

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado, 17 de noviembre de 1979

Escribe Santos AMESTOY

1980



nadie le parecía demasiado tranquilizador el guarismo «1980», tan próximo al orwelliano de 1984, rubicón entre dos

décadas, la que viene y esta década tan crítica que cronológicamente todavía es nuestra. Pero diez pintores, ya lo sabéis, desde hace dos semanas exponen en Juana Mordó bajo la rúbrica del año que viene, y su exposición, unida al manifiesto incondicional de tres críticos, (Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas y Angel González), quiere ser atrevido paso hacia el futuro inmediato.

Es casi seguro que los diez pintores no sean todos los que están, y que junto a otros tantos, cuyas edades oscilan entre el cuarto de siglo y la treintena, que rara vez superan, han alcanzado ya la cota de calidad y el mínimo común denominador suficientes para constituir, entre todos ellos, una promoción claramente diferenciada. Promoción, generación o grupo, cualquiera de los tres términos les es por hoy atribuible y ninguno de ellos todavía fijable. Para quienes la teoría orteguiana de las generaciones, cual es mi caso, no pasa de ser una representación historicista de la fórmula del interés compuesto, se trata de esperar atentamente si el grupo o promoción 1980 va a ser el núcleo dinamizador de un conjunto generacional más amplio, pero en crisis, o si, por el contrario, constituye un hito tras un inmenso vacío de casi dos décadas, como podría desprenderse de la interpretación apasionada de algunas de sus declaraciones, incluso de alguno de los momentos más eufóricos de sus críticos secuaces.

Tiene este conjunto de pintores el rasgo positivo de su diversidad, resumible apenas en dos grandes grupos de artistas figurativos y de artistas abstractos. Y tienen en común la adopción generalizada del axioma de «el placer de la pintura», quizá no en el sentido en el que Barthes hablaba de «el placer del texto», sino de una manera semejante a como escribe Guillermo Carnero. «En el vacío no se engendra discurso, pero sí en la conciencia del vacío.» He aquí, por lo tanto, que les une a todos ellos la participación en la misma conciencia de vacío; en el mismo vaciamiento del sentido y de las finalidades que venían ocupando el lugar

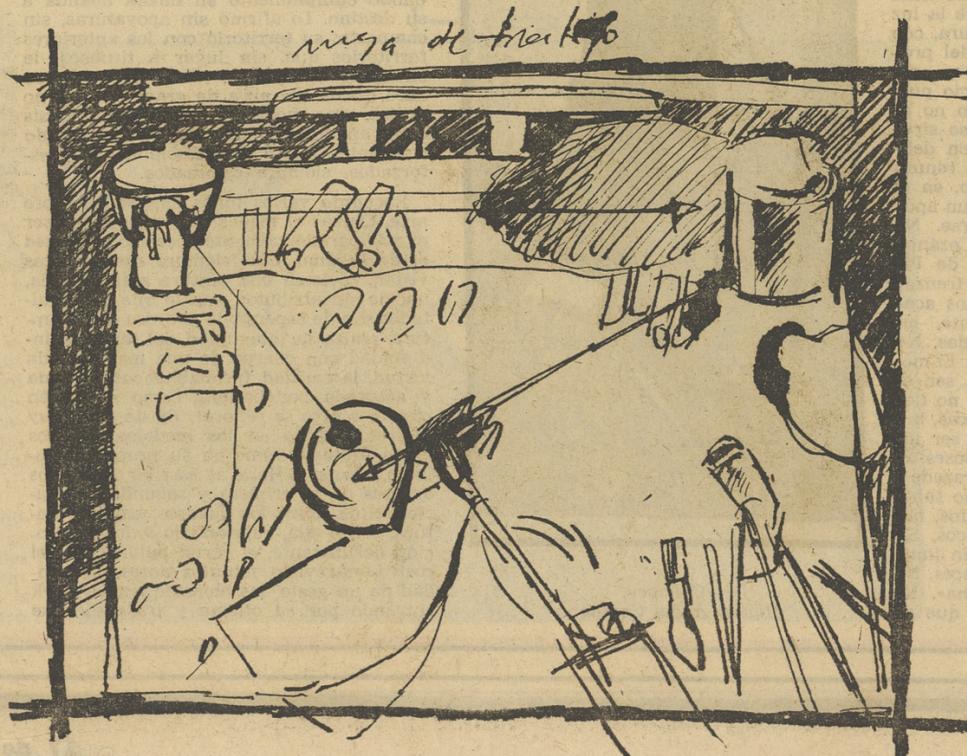
de la pintura. Ved, pues, que no han venido ellos a vaciar, sino a llenar —sigamos diciéndolo en la terminología de Carnero— de «discurso» pictórico el lugar que otros antes habían despejado, a costa, muchas veces, de su propia mudez o, en el mejor de los casos, de la fugacidad de su discurso voluntariamente perecedero, como la vida misma. Planteando de nuevo —despejando— la reelección entre arte y vida que, afortunadamente, se dice de muchas maneras como el ser. En los dos extremos de este inicio de la temporada 1979-80 dos exposiciones muy indicadoras flanquean esta «movida estratégica» que ha supuesto la exposición en Juana Mordó, llamada «1980». La de Guillermo Pérez Villalta, en Vandrés, más que estratégico mojón figurativo, indicador de una actitud que no es exclusiva de estos pintores, sólo importa el pasado, el arte no es una formación de vanguardia incrustada en el futuro; nuestra antigüedad comienza hace un momento; ahí están las figuraciones de la pintura y nuestras propias figuraciones para que entre unas y otras podamos jugar al juego de las anamorfosis y el apasionante juego intelectual de los «conceptos». Si el término «conceptualismo» ha

sonado reiterativamente en el arte de la década última me parece que falta solamente el canto de un duro para que a partir de estos pintores se hable de «conceptismo», y no le han faltado razones a Ignacio Gómez de Liaño y al propio Villalta para suscitarlos el recuerdo del manierismo. Al menos, si como dice René Hocke: «Manierismo significa estar enamorado de lo "ingenioso", del intelecto, y, con frecuencia, un vicioso dejarse llevar por los sentimientos.» En el otro flanco de este deslumbrante inicio de la temporada, una exposición que, me consta, no había sido incluida en los planes de la «movida estratégica», pero que coincide (ello ocurrirá en lo sucesivo a otros pintores) con la actitud común a todos los «1980». La exposición de Alfonso Albacete, en Egam, es la feliz resolución de un «concepto» planteado en los siguientes términos: Diebenkorn cruzado con los fauves. Da como resultado la clara indicación de una actitud semejante, aunque quizá más radical que la del pintor americano, adelantado en el ejercicio de «pintar la pintura». Así las cosas, ya tenéis la respuesta si os hacéis la pregunta «¿qué es lo que pintan

estos pintores?». La pintura es el territorio recuperado por nuestros artistas 1980. Sé que Juan Manuel Bonet —mentor de la promoción— ha introducido el término «territorio» para referirse al lugar común a todos ellos. Afortunadamente, me parece a mí, el concepto de territorialidad puede en este caso concretarse hasta que se materialice en el propio territorio español. Y es que es ya un rasgo tópico en la pintura española que sus secuencias aurales tengan lugar en momentos de resumen o, si no se me toma el término en su vertiente negativa, «epigonales». Y ello no es menos cierto que el «territorio» de estos artistas tiene un núcleo geográfico que es Madrid, y que se prolonga hasta Andalucía y hasta la frontera del valle del Ebro. Territorio, sí, pero no vedado. Permitidme esta apariencia de chauvinismo, tan necesaria como justificada. Y permitid que yo calle para que sean ellos mismos quienes se presenten hoy en nuestras páginas. Tiempo y necesidad habrá de volver sobre ello. Feliz necesidad la del crítico, que solamente merece el nombre de tal cuando hay pintura de la que hablar. Me felicito. Hablaremos.

Escribe
Juan Manuel BONET

DESPUES DE LA BATALLA



EN el rincón más oscuro del archivo hay cuatro gruesas carpetas agrupadas bajo un mismo epigrafe: Sixties. Cada una de ellas ostenta un subtítulo: «Agobiados», «Políticos», «Eróticos» y «Tecnológicos». A mi entender, al de mis carpetas y creo que al de la mayoría de los críticos de mi generación los sesenta quedarán, en la historia de nuestro arte como eso: puro agobio, pura política en imágenes, puro eros de sex-shop, puro muermo tecnológico. Todo, menos pintura. Aquellos —bajo oropeles, ironías y colorines— eran años de cuaresma y estreñimiento para el arte. Entre tanto Bozal y tanto Rubert, entre tanto Tomás Lloréns y tanta traducción de Umberto Eco, entre tanto pop y tanto op y tanto medio y tanto mensaje, casi consiguen hacernos olvidar la verdad de la pintura, la necesidad y la pasión y el placer de la pintura.

NO creo que mi actitud ante aquella década (que sería prodigiosa en otras cosas, pero no pintura) sea una actitud injusta. La injusticia la cometieron ellos, al aprender tan poco del pasado, al sacrificar tanto a la ideología, al pintar tan poco. A la vista está el resultado. De los agobiados, prácticamente ninguno supo ir más allá de la escenificación, generalmente hor-

Dibujo de Alfonso ALBACETE

(Pasa a la pág. siguiente.)

DESPUES DE LA BATALLA

(Viene de la pág. anterior.)

tera, de un estereotipado drama. De los políticos, los Crónica me parecen el vestigio más presente, y que me perdonen una vez más la longanimidad, que entiendo que es poca cosa después de haberles hecho uno, de muy joven, tanto caso. A los eróticos no les aguanto ni travestidos de bodegonistas barrocos. Tal vez, históricamente, se merezcan algo más de consideración los gémetras y sus locos cacharros; pero la historia, en pintura, nunca es buena consejera; y, francamente, hay cosas en este mundo más apasionantes que las correas de transmisión, y uno se cansa el ojo y el cerebro —para hablar como entonces— ante lo modular, por muy grave y muy coherente que sea, dicen o decíamos, la obra de Barbado.

NUESTRA escena, la de quienes nacimos a la pintura hacia finales de los sesenta, comienzos de los setenta, estuvo determinada en sus orígenes por aquellas circunstancias de los sesentis. Fueron años de aprendizaje, podemos decir en descarga nuestra. En aquella perpetua búsqueda de salidas probamos sucesivos y variados platos únicos, cuyos sabores se entremezclaban sin confundirse: antes del arte, las formas computables, el realismo cotidiano, el conceptual, el arte útil, el gordillismo, la pintura-pintura... Cada una de aquellas historias, con su consiguiente aparato teórico, su consiguiente carta de batalla, su consiguiente y engorrosa polémica.

En algunos momentos (y especialmente, aunque resulte paradójico, cuando más se hablaba de pintura-pintura), la gran ausencia seguía siendo la pintura. Cámos en errores que denunciábamos en generaciones precedentes. Fuimos víctimas de ilusiones. Y, sin embargo, la década que ahora se cierra no ha resultado tan desastrosa como la anterior. Los sucesivos encuentros, los sucesivos desencuentros, las sucesivas rupturas fueron delimitando un paisaje. La estética de Cuenca, algo de la Nueva Generación de Aguirre, Gordillo, Teixidor, Guerrero, Manolo Quejido, los Trama, se convirtieron en puntos de referencia, olvidados

ya los unos, agigantados los otros por el propio desarrollo de la historia. Hasta que llegó un momento en que (y ahí empezaban, por seguir empleando el llamativo emblema, los ochenta) la multiplicidad de «seguridades» enfrentadas acabó demostrando que lo importante no era tanto la seguridad manifiesta como la seguridad (o mejor dicho, la verdad) de la pintura. Y ahí empezaban, sí, los ochenta. Nadie da hoy dos duros por el gordillismo como tal (y eso que nacen gordillitos hasta bajo las piedras), mientras, en cambio, brillan las obras del propio Gordillo, de Alcolea, de Manolo Quejido. La pintura-pintura lleva camino de transformarse en ejercicio escolar y académico, que a nadie interesa ya, salvo a los alumnos de la escuela EINA, me imagino, y, en cambio, empezaban a cuajar las particulares tentativas de algunos pintores, que abren considerablemente un paisaje que ellos mismos, consciente o inconscientemente, deseaban cerrar en su día. En cuanto a tendencias que llevan más tiempo en desmantelamiento, que hicieron crisis años ha, está claro que de ellas sólo quedan algunas individualidades particularmente auténticas. El tingladero justificativo se va al garete, los conceptuales catalanes viven en plena «débacle», y, en cambio —por poner un ejemplo evidente—, un Juan Navarro Baldeweg se mantiene y avanza.

AUNQUE sea un poco masoquista, también merece la pena recordar el tiempo que perdimos, artistas y críticos, en discusiones bizantinas; por decirlo en plata, en malos rollos que llevaban la marca del pasado que pretendíamos superar.

