

VIERNES LITERARIO

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal del diario PUEBLO

Viernes 23 de octubre de 1981

PICASSO NUESTRO

Escribe Javier TUSELL, Director General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas

EN este año del centenario, en este día conmemorativo de la fecha del nacimiento del pintor, ¿cómo no insistir en la radical españolidad de nuestro Pablo Picasso? No se trata de buscar quintaesencias nacionalistas en todos y cada uno de sus cuadros, ni de recordar que mantuvo hasta el final su condición de ciudadano español, ni tan siquiera de recordar la persistencia de esos azules mediterráneos, tan malagueños, como fuente inspiradora, lúdica y protéica, de su quehacer artístico. Se trata, ahora, de recordar la recurrente pero inevitable tentación de Picasso por España y de la respuesta, tardía, pero al fin meritoria con que ésta ha sabido responderle en 1981.

PICASSO fue español no sólo, como él decía, por su mismo rostro más que por su carnet de identidad. Lo fue, desde luego, en primer lugar, por una formación barcelonesa que nunca olvidó y a cuya inspiración recurriría en periódicos viajes hasta los años treinta. Hoy mismo, en Madrid, el amante de las artes puede comprobar en las exposiciones de Isidro Nonell y de Pablo Gargallo hasta qué punto es cierta esta encarnación de Picasso con el contexto catalán de comienzos de siglo, pero, además, los carnets madrileños de 1901, como el cuadro de «La mujer en azul» del Museo de Arte Contemporáneo, nos muestran un arraigo, aunque no fuera tan sentido, con la capital de España. A comienzos de siglo volvió a nuestro país coincidiendo muchas veces con crisis personales o de su trayectoria artística. Incluso se puede decir que el único impacto considerable que sobre él ejerció la primera guerra mundial fue ese caballo desventrado dibujado en Barcelona en 1917, y que es precursor obvio del «Guernica». Reapareció de nuevo intermitentemente, en especial en los años treinta, momento en que los españoles pudieron conocer —por fin— el Picasso de vanguardia. Por vez primera, aunque no única, adquirió un compromiso social y político con ocasión de la contienda civil española, creando un símbolo de resistencia a la barbarie que ha adquirido una resonancia universal. Y, en fin, concluyendo ya la década de los sesenta, volvió a España. No lo hizo a la España oficial franquista, con la que nada quería saber, pero sí, desde luego, a la sociedad española, a la que mejor conocía y amaba (la barcelonesa). Nos dejó, entonces, el primero de los Museos Picasso del mundo. Ahora, desde ultratumba ha dejado al pueblo español y a un Estado que representa las libertades, un nuevo legado que es el del «Guernica», junto a sus estudios preparatorios y sus obras posteriores, pero relacionadas con él.

PERO hemos sido capaces nosotros, los españoles de 1981, de responder a esta radical vinculación de Pablo Ruiz Picasso con la tierra que le vio nacer? Era dudoso, por lo menos que lo fuéramos a intentar seriamente o a conseguir como resultado final. Picasso que no hizo pública expresión de su voluntad con respecto a sus bienes de fortuna o sus cuadros, nos dejó un legado a todos los españoles. ¿Podemos decir el 25 de octubre de 1981 que estamos en condiciones de recibirlo con orgullo y con el sentimiento de haber sido capaces de corresponder?

CREO que se puede responder afirmativamente a esta pregunta. Ha sido mucho lo que se ha trabajado en el pasado y, además, por entidades públicas y privadas muy diferentes. El resultado, esfuerzo colectivo protagonizado en su mayoría por personas que permanecerán anónimas, ha sido francamente satisfactorio. Quizá dentro de unas semanas (o unos meses) podremos decir que tenemos ya algo definitivamente conseguido: la recuperación no sólo para nosotros, sino también para generaciones posteriores, del primer artista del siglo XX.

CLARO está, había que evitar el provincialismo y la celebración folklórica, puramente literaria o carente del rigor científico necesario. Es francamente posible que se haya logrado por el concurso, por una vez coincidente, de todos. Vamos a tener en nuestro país la exposición antológica más importante que se celebra en Europa en 1981; vamos a profundizar, con investigaciones monográficas, en las raíces malagueñas, coruñesas y barcelonesas de Picasso. Se han publicado libros excelentes (como el de Paláu y Fabrè) y aparecerán otros de no menos importancia.

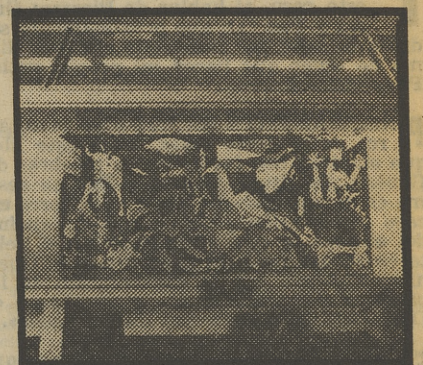


LA URNA DEL GUERNICA

Escribe Federico JIMENEZ LOSANTOS

LA urna antibalas del *Guernica* es una de esas curiosas revelaciones institucionales que, como el espejo que antaño había en el viejo cuarto de *Las Meninas*, prueban esa fértil indiferencia de continente y contenido tan apreciada por los artistas o formalistas del mundo. Del espejo de ayer sacó Foucault filosofía; de la urna de hoy habrán de salir chispas, coscorrones y reflejos. El triunfo del cristal, apoteosis de la transparencia, viene a significar precisamente la *invisibilidad* del cuadro. El dispositivo para enseñarlo garantiza esencialmente la seguridad de no ver nada; como en el seguro de vida, lo que se compra es la muerte más segura, y así todo.

LA cola del *Guernica* va a convertirse en una celebración de Calderón más que de Picasso: allí las apariencias, las cosas impalpables, lo cierto y lo incierto abiertos por cristal infranqueable. De ser, en vez de borbónicos,



sorbónicos, no haríamos artículos, sino gruesas tesis sobre el espectáculo de lo ciego, el espejo de las instituciones, la viga de la paja del ojo de cristal, la sociedad mirándose a la cara, y el triunfo o el chasco de Blancanieves.

APENDICE de la tesis será lo que pueda llegar el público a ver y a mirar. Aquí la paradoja es ley de hierro colado: quien vaya a ver el cuadro, llegará, con suerte, a mirarlo, quien vaya a mirar el tinglado podrá, quizá, ver algo del cuadro, si no todo, porque a estas alturas vaya usted a saber dónde empieza y acaba eso que se sigue llamando el *Guernica*. Aunque el nombre de todo lo que es y sólo un poco de lo que ha llegado a ser daría un diccionario de filosofía costumbrista.

CREO recordar que un americano famoso fue a almorzar con MacLuhan a un local *top-less*, y, como buenos universitarios, no pudieron resistirse a teorizar sobre el pingüe busto de las camareras. Y allí habló MacLuhan sobre la desnudez y la ropa, y me parece que dijo: *ellas van vestidas con todos ellos, los que así las miran.*

Yeso es lo que pasa con lo del *Guernica* y su urna, con el vertical sepulcro o florero picassiano. Que entre guardar lo que hay que ver y guardarse de mirar hay menos paradoja que en aquello egipcio al británico modo: a saber quién es el muerto, la momia o el sarcófago.

UN POEMA DE PICASSO

18 noviembre XXXV

Lengua de fuego abanica su cara en la
[flauta la copa
que cantándole roe la puñalada del azul
tan gracioso
que sentado en el ojo del toro
inscrito en su cabeza adornada con jardines
espera que hinche la vela el trozo de cristal
que el viento envuelto en el embozo del
[mandoble
chorreando caricias
reparte el pan al ciego y la paloma color
[de lilas
y aprieta de toda su maldad contra los
[labios del limón ardiendo
el cuerno retorcido
que espanta con sus gestos de adiós la
[catedral
que se desmaya en sus brazos sin un olé
estallando en su mirada la radio amanecida
que fotografiando en el beso una chinche
[de sol
se come el aroma de la hora que cae
y atraviesa la página que vuela
deshace el ramillete que se lleva metido
[entre el ala que suspira
y el miedo que sonríe
el cuchillo que salta de contento
dejándole aún hoy flotando como quiere
[y de cualquier manera
al momento preciso y necesario



en lo alto del pozo
el grito del rosa
que la mano le tira
como una limosnita

(Aparecido en Gaceta de Arte, número 37, Tenerife, marzo de 1936.)

EN una España dividida y carente de propósitos colectivos, que a veces parece sentir una vocación por la disputa estéril, este panorama es satisfactorio. Picasso es ya definitivamente nuestro porque lo he-

mos logrado entre todos. Es grato que la cultura nos una a nosotros los españoles tantas veces dominados por el fantasma de la discordia.

El centenario: su circunstancia

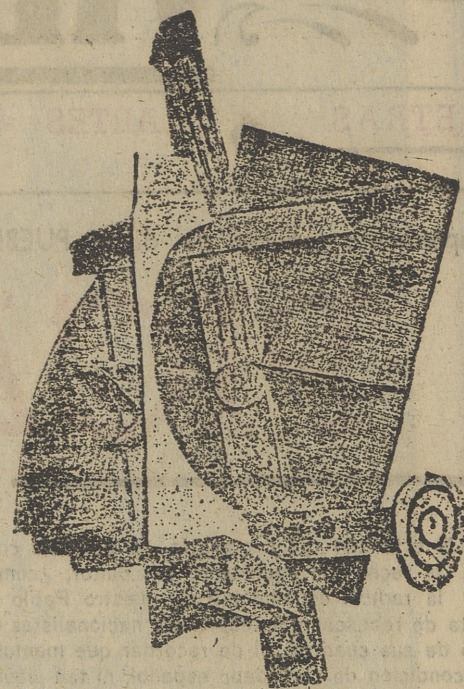
EN un rincón de la biblioteca, van amontonándose los papeles del centenario picassiano. Con el material acumulado y el por venir, se podría componer una antología tan disparatada como aquella que recopiló Etiemble, también a propósito de un centenario, dentro de su obra *Le mythe Rimbaud*. A lo largo de estos dos últimos años, qué cantidad de síntomas enjundiosos: Maya Picasso haciendo de juez izquierdista de nuestras instituciones democráticas; el *Guernica* en marquetería, en plata, en mural callejero, en portátil anti-OTAN, en urna anti-balas; la «Operación Cuadro Grande»; Tusell, Tusell, Tusell llevando a ABC a preguntarse si es éste el nombre del autor del *Guernica*; el Ayuntamiento de Madrid dedicándole a Picasso una hermosa plaza, y reincidiendo con unos murales cerámicos; *Diario 16* titulado Pablo *Guernica*, y *El Periódico* superándolo con su *Picassismo*; «los hijos de los artistas» homenajando a Picasso; las provincias organizando espantosas colectivas provincianas; los vascos armando polémicas de campanario y, en un momento en que pasan

de cultura española, reivindicando el *Guernica* como parte de la cultura vasca; un peneuvista con cargo, pronunciando la frase más canalla del año («nosotros pusimos los muertos, y ellos disfrutaban del cuadro»); etcétera...

En 1979, París se anticipaba al centenario con la exposición *Picasso: Oeuvres reçues en paiement des droits de succession*. En 1980, el MOMA neoyorquino organizaba la mayor muestra picassiana de la historia. Tanto París como Nueva York vivieron, con unos meses de diferencia, la misma euforia en torno al malagueño. No todo lo que se dijo o se hizo con tal motivo merece pasar a la gran historia. Con todo, ambas conmemoraciones fueron acontecimientos artísticos de primer orden. Si hubo espectáculo y bulla, éstos no impidieron el objetivo principal: celebrar el recuerdo de un gran pintor. En 1981, España recupera al fin el *Guernica*, y anuncia una estupenda exposición picassiana. Hasta aquí, perfecto. Pero en torno a estos acontecimientos, se organiza un guirigay tal, se embadurna la pintura con tal capa de circunstancia, de

Escribe Juan Manuel BONET

política, de rampionería, de patriotismo, y hasta de cantonalismo, que el espectáculo oscurece el centro de la conmemoración, y el espectador de a pie se encuentra hastiado antes siquiera de haber contemplado los cuadros. La única esperanza que nos queda son éstos: que, después del bombardeo, los cuadros sean lo suficientemente poderosos como para borrar el concierto de desmanes y desastres que su anuncio provoca. ¿Será posible esta acción higiénica de la propia pintura? ¿Vencerá ésta al cansancio, a la vacuna anticassiana que han supuesto los últimos meses? Mucho nos tememos que sólo una pequeña parte del público va a estar en medida de olvidar la circunstancia, y de contemplar a los cuadros como tales cuadros. Para la gran mayoría, el centenario picassiano habrá sido



tan sólo una ocasión más para celebrar el triunfo de nuestra incompetencia, de nuestro mal gusto, de nuestra falta de medida colectivos.

Ante mi próximo libro

Escribe
Cristina L. BALLINAS

Picasso: Guerra y Paz

PRESENTAR el libro del cual uno es autor no resulta una tarea fácil. En este caso, al hablar de Picasso: *Guerra y Paz* (1), que próximamente saldrá a la calle, me sitúo ante el difícil dilema de tener que hacer mi propia crítica. Pues bien, al toro...

PRECISAMENTE del toro y de Minotauro, entre otras cosas, trata este libro que empieza con las primeras palabras del Génesis. Su título, *Guerra y Paz*, se resume en el comienzo del libro: «La Tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo...», que alternando con el relato entremuchado del bombardeo de *Guernica*, concluye con la continuación de las palabras del Génesis; «... y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas».

EL libro trata de la guerra exterior que aconteció en el mundo que rodeó a Picasso. De la guerra como el envoltorio exterior del artista que iba a conmoverle interiormente de manera tan profunda hasta alumbrar una obra maestra como *Guernica*. Pero, también trata, con la misma profundidad, la guerra y la paz interiores. Las que se debaten en los cimientos más íntimos del pintor, de su vida interior, y de la tortura-goza de su creación pictórica. Finalmente, el libro parece apuntar hacia una cierta esperanza de paz interior/exterior en Picasso y en su mundo, quizá a través de la creación, la autocreación, la catarsis y el gozo, en la infancia al fin encontrada del artista...

EL relato del libro conduce hacia el estallido de *Guernica* en el mural que forma el núcleo del libro, tanto en extensión como en interés. Comenzando con el cubismo, movimiento sin el cual sería imposible el mural y nuestro acercamiento al mismo, con la descripción de lo que supuso no sólo pictóricamente, sino también como pensamiento, en las creencias y perspectivas, el lector es encaminado hacia el siguiente movimiento imprescindible, también, para la lectura del mural, el surrealismo, descrito en un capítulo titulado *El sueño de la razón produce monstruos* que emparenta a Picasso con el otro insigne pintor español, Goya. Es el sueño de ese punto de vista de las cosas que ha traído la razón cubista de la cuarta dimensión, el que ha acabado por producir los monstruos surrealistas al volver la vista el artista hacia el interior de sí mismo. Si el cubismo analizaba las cosas despiezándolas, el surrealismo interioriza ese análisis hacia el sujeto, hacia el individuo, hacia su pesadilla y su sueño. Después del *Picasso «convulso»* de las *Tres bailarinas*, de la «Epoca de Dinard», el libro irá rastreando las pistas iconográficas que conducen hasta el estallido del mural de *Guernica*. Así, el lector es llevado por la trayectoria más surreal de Picasso, por las corridas de toros y lo que representan ritual y mitológicamente, ética y estéticamente; por esa Crucifixión que emparenta a la lidia con

los rituales religiosos de Mitra; por los grabados de la *Seria Vollard* sobre Minotauro... Es como indagar en el trayecto del pensamiento de Picasso y de sus obsesiones para luego acercarse al mural.

DESPUÉS de esa exploración de pistas el libro nos conduce hacia la descripción del bombardeo intentando ver el impacto de la noticia en los pinceles de Picasso. Con el impacto de esa noticia estalla la pesadilla del mural. Picasso no pinta-relata literalmente, sino que elabora una narración-pintura, como en los sueños, a raíz de un suceso real. El libro se detiene minuciosamente en la descripción pormenorizada de *Guernica*, y en las dos planchas de grabados *Sueño y mentira de Franco*. Hace también especial hincapié en algunas de las múltiples «recreaciones» e interpretaciones que del mural se han hecho, advirtiéndonos sobre la influencia de cada autor en la lectura hecha del mural, hasta el punto de ofrecernos otros *Guernicas*: el «*Guernica* de Larrea»; el «*Guernica* de Camón Aznar»... Al final el libro aporta una guía y ciertas claves para que el espectador pueda introducirse en el mural y hacer su propia lectura que nunca será definitiva, ni única, ni únicamente válida. Lo que sí parece dejar claro el libro es el necesario relativismo ante el cuadro que, sobre todo, produce emociones y sensaciones con su visión. La autora no da más que una serie de pistas de aterrizaje para *Guernica*... A nivel ideológico su contenido puede ser aceptado tanto por el comunista como por el falangista, como por cualquier ser humano que pueda aceptar que ante *Guernica* «todos somos cómplices del crimen».

SCRITO en un estilo que a veces oscila entre lo anecdótico y corintelladesco cuando se habla del influjo de lo afectivo en la vida-obra del pintor, bordea otras veces el «eruditismo» plagándose de citas —citas en cierta medida impuestas al tratarse de un tema que ha impregnado miles y miles de hojas—, se hace, otras veces, ameno y fácilmente accesible a un gran público y no solamente por su pequeño tamaño y precio. Libro a caballo entre la crítica de arte, la *Historia del Arte*, la *fotografía*, el *hermetismo simbolista*, el *análisis eruditista*..., parece haberse querido construir intencionadamente así, para ofrecer el mismo también, de forma picassiana, de manera cubista-surrealista, una lectura abierta a muchos y múltiple, como la del propio mural *Guernica* en torno al cual gira.

ES, con todo, el debut de la autora, una primera «salida al ruedo» con un toro difícil, o mejor dicho con un minotauro, tan difícil de lidiar como Picasso...

ESPERO no haber sido excesivamente considerada en la crítica a mi próximo libro.

(1) Ed. Forja, Biblioteca del Saber Inmediato.

Picasso y el exilio español

Escribe Manuel GARCIA

LAS relaciones entre Pablo Ruiz Picasso y el exilio republicano español es, posiblemente, uno de los temas menos conocidos de la vida y obra del pintor español. Sobre dicha historia habría que empezar por aclarar algunos aspectos de las vinculaciones de Picasso con la República española de los treinta. Poco después de iniciarse la guerra civil el nuevo director general de Bellas Artes del Gobierno de Largo Caballero, el pintor valenciano Josep Renau, a través de su secretario particular Antonio del Toro, le escribe una carta, en octubre de 1936, proponiéndole la dirección del Museo del Prado. Aunque la respuesta de Picasso se perdió, al parecer, en la destrucción de la documentación del Gobierno republicano, en la primavera de 1939, en el Castillo de Figueras, se sabe que fue favorable al tema, aunque jamás tomó posesión personal del cargo. Tras este primer contacto, el pintor Josep Renau iría a verle personalmente, en diciembre de ese mismo año, para proponerle que participara en el Pabellón de la República española de la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, que iba a celebrarse en París, en el verano de 1939. Tras esos contactos con los representantes oficiales de la cultura española del periodo, Picasso toma partido, asimismo, en la cuestión de la guerra civil, iniciando el 7 y 8 de enero de 1937, el grabado y poema titulado «Sueño y mentira de Franco». Dicha obra, que a ciertos niveles entra dentro del género tradicional de las «causas», la finalizaría el 9 de junio de ese mismo año, mostrándose y vendiéndose en ocasión de la *Exposición de París de 1937*. Al igual que «*Aidez l'Espagne*», el sello de Joan Miró, es una de las escasas obras realizadas, en ocasión del Pabellón español, con el fin de obtener fondos a favor del Frente Popular. Como confirmación de esa fidelidad de Picasso a las instituciones democráticas españolas de la época y su compromiso con el pueblo español, en el debate que se llevaba a cabo en la contienda civil, habría que situar, finalmente, su

obra el «*Guernica*». Motivada por el bombardeo genocida de *Guernica* por la fuerza aérea nazi, con el consenso franquista, el mural de Picasso ha devenido, al cabo de los años, no sólo un símbolo de la causa antifascista, sino también un testimonio contra la guerra y, fundamentalmente, el cuadro clave del exilio español.

CUANDO en la primavera de 1939 se constituye en París la Junta de Cultura Española, que animaba en la capital francesa el escritor español José Bergamín, Pablo Ruiz Picasso aparece como vocal de dicha entidad cultural del exilio español. Pero su solidaridad con el exilio ni empieza ni acaba en la Junta de la Cultura Española. Clausurado el pabellón español decide dejar el *Guernica* a Londres (1938) y a Nueva York (1939) con el fin de que se recojan fondos en ayuda de la España peregrina. De esa manera llega el *Guernica* a los Estados Unidos de Norteamérica donde, con la colaboración de la Asociación de Artistas para el Congreso, el mural se exhibe primero en la *Curt Valentine Gallery* de Nueva York, para seguir luego, itinerante, por Los Angeles, San Francisco y Chicago, hasta retornar, en noviembre de ese mismo año, al *Museum of Modern Art* de Nueva York, en la primera y más importante muestra antológica del artista español en tierras americanas.

LA actitud de Picasso fue siempre coherente, no sólo con las aspiraciones democráticas del pueblo español, sino también con los problemas iniciales del exilio, tanto en Francia, durante la segunda guerra mundial, como en Méjico, donde se concentró lo más significativo de la diáspora cultural española de aquellos años.

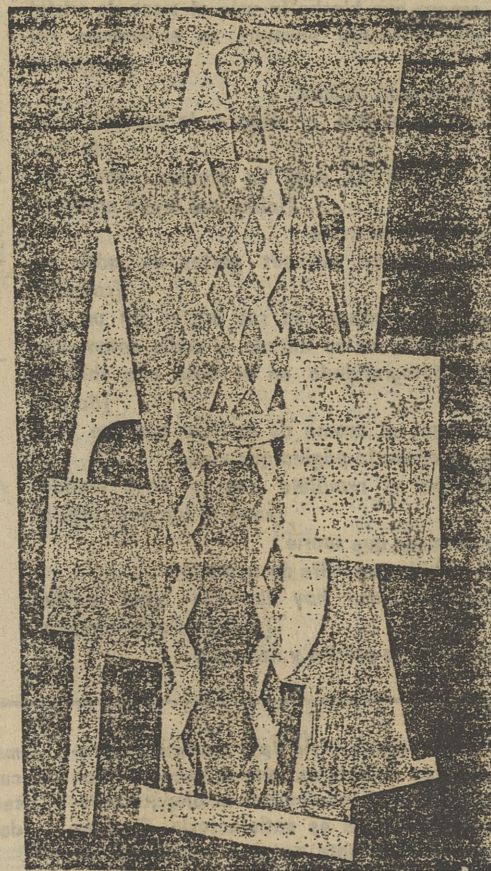
HABLAR pues de Picasso y el exilio es hablar necesariamente de la presencia de la obra de Picasso en Méjico y de la presencia de la obra de Picasso en el Movimiento de la Paz, de los años cincuenta en el que, por cierto, tan importante papel jugó, la imagen dibujística de la «paloma picassiana».

EN los momentos que llega a España uno de los últimos cuadros exiliados (y decimos uno pues no hay que olvidar que sigue en el *Museum Stedelijk* de Amsterdam la *Montserrat* de Julio González, obra realizada por encargo del Gobierno de la República española para el pabellón de mil novecientos treinta y siete) en tierra extranjera, parecía oportuno recordar las vinculaciones del pintor malagueño con uno de los grandes dramas españoles del siglo veinte: la diáspora del exilio español de mil novecientos treinta y nueve. P I C A S S O, que no estuvo jamás en América Latina, mostró sin embargo su obra en

Méjico y Brasil en varias ocasiones, y en más de un caso vinculado con la causa del exilio español.

DESDE esa perspectiva de la solidaridad hay que entender la primera muestra de Picasso en Méjico, en la primavera de 1940, a través de la Casa de la Cultura Española, con varias plorantes cedidas por Juan Larrea, el grabado *Sueño y Mentira de Franco* y una colección de grabados para una obra de Ovidio. T R A S esa experiencia habría que recordar la gran Antológica de Picasso en Méjico, en el verano de 1944, organizada por la *Sociedad de Arte Moderno*, que incluía por vez primera en tierras latinoamericanas, dieciséis bocetos preparatorios del *Guernica* (cedidos, por cierto, por el *Museum of Modern Art* de Nueva York) y la presencia en Sao Paulo (Brasil) en 1953-1954, del *Guernica* previo a su periplo, de aquellos años, por el continente europeo.

A la hora pues de hablar de Picasso y del *Guernica* conviene no vaciar de contenido el cuadro y recordar simplemente su historia, que es, ni más ni menos, la historia del exilio español.



Escribe Manuel CEREZALES

"EL ALMA Y EL ESPEJO", de RAFAEL DIESTE

ESCRIBO este comentario el mismo día en que los periódicos dan la noticia de la muerte de Rafael Dieste a consecuencia de un accidente sufrido en su casa de Rianxo. No sé la repercusión que el hecho tendrá en la vida literaria española. Sospecho que no la merecida. Hasta hace pocos años, Rafael Dieste era, fuera de su Galicia natal, un desconocido y hoy es poco o mal conocido. Autor de obra de tipo minoritario y, por otra parte, no muy extensa. Su vida, sin embargo, fue larga. Murió cumplidos los ochenta y dos años de edad, y la mayor parte de sus libros, de poesía, ensayo, novela y teatro son obras escritas en su juventud, antes de la guerra civil o en los primeros años de la madurez, transcurridos en el exilio. No puede decirse, pues, que haya sido escritor de vocación tardía; al contrario. En su temprana juventud dio muestras de su capacidad literaria e intelectual. Recientemente leía yo un libro con la correspondencia del poeta gallego Manuel Antonio, descubierta y editada por Domingo García Sabell, en la que se incluyen varias cartas de Rafael Dieste, fechadas en 1920 y algunas en 1921, cuando como soldado participaba en la campaña de Marruecos, en las cuales se revela un escritor con dominio del lenguaje y con clara inclinación hacia la reflexión especulativa.

LA publicación en Madrid, en 1974, de «Historias e invenciones de Félix Muriel», editada por primera vez en Buenos Aires, en 1943, significó para los lectores españoles la revelación de un escritor insólito. Transcurrieron treinta años antes de que se iniciase la operación de su repatriación cultural. A partir de aquel libro de relatos breves, los editores se decidieron a ir recuperando la obra de Dieste. Libros Hiperión dio en un volumen el teatro en castellano, con el título de «Viaje, duelo y perdición»

—teatro de reminiscencia valleinclanesca—, escrito para ser leído antes que para ser representado y que, seguramente, si algún día se representa, exigirá una labor previa de adaptación. Antes de las tres piezas dramáticas que contiene este volumen, escritas también en años anteriores a la guerra civil, aunque después alguna hubiera sido retocada, había publicado (A fiesta valdeira) (1928), en gallego, su primera obra dramática. En Vigo. Ediciones Teseo publicó dos volúmenes de ensayos: «Diálogo de Manuel y David» (1965) y «¿Qué es un axioma?» (1967), el primero sobre temas filosóficos y el segundo sobre principios matemáticos. Tengo entendido que su libro de poesía, «Rojo faro amante» (1934) va a ser editado en breve y que, desde hace algún tiempo, se está preparando la edición de su obra completa. Mientras tanto, hoy, contando con «El alma y el espejo», que acaba de sacar Alianza Editorial, circula por el mercado librero, si no toda la obra de Dieste, sus libros más importantes.

COMO he dicho, Dieste no escribió mucho, a pesar de haber sido un artista precoz y de haber gozado de envidiable facilidad y brillantez de pluma. La literatura parece no haber sido para él preocupación absorbente ni para la impresión de haber preferido por elección metódica uno entre los varios géneros que cultivó. A pesar de la relativa parvedad y de haberse dispersado en varias direcciones, su obra no carece de unidad y son visibles la coherencia y las afinidades esenciales entre las modalidades formales de su producción. Una formación, si no sistemática, sí profunda, en saberes humanísticos, su espíritu reflexivo y el análisis crítico a que somete sus conocimientos, son notas distintivas de su escritura. Y, sobre todas, la más atractiva es la claridad y belleza del estilo, cualidades que brillan especialmente en es-

tos escritos filosóficos reunidos en «El alma y el espejo» y que merecieron del poeta francés Jules Supervielle —de origen uruguayo, circunstancia en la que coincidía con Dieste, también muy vinculado familiarmente a Uruguay— un comentario en el que le alaba la gracia y la precisión en decir cosas difíciles y el arte de hacerlas transparentes, con sabia simplicidad. El juicio de Supervielle define perfectamente el estilo de Dieste.

EN el mismo periódico que trae la triste noticia de la muerte del poeta leo una cita de Julián Marias sobre Ortega ha contricoge Francisco Umbral: «Ortega ha contribuido a que el idioma español pueda utilizarse como instrumento filosófico de primer orden.» Algo parecido podría decirse de Rafael Dieste, sin ánimo de hacer parangones, ya que Ortega es un filósofo y de Rafael Dieste no podría decir que lo sea, pero sí que era un amante de la filosofía y conocía los filósofos clásicos hasta el punto de que, como puede verse en los seis ensayos de este libro, adopta ante ellos una postura dialéctica con el fin de desentrañar su pensamiento e iluminar con ráfagas de luz algunos de los entresijos de la vida del conocimiento. De estos ensayos, tres de ellos habían sido publicados en «Diálogo de Manuel y David». No creo que ninguno de los seis constituya una novedad editorial, ya que el último, «La vieja piel del mundo», el más extenso de todos, data de 1935. Los demás no traen fecha.

LO más atrayente para mí de los escritos filosóficos de Dieste es su forma expresiva, en la que confluyen sus cualidades de poeta, de novelista y de dramaturgo. Convierte las ideas en personajes del drama y en algunos de sus ensayos, como el que corresponde al título del libro, hay un esque-

ma narrativo, una fingida correspondencia entre el narrador, un amigo y un lector anónimo en torno a la necesidad que el hombre siente de conocerse a sí mismo. En el diálogo entre Manuel y David también se produce una situación de carácter novelesco o teatral, a lo Unamuno, puesto que David es una creación —interlocutor imaginado con fines dialécticos— de Manuel. Este representa el pensamiento de Manuel Kant y aquél el de David Hume, y el diálogo supone una crítica del empirismo del filósofo escocés y el intento frustrado de Manuel para alcanzar una síntesis de dos formas de pensamiento, no antagónicas, pero sí divergentes.

Otros de los ensayos adoptan también formas «dramáticas» o dialogadas y todos ellos están escritos en una prosa en la que las ideas y la terminología filosófica se encarnan, si puede decirse así, o más bien, cristalizan en construcciones literarias de perfección geométrica, por emplear un término que seguramente le hubiera placido al gran escritor desaparecido. Escritor paradójico, adscrito a los movimientos de vanguardia de su época, pero que se interesaba en los grandes temas de los filósofos clásicos, desde los presocráticos hasta Nietzsche, y se buscarían en vano referencias a las ideas filosóficas de este siglo. No por eso sus estudios dejan de interesar al lector actual. Las grandes cuestiones de la filosofía sobre las que Rafael Dieste meditó y escribió, son cuestiones eternas y de permanente actualidad. Su obra también lo es y sobre ella los estudiosos tendrán que hacer la valoración que sitúe a este escritor extraño y difícilmente clasificable en el lugar que le corresponde.

«EL ALMA Y EL ESPEJO», por Rafael Dieste. Alianza Tres. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1981.

Escribe César Antonio MOLINA

DIESTE Y EL ARCHIVO DEL FIN DEL MUNDO

DENTRO de la actividad poligráfica de Rafael Dieste (cultivador del ensayo literario, filosófico, de los libros de matemáticas, del artículo periodístico, narrador, poeta y autor teatral) quisiera destacar aquí su faceta como prosista. Un escritor de relatos que utilizaría ambos idiomas, gallego y castellano, como ya viene siendo tradicional en las letras gallegas y entre los componentes de su generación, de manera indiscriminada. El primero lo emplea en Dos archivos de trasto (1928), y el segundo cuando escribe Historias e invenciones, de Félix Muriel (1943). Con sólo estas dos colecciones de cuentos, Rafael Dieste había pasado a ocupar un lugar privilegiado en el panorama literario de su país natal y el reconocimiento como escritor «arao», «aislado» en la lengua adoptiva.

DOS archivos de trasto (De los archivos del trasto) fue publicado en su juventud. Posteriormente en el año 1962 aparece una segunda edición, cuando ya su autor había regresado del exilio. En esta última se incorporaron una serie de relatos que en un principio fueron publicados como epílogo acompañando su más famosa obra teatral, A fiesta valdeira (1927), también otros seis aparecidos en uno de los periódicos donde había colaborado asiduamente, «El Pueblo Gallego» y, finalmente, otros dos más escritos con posterioridad durante los años cincuenta: «De cómo veu a Rianxo unha balea» y «Un conto de Reis», este último encargado por la BBC londinense. Luego, la Editorial Galaxia, de Vigo, en 1973, sacaría una tercera edición que se ajustaría en casi todo a la anterior. Historias e invenciones de Félix Muriel, fue publicado en el exilio argentino en el año 1943. Algo retocado se reeditaría en nuestro país en 1974, publicado por Alianza. En los varios encuentros que tuve en La Coruña con Rafael Dieste y su mujer, Carmen Muñoz, a quien conociera en las Misiones Pedagógicas, ambos confesaban la existencia todavía inédita, pero ya casi definitivamente terminada, de una continuación del Félix Muriel.

Entre las muchas características comunes a ambas obras, a pesar de su diferente manifestación lingüística, comenzaría destacando una inicial y sobresaliente. Dos archivos de trasto e Historias e invenciones de Félix Muriel, son dos colecciones de cuentos o narraciones cortas. Dieste con ello confirma una vez más esta tradición tan magníficamente desarrollada y arraigada en la literatura gallega, en contra de una continuada y permanente manifestación novelesca en gallego. A esta generalización se podrían oponer honrosas excepciones, pero incluso novelistas como Cunquero, en la mayoría de sus obras, agrupa sagazmente una serie de cuentos enlazados entre sí. No sucede así con otros escritores gallegos de origen, pero castellanoescritores. Las condiciones de un idioma eminentemente hablado hacen inmejorables las posibilidades de recreación de este género que todavía tiene tantas connotaciones con la narración oral, aunque en la obra narrativa de Rafael Dieste esta primera fase arqueológica (más evidente en Dos archivos de trasto) se supera por Historias e invenciones de Félix Muriel, con un texto eminentemente gráfico.

EN el prólogo a Dos archivos de trasto, el autor, de una forma entre pseudopoeética y documental predispone al lector sobre una teoría de lo que el entendido deben ser las líneas maestras del cuento: «La unidad emotiva en el cuento se consigue por la obsesión de lo que tiene de sobrevivencia. / El final ha de tener la virtud de hacer simultáneas en el espíritu las imágenes que fueron sucesivas. / La presencia del final debe estar sofocada, pero latiendo con fuerte resonancia en todas las partes del relato. / El final es una imagen que hace brotar el cuento es una piel en la que se siente el pulso de una imagen contenida. / El cuento es el remolino que hacen alrededor de una lámpara muchas mariposas, todas juntas en la misma luz». La mayoría de sus relatos parten de una visión general para irse concretando a la acción y los personajes a medida que avanza el relato. Un simple acontecimiento desemboca en algo sorprendente. Lo real, lo irracional, el misterio, el terror, lo sobrenatural, lo poético, el humor, la ironía, la esperanza y el ensalzamiento de las virtudes más humanas y primarias del hombre configuran los elementos sobresalientes que el autor de A fiesta valdeira, conjuga con una precisión geométrica.

PERO si estas características son comunes a ambos libros, también existen otras que los diferencian. Fundamentalmente me refiero a que Dos archivos de trasto tiene como protagonistas a la colectividad, mientras que en Historias e invenciones (aunque también en diferentes narraciones lo sea esa colectividad) lo es Félix Muriel, a través del cual no es nada difícil adivinar el «alter ego» del propio creador. En Dos archivos de trasto, Dieste funciona como archivero de esa colectividad a la cual él pertenece, mientras que en su segundo libro esa colectividad, si bien sigue siendo la base para que el relato funcione, es ya una ambientación de los recuerdos y nostalgias del protagonista-autor. En uno de los últimos cuentos añadidos a Dos archivos de trasto, publicado por primera vez por la Sociedad de Rianxo, en Buenos Aires, cuyo título es De cómo veu a Rianxo unha balea (De cómo llegó a Rianxo una balea), se dice algo tan significativo que deseo traducirlo: «Estamos aquí en el fin del mundo. Nadie nos da crédito. Un pueblo como Rianxo bien pudiera tener carabineros, si hubiera quien se ocupara de nosotros.» Dos archivos de trasto es la recopilación de historias que suceden en ese fin del mundo, pero no unas historias cualquiera, sino unas historias que surgen libres en la vida y en las mentes de sus pobladores, pues no están coaccionados por ningún tipo de poder. De cómo llegó a Rianxo una balea, es una de las narraciones más corales. El pueblo de Rianxo (en donde nació y acaba de morir su autor) ante la aparición de una balea se une para capturarla, pero las discusiones que entran las diferentes opiniones encontradas sobre el amarrar de la misma hacen que ésta se pierda en beneficio de los habitantes de un pueblo vecino. La decepción final queda compensada con los grandes momentos de humor que Dieste ha sabido desparramar en cada página.

PERO este pueblo no es un pueblo cerrado, sus habitantes viven en relación directa con el mar, y a través del mismo con otro mundo, es decir, con América. En este primer libro se cuentan historias de aquí y de allí, pero siempre partiendo y regresando al punto de origen. Quien marcha de esta tierra y de este mar (como tantas veces hizo su autor) siempre regresa rico de nostalgia, aunque no siempre de riquezas. De cómo se condenou o Ramires, Nova York e noso o A volta, serían algunos de estos ejemplos. En este último, el deseo de regreso y la espera se conjugan en un acontecimiento de tipo sobrenatural. Una anciana ve regresar a su casa al hijo que hacía muchos años marchara

a la guerra. Ambos espíritus desaparecidos unidos. Hestoria dun xoguete es de entre todas estas historias motivadas por el retorno, una de las más sensibles y poéticas. Un marinero se ahoga y el juguete que desde hacía tiempo preparaba para su hijo (una barca de palo que lleva el mismo nombre que la real) es conducido por el mar a su destino. Otras muchas historias se suceden hasta completar un total de veinte. Dos de las más conseguidas son para mí, Encol da morte de Beito y O neno suicida. La primera es una narración que en el ambiente de suspense y terror se iguala con otras de Poe o Mark Twain. El narrador asiste a un entierro y cree oír moverse al muerto. Intenta comprobar esto por sí mismo y ante el temor de comunicárselo al pueblo y tras los fracasos reiterados huye sin que sepamos si el muerto estaba muerto o «arañaba las tablas» como creía oír. O neno suicida tiene mucho de ciencia-ficción. La vida de un hombre transcurre de manera inversa, de la vejez a la niñez, lo que provocará el suicidio. Historia que de muy variadas maneras habremos leído en otros autores posteriores a esta obra de Dieste.

HISTORIAS e invenciones de Félix Muriel no es, en absoluto, una segunda parte de Dos archivos de trasto. No lo sería tampoco aunque hubiese sido escrito en gallego. Su redacción en castellano seguramente se produjo por la situación de exilio durante la época de la posguerra, cuando aparece publicada en la Argentina. Pero tampoco sería ésta una fácil justificación, pues durante esa época, y precisamente por el aislamiento, el espíritu de Galicia tendría que pesar más hondamente. Rafael Dieste yo creo que utilizó una lengua en vez de la otra por una necesidad intrínseca de ser bilingüe, y también porque Dos archivos de trasto, representaba la expresión comunal de un pueblo cuyo vehículo de comunicación era el gallego; mientras que en Félix Muriel se parte de una autorreflexión. El quinqué color guinda es el primer cuento con que se inicia este segundo libro. El quinqué como la Magdalena proustiana o la navaja que perdonó la lengua a Canetti, ilumina la memoria de un mundo infantil. Esa memoria donde se mezclan aspectos básicamente reales con otros confusos que también fueron o pudieron ser, pero que en la memoria y en el recuerdo han creado una masa compacta. La nostalgia de Félix Muriel es más intensa, porque no sólo hay en él un desplazamiento físico con respecto al origen de esos recuerdos localizados en un paisaje y en unos personajes, sino que esa separación se establece a partir de sí mismo. Félix Muriel es un ser escindido, un ser vivo que arrastra una parte muerta a la que intenta reanimar en su conciencia. El conocimiento es una forma de verdad de salvación, pero parcial, pues nunca se llega a estar completa a causa de la naturaleza humana. En El jardín de Plinio, Dieste a los dos tipos de ignorancia feliz (la del perro Plinio y la infantil de Faustino) contraponen la del estudiante Canel y la del profesor de historia don Julián. Entre ambos existe una misma categoría paralela y proporcional. El estudiante está en el inicio de su conocimiento y el profesor solamente en el camino del mismo. Un camino que conduce hacia el escepticismo. Hay una inevitable conciencia de que el conocimiento no puede salvarnos de la muerte, ni tampoco algún tipo de propiedad material terrena. Esto sucede en otra narración, La Peña y el pájaro, donde se cuenta un victorioso regreso de un emigrante que ya a la mitad de su vida descubre con horror el paso del tiempo. Pero no hay que atarse a la memoria, no se la puede disecar ni encerrar en la jaula, de la misma manera que don Ramón, el personaje de El loro disecado, tiene esta ave en su tienda de «Efectos Navales y Similares».

EN total, las historias e invenciones suman nueve cuentos, en donde, otra vez, como en Dos archivos, existen algunas de ellas, en las que se enfrenta el hombre con lo sobrenatural. El libro en blanco tiene estas características. Un campesino que «era santo y nadie lo sabía. Y, claro, él tampoco», vence los requerimientos del mal, del diablo, en cuyo libro blanco tiene anotados todos los pecados y las malas acciones de sus conciudadanos. Otra de las diferencias entre ambos volúmenes de cuentos estriba en que mientras en el primero la mitología se basa en creencias y supersticiones más o menos primitivas, originales y originarias del mismo ámbito donde se desarrollan los acontecimientos, en Félix Muriel los mitos ya han tomado un carácter culturalista y a esos orígenes atlánticos del autor y del mundo donde se desarrolla esa memoria, se le añaden los mitos mediterráneos y clásicos: Belisario, Carlomagno, Plinio y muy variadas lecturas que van desde Cervantes hasta el Fausto, de Goethe.



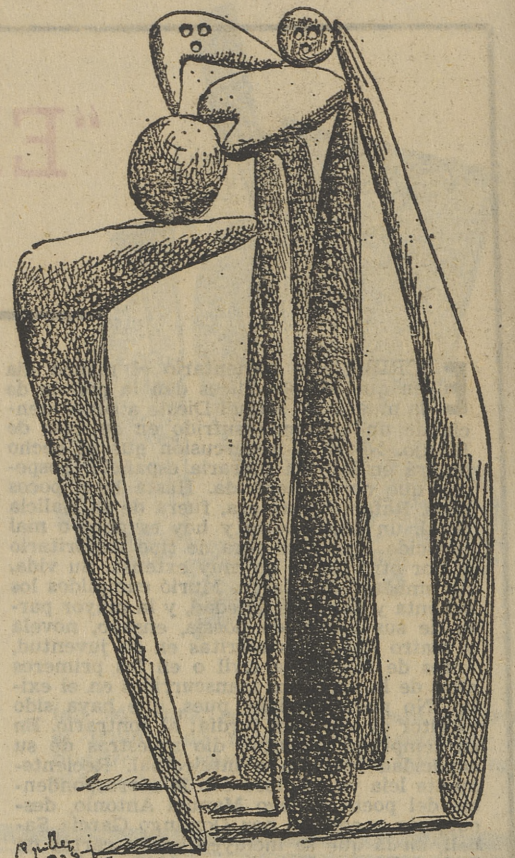
Rafael Dieste. Dibujo de Me-side.

PICASSO

LA HISTORIA DE NUESTRA HISTORIA

Escribe
Santiago
AMON

PICASSO es historia. Esta proposición, cuyo recurso viene siendo inevitable en la glosa del maestro malagueño (a la hora, especialmente, de adoptar o eludir actitudes de verdadero compromiso), parece susceptible de una interpretación contradictoria, según se subraye la forma indicativa del verbo o se acentúe la condición abstracta del sustantivo. