a una sensibilidad medianamente lúcida, es decir pesimista, que no puede ciertamente decirse que haya sido un autor presente en la cultura española.

Aunque nunca es tarde si la dicha es buena.

Escribe
Juan ARANZADI

VIGENTE AUSENCIA DE LA ROCHEFOUCAULD

Tampoco puede extrañar mucho este olvido si se tiene en cuenta que uno de los mentores intelectuales del agudo cortesano de Luis XIV, que lleva a veces su influencia hasta el plagio, el genial Gracián, continúa siendo en su propio país, ya que no inédito, sí ilecto.

Y no puede alegarse como descargo que aquel fracasado frondeur y vapuleado amante de las más intrigantes mujeres de su tiempo no haya jugado un importante papel en la cultura europea o haya perdido su vigencia.

IMPORTANCIA Y ACTUALIDAD

Ningún motivo más válido para frecuentarlo que el indudable gozo que produce su lectura, sobre todo si, como el autor recomienda, lo hacemos pensando que sus venenosos dísticos son verdaderos de los demás, mas no, por supuesto, en nuestro caso: hay que agradecer al prójimo que extreme tan bien nuestra miseria.

Mas quien busque sazonar el inmediato placer con culturales devaneos, puede ensayar temas diversos.

Un ejemplo: el influjo del egoísmo mo-

NuestRO país ha conmemorado el tricentenario de la muerte de La Rochefoucauld con el abusivo respeto que simboliza el silencio. Por más que la numerología necrofílica no sea ineludible virtud cultural, fomenta acaso, ya que no la lectura, el hojear al menos de autores tristemente olvidados. Aunque en este caso mal se las iba a apanar el lector español para solazarse con la breve pero jugosa obra del sarcástico moralista francés, pues si bien debemos agradecer a Austral (una vez más) la ya vieja publicación de sus «Memorias», carecemos aún, para vergüenza nuestra, de una versión castellana completa y fiable de esa pequeña joya que son las «Máximas morales».

ral de La Rochefoucauld en la individualista revolución de los valores que sentó las condiciones de posibilidad de la emergencia del homo oeconomicus, que hoy constituye nuestra segunda naturaleza (primera no la hay). Tentadora comparación de dos itinerarios contrapuestos, que parecen paradójicamente confluir en un mismo resultado: la conversión de la puritana ética protestante en moral ascética del capitalismo incipiente (tesis clásica de Max Weber), y el amoralismo providencialista de lo económico como «bueno en sí» que fragua el linaje La Rochefoucauld-Mandeville-Adam Smith y que ejemplifica la máxima «vicios privados, beneficios públicos».

Otro ejemplo: la contraposición en el quizá no tan cartesiano siglo XVII francés, de la metódica duda del padre de la Razón moderna deteniéndose en el umbral de una «moral provisional» que difícilmente esconde su anhelo de definitiva, y la hiperbólica extensión de esa duda al que-mante terreno de la vida, desfondando la crisis teológica y racional en el magmático laberinto de las pasiones. Frente a la reconstrucción del edificio de la verdad, la demolición del decorado de la virtud.

Tercero, y sintético, ejemplo: lo significativo de su trato con la posteridad. Enemigo directo de la Ilustración inglesa, de los Shaftesbury, Hutcheson, etcétera, que buscaron rehabilitar el denostado amor



Escribe
Julio
LLAMA-
ZARES

Veintiún años pueden ser muchos años si se sustentan en paisajes alucinados. Marc Chagall, cuando en 1910 llegó a París procedente de su Rusia natal, tenía veintitrés y ya sus telas se habían poblado de mendigos, amantes levitantes, gallos, flores y violinistas. La niña de provincias que sigue siendo Blanca Andreu ha podido ya comprobar, seguramente con sorpresa, cómo su poesía se ha poblado de caballos de nieve, de platas y venenos, de animales sagrados y mitológicos que nunca volverán a abandonarle. Y es que la plenitud, ese concepto dócil que mejor nombraríamos potencia, se asoma ya sin pudor alguno tras el ramaje espeso de hojas amarillas con que Blanca Andreu trata de ocultarnos sus ojos de lirio helado en alfileres, mientras recuerda a Virginia Wolf, porque amó a las mujeres. La verdad es que, sucede en ocasiones como ésta, las claves de lectura son tan claras, pese a su aparente involuntaria dispersión por el texto, que las imágenes se convierten por sí mismas en cangilones exactos y puntuales de una noria gigantesca: la misma noria que bombea el agua amarga, el agua de guadaña que recorre la desesperada vena sola de Blanca Andreu y de su poesía.

Yo no sé si cuando Blanca nombra a Rimbaud, o a Rilke, o a Villon, o al propio Garcilaso, está haciendo ejercicio de homenaje a sus demonios familiares. Pero lo que es evidente es que tales nombres funcionan al tiempo como claves, como referencias de engarce entre las distintas imágenes y entre los diferentes latidos de

Sábado Literario

DE UNA NIÑA DE PROVINCIAS QUE SE VINO A VIVIR EN UN CHAGALL

La poesía es eso: catedral de un día o galopar de anémonas. Blanca Andreu lo sabe. Y cuando el verso se le deshace en la arritmia de las venas, las imágenes estallan en cadena como espirales de nieve o fuegos de artificio: oleaje escarlata en delito, y cimas de cianuro, y golpes de cerezo. Por lo demás, al bordear esos límites, al adentrarse hasta el corazón mismo de lo irreal, lo cruel o lo hermoso, es precisamente cuando la lucidez alucinada de la poesía puede fluir, como ocurre en el caso presente, y empapar lentamente cada una de las capas superpuestas de lenguaje que integran la urdimbre del texto. O, de lo contrario, cómo explicar esas ráfagas heladas que atraviesan intermitentemente los párrafos cifrados, ese sustrato espeso de lunas de anfetamina, de lunas de guillotina, de agua de guadaña, que muerde, por encima de Perse o de Tom Wolfe, la cinta color vino de la niña de provincias que bebía los pomelos directamente en labios de la noche y que un buen día, un mal día, quién lo sabe, se vino a vivir en un Chagall (1).

cada poema. Y así, desde el propio Chagall, que se asoma al título del libro, hasta Virginia Woolf, pasando por los ya citados, más Ray Bradbury (*La tormenta somos nosotros*), Mozart, Bach, Saint-John Perse y Juan Ramón, los nombres y los datos se reordenan por sí solos dentro de un alucinado paisaje de arterias y mercurio. No se trata, por supuesto, de buscarle fantasmas o cordones umbilicales a Blanca Andreu. Ya digo que ella misma nos lo sirve en bandeja para tejer la lectura y de ese modo ha de utilizarse. Porque aquí los nombres y las citas no tienen otro valor distinto al de las imágenes puramente poéticas. Al menos a mí me resulta imposible hallar la diferencia entre el *Rainier María que ya no es tan joven como en la página 38* y *la campana vegetal que ya no suena y llora un zumo epílogo*. En último término, y regresamos al principio de nuestras palabras, la imagen como espiral o enredadera es la más importante, tal vez la única fuente generadora de energía poética.

Dos cosas más. Primera: el lenguaje. Yo recuerdo haber leído en alguna parte que la poesía ha de conmover no sólo por su carga sentimental a secas, sino por la forma que ésta tiene de convertirse en palabra esculturalmente intensificada, es decir, en superlenguaje. Creo que el de Blanca

Andreu es un buen ejemplo. En *De una niña de provincias...*, las palabras olvidan constantemente su significado original, incluso de un verso o de un poema para otro: no es el mismo el caballo esbelto, griego y mítico del poema que abre el libro que *el último caballo, oro, sobre asfalto celeste*, ni la cigüeña boba que pone sus huevos encima de mis heridas se reconoce en la cigüeña loca con alones de estricnina dorada. Asistimos, pues, a una esculturización del lenguaje, a la construcción de un superlenguaje que nada tiene que ver con el lenguaje inicial del que se toman los significantes. Ahí radica posiblemente la fuerza principal de la poesía de Blanca Andreu.

La segunda cuestión es la del discurso, la de los contenidos de este lenguaje esculturado. Como de costumbre, el amor y la muerte. ¿Qué otro discurso cabe que no se solidifique en estos dos conceptos? Pero aquí hay algo más, excepcional por lo novedoso, pese a que muchas veces unos y otros se hayan acercado, casi siempre con mirada de púlpito, religioso o profano, pero púlpito, al tema de la droga. Yo me atrevería a decir, aun a riesgo de que se me observe con la sonrisa compasiva de quienes creen estar de regreso y aún no conocen las aceras de su calle, que éste de Blanca Andreu es el primer libro de



Adonais
1980

poesía española en el que se aborda con innegable coherencia el tema de la droga. Hasta ahora, hemos asistido a numerosos devaneos, por frívolos e insulsos, descalificados en sí mismos. Pero cuando leemos la tristeza de *esa niña con la vena extendida*, cuando nos asomamos a ese paisaje de agujas levantadas por nieve increíble, por amarillo de palomas persas, tenemos la sensación inequívoca de asistir al preámbulo de esa inabarcable eternidad de tiza que Blanca Andreu parece entrever o presentir. Las imágenes se suceden interminablemente en dirección al sueño, a los confines del sur, donde se acumulan los patíbulo, el veronal y las ocas coronadas de alcohol. Y cuando uno termina la lectura de ese discurso trepidante, de esa monodía arrítmica y anfetamínica, tiene la sensación de haber finalizado un largo viaje a la grupa del potro que se tendió a tus pies despertando la espuma. Después, sólo queda la lejana sonrisa de una niña que llora por sus anchas caderas y que repite incansable su frase inacabada: *dile a la vida que la recuerdo, que la recuerdo.*

(1) «De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall». Blanca Andreu. Premio Adonais 1980. Ediciones Rialp. Madrid, 1981; 60 páginas, 175 pesetas.

Escribe
Jorge URRUTIA

REEDICIONES DEL 27: "PAPEL DE ALELUYA"

DESPUES de Octubre, Cruz y Raya, Verso y Prosa, La rosa de los vientos, Héroe, Caballo Verde... le ha llegado la hora de la resurrección a *Papel de Aleluya*. Como tantas otras de las ligadas a la famosa generación del 27, es una revista andaluza. Sus cuatro primeras entregas, en Huelva, al cuidado de Rogelio Buendía, Adriano del Valle y Fernando Villalón, en los meses de julio, agosto, septiembre y octubre de 1927. Tres números más aparecieron en Sevilla: marzo, abril y julio de 1928, cuando ya se había retirado el onubense Buendía.

La actual edición facsímil se debe al Instituto de Estudios Onubenses Padre Marchena, de la Diputación de Huelva, y ha sido cuidada por el profesor Jacques Issorel, de la Universidad de Perpiñán, quien ha defendido precisamente ahora una amplia tesis en la que pretende hacer la edición crítica de la obra poética de Fernando Villalón. Coincide que este año es el centenario del nacimiento de Villalón, discípulo que fue, como se sabe, de Juan Ramón Jiménez.

Puede considerarse *Papel de Aleluyas* tan significativa como *Litoral* (Málaga), *Mediodía* (Sevilla) o *Gallo* (Granada), aquellas revistas que «soltaron la voz de la generación», en frase de Aleixandre. Algo menos persistente que la primera (nueve números) y que la segunda (catorce números), pero bastante más que la tercera (dos números), queda implícito en el propio título el talante jovial y lúdico que la poesía de la generación arrastraba de las vanguardias durante la década de los veinte. No en balde Adriano del Valle y Rogelio Buendía fueron ultraístas, y un creacionista: Gerardo Diego, colaboró desde la primera entrega. Pero no olvidemos tampoco el subtítulo, de enunciado casi programático: «Hojillas del calendario de la nueva estética». Esa era la estética, en efecto, aunque ya en trance de evolución, porque en la dinámica generacional se anunciaba gravedad mayor. Recuérdese que *Pasión de la tierra*, de Aleixandre, es de 1928, y *Sermones y moradas*, de Alberti, de 1929. Este tinte levemente anacrónico de *Papel de Aleluyas* era ya acusado implícitamente por su competidora *Mediodía*: «un layete rescoldo ultraísta...», decía la salutación que le dirigió la revista sevillana, en su número octavo.

Dos prosistas se encargaron de encontrar un sentido más allá de lo popular y juguetón a las aleluyas amparadoras de la nueva revista: Ernesto Giménez Caballero y César M. Arconada. En el número tres, el creador de *La Gaceta Literaria* publica su «Ecuación de las aleluyas», que

arranca de su condición de «cineasta, filógrafo y pelucizante». Para él, la aleluya es cine, y puede considerarse «la abuela de la linterna mágica». Lo que tiene de superposición de planos, lo que supone de ruptura de lo estático, es lo que lleva a Giménez Caballero a patentizar esa genealogía.

En cuanto a César Arconada, en el número seis, en una colaboración más técnica: «El cine de la aleluya», busca la herencia del folletín. El romance y el cuento juegan en la aleluya y en el cine. Frente a la secuencia de Gecé: aleluya-linterna mágica-cinematógrafo, ofrece Arconada romance-cartelón de ciego-folletín-cine. Y precisamente en el primer número de la revista se publican unas aleluyas absurdas, tituladas «El espejo, el hombre y el conejo», escritas y dibujadas, a modo de cartelón, por Ramón Gómez de la Serna. Arconada, que era crítico de cine, sabe insistir en la dinámica como nuevo valor del arte, en forma concordante con las ideas del futurismo. Sobre cine, escribe también en la revista Benjamín Jarnés, y asimismo se publica un miniguión de Antonio Espina.

La importancia de Giménez Caballero fue muy acusada en los primeros números (publicó en el uno, en el tres y en el cinco), aunque desaparece después. En el uno y en el tres se le hace el honor de la primera página, en tanto que en el cinco —cuando ya Buendía ha dejado la revista— pasa a la segunda. Es curioso subrayar que el primer número se cierra con un largo texto de Adriano del Valle, sobre Giménez Caballero, en el que se lee la frase «Gecé será nuestro libertador».

Con la presencia de Arconada en los números dos, cuatro y seis, se completa la estrecha relación de *Papel de Aleluyas* con *La Gaceta Literaria*.

En *Papel de Aleluyas* nos encontramos con la primera versión de poemas que hoy son clave. «Idilio», uno de los «poemas aderde» de Gerardo Diego (por cierto, con muchas variantes que merecerían ser

estudiadas). La publicación de este poema viene a coincidir con la del fragmento de la «Fábula de X y Z» en el homenaje a Góngora de la revista *Litoral*. También de Gerardo Diego, la «Elegía a Joselito» y «Las largas de Rafael (el Gallo)». El romance de la diligencia de Carmona, «la de las jacas castañas», y el principio de «La Toriada» (escrito «La Tauriada» en este caso), de Villalón. Los romances de la Pastora, de Adriano del Valle. La oda a «Platko», de Alberti. Así como poemas de Buendía, Prados, Cernuda, Altolaguirre, Espina, Chabás, Guillén (al que se le da especial relevancia al inaugurar la segunda época). Como dijo Adriano del Valle, aquí se encuentra «la nómina andante y sonante de la poesía española de la época» —con algunas excepciones, como Aleixandre, Salinas y Lorca.

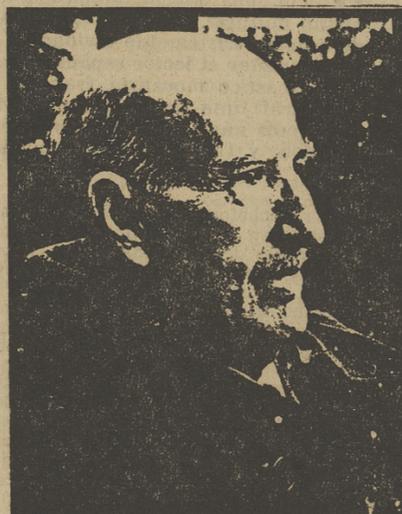
Tampoco faltan los prosistas: cuentos líricos y andalucistas de Manuel Halcón, un fragmento de la novela «Los terribles amores de Agilberto y Celedonia», del malogrado Mauricio Bacarisse, quien, según confesión propia que puede leerse en el prólogo de la edición de 1931, la escribió, en su primera redacción, entre enero y abril de aquel año 1927. Con ellos, José Bergamín, Benjamín Jarnés,

José María de Cossío, Luys Santa Marina, Moreno Villa, Sebastián Guasch. No puede pasarse por alto la aparición de Francisco Ayala, con uno de sus primeros cuentos: «El boxeador y su ángel» (número cuatro, octubre de 1927). Este cuento abrirá, en 1929, el libro *El boxeador y un ángel*, con una pequeña modificación en el título, como se ve.

Jacques Issorel nos recuerda la génesis de esta interesante revista del 27. Todo parece nacer del disgusto de Fernando Villalón con los poetas de *Mediodía*, que no mostraban mucho entusiasmo por sus colaboraciones. Ha contado Manuel Halcón que se le veía «como hombre gracioso cuyas frases se recuerdan y repiten», se le consideraba en su condición de conde y de ganadero, pero no se le hacía demasiado caso como poeta. Villalón debió de decidirse a hacer su propia guerra, contando con Adriano del Valle, quien por entonces se ganaba la vida vendiendo maquinaria agrícola, y con Rogelio Buendía, que era médico e hijo del escritor y periodista propietario de «El Noticiero de Huelva». La polémica, menor y local seguramente, de *Mediodía* y *Papel de Aleluyas* no significó un rompimiento —el propio Villalón le quitó importancia en sus cartas—, porque Porlán, Collantes de Terán, Romero Murube y Juan Sierra acaban colaborando en *Papel...*, sobre todo en los números sevillanos.

Hay una carta de Villalón a Bacarisse, datada en 9 de febrero de 1928, en la que se cuenta cómo Buendía abandonó la revista, y le pide colaboración en prosa para el primer número sevillano, el seis; petición que Bacarisse no debió de atender, pues su firma no reaparece. (La carta, con otras seis, la publicó en su número de primavera 1980 una revista sevillana actual: *Separata*, del poeta y profesor Jacobo Cortines.) El sevillano acusaba al onubense de poca atención a los trabajos de la revista, y éste responde mandándole todo el material concerniente al boletín para que se imprima en Sevilla, «alegando el poco tiempo que le dejan sus asuntos profesionales para ocuparse de la literatura».

Esta revista, como se ve, es muy representativa de la corriente lúdica del 27, que a veces olvidamos, y su reedición facsímil, gracias a la Diputación de Huelva, nos permite constatar una vez más el peso de Andalucía en la poesía española contemporánea.



Escribe
J. Antonio
UGALDE

EUMESWIL, UN PRONOSTICO DE NUESTRO FUTURO



Novela de madurez de Jünger, Eumeswil es un tapiz tejido con los perfiles imaginarios de un mundo congelado, epigonal, vacío de toda creatividad histórica y con la retahíla de reflexiones que tal tipo de sociedades provoca en uno de sus más lúcidos y distanciadados ciudadanos, el historiador Martín Venátor. La ciudad-estado recibe su nombre en conmemoración de Eumenes, uno de los generales de la segunda generación de herederos del Imperio de Alejandro, y Martín Venátor la describe como una colectividad en la que la sustancia histórica real se ha esfumado «porque no existe ningún tipo de valores» y «no hay fe en las ideas».

La parodia y el simulacro han sustituido a los antiguos ideales y tragedias de la Historia, de manera que los personajes que todavía se revuelven activos en el escenario político son espectros, borrosos fantasmas que hacen ondear gastados ideales. Jünger noveliza esa sempiterna oposición —«que puede agitarse indefinidamente»— entre quienes persiguen el señuelo de la evolución, del «progreso hacia el paraíso terrestre»; y entre quienes vislumbran las mareas históricas, la sucesión de hombres e ideas en el Poder, como un vaivén ineludible e insensato ante el que no cabe más pasión que la del historiador frío y desapegado que se limita a comprender sin tomar partido, a valorar las intensidades con que se cumple o fracasa el experimento o el sueño del devenir humano. Frente a su padre y a su hermanastro —también historiadores— que todavía creen desenvolverse en un espacio histórico real, Martín Venátor, el protagonista de Jünger, considera Eumeswil-ciudad como un fósil, como una especie de trilobites social calcificado.

Puesto que las periódicas convulsiones políticas de la ciudad-estado no son más que exangües remedos del latir de pasadas épocas, Venátor se entrega al juego de los paralelos históricos: rastrea los arquetipos heroicos y tiránicos, los ideales y fenómenos del pasado, a los que desmayadamente se ajustan los hechos de su propio tiempo. Estas ocupaciones de su protagonista dan pie para que Jünger exhiba su erudición histórica y confieren su peculiar estructura a la novela.

Eumeswil-novela se ajusta así a los rasgos de Eumeswil-estado: a la insignificancia del acontecer político en la tiranía corderos del vacío argumental de la novela. Lo narrado transcurre en un tiempo sin espesor, en una suerte de calma chicha similar a la monotonía que rige los días en la alcabaza del Cóndor, tirano de Eumeswil. Por otro lado, Jünger presenta los datos y referencias descriptivas de la ciudad-estado mediante alusiones y sobreentendidos: los temas, los hilos argumentales se hallan tan pronto en el haz como en el en-

UN lector atento no vacilará en reconocer la extrapolación de ciertos rasgos dominantes de la sociedad actual en una situación histórica como la descrita en la novela Eumeswil, del escritor alemán

Ernst Jünger (1). Cuanto el libro narra, adquiere tonos de porvenir plausible para estos tiempos nuestros de crisis y ahondamiento del desprestigio de las viejas utopías, en los que las más tímidas esperanzas se tornan ilusas por la creciente fuerza de gravedad de cinco mil millones de seres repartidos y enfrentados en patrias, intereses e ideologías. Eumeswil describe una pequeña e hipotética tiranía, cronológicamente situada a fines del tercer milenio de nuestra era, y surgida de la disolución de un anterior y fugaz Estado mundial que no es exagerado identificar con nuestro próximo futuro, si desastres mayores no vienen a impedirlo.

vés del tapiz narrativo, aparecen y se ocultan sugiriendo más que explicando. Y este procedimiento intensifica en el lector la sensación de que el mundo narrado permanece inamovible de principio a fin y de que los escorzos del narrador sólo tratan de acumular los rasgos de un mundo detenido en sí mismo, a la manera de un mar de aguas muertas.

LAS MANERAS DE UN ESCEPTICO

Martín Venátor, protagonista y narrador del libro en primera persona, es historiador, pero es también camarero nocturno en la corte del tirano. Esta ubicación de la voz narradora en la órbita del poder constituye una provocadora osadía de Jünger, que muchos críticos interpretarán en el «Debe» del escritor alemán desde antiguo acusado de simpatías hacia el nazismo, pese a que, tanto en su vida como en su obra, ha desmentido tales inclinaciones.

En cualquier caso, el «tour de force» queda explicado en el propio texto de la novela. Martín Venátor abraza esa servidumbre voluntaria de una manera peculiar y plena de reservas. De una parte, declara expresamente que se trata de la vertiente práctica de su aprendizaje del oficio de historiador: servir en la alcabaza del Cóndor le permite utilizar el lumínar, una especie de computador fantástico en el que el conocimiento del pasado se hace imagen, y le da oportunidad de asistir a la gestación y parto de los comportamientos y decisiones del tirano y de su círculo de colaboradores íntimos: Domo, el jefe de Policía, y Attila, el médico y consejero áulico. Pero, más allá de estas razones, Venátor acepta el cargo —de forma provisional—, porque está convencido de su independencia, de su libertad y autonomía interior: «Se participa donde se quiere y por el tiempo que se quiere. Cuando no se va a gusto en el autobús uno se apea».

A lo largo de insistentes soliloquios y de matizadas autojustificaciones, Martín Venátor va dibujando su personal visión del mundo: Junto con sus maestros —el también historiador Vigo, el filósofo Bruno y el gramático Tofern—, el narrador de

Eumeswil se vanagloria de su neutralidad política radical, de su indiferencia partidaria para con las ideas y sistemas políticos que el tiempo en su fluir tan pronto corona como destrona.

En defensa de sus opciones vitales, éticas e históricas, Venátor expone su minucioso individualismo y se califica de anarquista, figura profusamente diferenciada del anarquista, cuya delimitación ocupa gran parte de las páginas del libro. Compleja mezcla de la astucia de Ulises, del autodistanciamiento oriental, del desapego escéptico y del espíritu lúdico propio del historiador que —como Zeus— observa distraído los avatares humanos, Venátor, el anarca, no tiene la menor intención de enfrentarse a la sociedad para intentar mejorarla, pues considera que oponerse es ya sostener lo que se repudia. Vitalmente clandestino y desmarcado, observador burlesco en el centro de la vorágine existencial, Venátor sólo se ocupa de mantener a punto la fuga y el escondite que asegurarán su supervivencia en caso de que tornen tiempos revueltos, bien por un golpe militar adverso, bien por una revolución palaciega, bien por una nueva marea alta de los republicanos demócratas, entre los que se alinean su padre y su hermanastro. Su ley fundamental es: «Hazte feliz a ti mismo». Su arquetipo ético —como es bien visible en las páginas que dedica al examen en el lumínar de un grupo de intelectuales del siglo IX alemán, denominados los libres— es el autor de El único y su propiedad, aquel «primer egoísta autoconsciente» que usó como seudónimo el nombre de Max Stirner.

ENTRE EL PESIMISMO Y LA ESPERANZA

Parece evidente que Jünger, con su descripción del anarca, ha tratado de extremar sensibilidades y posturas vitales nada ajenas a nuestra sociedad actual. Transparente resulta, asimismo, su intención de justificar tales éticas hiperindividualistas, que no serían sino el fruto de la exasperación ante el siniestro carácter repetitivo

de los ideales sociales vigentes y de la impotencia ante el avance irreversible y tozudo del Estado moderno por caminos que grandes sectores de la población ven desastrosos y crecientemente corrosivos para una convivencia humana mínima.

Venátor, al igual que pesimistas del rango de Clorán o Stanislaw Lem, sostiene que la imperfección está en los orígenes: «Restablecer la creación, he aquí el protoproblema». Y es, además, consciente de la sobreesaturación y desgaste propios de su tardía época: «El catálogo de las posibilidades parece agotado».

Sin embargo, Venátor —y tras él, Jünger— nos cuenta que una oscura y atávica expectativa va abriéndose camino en los espíritus. Imprecisos vaticinios, extraños fenómenos en los lindes de Eumeswil parecen anunciar el renacimiento de la capacidad humana para configurar mitos. ¿Se trata de una mutación biológica de las especies, de una inminente eclosión de la genialidad del hombre, de una regeneración teúrgica que no pertenece al tiempo, sino que lo crea y le otorga nueva sustancia? «Todo es posible aquí y ahora», declara Venátor, y añade que los períodos finales, los de agotamiento, son propicios a la irrupción de lo inesperado, a la emergencia de renovados resortes de lo humano: «Aquellos que llenó la historia de contenido y la puso en marcha no puede haber muerto».

Las catacumbas, en las que trabajan los científicos, solitarios y apartados de la historia, y los bosques, símbolo literario de cuanto se agita en una telúrica recomposición de formas, son los ámbitos favorables a la palíngenesia. En los márgenes impuros de la ciudad-estado registra Venátor los signos premonitorios de una ignea conflagración de la que puede nacer un nuevo mundo. Y será en una de estas inestables fronteras, en la de los bosques, donde Venátor, el Cóndor y sus colaboradores directos desaparecerán engullidos, tras haberse lanzado a la última exploración que cabe en el mundo decadente y pulverizado de Eumeswil.

(1) Ernst Jünger nació en Heidelberg en 1895 y aún vive. Su novela «Eumeswil», magníficamente traducida por Marciano Villanueva, ha sido editada por la Biblioteca Formentor, de Seix Barral, que recientemente ha editado también «Heliópolis», escrita con anterioridad por Jünger.

Escribe
Manuel
CEREZALES

“LAS PERDICES DEL DOMINGO”

de Miguel Delibes



A FICIONADOS o no a la caza, los lectores de Delibes disfrutaron con sus libros sobre este deporte, tanto como puedan disfrutar con sus novelas. La tarea monótona de reseñar las incidencias en un ejercicio aparentemente tan sencillo como levantar, perseguir, derribar y cobrar las piezas, debería quedar literariamente consumado en pocas páginas. Son muchas, calculo que millares, las dedicadas por Delibes a su afición favorita, y no sólo no pecan de monotonía, sino que el tema queda abierto a nuevas excursiones cinegéticas y literarias del gran escritor.

UNA jornada de caza es similar a otra jornada de caza, pero por los libros de Delibes sabemos que las variantes son infinitas, unas que saltan a la vista y otras solamente percibidas por el instinto, y la sabiduría del cazador experto. El arte del escritor consigue captarlas, como expresiones matizadas de un fenómeno siempre renovado, para transmitir a sus lectores los vivos sentimientos y sensaciones de su pasión de cazador, la emoción de los éxitos o fracasos, sus alegrías y decepciones, su contacto con la Naturaleza, que mitiga la propensión de su espíritu a la misantropía.

Delibes ha dicho repetidas veces que para escribir una novela son indispensables tres cosas: un hombre, una pasión y un paisaje. Las mismas de que echa mano para escribir sus libros de caza: un hombre, que es él mismo; su pasión de cazador, y como paisaje, los terrenos trillados de sus ajetreos venatorios. Sus aventuras de cazador constituyen la novela de su vida, «la novela de un novelista». Aunque no es nada ególatra y procura recatar su intimidad, es él, el escritor, el protagonista de estos relatos. Los avatares deportivos actúan a modo de reactivos que dejan al descubierto su carácter y acusados rasgos de su temperamento. Sin otro material del que ofrecen estos libros, un psicólogo podría trazar un retrato psíquico del escritor. El lector entra en comunicación con

el personaje y sigue con simpatía sus andanzas, contadas sin afectación, sin incurrir en la vanagloria del cazador tóxico, aunque a veces ponga en el lenguaje énfasis en la anotación de sus aciertos, a cambio de no ocultar ni paliar sus fallos.

A los ojos de los lectores, el escritor aparece con la traza de un personaje literario, de uno de los tipos creados por el novelista. En sus libros de caza, Delibes es el mismo narrador de sus ficciones novelescas, y en ambas modalidades literarias ejerce el oficio de transformar artísticamente las figuras y los hechos que circulan por su campo de observación. Habla poco de sí mismo y de sus compañeros de cuadrilla. Los nombra solamente en relación con las vicisitudes cinegéticas: su hermano, sus hijos, algunos amigos que participan en las expediciones dominicales. Sus verdaderos «personajes» son los individuos de las distintas especies, de pluma o de pelo: perdices, codornices, patos, gansos, avutardas o liebres, conejos y raposos, respectivamente.

Hace poco tiempo, Delibes proclamaba en la portada de uno de sus libros, sus amistades con las truchas. Podría hacer extensivo su sentimiento afectuoso a los animales de caza, con los que entabla relaciones de mutua consideración, y de trato respetuoso, del que queda excluida la muerte con alevosía. Delibes ha condenado reiteradamente la caza del uro-

gallo, sorprendido por el cazador cuando la hermosa ave en la época de celo entona, a la amanecida, su canto de amor, y no es difícil advertir en este libro so-focados escrúpulos de conciencia al participar en batidas de ojo. Y reconoce, venciendo sus sentimientos de frustración, el derecho de los animales a utilizar sus propios recursos defensivos y su habilidad en ocultarse o escabullirse de la trayectoria de tiro de sus perseguidores. De muchas de sus excursiones los cazadores regresan mohinos, con los morrales vacíos, y sin otra opción que recurrir a la fantasía para satisfacer su fatuidad con hazañas inexistentes. «El consuelo del cazador —escribe Delibes— estriba, cuando no puede cazar con la escopeta, en cazar con la lengua.» Uno tiene la impresión de que él es sincero, de que reprime su imaginación de novelista y su ufanía de cazador para ceñirse humildemente a la realidad.

En «Las perdices del domingo» evoca sus cacerías dominicales durante cuatro temporadas, desde 1974 a 1978. Se supone que lleva una especie de diario con la anotación de las peripecias de cada día, objeto de consulta más tarde, al redactar el libro. De no ser así, parecería inverosímil que acumulara en su memoria tal número de detalles y con tanta precisión. No se limita a registrar los hechos. Su larga experiencia le autoriza a teorizar sobre la caza, las costumbres de los animales, sus hábitos y sus resabios, la influencia de las condiciones climatológicas o de la configuración del terreno, la oportunidad y las circunstancias propicias a la eficacia del tiro... Un cazador puede obtener enseñanzas de orden práctico, muy útiles. Y también de orden estético; así, por ejemplo, cuando el

autor califica uno de sus disparos de «tiro bellissimo». De lo que se deduce que cazar no es sólo un deporte, es también un arte.

De esta literatura venatoria, producto de muchos años de experiencia, y de un espíritu observador como el del novelista, podría extraerse un tratado de la caza de las especies a que se ha dedicado Miguel Delibes, con preferencia la perdiz y la codorniz, en el que habría de incluirse el capítulo correspondiente a sus reiteradas voces de alerta ante el peligro de la extinción de las aves. Y podría, asimismo, elaborarse un extenso vocabulario de locuciones y términos cinegéticos y topográficos de limpia raíz castellana, de uso limitado a una actividad, la caza, y a un ámbito territorial, los diversos cazaderos frecuentados por el escritor. Voces en plena vigencia, pero cuyo significado desconocen los lectores sedentarios de las ciudades. La inmensa mayoría figuran en el diccionario de la Academia de la Lengua. Estas palabras, como tantas otras exclusivas de oficios y profesiones, o aquellas que sobreviven plegadas en determinadas áreas geográficas, al tomar estado literario enriquecen y colorean el habla y le dan sabor y aroma de caldos añejos. Así, le ocurre a la clara, bella y enjuta prosa de Miguel Delibes, una prosa a la intemperie, desecada al sol y al aire de Castilla, exenta de impurezas retóricas y de vana verbosidad.



Escribe
Leopoldo
AZANCOT

DOS CULTURAS LA NEGRITUD

La colección Los Poetas, de Ediciones Júcar, merece un eco mucho mayor del que hasta la fecha ha encontrado, pues es una de las escasas —e indudablemente la mejor— que ofrecen aquí introducciones a la vida y a la obra de escritores de interés, y la única consagrada estrictamente a los poetas, españoles y extranjeros. ¿Cuándo se comprenderá —como lo han comprendido los responsables de esta colección— que creación y crítica deben de ir unidas de continuo, y que una cultura no alcanza total madurez, ni ve totalmente actualizadas sus virtualidades, si esa unión no se cumple? Los Poetas, que sigue la fórmula de la conocida colección francesa Poètes d'aujourd'hui, de Seghers, la ha perfeccionado, por cuanto que, en muchos casos, ha confiado la autoría de los estudios que, junto con la antología correspondiente, integran cada volumen, a poetas españoles actuales de primera fila, dando lugar, así, a conjunciones de interés: Celso Emilio Ferreiro-Curros Enriquez, Angel González-Juan Ramón Jiménez, Guillermo Cabrera-Espronceda, Luis Antonio de Villena-Catulo, etcétera.

El último volumen aparecido de Los Poetas es Leopoldo Sédar Senghor, de René L. F. Durán: una excelente introducción a la andadura vital —tan rica— y lírica —tan ejemplar— del gran escritor y político senegalés, que se enriquece con una selección suficiente de sus poemas mejores, de «Hosties noires» a «Építaphe». En ella, cabe entrever la significativa problemática de una obra a mitad de camino entre África y Europa: esta poesía, vehículo de una negritud que se quiere manifestación de lo humano irreductible a cualquier otra, prueba que lo esencial en cualquier obra de arte es previo al proceso formalizador; o con distintas palabras: que lo poético puro no se identifica con su modo de manifestación, que Senghor es específicamente negro y africano, a pesar de servirse de una lengua y de una poética francesa, y de inscribirse en buena medida en el marco de la cultura europea.

En los poemas de «Ethiopiennes», de «Nocturnes», el hombre negro, colonizado durante siglos, cobra conciencia de sí frente al espejo de unos modos de vida que le son radicalmente ajenos, y encuentra una voz que lo enlaza, a través del vacío, con un pasado de gloria. La noche africana, bosques y sabanas y ríos tormentosos, se afantisman en su torno.

RECUADRO LATINOAMERICANO

SOBRE MUJERES

RAFAEL Humberto Moreno-Durán, colombiano afincado en España desde hace años, es, a mi parecer, el más importante de los novelistas latinoamericanos surgidos después del «boom» y un escritor —práctica, además, el ensayo— que ha acertado a establecer una relación nueva entre la cultura global y las letras latinoamericanas, muy distinta de la que puede descubrirse en la obra de autores como Reyes, Lezama Lima o Borges —para quienes aún existe un décalage entre ambos términos en presencia—. Su segunda novela, El toque de Diana (Montesinos Editor), incide sobre el tema capital de la primera de las suyas, al modo de quien prosigue la exploración de una tierra desconocida, pero desde una perspectiva —y no sólo novelesca— radicalmente otra, lo que prueba, por una parte, que se enfrenta con dicho tema sin haberlo previamente reificado —o literaturizado, si se quiere—, y por otra, que mantiene una distancia entre él y las diversas técnicas narrativas gracias a la cual éstas se pliegan a su dominio y únicamente configuran la materia bruta novelesca en tanto en cuanto ello no empobrece la riqueza en virtualidades de la misma.

El tema al que aludi más arriba es el de la mujer, que Moreno-Durán trata aquí, como en Juego de damas, con ferocidad y con fervor,

irónica y míticamente a un tiempo; de tal modo, que lo cultural y lo no sometido aún a formalización literaria coexisten y se potencian mutuamente: insistiendo más en lo que diferencia a los sexos que en lo que los unifica, buscando la hembra bajo el ser humano y proyectando luces inéditas sobre la radical heterogeneidad y la pavorosa conflictividad de los dos modos de estar en el mundo propios de nuestra especie.

Lo que en Juego de damas era un catálogo humorísticamente malintencionado ciertas variantes de lo femenino se convierte en El toque de Diana —advértase la ironía de este título, que acumula varias capas de significación— en una empresa de mayor envergadura: mostrar la manera como la alteridad de la mujer con respecto al hombre da respuesta al reto que supone la existencia de éste, poniendo al descubierto lo que se encuentra bajo las tácticas y la estrategia que atienden a hacer viable el ser mismo de la pareja. Para conseguirlo, Moreno-Durán proporciona a la trama superficial de su novela un trasfondo mítico, sirviéndose de la técnica de la mise en abyme para, en un mismo movimiento, alcanzar la raíz del drama en que radica la confrontación entre los sexos, y el humor —visto quizá como la reacción de los dioses ante el absurdo de la na-

turalidad humana, bruscamente despojada de sus disfraces.

Diana, tenida por Klossowski como la teofanía más desconcertante de la divinidad —una virge eclatante et meurtrière—, es aquí una de las fronteras que delimita la tierra incognita de lo femenino, y Catalina de Erauso —la virago cantada por De Quincey que sirvió de agente transmisor entre América y Europa del mensaje militar de la reivindicación de la hembra frente al macho—, la otra, extendiéndose entre ambas el ámbito esencialmente cómico de lo cotidiano, escenario de un triángulo amoroso que une a una española, trasplantada a Colombia, con su marido —milico cuyos cuernos hacen de él un Acteón irrisorio, pero que se revela fuera del alcance de los colmillos de cualquier jauría— y con su amante. El juego de espejos a que da lugar el deslizamiento continuo del discurso narrativo de uno a otro de estos tres planos de significación, de la conciencia de estos tres personajes, hace de El toque de Diana —esa llamada de atención a los hombres para que despierten de su sueño idealista y puedan así hacer frente a las hordas que amenazan con ultimarlos para siempre— una novela absolutamente insólita en el panorama de la literatura latinoamericana de hoy y un libro de importancia inequívocamente mayor que merece la atención de muchos.

Otros libros

DOS obras del máximo interés, a las que habrá que tratar con la extensión apropiada, acaban de aparecer en librerías, y me apresuro a recomendarlas al lector. Se trata de la copa dorada, de Henry James (Editorial Planeta), y de El sello egipcio. El rumor del tiempo, de Ossip Mandelstam (Ediciones Alfaguara). La primera es, quizá, la más bella novela del maestro norteamericano: un libro de vejez, donde su arte se quintesencia, donde la indagación psicológica desemboca definitivamente en el mar sin límites de la poesía. La segunda está constituida por dos prosas esenciales de uno de los mayores escritores rusos de nuestro siglo, poeta en milagroo equilibrio entre el clasicismo y lo onírico. Un par de libros, en suma, de conocimiento obligado.

Escribe
Eduardo
BRONCHALO
GOTTISOLO

EL LUM
ARTÍSTICO
Y CULTURAL
PEN
ARIO



“¡TODOS AL SUELO!”

DESDE la dimisión de Suárez —dimisión que, posteriormente, la Prensa novelesca no dudó en llamar caída— hasta la resaca del golpe del 23-F, varios periodistas cogieron sus plumas —olivetis—, abandonaron el ritmo febril de la redacción y se dedicaron —con no menos febrilidad— a dejarnos testimonios librescos —afortunados y menos afortunados— de esta etapa convulsa de la historia de España.

Atrás quedan, despejadas, las incógnitas que rodearon la caída de Suárez. Una caída que, probablemente, sólo pudimos comprender con toda su dramática realidad a la luz de los acontecimientos que rodearon la gestación y ejecución del golpe del 23-F.

Hubiera sido mi intención referirme a todos los libros que han salido tratando tamaño acontecimiento. Posibles problemas de distribución me han impedido acceder a uno de ellos (creo que existen cuatro). «El «olvidado» se debe a la pluma del director del diario «La Voz de Galicia», y parece ser que en él se cuenta el golpe desde el momento en que, en ese diario se tuvo constancia del mismo. Según palabras de su autor, el libro «es un homenaje a todos los trabajadores de este periódico, a todos los que estuvimos encerrados y trabajando en el diario para informar puntualmente de cuanto ocurría en el hemiciclo del Congreso de los Diputados».

Pero casi con toda seguridad, donde más conmovió el golpe fue en la propia capital del Reino. Allí estaban José Angel Esteban, José Luis Martínez, Bonifacio de la Cuadra, Juan Van den Eynde, Rosa López, Fernando Jáuregui y Ricardo Cid Cañaverl, para contarnos —golpe a golpe y línea a línea— todo lo que ocurrió antes y después del golpe.

A la ágil —y creadora— prosa de Ricardo Cid —encargado de redactar el texto— debemos el, para mí, mejor relato. La documentación es perfecta y no en vano Ricardo Cil y José Angel Esteban, junto a Santiago Pérez Díaz, apuntaban claves tan fascinantes como ciertas, en el libro «La caída de Suárez», claves que luego serían rigurosamente exactas de esta especie de epidemia —afortunada— de libro-antigolpista.

«Todos al suelo» (editorial Punto Crítico) es el libro que mencionamos. La habilidad para contar la historia, la saturación —saturación que el lector olvidará de datos, la armoniosa confección de la anécdota como parte de nuestra historia viva, hacen de este texto obra casi obligada del historiador y del curioso; de todo aquel que quiera acceder a la explicación de los hechos a través de una narración a la vez coloquial y literaria, fenómeno extraño en nuestro periodismo de urgencia.

El segundo es el libro de Julio Busquets, Miguel Angel Aguilar e Ignacio Puche, cuyo título —con toda evidencia menos expresivo que el de esta apresurada crónica—: «El golpe» (1) (Anatomía y claves del asalto al Congreso), pone de relieve una opción más pretenciosa, pero también más desafortunada a la hora de llegar al gran público.

Por último, queda mencionar «El golpe» de José Oneto. Basándose en datos que el autor cree extremadamente confidenciales, Oneto nos explica las relaciones que existen entre su anterior libro —también acerca de la caída de Suárez— y el supertelevisado golpe del 27-F. En realidad, se trata de un desvarío tipo periodismo-americano que causa, conociendo los hechos, si no hilaridad, sí cierta sorna capciosa.

En resumen: nuestra inclinación personal —la mía— tiende a escoger «Todos al suelo». Si usted tiene más dinero, compre los demás; se trata, al fin y al cabo, de una página espectacular —y comercial— de la historia recientísima de nuestro querido país.

(1) Editorial Ariel. «Hora de España».

Escribe Federico JIMENEZ LOSANTOS

EL PENULTIMO LIBRO DE FRAGA

El título de este libro de Fraga —indudablemente penúltimo, porque si no cambian mucho las cosas en España habremos de verle, oírle y leerle más de una vez—, encierra toda la posibilidad e imposibilidad de su proyecto político e ideológico. Aunque Fraga defiende con brillantez que presenta ideas y no ideología, porque una acción asentada en los principios tiene asegurada más vida que sobre un sistema ideológico, habrá de convenir con nosotros en que salvo tres o cuatro principios básicos, es necesario un cuerpo de doctrina para adecuarlos y acrecentarlos según transcurre la historia. Digo que el título es sintomático porque, aparte de lo conflictivo del término ideas y del muy apreciable una España, cuyo valor como artículo indeterminado es menor que el que encierra su numeral —una más de las Españas posibles—, resalta esa contradicción que es la de Fraga y la de su generación política y aún la de un espectro amplio de la sociedad española; que el futuro que pueden aportar, difícilmente lo harán bajo fórmulas de reconstrucción.

No se vea excesivo simplismo en esta idea: es indudable que el futuro estado español, aun con el poco futuro que presenta, va a tener que rehacer fórmulas de organización social, que en el estado franquista estaban, aunque escleróticas, más hechas. Y ese desmantelamiento de órganos y funciones del estado anterior, trae a la hora de rehacerlas para el nuevo cierta nostalgia o convicción restauradora. El problema está en que todo lo que sea reconstrucción en gente acostumbrada a la vivienda subvencionada del franquismo no sirve en absoluto para la construcción nueva de la arquitectura democrática y liberal que es la que debe rescatar para la democracia a ese importantísimo sector conservador del país. Pero si quiere representar el fraguismo al moderno conservadurismo español, tiene que renunciar a la grasa franquista y vigilar su dieta liberal. Fraga ha necesitado perder dos elecciones para poder convenirse de que lo que se busca y se vota en él no es el franquismo, la «reconstrucción» de Arias Navarro o López Rodó, sino el futuro de una España conservadora, con ese modo típico de actuar, o mejor, de reaccionar, con impulso a la vez irreflexivo, bruto y claro que Fraga encarna como ninguno.

Confieso que me quitó las ganas de pomenorizar el programa ideológico fraguista, la presentación que hizo del último viva Franco disculpado de Vizcaino Casas.

No es sólo que Fraga sea mejor escritor, ideador e ideologizador que Vizcaino Casas, que desde luego lo es. Es que Fraga, que nunca ha ido desdiciéndose de su etapa franquista, no puede ni debe instalarse en esa nostalgia cutre, en ese futuro de momia rediviva que simboliza Vizcaino.

Todo lo que signifique taro franquismo juega en perjuicio de Fraga, y todo lo que él representa de una derecha que viene del franquismo a la democracia, un españolismo conservador que no llama al Ejército y que está dispuesto a vigilar o a reformar, pero siempre a mantener la constitución.

De ese tropezón con el vizcaino del caballero Fraga quedó yo sin ánimo de pomenorizar en el libro del caballero, pero consignaré brevemente lo que me parece importante: en primer lugar, la coheren-

cia de sus planteamientos en política internacional y el buen sentido de ciertos principios que pudiéramos llamar de orden público. En lo que respecta a la política constitucional, está más acertado que en su manía de querer reformar el actual sistema de partidos políticos españoles, que es un reflejo indudable de ordenancismo antiliberal franquista. No digo yo que no fuera mejor el juego de alianzas y oposiciones que pide Fraga, sino que eso no lo puede pedir un político democrático, primero por principio y luego porque no le va a hacer nadie caso, lo cual es también una buena razón.

En sus referencias a los «nuevos filósofos» hay un cierto universalismo, una exuberancia de minicitas un poco superficial, y, aunque no puede achacarse a Fraga no haber leído lo que cita, como a tantos catedráticos, sí que está bastante fuera de onda de lo que significa todo

el movimiento antimarxista de los jóvenes intelectuales europeos. Hay en él una vertiente ideológica que no acaba de encontrar su sitio en el entrecejo de principios franquistas, y ello precisamente por lo que me parece el punto flaco de bastantes capítulos del libro: una especie de incapacidad o insensibilidad laica, una incompreensión de todo lo que de diferente tienen, la vuelta a ciertos principios elementales de la democracia burguesa y la voltereta del espiritualismo católico o jomeinista o esotérico en todo el mundo. España no es en eso una excepción: todo lo que sea andar rondando sotanas en política está contra la organización de una derecha democrática. Y conste que en el tema del divorcio sus posiciones de separar matrimonio civil, religioso y hasta mera convivencia con derechos para la mujer y los hijos son bastante razonables, hartos como está uno de ver a marxistas ateos discutir con el Papa sobre el matrimonio, pero de vez en cuando se le escapan cosas como la de citar a la par como crímenes el terrorismo y el aborto. Y por esas demagogias de sacristía pierde Fraga todo el crédito ganado en razonamientos constitucionales, ideológicos y políticos. Y lo peor: pierde crédito la coherencia y sistematicidad de la mayoría de sus ideas, punto éste que lo alza de la mediana e inconcreción tecnocrática de todos los políticos españoles. Resulta terrorífico que cualquier estudio de un sociólogo de la remolacha se comente en revistas y periódicos, que cualquier investigación sobre la política naval medieval en Galicia tenga eco y discusión y hasta polémica en los medios cultos, mientras que un libro sobre política global española del único político de importancia capaz de escribirlo pasa totalmente inadvertido en la Prensa y la opinión, y eso que el público lo compró. Es necesario acabar con esa sordera suicida de partido y empezar a discutir, en este terreno de las ideas, la construcción del futuro español. Las ideas de Fraga, y por eso no vacilo en recomendar su lectura, son un buen rasero para medir la de otras alternativas políticas que, sin ideas, no van a ninguna parte o nos llevan donde no quisiéramos ir. Leer no es votar, aunque algunos sigan leyendo de uniforme o de carné, pero para elegir, y España tiene que elegir pronto rumbos políticos serios, hay que poder contrastar y mejorar en el contraste las opciones, cuando eso es posible. Es decir, cuando se aprende a opinar, porque hay quien puede escribir y quien no olvida leer.

(*) Ideas para la reconstrucción de una España con futuro, Planeta, Barcelona, 1980.



Escribe
Romano
GARCIA

J. FERNANDEZ FIGUEROA Y SU "LIBRO DEL YO"

APRECIACIONES

CONFIESE que, en un principio, no me agradó el título del libro. Luego vi que, realmente, refleja muy bien su contenido, pues este libro, dotado de una coherencia más real de lo que aparenta, es una reflexión sobre un yo que intenta aclararse: «silogismo biográfico» (p. 101); es el testimonio escrito de una existencia reflexiva: «libro abierto de su yo histórico» (p. 102). La reflexión es, para este autor, búsqueda de luz y de claridad; la clave última de este libro —sin la que no podría ser comprendido— es esa búsqueda de luz y de claridad que se va construyendo conforme avanza el discurso, claridad que llega por obra y gracia de la palabra. Se trata, pues, de un libro poético: en él la palabra es creadora de luz, de logos, de sentido, es poiesis. El autor explica esto mismo en una página que rezuma profundidad y belleza: «En mí la palabra hace las veces de una sonda que mide el fondo de la conciencia, de un anzuelo que pesca en sus aguas revueltas, para extraer algo que no deja de ser consciente —ideas vivas— pero que sólo cuando sube a superficie y se hilvana (ordena) semánticamente adquiere su «logos», cobra sentido... Y en esta pesca o captura de las ideas submarinas es donde el lenguaje cumple su función legislativa, poética: codifica los hallazgos, los musicaliza» (p. 41).

Pero la claridad queda siempre —en el libro y, por ende, también en su vida— envuelta en sombra: nunca es claridad total y absoluta. El discurso —como la existencia que refleja— es de estructura dialéctica. La tensión dialéctica es quizá lo que caracteriza, de forma más clara, la vida y la reflexión de este hombre. Por ello no resulta casual que J. F. F. sea un admirador devoto

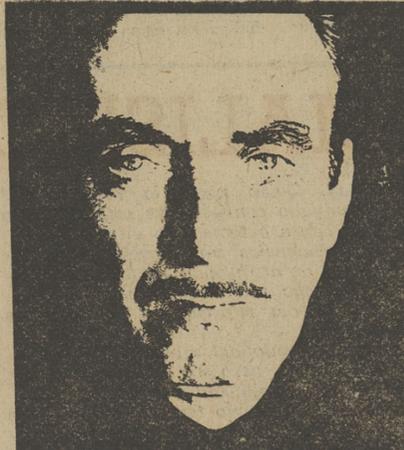
de Hegel; como éste, y afirmándolo con términos suyos, aspira a la autoconciencia. «Glosando a Hegel, empecinado analista de la libertad y de su «excursus» histórico, yo diría que... esa autoconciencia libertaria (en lo posible liberante) me hha movido desde que tuve una pizca de razón civil» (p. 92).

El autor da pruebas de conocer muy bien la imperfección e impotencia humanas, que ve en sí mismo y cuyo conocimiento se declara en una tristeza —yo diría melancolía— profunda, que él considera «de filiación divina» (p. 149) y más humana que la alegría. El hombre por excelencia, Jesús, sólo conoció la primera: «¿Habéis visto sonreír? Nunca. Falta noticia de ellos (idem). El poeta, en castellano, de esa «tristeza absoluta» es César Vallejo. De ahí que la devoción por este poeta sea otra de las claves que mejor nos permiten conocer al autor. (Cuántas veces, en los nueve años de mi estancia en «Indice», le oí leer sus poemas. La lectura se convertía en una exhibición de su yo.) También Vallejo es, como el autor, dialéctico: «mesticismo (a dos sémenes), nieto de curas españoles, santo comunista» (pp. 204-205).

Como César Vallejo, el autor tiende a la formación de neologismos. Un trabajo interesante consistiría en rastrear, a lo largo del libro, todos los neologismos creados. En una sola página encuentro tres. Hablando del cante flamenco, sostiene —contra algunos «entendidos»— que no se trata de una tragedia en primera persona, sino de la voz y del quejido de muchos: «chumaneas». A continuación, hablando de sí mismo, dice: «Me ambiguo de no saber, entre sí y no, lo que entreevo. Y de ello me penumbro. Doy de mí una luz de candil» (p. 240).

Por otra parte, la tristeza de que hablamos, le lleva a la soledad, pero ésta le produce hastío y le arroja contra la compañía, que tampoco le calma: «Solitario y solidario —dice con un bello juego de palabras—; he ahí el debate. No me concibo sin él... Me define» (p. 147). Una prueba más del carácter dialéctico de su vida. La dialéctica es contradicción, debate, combate y «riña» (p. 128).

Aunque la ironía y el humor son también congeniales a este hombre. Conoce a la perfección la finitud humana y ese conociemien-

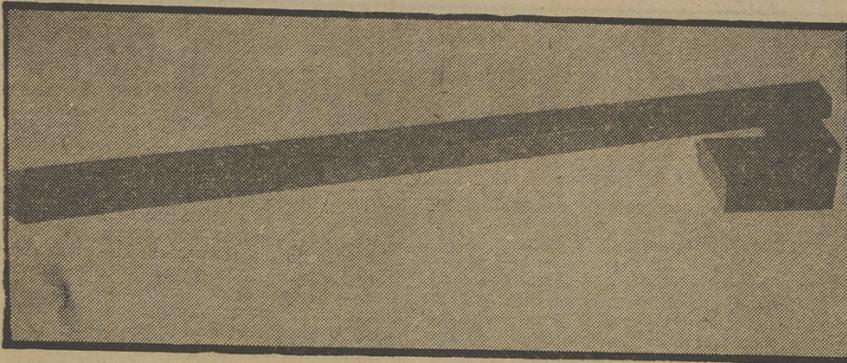


to se traduce en lucidez: «Más allá del amor, más acá del rencor, subsisto como soy, desde que fui: un poco de materia que arde y humea, ciega de apetitos inútiles» (p. 161). Pero la ironía y el carácter dialéctico de su yo le impiden detenerse en esa experiencia, reconduciéndola a otra más profunda, a la invocación religiosa. Proceso muy semejante al que se produce en la vida y la obra de Kierkegaard: el humor y la ironía son el motor que hace que la existencia produzca los saltos dialécticos que la llevan del estado estético al ético, primero, y al religioso, después. Le oí decir con mucha frecuencia que la política —para la que todos le reconocieron dotes extraordinarias— no era, en él, lo último. La política no ata los cabos últimos y no puede, por tanto, apaciguar el alma. Dios —el otro polo de su yo— pone huellas de su presencia por todo el libro: «Le necesita mi alma a ojos ciegos... Y le demanda mi razonamiento, que le implora. Son dos convocatorias inapelables» (p. 102).

De su capacidad política —que nunca utilizó en los ámbitos del poder, con los que normalmente se la asocia— darán prueba otros libros del autor, a punto de aparecer. En este que comentamos no está presente: aquí se alude a experiencias más profundas, y quizá por ello ha querido que sea éste el primero en ver la luz.

Dije que la dialéctica constituye la estructura íntima del yo y del discurso del autor. Dije que, hegelianamente, ambos aspiran a la autoconciencia y a la claridad. Dije que Dios es el otro polo dialéctico del yo. Como puede verse, una coherencia total hilvana, del comienzo al final, todos los pasajes de la obra —del «Libro del yo».

Escribe Francisco RIVAS



Sólo escultor, lo que, hoy por hoy, equivale casi a decir escultor solo. Soledad de un oficio a la que, recuerdo, aludía Juan Manuel Bonet a principios de temporada, presentando la exposición de otro escultor, Tony Gallardo, canario. Soledad, entre otras cosas, porque desolador es el panorama que nos ofrece en este campo un país, como el nuestro, que nombres tan fundamentales ha aportado a la historia de la escultura moderna: Julio González y Pablo Gargallo, en la primera mitad del siglo; Oteiza y Chillida, en la segunda. Hasta el punto de que, en los últimos años, algunos veníamos poniendo en duda la existencia de escultores de menos de cincuenta años.

Ahora es otro periférico, Sergi Aguilar, catalán, quien expone en Madrid, Galería Vandrés, para demostrar lo contrario; otra excepción que sirve para reconciliarnos con arte tan antiguo. Cuando en 1974 expuso por primera vez en la Galería Adria, de Barcelona, Santos Torroella saludó su aparición en la escena catalana recordando una oportuna frase de Brancusi: «La simplicidad no es una meta artística, pero se llega a la simplicidad aunque no se quiera cuando nos acercamos al sentido real de las cosas.» Siete años más tarde esa «difícil simplicidad» sigue valiendo para situar el trabajo de Sergi Aguilar no sólo dentro de una tradición escultórica determinada, que no tendencia, también en lo que suponen de «receta moral», o ética, en un oficio donde la dureza es la única norma, aunque aparezca salpicada de continuos cantos de sirena. Sirenas o señuelos, desde los «nuevos materiales» a los «motorcitos» para provocar movimiento, donde tantos acabaron perdiendo el norte cuando creían dulcificar el camino. Las obras de Sergi Aguilar nos ofrecen las dos cualidades esenciales del buen escultor, sólo escultor: una escala propia y un depurado oficio. Sobre sus demás propiedades poco podrán ilustrar unas breves palabras a quien no las haya visto. Mucho más rentable es cedérsela a él:

—Yo vengo de la clásica familia donde te exigen que aprendas un oficio. Por eso entre en un taller de orfebrería y por las noches iba a las clases de artes aplicadas de la Escuela Massana. Empecé haciendo joyas modernas, o abstractas..., no sé cómo llamarlas. Luego me interesé por la pintura, y el mundo de las joyas se me quedó pequeño.

—¿Conservas de esa época la tendencia

a trabajar con formatos relativamente pequeños, a huir de la monumentalidad?

—No sé; puede que sí... También el gusto por los acabados y un cierto preciosismo. En cuando a los tamaños, ocurre que el mundo de la escultura, el oficio, es un coñazo, y los materiales condicionan mucho. En mi caso, por ejemplo, he trabajado mucho con mármol negro de Bélgica; todas las piezas de esta exposición están realizadas en este material, y resulta que sólo viene en bloques de treinta y cinco centímetros de grosor como máximo. Por un lado, es una cuestión técnica; pero también, creo, de respeto. A mí las formas me dan un cierto miedo; voy aumentando los tamaños sólo cuando me siento muy seguro. Ahora he empezado a hacer pruebas con hierro, material que permite una mayor manipulación del espacio...; y sí, claro, me tientan los grandes formatos. Cuando vuelva a Barcelona me voy a liar con el hierro y daré un respiro al mármol.

—Que es el material que más has empleado hasta ahora.

—Al principio probé muchos materiales: bronce, latón, piedra... En las piezas de bronce, por ejemplo, me molestaba el vacío, que sólo fuera compacto en apariencia. Fue el pintor Robert Limos quien me llevó al taller de un marmolista. Hasta ese momento yo había descartado el mármol, pensando que era un material carca, pero aquel marmolista se comprometió a realizar, tal cual, una maqueta que había hecho entonces. Luego me sedujo la posibilidad de poder hacer yo mismo todo el trabajo directamente, cosa que no ocurre con otros materiales. Además se trata de un material natural, puro, y eso es algo que siempre me ha enroscado mucho. El negro de este mármol de Bélgica es un ne-

Sergi Aguilar,

SOLO ESCULTOR



gro vivo, no está pintado, y eso se nota. Trabajé también con mármol blanco de Italia y mármol blanco de Almería, pero el blanco es más aéreo, más blando..., me va más este negro.

—Si tuvieras que relacionarte con alguien lo harías con un pintor, Bechold. Creo que compartis un mismo interés por una especie de geometría rota...

—Sí, es verdad, creo que a ambos nos interesa la geometría no como norma, sino como juego absurdo, una geometría con rupturas, con elementos de contraste.

—Tus obras tienen un algo de Minimal a escala reducida. Al mirarlas directamente esta sensación desaparece, la relación entre el formato y las propiedades sensibles del material funciona perfectamente. Sin embargo, a través de fotografías uno puede perfectamente imaginárselas mucho mayores.

—Siempre me interesó mucho el Minimal, sobre todo Robert Morris, más que Donald Judd o Sol Lewit. De todos fue el que mejor supo desmarcarse de una geometría normativa, incorporar elementos orgánicos a su obra. Me interesa también, muchísimo, Walter de Maria. Su campo de pararrayos o su kilómetro cortado, que vi recientemente, es algo increíble...; tan sólo son quinientas barras del mismo tamaño, en varias líneas paralelas, pero al entrar en aquel espacio uno tenía la sensación como de entrar en una iglesia.

—Algunas de tus piezas poseen también un no sé qué suntuario, me explico. Creo que existe una larga tradición escultórica que pone el acento en la capacidad de determinadas formas de alterar el espacio a su alrededor, transformarlo en un espacio yo diría que casi místico, si no

fuera costumbre malinterpretar esta palabra.

—Sí, claro. A mí me interesan mucho en este sentido los jardines Zen, cómo unos elementos tan simples como unas simples piedras pueden incidir tanto en el espacio que los rodea. Yo pienso que el espacio está vivo y que no se trata sólo de poner una piedra, depende de cómo la pongas, que logres vitalizar el espacio, hacer evidente su propia vida. En este sentido, pienso que la escultura es sólo una excusa; el objeto sirve si hace vivir el espacio que hay a su alrededor.

—¿No crees que la escultura atraviesa por un mal momento en los últimos años?

—El oficio de escultor, como te decía antes, es un coñazo. La gente joven hoy parece optar por lo más fácil. Yo tengo la experiencia de la Escuela Eina, donde llevo un taller de escultura y sólo tengo tres alumnos. En los talleres de pintura hay siempre una media de doce. La mayoría de los alumnos, lo he visto, abandonan al primer trimestre y se pasan a la pintura. Si, el panorama lo veo bastante mal.

—Sin embargo, este país cuenta con una larga tradición de buenos escultores, al menos hasta la generación exactamente anterior a la tuya.

—A mí un Julio González me flipa muchísimo, me encantaría poder hacer cosas como las suyas. Oteiza y Chillida también son grandes escultores y mentiría si digo que no me han influido. Sin embargo, a la larga, pienso que su influencia ha sido perjudicial, no por su culpa, sino porque los escultores jóvenes han asimilado muy mal sus enseñanzas. Para ser escultor hay que tomárselo con mucha calma, trabajar como un chino... Esta exposición reúne 75 piezas y es el trabajo de todo un año vendiendo como una puta.

Escribe Santos AMESTOY

Uno de los actos culturales de una semana en la que ha habido varios relevantes ha sido la imposición de la banda de colegiado de honor al ingeniero de caminos José Antonio Fernández Ordóñez. Aun a costa de tener que hablar en términos subjetivos, quisiera poder testimoniar ante mis lectores acerca de esta primera figura intelectual de nuestra país, a la que he conocido tardíamente en relación con el encuentro de su obra literaria.

Nuestro primer contacto directo tuvo lugar cuando nos defendíamos de un zarpa de talante antidemocrático un jurado y unos investigadores seleccionados, entre los que nos hallábamos. Más intensamente fue nuestra comunicación cuando Martínez Calzón y él nos explicaron la actualización de sendos puentes en la provincia de Madrid, cuyo patrocinio corría a cargo de la Diputación democrática. ANÍ mismo comentamos la tajante —y decisiva— postura que Fernández Ordóñez acababa de tomar respecto a la llamada «barbarie sur» (puente sobre el Duero en Soria, cuyo proyecto acaba de ilegítimar la Audiencia Nacional). Desde entonces se desencadenó entre nosotros un entendimiento mutuo que inmedia-

FERNANDEZ ORDOÑEZ: INGENIERIA Y HUMANISMO

tamente pusimos al servicio de nuestra causa común, la lucha contra aquella barbarie tecnológica.

Puedo afirmar que he conocido a Fernández Ordóñez en la brecha. Siempre. Me ha tocado conocerle en su faceta de desfacedor de entuertos provocados por la aplicación aberrante de la tecnología. Para mi satisfacción, la brecha ha sido en ocasiones el propio tajo del Duero a su paso por Soria, sus praderas, San Polo, o el refectorio de la esotérica ermita de San Saturio, donde una mañana luminosa y en un desayuno que incluía chocolate y migas fundamos, en compañía de otros amantes de nuestro país, la Asociación de Amigos de Soria.

Conocía de otra manera y desde antes a Fernández Ordóñez. En estas páginas comenté su libro de 1973 «Arquitect-

tura y represión», elaborado bajo su cuidado por el seminario que creara en la Escuela de Caminos dedicado a la prefabricación durante un curso de fecha harto significativa: 1967-68. Desde entonces tengo noticia de su interés por el ingeniero Eugene Freyssinet, que, «forzado por circunstancias dramáticas, tuvo que inventar el pretensado para salvar el pellejo» y al que ahora ha dedicado un amplio estudio.

Era aquel libro una meditación sobre las posibilidades de la prefabricación arquitectónica. Lo más interesante es que el discurso se traba en ideas de Marcuse, pasa por Cage y la estética a la sazón de vanguardia... y es, en los justos términos, utopista. Algo había de la fecha fundacional del seminario que, orgullosamente, confiesa allí, posee una de las mejores colecciones de documentación respecto al tema. No tengo a mano mi comentario, aunque me temo que hoy no valoraría tanto como entonces aquella tonalidad pos-mayo. Hoy pensaría que, pese a todo, en nuestro país también hay una tradición de ingenieros humanistas, a los que de una manera u otra sigo en sus obras. Los Fernández Casado, Benet, Martínez Calzón, hermanos Sanz Ridruejo... y el justamente homenajeado Fernández Ordóñez.

Escribe Javier RUBIO NAVARRO

MAXIMALISMOS SOBRE EL MINIMAL

AROLD Rosenberg, 1968: «Nada resulta aburrido para el especialista que se dedica a su vocación. Sometidas a un examen detallado, una pulgada de piel o una página de la guía telefónica suscitan maravillosas combinaciones accidentales, modelos alfabéticos y sugerencias simbólicas. Tampoco existe el aburrimiento para el militante o para el profesional del marketing. Los discursos de Stalin contienen infinita sabiduría para los estalinistas, y las posibilidades emocionales del Día del Padre son infinitas para el promotor de pu-

blicidad. Quien niega la realidad del aburrimiento confiesa que está dedicado a una causa o tiene algo que vender.»

Las tendencias son inevitables en los periodos de afirmación de un estilo personal; luego son insostenibles.

Hoy en día minimal es un adjetivo peyorativo.

El argumento del minimal es la palabra pintada, pero sus protagonistas son bricoleurs y delineantes afásicos.

El minimal, como tendencia, no tiene más interés que el surrealismo trampantojista, pongamos por caso.

El minimal es el producto de un medio hipertrofiado.

El minimal juega con el beneficio de la duda: a veces menos es más, pero más no siempre es positivo.

El minimal es un arte teatral y retórico, un arte manierista, aunque en negativo, de poca monta.

A lo que más se parecen las obras del arte minimal es a ejercicios de final de curso de alumnos de Facultad de Bellas Artes o Arquitectura para uso y abuso

de licenciados en Historia del Arte Contemporáneo.

Llegar a comprender el arte minimal es la magnesia higiénica imprescindible del buen «snob» culto.

El minimal es un arte con mensaje, es el dadá del bricolaje.

Lo malo del minimal es que no resiste juicios maximalistas. Lo peor, que lo hayamos conocido a través de esta selección; lo pésimo, el montaje.

(Exposición Minimal Art, Reales Atarazanas, Barcelona)