Aun a sabiendas de lo poco de acuerdo que estábamos con un Bozal o con un Marchán, la muleta marxista seguía tentando, sobre todo cuando el auge conceptual. Ni los partidos de izquierda ni sus intelectuales más o menos orgánicos ofrecían alternativa alguna que nos pudiera seducir, y, sin embargo, parecía incuestionable la «ciencia» y el «método» marxista. Pero como diría Paramio, de arte y literatura el marxismo sabe bien poco, y llegó un momento en que aquello sólo «servía» para justi-

ficar a cinco conceptuales catalanes que se hacían pasar por grup de treball, y que lo que deseaban (hasta puede que con buenas intenciones) era hacer creer al personal que el arte se acababa en Tarrasa y en la multicopista. «El rey desnudo.» Como la verdad es que ciegos del todo algunos nunca lo estuvimos (por más que en determinados momentos pudiera parecerlo), la propia vista nos ayudó a entender que era inmantenible un discurso que sólo «servía» para hablar de tres o cuatro pintores.

LA muleta psicoanalítica parecía hecha a la medida de los «esquizos». Un poco a lo Pánero, pero en demasiado cuerdos, proyectáramos Lacan, Deléuze-Guattari, Laplanche-Pontalis. Un poco más, y a Manolo Quejido o a Carlos Alcolea les hacemos retratar al mismísimo Anti-Edipo. Aquí también la propia vista nos ayudó a entender que era inmantenible un discurso que sólo «servía» para hablar de tres o cuatro pintores.

YA que se trataba de marxismo y de psicoanálisis, en aquel peregrinar simultaneista nos topamos con Tel Quel. Aquello servía no sólo para hablar de los abstractos, sino para que esos mismos abstractos pintaran. Teoría y práctica unidas, como en el viejo tiempo surrealista: ¿quién ofrecía más? Los más consejistas refunfuñábamos un poco ante el pensamiento maotsetung. Por apertura de miras recordáramos que fuera quedaban de aquel embrollo pintores que no aplicaban el uno se divide en dos, ni bebían tan directamente de las fuentes americanas o francesas. Sin embargo, con Tel Quel ocurría algo que no ocurría con los restantes discursos en oferta: que hablaba de pintura. La propia evolución de Pleyner, que iría rompiendo con los aspectos más catecismo de su propia obra, hace que a la hora de las revisiones queden en pie más cosas de aquel discurso. Aunque sólo sea una política de autores (en seguida volveré sobre este concepto) restringida, pero por eso mismo muy contundente.

LA muleta más paradójica de todas fue la situacionista, rastreable en más de un texto sobre arte de los últimos años. Con él en sus días más si-

tuacionista de mis amigos, que hoy escribe poemas a lo Tablada y gusta de la pintura moderna, recordaba hace poco los duros tiempos en que la mano firmaba la muerte del arte, mientras el ojo (siempre por el ojo, perdón, Marcel Duchamp, fallan las teorías sobre la pintura) tenía que reconocerse su espléndida supervivencia.

PERO basta de recuerdos más o menos masoquistas, que ya pasó la era de los sarampiños y empezamos a estar curados en salud. Movida paradójica, dispersa, llena de inflaciones teóricas que en vano pretendían normalizarla, ha sido nuestra década. Sin embargo, al término la pintura está ganando la partida. A través de todas estas metamorfosis, de todos estos descalabros, se ha ido abriendo paso un nuevo espacio, no determinado por tendencias, sino por individualidades. Ese nuevo espacio, y la existencia de una nueva crítica que empieza a tener claras algunas perspectivas de trabajo, permite abordar el inmediato futuro con cierto optimismo.

Se ha dicho recientemente, lo han dicho varios pintores y estoy de acuerdo con ellos, que la pintura es asunto tranquilo. De hecho, hoy reina una mayor tranquilidad que hace un par de años (y por paradójico que parezca, pienso que la tranquilidad la refuerzan exposiciones escandalosas, como 1980). Pero decir calma no es decir aguas estancadas. La pintura no puede estancarse, debe avanzar, debe verse, debe ser confrontada. Quienes escribimos sobre arte tenemos hoy más que nunca que estar a la altura de las circunstancias.

LAS dimensiones políticas del asunto (especto este que ha provocado tensiones y malentendidos) hay que reducirlos a sus justas proporciones. Cuando decimos política pensamos en que cada exposición Bourdelle que nos manden es una posible exposición Monet menos. Cuando decimos política recordamos aquella Bienal de Venecia de 1976, en que Bozal y sus amigos llegaban a subrayar una exposición de «Estampa Popular», en Cullera y, en cambio, sólo citaban de pasada a Pepe Guerrero. Cuando decimos política pensamos en la mala política de las instituciones y pensamos en la peor política de los partidos, pero está claro que tenemos relativamente pocas esperanzas de que la cosa, en un futuro próximo, vaya a evolucionar para bien.

PARECE que está de moda insistir sobre lo muda que es la pintura. No es afortunada esa insistencia. Mucho más mudos resultan quienes no hablan de ella (la miseria de publicaciones como El Viejo Topo, Ozono y Ajoblanco se mide también por su miserable silencio sobre la pintura). O quienes hablan sin ton ni son: en el catálogo de Ediciones Rayuela pueden encontrar los peores ejemplos.

De acuerdo, Dama Teoría es mal partido. Pero tampoco es cuestión de dimitir, tampoco es cuestión de refugiarse en un eclecticismo privado. Por parte de quienes nos dedicamos a este oficio de la crítica hace falta que cada cual se replantee su particular «política de autores», que diría Truffaut. A mí, por ejemplo, me agobian cada vez más las historias oscuras y laterales, la pintura literaria, el retorno de los brujos. Cada vez me gustan más, en cambio, las estancias claras y la luz. Mi particular política de autores definiría así un espacio ideal, de Bonnard a Jasper Johns, de Mondrian a Diebenkorn, de Cézanne a Motherwell, de Matisse a Nicolas de Staël, de Giacometti a Rothko, de Monet a Joan Mitchell. La cosa obviamente no va ni de abstractos/figurativos, ni de reflexivos/irreflexivos, ni nada por el estilo por ningún estilo. En la pintura moderna española me obsesionan a la vez Sorolla y Caneja, un determinado 27 pictórico y Guerrero, Iturrino y la última Carmen Laffon. También luces en la tiniebla: Solana, Saura, Etcétera. En cambio, no se me pasaría por la cabeza, aunque otros lo puedan hacer, subrayar los nombres de Dalí o de Pepe Hernández.

EN fin, qué quieren que les cuente, por lo menos intentamos hablar de lo que nos preocupa, la pintura de nuestro tiempo, su horizonte cultural, su razón de ser última, las nuevas respuestas que da a los problemas de siempre. Si somos capaces de olvidar algunos malos rollos que nosotros mismos hemos propiciado durante una década, qué duda cabe de que algo habremos avanzado, algo habremos ganado en tranquilidad. La pintura, después de la batalla, libra sus particulares batallas. Se trata de que nosotros tengamos cabeza suficiente como para no volver a enredar nunca más a los pintores en los hilos de un discurso macabeo.

VARIACIONES SOBRE LA DISPERSION

«Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan). (...) Crear es generar un estado de disponibilidad en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. (...) Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda en él ser creado).»—J. A. V.

EXISTE entre determinados pintores una renuncia, si no manifestada si sobrentendida, al levantamiento de decorados literarios. Detrás del cuadro, compartiendo la escena con él incluso, esa especie de clima literario en sus más variadas versiones de mítica o costumbrismo, de teoría o parvulismo. Esos pintores han renunciado a ello y de esa ausencia, ya sin más luces que las de la naturaleza o las sesgadas del estudio, el cuadro tiene que hacerse así mismo, llenarse de la luz interior, con la ayuda de la pintura, con el aliento (no mudo, por cierto) del propio pintor. Ni siquiera ese aliento se produce en silencio, «porque el silencio puede serlo también (complejo), pero no se va muy lejos con silencio». Uno se sirve del silencio, se alía con él, es, en definitiva, una alianza. Y detrás de la renuncia hay una elección, y, por tanto, en el sentido más religioso del término, un apostarse, un llegar, un establecerse. No tanto un camino a recorrer, de Cézanne a Matisse, de Matisse a Picasso, de Picasso a De Kooning, y así hasta trenzar un perfecto cordaje para ejercicios académicos, sino un alentar constante, un insistir sobre los territorios poseídos. No un marchar, ni siquiera un método. El método, como el silencio, vendría a ser el segundo aliado. Pero esta posesión no tiene lo común a las conquistas políticas, incluso hablar de posesión viene a ser un contrasentido del lenguaje. Una posesión carente de caminos, de rutas, de trazados, de estrategias; una posesión que no sabe, que no explicita penalidades, triunfos, lugares hídricos o parajes pintorescos. Se trata, sin duda, de una posesión sin límites o con ellos «fundidos en dos luces. Ni noche ni día. En el color del alma». Es decir, una posesión de nada en la que el

Escribe Andrés TRAPIELLO



«Collage», Miguel Angel Campano

pintor va creándose a sí mismo, siendo fiel a sí mismo, teniendo como único fiel de su balanza anteriores posesiones, anteriores territorios, pues, al fin y por usar ejemplo conocido, Velázquez tiene su territorio, pero ¿dónde están sus límites? Pero la mirada a los territorios precedentes no le ilumina, a él no le sirve de guía. Si así fuera, tendríamos, en el mejor de los casos, un discípulo aventajado, un aprendiz, un remedador, un mixtificador, un retórico. Esa mirada necesaria es para él ejemplificadora. Le otorga el ejemplo de la pintura. Le ayuda, le ejercita. Pero, al término, cabe diferenciar, como se diferencia entre ascesis y mística. Cuando Picasso, con la arrogancia del místico, afirma no buscar y sí encontrar, estaba dando cumplimiento en buena medida a su destino. Lo afirmó sin apoyaturas, sin compartir su territorio con los anteriores territorios que, sin lugar a titubeos, le sirvieron de ejemplo. Y después de su obra queda ese aura de grave verdad, no mítica, sino modélica. Y entre paréntesis cabe añadir que ascetas los ha habido constantes, sobre todo disciplinados y esforzados, siempre esforzados.

Recuerdo varios tonos empleados sobre arte. Quizás el menos afortunado, por ser el más paradójicamente decepcionante, sea el de Lezama. Casi siempre sus palabras visten, revisten una pintura empobrecida, nacida sin atributos, con lo que los resultados son de esperar: la pobreza de la pintura realza la indignidad del texto, la indignidad con cuerpo de una mal llamada virtud, la caridad (probablemente sentida y aceptada por Lezama como virtud en cuanto a arte se refiere). Existe otra muy diferente tanto en los modelos elegidos como pretexto como en su propio modularse. Frank O'Hara al escribir sobre los artistas de la primera y segunda generación sitúa entre los cuadros, bajo la pintura, sobre ella, cubriéndolo todo, la emoción del instante, el cartel publicitario, el rostro entrevistado minutos antes, la bondad de un gesto, las luces de Nueva York entrando por su oficina y trasvasándose

hasta el cuadro que comenta, impregnando esa luz el propio texto. El, al fin y al cabo, escribió de quien amaba, como todos, pero sabiendo elegir a sus amantes. Oficia una humana comprensión, aunque (o precisamente por ello) el arte quede, al final, tan entrevistado por la literatura que se filtra en cada uno de sus comentarios.

Ignoro en qué lugar debo situar los míos propios. Incluso ignoro en qué lugar debe situarse la pintura de quienes han servido de apoyo a la hora de escribir estas páginas. En papel aparte están sus nombres: Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Miguel Angel Campano, Xavier Grau, José Manuel Broto, Alfonso Albacete. Recorro mentalmente la obra de todos ellos, incluso sus pasados pictóricos. Busco afinidades y es una común la que me incitó a comenzar y a continuar ahora. Una afinidad, por encima de todas, común incluso en mí mismo: la dispersión. De historias diferentes y opuestas, desde lugares distintos han llegado, han ocupado ese lugar del que hablaba, sin mudez, aunque ayudados del silencio. Han renunciado a poetizar (y no es ésta, desde luego, la palabra), a tender sobre sí mismos nuevos decorados o los antiguos repintados. Los puentes melancólicos hacia los Monet, Matisse, Diebenkorn, Joan Mitchell, Guston, Cézanne, deben irse borrando, y los que iban hasta las fronteras más próximas parecen, afortunadamente, haberse derruido. El olvido, pues, o la renuncia se ha convertido en una elección, en una ampliación de miras. Ya sólo el pintar, hablo de pintar, no de trazar recorridos turísticos, túneles humanos, ha encontrado su equivalencia: iluminarse y dar luz. Una pintura sin biografía, sin literatura, sin sentimientos expresamente humanos, porque encierra todas las biografías, puede dar lugar a todas las literaturas, llega a conmovir, es decir, a mover el sentimiento del vacío (de la mudez) hasta emplazarlo en otro vacío muy distinto, lleno ya de todo.

Escribe César VILLAMAÑAN

Escribe: Armando MONTESINOS

GLOSARIO MENOR EUGENIO D'ORS, CRITICO DE ARTE

SEGURO que no ha de faltar muy pronto una pluma joven que escriba un libro sobre Eugenio d'Ors como crítico de arte, con el mismo talento —y Dios quiera que el acierto— con que Andrés Amorós sacara de su tesis doctoral en 1971, «Eugenio d'Ors, crítico literario» (Prensa Española). Ni lo uno ni lo otro fue, profesionalmente, el pensador catalán, sino como ocasional glosador de acontecimientos contemplados a la luz de las ideas que sustentan su Ciencia de la Cultura: acontecimientos públicos de novedad literaria o artística, o en su propia mente, o al ejercicio de leer o de contemplar obras del pasado. Más extenso en esto último, el arte, por una mayor dedicación y, sin duda, preparación, afición y sensibilidad.

ESTE libro completaría la imagen del escritor en términos de precisión histórica y valoración crítica que perfilan el mentado de Amorós; la biografía, de 1967, «Eugenio d'Ors», escrita por Enric Jardí (Aymá), y el ensayo «La filosofía de Eugenio d'Ors», que José Luis Aranguren publicó (Espasa-Calpe) en 1945 y que volverá a salir ahora actualizado. No quiero desdeñar otros estudios en catalán y castellano —¿cómo olvidar en ambas lenguas los de Guillermo Díaz-Plaja?—, en francés y en italiano, principalmente, que desde muy temprano fueron relatando, interpretando, beneficiando esta gran aventura intelectual. Sencillamente, veo así las claves fundamentales, objetivas, prontamente asequibles. Se necesita, claro es, la base de sus obras completas, pues muchos de sus libros son ya inencontrables —aunque éste que estamos padeciendo con otros grandes escritores del siglo— y falta reunir todo el Glosario. Ello se avecina. Juan Ramón Masoliver ha venido de Barcelona para la clausura de la exposición-homenaje de Biosca, trayéndose las pruebas primeras de la iniciación editorial y aprovechando la ocasión para subrayar enérgicamente toda la primera etapa orsiana que fue en y para Cataluña.

Quiere hoy este suplemento hacer patente el singular trance artístico que estamos viviendo en Madrid. Alguna parte ha tenido en él la conmemoración del XXV aniversario de la muerte de Eugenio d'Ors, evocándose su Academia Breve. Y tanto por esto como en la crítica joven de los demás acontecimientos ha brotado, pimpante, su nombre en multitud de citas como crítico de arte. No se trata de un revival ni de alumbramiento de soterradas fidelidades, sino de una lectura nueva e instrumental, como la que para sus fines realizara Andrés Amorós en la crítica literaria. La crítica orsiana se produce como una manifestación de su pensamiento, aferrada a su ideal clasicista e in-

telectualista. Por ello, tiene un énfasis doctrinal, que muchas veces fuerza sus juicios a los esquemas de un pensamiento que es preciso conocer en sus líneas generales para entenderle. Mas como le oí decir a Juan Antonio Gaya —que tan cercano le estuvo en aquellos días de tantas cosas puestas entre paréntesis para seguir haciendo en la cultura—, hay que contar con sus «deliciosos sofismas». Una poderosa inteligencia alerta, una erudición finísima y una extraordinaria sensibilidad recubrían o contradecían irónicamente —la ironía era también un instrumento suyo— la rigidez del nomenclátor y las clasificaciones preestablecidas, cuando la calidad y la significación de la obra le demandaban una apreciación potenciadora. Le equivocaron y paralizaron a veces las extremosidades y exageraciones —en exaltaciones o subestimaciones— de sus categorías. Pero lo frecuente eran las agudísimas interpretaciones y la conducción eficaz a la mejor fruición de la obra elegida. Y en una prosa magnífica. No de arte, sino de crítica literaria, porque me parece un ejemplo representativo de su estilo, y en el que se acumulan los aciertos, quiero reproducir aquí un párrafo suyo sobre Quevedo (de «El valle de Josafat»), que Amorós destaca como perteneciente a una de las mejores páginas del escritor y que a mí me parece escuchar, repercutiendo en el conocido estudio de Dámaso Alonso sobre el mismo autor: «¡Qué vocablos nerviosos y linajudos, como potros finos, los de Quevedo! ¡Qué rápidas y perfectas cópulas de sustantivos y adjetivos! ¡Qué salto de elipsis, que trágica bacanal en el hipérbaton! ¡Y qué impulso frenético, que fuerza las nociones vestales y es causa de que los mismos verbos transitivos se vuelvan, violentamente, prolificamente transitivos...! En medio de esta orgía de fuerza brilla de pronto la inteligencia hecha malicia, con el frío resplandor de una navaja española, en la revuelta confusión de un fandango popular.»

UNA PINTURA DE SOLUCIONES

EL realismo? ¿Los abstractos? ¿Los figurativos? ¿Neo-pop? ¿Hiperrrealismo? ¿Arte conceptual? ¿Pintura-pintura? Así andábamos hace unos años, hartos de patear los circuitos de galerías sin ver, pese a mucho mirar, una exposición amena, sin disfrutar de un solo cuadro, desengañados del mundo del espectáculo pictórico.

Una generación cansada de oficialismos y de reproducciones, de consagrados ya estériles, se aburría con el arte, rechazaba la pintura. Cabe decir, sin ningún sonrojo, asumiendo la verdad, que una serie de pintores jóvenes han enseñado a muchos, con sus trabajos, el placer de la pintura. Este parece ser también el sentir de los críticos que, al reunir a algunos de estos artistas en una exposición en las salas de Juana Mordó, escriben:

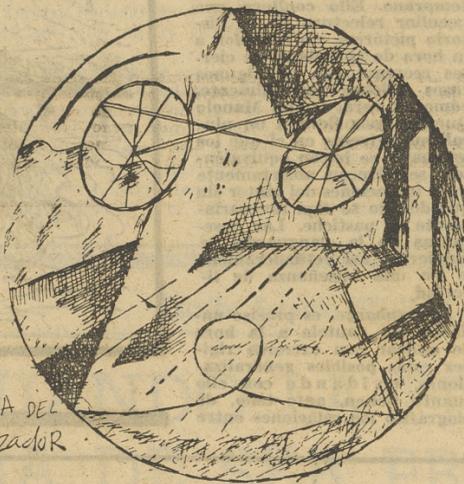
«Estos pintores se inscriben en un paisaje común (...) comparten un mismo clima. El paisaje y los climas más cálidos y más frescos que ha conocido nuestra pintura en muchos años.»

El mundo de la figuración española ha conocido últimamente una expansión creadora similar a la de los informalistas de los años 50. Un retraso sólo comprensible por la situación política y cultural del país hace que Gordillo tenga su momento de reconocimiento en los años 70 y que se intente diluir la obra de pintores maduros y plenos en la estela de una escuela, el inexistente «gordillismo».

Al lado de Manolo Quejido y de Ramírez Blanco, Alcolea, Chema Cobo y Guillermo Pérez Villalta, junto con la ausencia presente de Carlos Franco, componen el equipo de 'figurativos' de «1980». Son todos artistas que pintan; es decir, no «copian» la realidad, no «recrean», sino que juegan a la representación. Ellos muestran, después de discusiones más o menos estériles y poco menos que olvidadas, que la pintura-pintura no es necesariamente abstracción, superficies, sino reflexión sobre los resortes del juego mediante cualquiera de las técnicas que reclama el pincel.

Desde los modos («Chema realizaba diversos bocetos, que cuidadosamente perfilaba y repasaba hasta pasarlos al lienzo. Por el contrario, yo partía de diminutos «garabatos» que llenaban las hojas, hasta alcanzar una idea fija que traspasaba al lienzo», escribía Pérez Villalta en el catálogo de una exposición conjunta) hasta las intenciones («¿cómo comparar «Nu descendant un escalier», de Carlos Alcolea, con «Escena. Personajes a la salida de un concierto rock», de Guillermo Pérez Villalta?), todo diferencia y separa a estos pintores. Sin embargo, algo traza un lazo entre ellos a los ojos del aficionado: la magnífica síntesis de la historia de la pintura que desarrollan en sus cuadros, sin que ello les impida crear, con enorme de involucramiento, la más cotidiana modernidad, el arte de nuestros tiempos.

Mediante una ecuación puramente duchampiana («la fuga de líneas hacia el punto infinito (perspectiva lineal) es sustituida por el progresivo olvido de éstas»), G. P. V. pinta «La distancia es el olvido». A través del reciclaje hockneiano de ese pequeño perro recortado, sombra de su propio vacío pictórico, en la parte inferior de uno de sus últimos lienzos, Chema Cobo consigue hacernos olvidar sus fantásticos «El domador de peces» o «Efectos especiales», de 1975. Carlos Alcolea, no contento con haber salvado del suicidio a más de un desesperado de la pintura con su «Matisse de día, Matisse de noche», sigue recorriendo su cinta de Moëbius, trabajar superficies donde patine la representación. De haber en todo esto un programa, una conspiración, no cabe duda de que el lema sería: «Frente a un mundo de problemas, una pintura de soluciones».



Dibujo de Pérez Villalta.

Escribe Carlos ALCOLEA

AUTORRETRATO DE ADOLF SCHLOSSER

1.—Prólogo

ES un pensamiento sin imagen, que comienza a funcionar como pavimento sonoro (o un sonido que, ante la exigencia de no repetirse, queda fuera de lo representado), lo que ha forzado a Adolf Schösser a mantener una postura radical: la posibilidad de existencia de una tradición artística es mínima. No es extraño que se haya escurrido la actividad dentro de lo primitivo, pero esto resulta poco convincente si se observa el movimiento de las manos: como en una partida de cartas, algo huye y se despierta de la acción (espora), para alojarse en una pasión instantánea, que se apodera de la materia.

Lo que se ve no tiene nombre. No se trata de un problema de instrumentalización, sino de un sistema de oposiciones duales (línea y superficie, ribete y motivo, pieza y campo...) que acercan la materia al sentido del objeto: es hacerse totalmente expresivo. Adecuar sentidos contrarios, a fuerza de gastarlos.

Esculpir de esta manera es una posibilidad expresiva del tiempo, y por esto ha planeado la música en las proximidades de algunos objetos. Pero con una diferencia: es la oreja ahora la que capta la solidez del sonido, de un sonido-espacio.



Se han invertido los términos: el oído organiza los sonidos, y ya no interesa; tiene memoria, y, por lo tanto, podría experimentar lo que de hecho es acción: es sintético y busca demostrar algo. Se trata de expresar, y no de sentir.

Hay una música física, cuyos elementos son inesperados. Permanecen agazapados, hasta que ya no resisten la necesidad de aperecer (son carpóforos, excitados por la humedad y la temperatura; silencios en forma de mazo de tambor).

Es paradójico el decir «hay música», cuando no hay instrumentos para tal cosa (y tampoco son instrumentos camuflados), y ni siquiera existe esa intención de hacer música. Pero es inevitable el uso de estos objetos, y por ahí se cuela el sentido de «música», casi sin ser notado.

Los objetos son en este caso el resultado del sonido que producen. La música sería la mano que gasta la superficie, y su composición, el hecho mismo de ser realizada.

Cuando se ven estas cosas dan sensación de sordera, y al mismo tiempo se nota en las manos el cosquilleo de un sonido extraño. Bosque repleto de gritos de Adolf Schösser («aoco») y la turgencia de un Boletus Edulis sorprendido en el más completo silencio.

Escribe
Fernando HUICI

UNA CIERTA FIGURA DE LOS 70

Es necesario, ante todo, acotar el terreno en el que vamos a movernos. Figuración ha habido mucha por estos fueros, originaria de fuentes diversas, a veces no muy honrosas. Otras pertenecen a una historia que no es aquí la que nos interesa (me refiero a los realistas, a lo Antonio López o José Hernández y sus secuelas). Nuestra historia, como otras, tiene sus orígenes en lo que fue la crisis del informalismo, momento que por su notable fuerza va a hacer difícil esa ruptura y las etapas que de ella van a seguirse. Tradicionalmente se hace jugar, en esa reintegración de lo figurativo, un papel primordial a la influencia del pop.

Las condiciones del país concedieron poca fortuna a cuanto supusiera un trasvase directo, pero para muchos suponía un punto de partida para retomar la figuración sin necesidad de caer en el sempiterno expresionismo patrio. Surgirán así soluciones a lo crónica-Realidad que irán andando su camino. En cualquier caso, la experiencia del pop se verificará de corta vida, al menos por cuanto en ella las imágenes ganaban la batalla sobre la pintura misma, lo que entre nosotros se verá agravado por una mayor debilidad de esas imágenes que unos paupérrimos «media» nos servían. No en vano el camino que aquí más nos interesa tendrá, sobre todo, que ver con aquellas figuras del pop inglés, cuya vinculación al movimiento será efímera e incierta (me refiero a nombres como Hockney, Kitaj, o incluso, Smith y Boshier). Otras veces serán elementos marginales de la figuración como Lindner, Trouille, Balthus o Klossowsky, los que dejarán sentir su huella. Nos encontramos así, en la década de los sesenta, con una figura inevitable, cuyo papel en este asunto ha dado, en sus diversas formulaciones, muchos quebraderos de cabeza. Me refiero, por supuesto, a Luis Gordillo, a quien tanto se ha tildado de padre en esta historia como se le ha hecho objeto de parricidio. Digamos así, para que nadie se ofenda, que se nos aparece como una especie de hermano mayor, anterior en el tiempo a los que motivan este trabajo. Es esa ventaja cronológica la que le situará el primero a la hora de visumbrar ciertos problemas, actitud que, ¿por qué no?, se irá perfilando con mayor nitidez a medida que va creciendo el cenáculo de los interesados por un cierto número de problemas semejantes. No creo que sean muchos de éstos los que vayan a negar una cierta deuda, al menos de actitud, hacia Gordillo ni que éste deje de convertir la deuda, en reciproca desde el momento en que la pérdida del estado de francoti-

rador, el contacto con otras trayectorias más o menos paralelas (los puntos de contacto varían de uno a otro y, a veces, son difícilmente definibles), enriquece las perspectivas, permite la fluctuación en múltiples sentidos de sugerencias o, cuando menos, recrea un ambiente en el que la propia órbita parece menos anómala.

Pero veamos en qué consistía esa actitud en lo que ésta pueda tener de general y no sólo identificándola a las particularidades de cada obra concreta. Tenemos, en primer lugar, una decisiva preocupación por lo pictórico, más allá de aquel primado de la imagen que, por mimesis del pop, era anteriormente punto central de muchas obras. El cuadro, entienden, tiene ante todo que ver con la pintura, el lenguaje debe antepoerse a la anécdota. Incluso ese texto en el que el lenguaje se muestra, aún cuando no sea para todos lo que entendemos por pintura narrativa, se hace también más denso, adquiere un sentido más complejo que aquél al que la figuración anterior nos tenía acostumbrados. De hecho, encontramos aquí una ruptura decisiva con lo que era el camino ideal de las vanguardias, intuyendo así la crisis de éstas en un momento sorprendentemente temprano. Ello conlleva una peculiar relectura de la historia pictórica, un impudor a la hora de apropiarse de ciertos recursos que, en algunos casos (pienso especialmente, cómo se verá, en un Manolo Quejido) nos lleva a un pluralismo extremo en el que los lenguajes se hacen equivalentes, se ofrecen abiertamente a las intenciones del pintor sin que de ello se siga necesariamente el pastiche. Las enseñanzas de la vanguardia se convierten así verdaderamente en una enseñanza de libertad.

Sin embargo, es preciso andarse con cautela a la hora de aplicar con excesiva rigidez estas posibles generalizaciones, olvidando con ello cuanto tienen, ante todo, de biográfico las relaciones entre

estos pintores, situados, como dijera Juan Manuel Bonet, «en un mismo territorio». Historia y relación se confunden en un continuo de difícil determinación. El núcleo principal se formará así en torno a aquella galería Amadis de Juan Antonio Aguirre, para consolidarse ya en la primera época de Buades. Atendiendo sólo a los figurativos como aquí nos interesa, tendremos que

este modo a Carlos Alcolea, Carlos Franco, Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta, Herminio Molero y Rafael Pérez Minguez, a los que vendrá a sumarse, algo más tarde, Chema Cobo. Los dos que encabezan esta lista fueron en un primer momento los más literalmente cercanos al mundo de Gordillo, si bien el desarrollo de sus trabajos personales los irá alejando de ese punto de partida. La distancia que hoy nos separa resulta, quizá, más aparente en un Carlos Franco (del que lamentamos una labor demasiado intermitente), con la inclusión de elementos de corte más naturalista en el dibujo, motivados quizá por su interés en el ilusionismo.

Molero y Pérez Minguez han desaparecido hoy, por razones diversas, del panorama pictórico. Sin embargo, pese a sus trayectorias, lamentable-

mente, breves, no es posible entender lo que este área de la figuración ha sido si sus trabajos no permanecen de algún modo presentes. A Molero le debemos un curioso replanteamiento de esa vertiente del «pop» interesada por el «comico», que en su caso partía de una base previa de creación, basada en lo autobiográfico y en la función del estrellato. Rafael Pérez Minguez partiría de una interesante labor sobre la deformación de la figura, que se traduciría más tarde en un trabajo fuertemente interesado en lo cruel, para abandonarse a un delirio classicista, inmediatamente previo al eclipse.

A la espera de lo que nos pueda deparar esa exposición de lo que Chema Cobo ha ido elaborando en su retiro de Tarrifa, y de lo que apenas si hemos podido ver un breve ejemplo, qué duda cabe que los

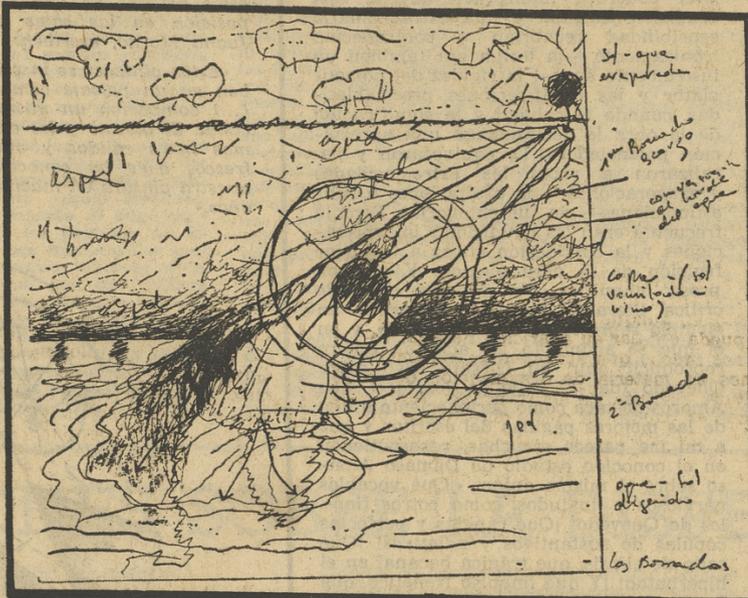
tres puntales de este censo son Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta y Manolo Quejido. No creo que sea necesario extenderse aquí sobre sus atributos personales, ampliamente conocidos.

Sus últimos trabajos han hecho evidente, creo, el que nos hallemos en un momento fuerte de la joven figuración, momento que, de algún modo, está dando ya su fruto. Así, a finales de esta década que se nos va, ha ido apareciendo una nueva hornada de pintores, que desde un Aledo, algo anterior a un Carlos Fornis; un Posada, un Carlos Durán o un Luis Auserón, verifican, conscientemente o no, que aquel grupo de pintores había marcado indeleblemente un camino. Para saber a dónde nos conduce, tenemos ahora toda una década por delante.

FIN

Carlos ALCOLEA

LA PISCINA



A ideología, cuerpo-sonido deslizante y transportable entre el trampolín y la escalerilla. Comedor donde la digestión se convierte en traducción simultánea. Diccionario/recetario, gracias al cual el oído es obligado a tener paladar.

Zambullida de entrada hacia abajo, salida plana hacia adelante, piernas con respiración, antebrazo perezoso, brazos con respiración, salida de piscina y viraje.

Sonidos respiratorios: «un, dos, tres, cuat... suck».

De borde a borde. Apoyo tético. «Mit-sein».

Aposicionalidad desmedida: Alicia a través del espejo o Alicia más Alicia. Alicia menos Alicia: en el país de las maravillas.

$$\frac{A+A}{A-A} = N \left(\frac{PH \text{ (Principio del humor)}}{AA \text{ (Actividad acuosa)}} \right)$$

Punto cero fingido a partir del cual siempre se pretende todo: estética de la ideología o asunto de poder.

Ya ahora, piscina en forma de cuchara. Recipiente móvil de la superficie a la boca. Piscina-cuchara monstruo donde la boca (demasiado pequeña) lo único que puede hacer es suckionar.

Líquidos-escritura o marca (pequeña señal), en el caso en que la escritura no se tome ya como algo cercano a la lengua. Excremento y letra. Letrina y escritura. Nietzsche más Husserl: señal/herida.

(Fragmento de «Aprender a nadar», de próxima aparición en Cuadernos de la Aventura.)

Escribe
José Luis BREA

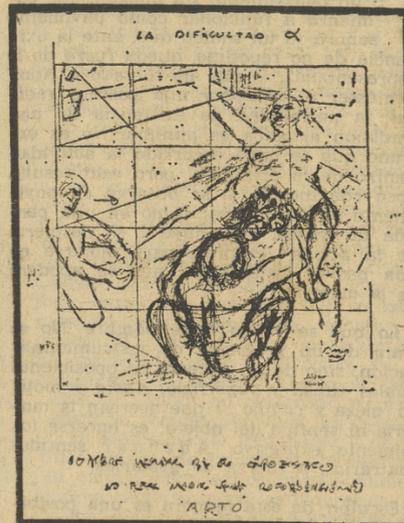
POP-GRAMMA DE MANOLO QUEJIDO

DENTRO de la última serie de cinco telas producidas por Manolo Quejido, «El parto», «Maquinando», «Correrías», «Densueño» y «Emular», una de ellas sirve de puente con las series anteriores («Maquinando») y otra («El parto»), define la causa programática de ésta y las posibles futuras. Uno y otro cuadro, junto con «Densueño», se hallan expuestos en 1980. Como puente, «Maquinando» es el cuadro de la maquinogramática —en escena, una máquina de escribir con todas sus componentes, incluso el mecanógrafo— de la proliferación multidireccional de las producciones signicas. La superficie de este cuadro es, aún, la exacerbación del pop clásico: pura planicie saturada barroicamente al máximo de riqueza y movilidad interior, recorrible en infinidad de trayectorias. La escritura, todas las escrituras posibles, está representada como el último recoveco que el deseo puede catejizar, que la producción de flujos puede impregnar. Esta coda culminante es una especie de resumen definitivo del modelo de producción utilizado por todo el pop clásico: diseñar máquinas de superficie, por donde el deseo circule con la máxima elasticidad, que impidan la aparición de espacios posteriores donde el significado pudiera hacer acto de presencia. Y es un resumen definitivo, porque aquí la máquina diseñada es precisamente la máquina diseñadora. El deseo, sentado en su silla, pulsa las teclas que van a ir generando la maravillosa superficie totalmente saturada de infinidad de teclas ópticas entre las que el ojo, desde fuera del cuadro, puede deslizarse lúbrico.

En cambio, el otro gran cuadro de la serie, «El parto», diseña un nuevo modelo de representación, una nueva maquinaria de producción de signos que supone, con respecto a la anterior, un giro espeluznante. Quejido nos descubre y describe que la libidinosa no es la única producción capaz de circular en superficie. El cuadro de «El parto», tan esencial como «Maquinando» o «Las Meninas» velazqueñas, porque en todos ellos está representado el propio sistema de representación —o producido el propio mecanismo de producción, como una especie de metafísica causa sui—, escenifica, precisamente su ley de producción, el lavado de flujos. Lavar los flujos, que no cortarlos, es la genial maquinación que Quejido se trae entre manos en «El parto», cuya eficacia de producción está puesta en juego ya en el propio «Parto» y en los otros cuadros de la serie, «Correrías», «Densueño», «Emular». Con Picasso en la vertical y Matisse en la horizontal, Quejido pinta un «Señoritas de Avignon» en que el flujo deseante en su estado más reconocible, después de haberle hecho transitar en cuadros anteriores por los más escondidos recintos maquinables, es pura y simplemente eliminado, lavado. Queda entonces únicamente, y por eso se trata aún de pop, el poder circulatorio. Pero se trata ya de un circuito para nada, para no-pensamiento y no-deseo, de un circuito de la indiferencia indiferenciada que rompe definitivamente con la consigna, impulsada quizá desde el mismo psicoanálisis freudiano, de «contra la represión, el deseo» protagonista de tantas «movidas

liberadoras» cuando desde el principio Freud se sabe que la represión es un gesto del deseo. El nuevo trazo que «El parto» inaugura en pintura —verdadero cuadro programático, o pro-gamático, si se prefiere, de los ochenta— es similar, por ejemplo, al del Trash de Morrissey-Warhol en que el deseo ve desplazado su protagonismo por la asexuada intervención de una heroína para nada. O al de la música, llamada ya de los ochenta demasiado tópicamente, por otra parte, de Devo o Talking Heads.

Tomemos, por ejemplo, la versión Devo del gran clásico del deseo «satisfaction» de los Stones. Se da en ella un proceso similar de lavado del flujo de deseo que Mick Jagger derrochaba. Devo hace de él un disco deserotizado, frígido, maquina, pero de máquina-no-deseante. Incluso de máquina-no-productiva, sino devolucionante. Que sólo marcha, funciona, se introduce en los circuitos de la máquina de intercambio de flujos —dinero, amor— sin hacer otra cosa que propiciar la circulación, sin ser otra cosa que terminal de redistribuciones que pone en juego poderosas imágenes que mimetizan en una simple terminal —cabeza parlante— el bloque de la máquina de intercambios, de mercancías. Duty now for the future. Un nuevo pop que, sin el brillo del deseo (demasiado humanista al cabo) y tal vez con el nuevo brillo-mate de la máquina (demasiado humana, por otra parte) es pro-gramma, para-escritura, de innumerales discursos a partir de su ley generativa especificada. Un nuevo pop que



puede poner en circulación el no-pensamiento, aun el no-deseo, el cualquier-gesto aleatorio, indiferente, casual, arbitrario. Puro maquinismo robótico. Puro pop para gentes de mañana.

Escribe
Javier RUBIO NAVARRO

LA OTRA NOCHE VI A PLEYNET

La mejor revista de artes visuales que existe en estos momentos en España es, qué paradoja, la que TVE emite los miércoles por la noche por el segundo canal, Imágenes. Lo malo es que el panorama de las artes visuales no está a la altura de la revista. La otra noche estuvo dedicado, íntegramente, a ofrecer una entrevista que Paloma Chamorro, el cuerpo y el alma en Imágenes, realizó no hace mucho a Marcelin Pleynet en París, con motivo de la exposición que él había organizado en uno de los varios organismos parisinos dedicados a la difusión de las artes visuales, a cuenta del Estado francés.

Como mucha gente sabe, Pleynet es un crítico, malgré-lui, cuya influencia en la pintura francesa de la última década ha sido determinante. Poeta notable, desigual ensayista de arte y literatura, y secretario de redacción de una de las más prestigiosas revistas literarias de tendencia, que lleva ya casi veinte años publicándose, Tel Quel, Pleynet fue el pionero de la aceptación crítica de la pintura americana de los años 40 y 50 en París. El hecho tuvo su importancia, pues cambió absolutamente la visión de la historia de la pintura de posguerra. Luego alentó la formación del celeberrimo, inmerecidamente, soporte-superficie, y se mantuvo cercano a las posteriores aventuras que ahí tuvieron su punto de partida. Pintores de la talla de Louis Cane puede decirse que se han formado a su sombra. La cosa tiene su mérito.

La virtud más notable de Pleynet, en su relación con el mundo de la pintura, consiste en su capacidad de deslizamiento, de tirar adelante sin mirar atrás, sin quedarse estancado o aferrado a las posiciones que le han valido su mayor renombre. Pleynet ha encontrado la fuente de la eterna juventud en la proximidad que mantiene con las sucesivas oleadas de pintores jóvenes que hasta él llegan en demanda de apoyo y consejo. Tiene la rara habilidad de alentar a los jóvenes, apoyándoles, pero conservando una cierta distancia, porque es consciente de que la formación de un pintor es una larga apuesta que es preciso sostener sin desánimo. En pintura, los genios abundan tan poco como en cualquier otro terreno de la vida, pero se malogran con mayor facilidad.

He visto y leído no pocas entrevistas con Pleynet. Yo mismo llegué a hacerle una que ahora me sonrojaria si la leyera. Pleynet ha perdido en agresividad tanto como ha conservado en solemnidad y educación. Ocurre frecuentemente que uno lee declaraciones verdaderamente incendiarias de escritores franceses, trata de conocerlos con miedo, esperando encontrarse un hombre feroz armado hasta los dientes de improperios para con todo aquel que no comulgue con sus ideas y, sin embargo, te sorprenden cuando les conoces, por su educación y su afabilidad. En España suele ocurrir que la ferocidad en el trato supera a la de los escritos. La agresividad de Pleynet siempre fue solemne y educada, un poco plomiza. Sigue conservando las muletillas que nos lo hacen familiar: *si vous voulez on peut dire que...* Se trata de un eco adaptado, el impersonalismo althusseriano convertido en seña de identidad.

No atendí a la conversación completa, porque a alguien que no sabía lo que estaba haciendo se le ocurrió llamar por teléfono. Pero sí recuerdo algunas ideas dignas de tener en cuenta, por motivos distintos. Dijo que la pintura francesa de postguerra había ocupado un lugar nulo y eso todos lo hemos podido comprobar con la exposición de la Abstracción Lírica. También recuerdo que dijo algo que me dejó sumido por un momento en un profundo estupor. Según él la crítica americana empezaba recientemente

a darse cuenta de que después de Kant habían ocurrido otras cosas. Si, señor, me dije. Pero luego añadió que se habían dado cuenta porque ya citaban a Jacques Lacan, a Roland Barthes, etcétera. Opté por pensar que coincidíamos en el etcétera. Mal remedio a cualquier esclerosis parece ser la exportación de una de las mayores causas de esclerosis en el pensamiento francés reciente. Aunque, quién sabe, igual los americanos consiguen digerir lo que a tantos franceses se les ha atragantado. Dicho sea de paso, ese tipo de afirmaciones son muy propias del estilo Telquel que consiste en una mezcla aleatoria de enciclopedismo poudiano, dramatismo batailliano, dogmatismo surrealista, divagacionismo blanchotiano y excipiente idóneo en forma de lectura reciente.

Quizá la idea más digna de tener en cuenta de las que allí nos ofreció sea su denuncia de los riesgos que entraña en estos momentos el pensar en americano en materia de pintura. Todo el mundo, historiadores, críticos, conservadores, galeristas, piensan hoy en americano, vino a decir, no recuerdo ahora con qué motivo. En España dista todavía mucho de ser esa la situación, aunque en algunas parcelas ya se pueda señalar su aparición nefasta. Tenemos mucho que aprender de los americanos en materia de organización de la cultura, también de los franceses. Ambos tienen en común un cierto chovinismo, un cierto aprecio por los productos propios que resulta imprescindible para que las batallas culturales trasciendan. Entiéndase bien lo que digo, aquello de lo que estoy hablando no tiene nada que ver con su caricatura, que es el patriotismo inculto, cerril y ultramontano al que por estas latitudes estamos acostumbrados. En París los escritores radicales arremeten contra la cultura francesa en nombre de Céline o de Artaud. Dan un cuarto alregonero, pero saben que les producirá más interés que si lo invirtieran directamente en propaganda. De métodos de organización podemos aprender mucho; lo que no podemos hacer es copiar miméticamente sus productos. En ese terreno no tenemos nada que ganar, ya que ellos tienen la patente.



Pintura sobre papel, de José Manuel Broto.

Escribe
Pancho ORTUÑO

NO- VIEMBRE

Que un pintor no debería escribir sobre estas cosas tal puede ser el obligado preámbulo a las líneas que siguen. Lamentablemente, si uno no escribe «le escriben», lo que es bastante peor. Puestos a elegir, prefiero lo menos malo.

Se acerca, o estamos ya, en un nuevo ceremonial de la confusión. La política a menudo conduce a estas paradojas: tomemos la palabra para decir «ta-ta». Digo ceremonial confuso cuando oigo cambiar a Maxfield Parrish por Delacroix, confundir a Arcimboldo con El Bronzino, a las hermanas Gilda con Matisse y a Hoffman con el muestrario Titanlux. Cuando escucho lo que no quisiera, viniendo de personas inteligentes, como hablar de pintores «duros» y pintores «blandos», cual si la pintura fuera cuestión de bronce o granito y no de sesos del que pinta (1). Volvemos a equivocarnos la historia o convertirla en un western (Bob el Malo contra Butch Cassidy).

Para este ceremonial se pide el concurso del coleccionismo y se le convoca como a espíritu. Craso error, pues los espíritus aparecen raramente al ser llamados y aun suelen hacerlo más sobre encinas y lentiscos que en la glorieta de Bilbao.

No deberían extralimitarse así las cosas. La pintura es, ha sido y debería serlo, un río fluido y tranquilo, discurriendo —como Guadiana— por lugares harto insospechados. Cada vez —axioma por delante— que el Arte (con mayúscula) abandona su cauce, sale perdiendo siempre. Otra cosa es lo que rodea al Arte, incluyendo

al propio artista. Es decir, mercado, tasas y fielato. Cabe la inocencia, no lo dudo. Y aun las buenas intenciones. Pero vaya el lector escarmentado a ver una exposición como la de los americanos del MOMA y verá de lo que hablo. Verá lo que puede hacer la política del Arte: imponer nombres y aparato, en los que el interés como Arte es cada vez menor, junto a una mayor riqueza económica y un mayor apoyo institucional.

La pintura, para mí, es profesión de fe. Fe en dar o en intentar dar, en el mismo clavo una y otra vez, para ver si se hunde unas décimas más en el tronco.

Y cada mochuelo a su olivo.

(1) ¿Velázquez es más blando que Rubens, pero menos que Vermeer? ¿O todo lo contrario, o ni lo uno ni lo otro? Me acuerdo cierta idea de E. H. Gombrich, no muy original, pero bastante feliz. Venía a decir que todo se podía resumir en dos términos, «pong» y «ping». Ejemplo: un león es «pong» en relación a un conejo, pero «ping» en relación a un elefante. De igual modo, y siga hilando el lector, el conejo es «ping» en relación al león, pero «pong» en relación al escarabajo. Y si la cosa es así, ¿no será una majadería todo el asunto? Y sobre todo, querido Federico Jiménez —tan hábil y escrupuloso en otros temas—, ¿a qué viene largar de pintura en esos términos? No hay pintores «duros» ni pintores «blandos», no hay más que cuadros buenos y cuadros malos. Por abundar en Velázquez, ¿qué es más «duro» o más «blando»: «Las Meninas», «Cristo en casa de Marta y María» o «El príncipe Baltasar Carlos, niño»? Y aun ¿por dónde le viene la blandura o dureza a un cuadro? ¿No será por lugares que tú, evidentemente, no conoces?

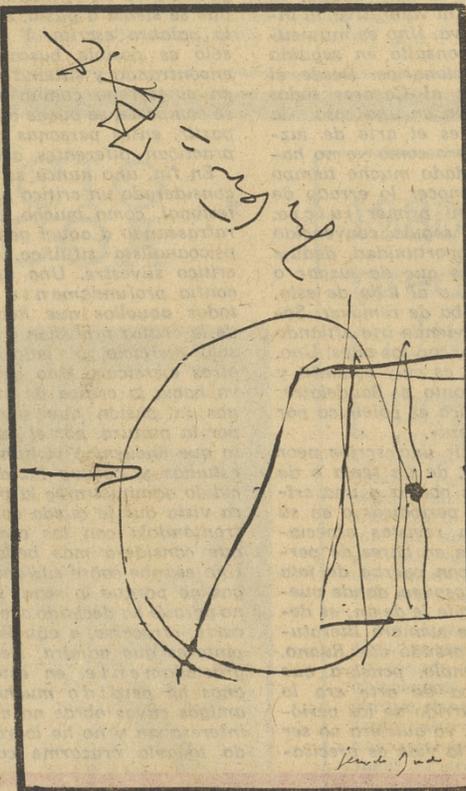
Escribe Gerardo DELGADO

CUANDO LA PINTURA DEJA DE SER PROYECTO

CUANDO la pintura deja de ser proyecto, cuando el problema ya no consiste en realizar, en materializar, en pintar algo que ya se tiene —aunque sea en mente—, reaparece la página en blanco. Página con un blanco deslumbrante, cegador, que nos impide el contacto y hasta la agresión. Una barrera transparente e impenetrable; una barrera compuesta de ligeras capas impregnadas de experiencias anteriores, de puntos límites para pintores que admirábamos ayer por problemáticos y que hoy vemos consagrados, congelados por la cultura; una barrera que se opone a la acción y paraliza la reflexión.

Cuando la pintura es un vacío que rellenar, una operación negativa, la experiencia del comienzo (¿qué?) y la experiencia del final (¿por qué?) se constituyen en límites que enmarcan una acción cierta e insegura, convulsiva y reflexiva, sin principio ni fin, sin más finalidad que traspasar la barrera, con la sensación y la certeza, gratuita e inevitable al mismo tiempo, de haber realizado como propia una experiencia precedida y prevista por las de otros.

Quizá esto sea una forma rebuscada de decir que desde el comienzo al fin (¿qué comienzo?, ¿qué final?) nos duele mucho la cabeza, que no sabemos ni qué buscamos ni qué hallamos, que corremos y nos paramos, que colocamos y quitamos mucha pintura, que ponemos formas que después modificamos o borramos, que el color nos interesa y lo hacemos desaparecer, que enborronamos el dibujo que tanto nos costó resaltar, que no hay modelos y que los aceptamos todos, que... esta actividad carece de sentido y es lo único que nos da sentido.



Escribe
Federico Jiménez LOSANTOS

ALENTAR LA SORPRESA

MUY buena cosa empieza a resultar la pintura española, según viene asomando en los últimos certámenes, conciertos y consejos. No digo más, sino que, mejor o peor, ya a todos parece pintura y teniéndola inmoviblemente por española tienen sobre qué disputar. Hace cuatro o cinco años esperábamos a reñir por cuestiones de principios tan francesas que era insulto mayor el de austromarxista. Empezando tan lejos, no acabábamos nunca y todo era, en el aire, un puro forcejeo, al que por piedad llamaremos teórico. Pero, en fin, si los cuatro gatos que reñíamos con furia no hubiésemos echado el resto en la pelea, difícilmente hubiéramos podido llegar a hacer, como quien dice, las paces. Los jóvenes aficionados, y por aproximación críticos, de la época posminimal ya no discutimos sobre el papel, sino sobre los cuadros. Vamos, que esto va para acrópolis o para necrópolis, según nos vamos civilizando.

Cosa más que notable, a mi parecer, es la juventud de la crítica que arroja a los nuevos valores. Aún no acabamos de contar veinte los que desde hace ya bastante tiempo firmamos sus catálogos, glosamos su constancia, asistimos a sus exposiciones,



Dibujo de Eva Lootz

acudimos sin falta a sus colectivas. Los pocos que han cumplido ya los treinta y acompañan a los nuevos pintores son minoría. Los pintores mismos andan por esa primera frontera de la edad, que, como quien dice, es pàrvula. Si según Gracián los veinte son la edad de la voluntad, los treinta la del ingenio y los cuarenta la del juicio, no cabe sino ajustarnos al suyo. Muy voluntaria y voluntariosamente se está promoviendo una joven pintura española por parte de una crítica joven. Pocos ingenios acompañan la empresa, garantía, pues, de que los engrosaremos y, si hay suerte, de aquí a doce o catorce años empezaremos a adquirir tiento y discernimiento, juicio en suma. El panorama, pues, es halagüeño, hasta la náusea.

Bien quisiera yo escribir al gusto castizo sobre el erial creador, la incuria de nuestra crítica, el poco aprecio a los jóvenes valores y el papanatismo ante las modas de París. El éxito del casticismo quejica es siempre seguro y yo podría pasar por talento riguroso. Pero para qué mentir, si lo cierto es que la apertura de temporada ha resultado, incluyendo el preludio formal de la década que viene de lo más reconfortante. ¡Si hasta está-

bamos de acuerdo, organizadores y espectadores de la 1980, sobre la mitad de los que sobaban y la mitar de los que faltaban! ¿Pueden pedirse más peras al olmo? Me daba yo con un canto en los dientes si la política-política fuese como la política pictórica. Ahora puede uno ir a una exposición de pinturas y jóvenes y devanarse los sesos o discutir sobre tal o cual extremo de una evolución figurativa, del afianzamiento de un estilo, del hundimiento de las artimañas de otro; puede uno, en fin, ir haciéndose una perspectiva crítica del modo más envidiable, si es que hay otro, que es siguiendo paso a paso la creación de sus contemporáneos, la creación de su contemporaneidad. Casi desaparecido el sectarismo «teórico», reconocido y asumido el «amiguismo» inevitable de los críticos, sin mucho dinero que pueda corromperles el juicio, hay ahora en danza unos veinte pintores jóvenes, de los que ocho o diez pintan de veras y cuatro o cinco lo hacen ya muy bien. Habiéndolos conocido a casi todos hace pocos años, no pensé nunca que algo así pudiera llegar a verlo o, lo que es de obligación, a reconocerlo. Aquí donde el aliento es sorpresa, el panorama es sorprendente por alentador.

Escribe
Francisco RIVAS

SOLO TENGO OJOS PARA TI (Confesiones de un fan ilustrado)

TONO poético, personalismo y alambicamiento.

Esto caracteriza, según la joven y combativa crítica catalana Vicky Combalía, a la joven crítica madrileña. De su ambicioso repaso, publicado en el número extraordinario de «Batik», «ARTE-ESPAÑA 1980», sólo comparto su afirmación inicial: «ningún texto teórico puede ser imparcial», y su deseo final: «ojalá sea éste el inicio de un debate». No es mucho, pero suficiente en los tiempos que corren.

Además resulta emocionante ver cómo una revista reconoce por fin que algo está pasando en este terreno. Tanto es así que en su último número es Eduardo Alaminos, joven crítico madrileño que no ejerce tanto como debiera, quien vuelve a la carga desarrollando a su manera lo que la Combalía tan sólo insinúa. Bautiza a esta presunta tendencia como «los nuevos ilustrados» y enumera sus pecados: inconsecuencia, personalismo, ejercicio arbitrario del poder, amiguismo, exclusivismo y, en definitiva, ser los responsables de la desorientación del público y de la «fabricación de un dispositivo tenebroso que hacen (están haciendo) del medio artístico, hoy por hoy, un vacío desalentador». ¡Ahí es nada, toquemos madera!

CONTRA EL ABURRIMIENTO

En fin, uno, que es bastante sentimental, lee esto, se para, entra en un bar, pide un cubata acodándose en la barra y se pregunta: ¿qué hago, qué estamos haciendo para merecer semejantes pipos? Uno reconoce, es muy dueño, que no siempre ha tenido tiempo para meditar tanto como quisiera sobre el sentido y el alcance de su actividad. Uno recuerda, por ejemplo, con emoción y sonrojo, su primer «texto crítico». Fue una cuartilla que clavé en el periódico mural del instituto acerca de una exposición de pintura joven patrocinada por El Corte Inglés. Efectos de la centramina y las revólveras. Allí me cargaba toda la exposición, excepto un cuadro, el único abstracto. Algún malintencionado no tardó en descubrir que su autor era además mi responsable de célula en las Juventudes Comunistas, y se armó un poco de escándalo. Sin embargo, en su casa, entre conspiración y conspiración, yo había descubierto un libro de Gilo Dorfles, «Últimas tendencias del arte de hoy», y gracias a él había patinado en un terreno nuevo y desconocido. El cuadro en cuestión era horrible, hoy lo sé, pero mi juicio era sincero, es decir, parcial, y, sobre todo, apasionado. Aquella

cuartilla sirvió además para promover sabrosas discusiones entre alumnos enterados sobre cuyas felices consecuencias no voy a extenderme ahora.

Algo empezó a quedarme claro desde un principio, sobre todo, que no es posible la neutralidad, ni teórica, ni valorativa, ni informativa. Uno es muy suyo, y consulto en seguida los diccionarios. Desde el Larousse al Casares todos coinciden en una cosa: «la crítica es el arte de juzgar», pero como yo no había tardado mucho tiempo en reconocer lo errado de aquel mi primer juicio, aunque seguía convencido de su oportunidad, deduje que más que de juzgar o reseñar, o al lado de esto, se trataba de remover. Sólo removiendo iría afilando el juicio, con los años. Uno, además, es muy pedante, y leyó pronto a Baudelaire: «La crítica es polémica por naturaleza».

Es decir, uno escribe, peor o mejor, de un tema o de otro, un poema o una crítica, en periódicos o en su casa, en revistas especializadas o en bares de perdición, con cuerpo de jota o con mosqueo, donde puede y donde le dejan; es decir, hace siempre literatura. Comprendo que Ruano, por ejemplo, pensara que la crítica de arte era lo más aburrido de los periódicos. Si yo quisiera no ser algo en la vida es precisa-

mente eso, aburrido. Uno, fundamentalmente, disfruta ante la pintura, ante algunas pinturas u obras de arte en general, y quisiera transmitir a los demás algo de ese sentimiento. Es decir, uno quisiera hacer otro tanto, ya lo dijo alguien, pero en el medio en que se siente a gusto, el de la palabra escrita. Y esto sólo es posible buscando, encontrando y situándose en el terreno común que se comparte, se puede compartir, entre personas que practican diferentes artes.

En fin, uno nunca se ha considerado un crítico profesional, como mucho, parafraseando a aquel genial psicoanalista sifilitico, un crítico silvestre. Uno desconfía profundamente de todos aquellos que hacen de la crítica profesión y no sólo ejercicio, al lado de otros ejercicios. Uno derivaba hacia la crítica de arte por la pasión que siente por la pintura, por el gusto que encuentra visitando estudios y porque ha decidido administrarse la poética vista que le queda con la frontandola con las cosas que considera más bellas. Uno escribe sobre sus amigos no porque lo sean, sino porque ha decidido acercarse, ofrecerse, a aquellos pintores que admira. Desgraciadamente, en estos años he perdido a muchos amigos cuyas obras no me interesaban y no he logrado todavía cruzarme con

otros cuyas obras ya he disfrutado. Demos tiempo al tiempo; es decir, la cuestión es no aburrirse.

METODO, ERUDICION Y LETANIAS

Nos guste o no, la crítica desempeña un papel importante. No le faltaba razón a Valery cuando decía que «todas las artes viven por medio de las palabras». ¿Significa esto, como afirma Tom Wolfe en «La palabra pintada», libro brillantemente estúpido donde de los haya, que hemos llegado a un punto en «que las pinturas y otras obras sólo existen para ilustrar el texto», el texto de los críticos? Wolfe, sin duda, necesita aún más que yo de un buen oculista. Significa tan sólo que la crítica puede facilitar mucho las cosas, puede contribuir a crear un ambiente favorable a determinadas obras, puede estimular a determinados creadores y puede también hacer justamente lo contrario. Dependiendo de los casos y del ofato.

La actividad crítica atraviesa en cierta forma todas las disciplinas, atraviesa la erudición y atraviesa la historia, pero su objeto no es lo que ha pasado, sino lo que está pasando, y lo que está por venir. «La erudición —decía Rosenberg— es valiosa por sí misma; la crítica, por los efectos que logra.» Y aún más, «como las propias artes, la crítica afirma su poder de acción mediante sus efectos sobre el estilo». Cuando alguien se atreve a ejercitar ese poder de acción, los fariseos graznan y los pusilánimes se escandalizan. Allí ellos, quédense con la letanía, el palpitante sabor, la pàlida entonación, el magistral empaque, la pincelada intemista de... de... que nadie se la va a pisar. Cualquier «obra de arte», aun la más estúpida o aburrida, siempre encontrará un «crítico» dispuesto a considerarla fascinante.

Distinta cuestión es la del método. Marxistas, forma-

Pintura sobre papel, de Xavier Grau



listas, psicoanalistas, estructuralistas, cabalistas, sociologistas y otras muchas vistosas especies disputan por cuestiones de rigor analítico y pundonor teórico. Todos han aportado algo, nadie lo duda, unos más y otros menos. Todos han quebrado, sin embargo, uno detrás de otro, a la hora de intentar ceñir el fenómeno artístico, lo que se está creando en estos momentos, en la estrecha horma de sus esquemas, en la rígida jaula de sus vocabularios o jergas particulares. Casos ha habido en la historia, y muchos, de críticos que sin método, pero a base de intuición y buen gusto, han atinado una y otra vez. Pero no es éste el caso. En la actualidad cualquier crítico que se precie se sentirá tentado de espigar entre todos los métodos y propuestas que a su alcance encuentre, aprender un poco de todos los que son y han sido, utilizando los según su discernimiento. Su principal habilidad residirá en que no se le note, porque sabe que nunca será esto lo fundamental y que ningún método garantiza éxito en este oficio o ejercicio de ver.

Las normas y los sistemas, entre otras muchas cosas, son también aburridos.

DERECHOS Y DEBERES DEL «FAN»

En fin, uno paga su cubata, sale del bar un poco

más quemado de lo que entró y se pregunta: Yo, que he visto derrapar las últimas estéticas normativas, que he asistido a la disolución de los últimos ismos, que he visto a las mentes más lúcidas de mi generación chocarse de cabeza contra las paredes de sus estudios de puro aturdimiento, ¿qué motivos o estímulos encuentro para seguir en esto si además no me pagan, y cuando lo hacen me pagan poco, tarde y mal? En la actualidad, sin duda, uno solo: el que algunos de los pintores que he defendido lo están haciendo ahora mejor que nunca, y si en algo, aunque sea mínimo, puedo considerar que les he ayudado, tengo sobrados motivos para considerarme no sólo pagado, sino también feliz.

Y es que uno no tiene ningún inconveniente en reconocer que ejerce de aficionado, que ejerce de crítico porque antes que nada es, ha sido y seguirá siendo un «fan». Es decir, alguien que tiene los ojos tan enamorados como irritables y que no sólo admira a sus estrellas, a sus opciones, sino que sufre y ríe con ellas. Alguien que tiene muy pocos derechos y muchos deberes hacia ellas. Alguien cuyo principal deber, en tanto que «fan», es no dejarles pasar ni una, convertirse en su crítico más exigente, porque de lo contrario flaco favor les haría. Alguien, en definitiva, cuyos consejos y opiniones nadie tiene la obligación de tomar en cuenta.



Escribe Eduardo BRONCHALO GOITISOLO

LA ARTISTICA MOVIDA

PONTE LA PELUCA YA

CHICO, los tiempos están difíciles. No sé a qué esperas para coger la peluca y colocártela estilo BERNARD HENRI LEVY, robar de sus ojos cierto olor como a insolencia y decirle a SANTIAGO CARRILLO que tú llevas una peluca azul. Sólo así explicarías quizá la condición terrible de tu juventud marginada.

Te enterarías, por ejemplo, de algo nuevo y fabuloso, cual que donde aquí se lleva el aplomo y la mesura, hay por ahí quien estila la vehemencia. No puedo entender por qué no despiertas de tu letargo y sigues con la vieja historia de esa timidez, por qué no te pones peluca como la ORQUESTA MONDRAGON y sales a tomar un vino con EDUARDO HARO IBARS, que sería nuestro Henri Levy si no hubiera cometido el pecado sacrilego de la generosidad. No entiendo lo tuyo, chico, soportando la neopesez de SUPERTRAMP en

el gélido recinto de una cancha para jugar pelotas y esquivando a RADIO FUTURA en el teatro ALFIL, con ese hombre calvo-smoking-rojo que enloquece peluca tras-en-por-delante de esos teclados. HERMINIO MOLERO, a su edad, quién lo iba a decir: de anunciador de productos-consumo en la TVE, a teclista del neopop. Y es que, chico, la vida está así. Y tú pierdes el tren, gacela herida de un país que se despierta un día y dice: ¿...La juventud? Vas de ingenuo por la vida, derrotado con la creencia de que quizá LEOPOLDO

MARIA PANERO te hara solidario de sus desdichas en el café RUIZ, pensando en Henri Levy como otra hoguera extinguida de aquel mayo del 68, mientras Leopoldo sigue leyendo poemas que te hablan de muerte, muerte, muerte. No sé si en tan trágica mueca habrás hallado el espejo tenebroso y frío de la burla.

Chico, levanta esa tu mirada caída y recorre los laberintos dulcemente etílicos de EL SOL, lugar de copa no enemiga, de escasa mirada aviesa. Pero al entrar ponte peluca, no permitas nunca que los escribas hagan contigo su pequeña historia, la crónica enorme de tu íntimo cansancio. Si te parece, ve dentro de unos días a la galería BUADES y observa los dibujos-comic del CEESEPE recordando como un mamorro el universo esquivo de esta ciudad salvaje y dura. No sé cómo puedes ir así por la vida. Entra a formar parte del espectáculo y ponte peluca. Lee un poco a GUY DEBORD, relájate escuchando MUNECA HINCHABLE, y adquiéreme un cierto tono suficiente de altanería. Lánzate y olvida ese odioso papel de espectador. Pero ponte peluca.

No olvides que a TRISTAN TZARA le han puesto precio tipo 40.000 pesetas las obras completas y que a GALILEO le han rehabilitado. Tampoco juegues el papel de asumido perverso porque puedes terminar fulminado por quienes te utilizan, acabar asateado como ARTAUD en unos tiempos en los que eso ya no se lleva. Tú no eres ROBIN HOOD, y la ciudad está lejos de parecerse al intrincado pero hermoso bosque. Chico, no pierdas el tren, no te quedes ahí, colgado en proposiciones tan nebulosas como LA GRAN FUMATA. Los tiempos están difíciles. Hazlo con discreción, que nadie te vea. Ponte la peluca. Ponte la peluca ya.

Escribe Guillermo DIAZ-PLAJA de la Real Academia Española

ORALITURA

LOS que recuerden el escalofriante film «Fahrenheit» no habrán podido borrar de su memoria aquellas secuencias finales en las que algunos miembros de una sociedad tiranizada por una autoridad vesánica, que ha quemado todos los libros, deciden, en un desesperado esfuerzo, intentar retener en su mente algunas obras famosas para transmitir las de palabra a sus sucesores.

PORQUE la cultura es una forma de la memoria. Recuerdo cómo me impresionó, recorriendo las islas Fidji, en Oceanía, el sistema ancestral de ocupar una isla abandonada, llevando allí hombres jóvenes y mujeres jóvenes, aptos para el trabajo y la reproducción, que se hacían acompañar por un grupo de ancianos, cuya misión era conservar las viejas tradiciones tribales para ir las enseñando a los nuevos colonos. Eran, pues, bibliotecas caminantes.

Y, escribiendo esto, recuerdo haber leído en torno a temas africanos la frase de que la muerte de un sabio equivale al incendio de una biblioteca.

«Scripta manent.» El secreto de la cultura está en la tenacidad con que la letra conserva el viento de la sabiduría. La palabra escrita es signo de permanencia. Y nos asombra con qué admirable firmeza el pergamino o el papel se conservan, con su precioso fruto de palabras vivas, mientras arcos y columnas de la misma fecha yacen por tierra derribados.

Pero ello no impide que señalemos la enorme importancia de la literatura oral. Pensemos, por ejemplo, en las culturas africanas. Tanto el África francófona como el África anglófona nos ofrecen, al llegar a su libertad política, un doble plano cultural. Por un lado, lo que ha podido asumir la nación colonizadora que permite a Francia e Inglaterra disponer, en el continente africano, de un vasto imperio cuyo valor conocen bien los editores de estos dos países. A nosotros nos produce envidia —sana, pero honda— la proliferación de ediciones de autores africanos que tienen como instrumento cultural el francés o el inglés. Y bastaría con citar un nombre como el de Léopold Senghor para calibrar la importancia de esta geografía espiritual que llena todo el continente, dando fe de la capacidad de adaptación del África negra. El tema interesa aquí poco (¿qué es lo que interesa aquí más allá de los temas de tertulia de café?). Y si no fuera por la labor admirable de José Gerardo Manrique de Lara, y por el agudo libro de Luis María Ansón sobre «La negritud», bien podríamos proclamar que nos encontramos en un auténtico desierto. ¿Qué rastro cultural pudimos dejar en nuestra zona marroquí o en nuestra Guinea Ecuatorial? ¿No

pudimos haber intentado organizar, sobre todo en esta última, una minúscula «Academia Correspondiente de la Lengua», que, en un plano más modesto, ciertamente, asumiese las funciones de nuestras academias americanas? Cuando se produjo la independencia de este país yo propuse esta idea a mis colegas de la calle de Felipe IV. Pero mi propuesta no recibió más que un silencio irónico. Y luego presuntos de fundadores de imperios.

Pero vuelvo al hilo de mi discurso. El problema del despertar de estos países africanos estriba en el hecho de que, una vez que han demostrado su capacidad mímica ante la cultura europea, se dan cuenta de que queda pura, virginal e inédita la otra cultura: la cultura oral, que recorre todo el continente africano, desde los narradores de cuentos de los zocos marroquíes hasta los relatos que brujos y sacerdotes hacen llegar con toda la carga de una tradición milenaria. La conciencia de la «negritud» empieza a darse cuenta de que todo cuanto ha aprendido en francés o en inglés gravita como una pesada losa sobre un fondo ancestral de vivacidad increíble, que corre el riesgo —precisamente por la fuerza y el atractivo de la cultura invasora— de desaparecer. Yo recuerdo el impacto, hace cincuenta años, de aquel gran esfuerzo del etnólogo alemán León Frobenius, cuando presentó editados los cuentos recogidos de la tradición oral, bajo el título de «Decamerón Negro». Y la boga que alcanzaron, en el mismo período, los textos de literatura negra presentados por Blaise Cendrars.

Pues bien: los jóvenes africanos de hoy, los más despiertos, los más conscientes, mezclan el hontanar vivo de la tradición oral y van recogiendo: consejos, historias, poemas, teatro, a punto de perderse, con toda su asombrosa fuerza vital.

Se ha llegado a la conciencia de que la palabra-manantial tiene una enorme fuerza. Y ya se habla de una «oralitura», de una literatura para decir en alta voz.

Pero vengamos a cuentas: ¿no son la radio y la televisión dos ejemplos vivos de este sorprendente regreso a la palabra hablada? Si lo pensamos bien, ¿no estamos volviendo a la voz viva de la literatura originaria con la misma fuerza virginal del aeda homérico o del juglar de la Edad Media?

IGNACIO ALDECOA

LAS aperturas de este número que adquiere un carácter monográfico en el campo de la actualidad artística, nos impide tratar el recuerdo de Ignacio Aldecoa en el décimo aniversario de su muerte, con las consideraciones que nos merece en este momento de las letras españolas. Como nuestro propósito permanente es asistir y colaborar a la formación de una estructura literaria de nuestro siglo en la mente de nuestros lectores —que es lo que en realidad nos pide— queda el tema en pie. Conste aquí el recuerdo de su figura que, en lo humano y en lo literario, nos estuvo siempre tan cercana.



1980: Astrólogos predicen un "boom" cultural en España

LAS predicciones de la Astrología para el año próximo son bastante negras por no decir catastróficas en la mayoría de los sectores, pero según los expertos, la cultura es una de las grandes beneficiadas. Así, por ejemplo, según el testimonio de José María Martínez Pardo, el clarividente favorito de la aristocracia y muchos políticos españoles y extranjeros que acuden a su consulta para que les lea el porvenir, acaba de pronosticar que se va a producir un «boom» cultural y artístico, y España será reconocida como una potencia cultural.

Por su parte, Rafaela Martínez, una de las más codiciadas astrólogas españolas del momento, ha confeccionado un horóscopo o carta natal del país para el año 1980, y en él veremos que «las actividades culturales tienen un lento, pero seguro empuje por el trigono Saturno-Venus». La señora Martínez ha tomado como referencia el solsticio de invierno, que tendrá lugar el próximo 22 de diciembre, a las 11,10 horas.



ONETTI

El pasado jueves se presentó en el Casino de Madrid la última novela de Juan Carlos Onetti, «Dejemos hablar al viento», editada por Bruguera en colaboración con Alfaguara. La magnífica aula del Casino se hallaba repleta de público y el acto resultó excesivamente multitudinario para el lugar. Como ponentes actuaron Rafael Conte, quien señaló el tono de «voz baja» en que está narrado el ciclo de la imaginaria ciudad de Santa María, donde transcurren muchas de las novelas y cuentos del uruguayo. El poeta Luis Rosales manifestó que la obra de Onetti, pese a situarse, en gran parte, en el citado marco imaginario, es variopinta y posee «un ácido intimismo», una peculiar dosis de amargura mezclada con poesía. El final de «Dejemos hablar al viento» constituye un hallazgo narrativo de primer orden, añadió Rosales. Francisco Umbral sostuvo en su intervención que Onetti es el mejor escritor hispanoamericano. Dedicó luego sus comentarios al ritmo temporal, sin parangón en la literatura, en el que transcurren las narraciones de Onetti y al estilo, del que dijo que jamás es gratuito, sino que está empapado con el contenido. Félix Grande leyó un poema dedicado a Onetti. Guido Castillo, compatriota del autor de «El astillero», examinó el ciclo de narraciones de Santa María, iniciado con el cuento «El pozo» y cerrado con «Dejemos hablar al viento». Y cerró las intervenciones Francisca Aguirre, quien se detuvo en los aspectos de la obra de Onetti que reflejan nuestra época. Faltó a la cita el escritor José Donoso y el acto fue culminado por la actuación de un grupo argentino, que cantó una serie de tangos y milongas. Onetti deambuló por la sala y recibió, circunspecto, los parabienes de sus admiradores.

DEDICADO A TI



Escribe
J. A. UGALDE

MALIGNA INFLUENCIA DE HUYSMANS

El año pasado se cumplieron ciento cincuenta del nacimiento de Joris-Karl Huysmans, novelista francés que publicó su obra alrededor del cambio de siglo. Huysmans, a diferencia de sus contemporáneos Zola, Baudelaire, Mallarmé, Maupassant, Barbey d'Aureville, o los hermanos Goncourt, no ha tenido mucha suerte en su trayectoria literaria en castellano. Antes de nuestra guerra, varias de sus novelas fueron publicadas por la editorial Prometeo, con una valiosa introducción de Blasco Ibáñez (1). Difíciles ya de encontrar, salvo en librerías de lance, estos textos no han tenido más continuación que una traducción argentina de «Al revés» y otra española de «Allá lejos» (2), si bien se trata de dos de las cumbres de su obra. La crítica especializada, por su parte, apenas se ha ocupado de los libros del francés que, sin embargo, posee una gran trascendencia por motivos que trataré de dilucidar y entre los que destaca el talante de aventura ética y estética que impregnó la vida y la escritura del novelista.

SIN embargo, Huysmans, nacido en París en 1848, llevó una recogida y poco espectacular existencia de funcionario del Ministerio durante treinta años, y su aventura se redujo a aprovechar el tiempo y el papel del Estado para elaborar su obra literaria. Casero y friolento como un gato, le fascinó la literatura clásica latina, y se hizo adicto del arte cristiano medieval en el que, sin ser creyente, veía el último bastión de espiritualidad en trance de extinción a manos del materialismo burgués de la época. Por extraños caminos (extraños para nosotros) que atravesaron el satanismo, desembocó, al final de su vida, en una mística adhesión al catolicismo, similar a la que antes experimentó Baudelaire y, casi a la vez, Leon Bloy.

Con su pertinaz retiro alternó alguna tertulia literaria, una aguda sensibilidad para el arte de su época y, sobre todo, una concienzuda y amarga exploración de la vida parisiense. Sus visitas a las galerías de arte de la capital, que vivía entonces la revolución impresionista de los Cezanne, Degas, Monet, y que Huysmans impulsó con tino, se publicaron en las páginas críticas de «El Voltaire». En «Crocquis parisienses», al igual que en sus primeras novelas, acogió toda una galería de tipos, ambientes y costumbres de «la ciudad de la luz»: el hinchado proletariado urbano, oficinistas, prostitutas, modistillas, pájaros de figón, empleados de tres al cuarto, matrimonios pequeño-burgueses dados a «recibir en sociedad», jóvenes artistas, bohemios fracasados..., hijos todos ellos de la «orilla izquierda» del Sena, a la que siempre se mantuvo fiel contra la mezquina «orilla derecha» en la que, como le achaca Blasco Ibáñez, «estaban los hombres de presa, las gentes de teatro, la vida febril, el derroche, el lujo, todo lo que él odiaba».

● DEL NATURALISMO AL DECADENTISMO

T RAS un leve escarceo poético, «Le drageoir à épices», colección de poemas en prosa, según el modelo impuesto por Baudelaire y escritos con un lenguaje vigoroso e innovador inspirado en Villon y otros poetas medievales, Huysmans publica su primera novela, «Marta», en 1876. Zola se interesa en seguida por el nuevo autor y le abre las puertas de su casa, donde está gestando el naturalismo, una de las rebeldías del XIX contra el conformismo y la hipocresía de la ascendente sociedad burguesa. La espina dorsal del movimiento se configura mediante la exageración sociologista y positivista de la novela de crítica social que habían inaugurado Balzac, Stendhal y el Flaubert de «Madame Bovary». Pero hay otro gran ataque literario contra el fabril y maloliente orden burgués: es una corriente accidentada y polimorfa que se entrega al arte por el arte y que tiene sus mentores en los epígonos irracionales del Romanticismo, el visionario Nerval, el exótico Petrus Boral, el maléfico Baudelaire, el esteta Gautier, el cruel Villiers de L'isle Adam.

Durante las tres últimas décadas del siglo, París chispea de vanguardias, escándalos y polémicas, en muchas de las cuales, naturalistas y decadentes llevan la voz cantante de las provocaciones, unos con sus crudas descripciones realistas, otros con su rabiosa imaginación estética. Progresivamente audaces, los naturalistas se entregan al análisis de las relaciones sociales dominadas por el dinero y la disecación de los abismos que la conciencia europea en los años del despegue industrial. Huysmans llega a su propio cénit dentro del movimiento con «Las hermanas Vatar» y participa en 1880 en el volumen colectivo titulado «Las veladas de Medan», que da a conocer a Maupassant.

Pero pronto empieza a dar otros coletazos: en 1881 publica «En familia», no-

vela de indudables resonancias con la filosofía de Schopenhauer. En su autobiografía que, como cuenta su amigo Lucien Descaves, escribió porque no se fiaba de sus críticos y firmó con el seudónimo A. Meunier, declara su querencia por este libro: «Es el canto del nihilismo; un canto ensombrecido por los estallidos de una alegría siniestra y por chistes de gracia feroz.» Junto a la descripción de la sordidez ambiental, dibujada con los trazos exactos de un maestro de la percepción naturalista, hay en este libro una furia desencadenada con estridencia para denunciar la magnitud de las adulteraciones de la existencia y una especial inquina para fustigar los estómagos agradecidos y las mentes abotargadas de los pequeños burgueses afiliados al ejército de salvación de la moral y las buenas costumbres. Pero los protagonistas, dos jóvenes artistas preñados de impotencia, no logran vivir a la intemperie: su radicalidad va siendo carcomida por los fracasos, la soledad hedionda de su soltería, los pendulares trastornos de su equilibrio interior, la inopia de sus mujeres, el inerte desapego frente a su profesión. Sólo lograrán sobrevivir aceptando un degradante «menage».

«Agua abajo» insiste y acentúa la perspectiva pesimista y sin alternativa del nuevo héroe, un empleado dispéptico, solterón, aburrido de todo. Al igual que la anterior novela, esta también se inclina, como dice Blasco Ibáñez, «hacia la resignación, el dejar pasar, la aceptación, en fin, de la vida como se presenta, o sea irremediablemente mala». Pero estamos ya ante un maestro del lenguaje, ante un penetrante escritor que cauteriza las úlceras de sus personajes, siempre más o menos autobiográficos, con fogañosos socarrones, con geniales atisbos de humor negro que distienden el vaivén monótono que agita su existencia.

● ARTIFICIOSIDAD Y SATANISMO

E N 1884, Huysmans publica «Al revés» e inmediatamente provoca una oleada de denuestos salpicados de exiguas aunque importantes adhesiones. El libro inaugura preocupaciones y maneras de mirar inéditas con la insolencia de un manifiesto de rechazo total de la evolución de la sociedad. La virulencia y la influencia de esta novela en la literatura moderna quedan avaladas por la entidad de sus admiradores: Oscar Wilde reconoce su deuda con la obra de Huysmans en «El retrato de Dorian Gray»; Paul Valéry convierte este texto salvaje en libro de cabecera; Barbey d'Aureville y Leon Bloy estiman encontrarse «ante el testimonio más representativo sobre la angustia de la época»; los surrealistas la valoran como uno de los signos mayores de la visión onírica que reclaman frente a los abusos de la diosa Razón; Joyce, que le leyó con diecisiete años, reconoce que le sirvió de fundamento para «El retrato del artista adolescente» (3).

«Al revés» carece de trama argumental y se articula como la narración de una decisión moral y de los avatares interiores de su protagonista, el aristócrata Des Esseintes quien, apartándose del mundo, se entrega a una introspección de su memoria personal y cultural en búsqueda de un renacimiento anímico.

Desnaturalizado y artificioso hasta el paroxismo, narcisista y lleno de desdén por los lugares comunes y los placeres mayoritarios, Des Esseintes es el «dandy» baudelaireano que intenta retorcer su tedioso «spleen» mediante un estallido volcánico de su imaginación. Ahito de vida social, estragados sus sentidos por la perversion de la carne, harto de las complacencias y aureola conquistadas por su excentricidad, desilusionado por la

«vulgaridad de verduleras» de los hombres de letras y librepensadores, y asqueado ante la brutalidad intelectual de la mujer, Des Esseintes opta por una Tebaida complaciente y cargada de sugerencias. Se retira a «un arca bien abrigada» dispuesto a construirse un mundo con ayuda de toda clase de resortes culturales, sofisticaciones estéticas y mecanismos capaces de cooperar en la mutación de sus emociones y perspectivas. En el movimiento pendular de su forzada soledad se turnarán desvarios quiméricos, tentaciones de su religiosidad adolescente, neurosis y sensibilidades afladas como puñales, momentos de extrema lucidez y febriles deseos por alcanzar un ideal ignoto y oscuro.

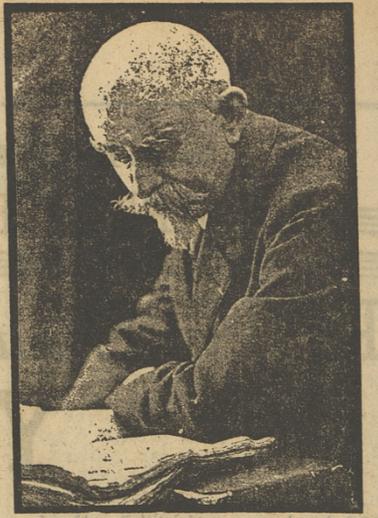
Sin exageración puede decirse que gran parte de la literatura y del arte contemporáneo se encuentran, en estado larvario o evolucionario, en esta novela escrita antes de 1884: el uso estético de la erudición filosófica presagia a Borges; el gusto por el monólogo y por dar pábulo a recónditas vibraciones de la personalidad anuncia las actuales tendencias a romper con la unidad del yo que habla o escribe; la panoplia de malignas perversiones, heredera de Sade, se inscribe en una exploración de los límites del mal que continuarán Bataille y sus epígonos; la morbida sensibilidad atenta a metamorfosear la percepción de lo cotidiano, con claros antecedentes en De Quincey, contiene en germen las obsesiones de Cortázar, Bioy Casares o cualquier otro escritor fantástico; la inmersión en los arcanos y símbolos de la religiosidad cristiana, así como la barroca acumulación de objetos poéticos, diseños interiores y aditamentos de la sensualidad, como gemas, flores, perfumes y artificios decorativos en consonancia con los estados de ánimo, constituyen un claro precedente del actual retorno al manierismo; idéntica inclinación a lo artificial, a la hipervaloración del arte frente a la realidad natural, se aprecia en las páginas en que Huysmans contempla la literatura y el arte de su época exaltando a Corbière, Baudelaire, Mallarmé y Flaubert entre los primeros, y a Goya, Odilon Redon, Gustave Moreau y Lyukyten entre los segundos.

Las páginas de «Al revés» dedicadas al sadismo en Barbey d'Aureville presagian el satanismo de su siguiente obra, «Allá lejos». Las tonalidades nocturnas, el gusto por las psicologías perversas y decadentes, la atracción hacia la espiritualidad oscura y exaltada de la Edad Media, arrastran a Huysmans a los rumbos demoníacos. Tras leer «Al revés», Zola dice a su amigo: «Acaba usted de asestar un golpe terrible al naturalismo.» Barbey d'Aureville instuye sus nuevos derroteros y escribe: «No le quedan más que dos opciones lógicas, o la boca de una pistola o arrodillarse a los pies de un crucifijo.»

● DEL ESOTERISMO A LA MÍSTICA CRISTIANA

E L itinerario de Huysmans, sorprendente desde nuestra óptica, resulta extremadamente coherente si somos capaces de inmiscuirnos en el meollo de la problemática encrucijada de su época. La religiosidad burguesa imperante en el XIX consiste en una piedad mecánica, banal e ignorante: sucesión de metódicos ritos que exorcizan los malos espíritus del desorden y el exceso, asegurando el reinado arrasador de la buena digestión y las maneras educadas para con los superiores. O sea, aquello de lo que Huysmans abomina con estrépito. Y la única alternativa social es otra fe mediocre: el dogma racionalista, la creencia en el progreso, asuntos de los que Huysmans se burla con igual o mayor acritud. Entre la espada y la pared, Huysmans se resuelve a la persecución del mal, que supone la ruptura con las convenciones religiosas carentes de trascendencia. Las obsesiones sobrenaturales de Esseintes, los relámpagos de fe que le sacuden, son sucedidos por «un repentino impulso de rebelión, en súbita reacción le poseían ideas monstruosamente depravadas, pensamientos blasfemos». Como Baudelaire y como Barbey d'Aureville, Huysmans fluctúa entre «esos dos canales de la fe católica que al final se confunden: el misticismo y el sadismo». El anhelo de revuelta, de profanar la figura de Dios que permite la desdicha, la estulticia y la miseria humanas, encuentra su conjuro en Lucifer y consiste, como estudia premonitoriamente en «Al revés»: «Primero, y ante todo, en una manifestación sacrilega, una rebelión moral, una depravación espiritual, una aberración absolutamente idealista, absolutamente cristiana.»

«Allá lejos», que encarna todas estas tor-



J. Huysmans

turas psíquicas, es una novela horripilante: una vaharada de emociones demoníacas y un amontonamiento de actos sacrilegos invaden la novela. Durtal, el protagonista, investiga de forma paralela y lúcida el ámbito de las tinieblas de sectores decadentes de la sociedad parisiense de su época y el satanismo de la Edad Media, representado por la terrorífica figura del mariscal Gil de Rais. Pero en el corazón de la novela se sitúa ya la obsesión religiosa del escritor, la cara benigna de lo sobrenatural, que convierte el libro en un texto moral, en una búsqueda y final exaltación de los abismos de la fe, frente a la inane llanura de la religiosidad dominante, la árida estepa del racionalismo materialista y la ciénaga marginal de las prácticas satánicas y sádicas.

Por lo demás, el libro restalla una vez más con el lenguaje preciso, iluminado y cruel del orfebre naturalista que fue Huysmans. Es el camino infernal por las misas negras y por los dominios de incubos y súcubos, que, diseñados sin tapujos y con una sensualidad estremecedora, retrasó el ascenso de Huysmans al Cielo, o sea a la conversión. Esta se produjo en 1899, durante un retiro en la Trapa, tras el cual profesó de oblat, y vivió hasta 1901 en una casita frente a la abadía benedictina de Ligugé. Pero, como recuerda Blasco Ibáñez, «Huysmans se mostró tan original en su conversión como en toda su vida anterior»: siguió metiéndose con los «sotanos», es decir, con el clero parlan chin y carente de fervor, y lejos de abominar de su obra anterior, la reeditó cuantas veces quiso, e incluso escribió un prólogo de «Al revés», situando la obra en la perspectiva de su conversión.

Tres son las novelas de su época católica: «En marcha», dedicada a la mística; «La catedral», novela de la simbólica, y «El oblat», ensalzamiento de la liturgia. Sólo la primera recibió atención, pues el público se sintió atraído por la extraña conversión del blasfemo, que, por añadidura, salpicaba la narración con las tentaciones lujuriosas que atormentaban su vocación. Ante las otras dos la curiosidad se esfumó: densas y tediosas para los literatos, tampoco tranquilizaban las buenas conciencias cristianas con sus extrañas concepciones.

Lucien Descaves, su amigo más íntimo, asiduo asistente a las tertulias mantenidas por el oblat Huysmans en su casa de Ligugé, describe la situación del escritor en los últimos años de su vida: «Una vez publicado «El oblat», Huysmans se encontró, como novelista, lo mismo que cuando terminó «Al revés»: al final de un callejón sin salida. El cielo, que él consideraba como un lago inagotable, se había secado para él. No sabía ya qué escribir sobre el misticismo y la religión (...). Se veía sin ocupación, condenado a revolotear entre vagos ensueños. La vida meditaba su venganza, tendiendo hacia su viejo detractor todos los frutos que había hecho voto de no coger.»

Una larga agonía, que culminó en 1907. Le ahorró la reiniciación del ciclo de la búsqueda ética y estética. Huysmans, que, parafraseando a Bataille, «vivió eruido contra sí mismo», escribió su propia esquela mortuoria, arregló sus papeles y dispuso que le enterrasen con un hábito de benedictino: había encontrado en la figura de Job el modelo para la serenidad final.

(1) Editorial Prometeo editó «Las hermanas Vatar», «En rada», «Allá lejos», «Al revés», «Agua abajo» y «Apuntes parisienses».

(2) La primera, de Ediciones Fausto, y la segunda, de Ediciones Pleazo.

(3) Información obtenida de la introducción de Jaime Rest a la edición argentina de «Al revés».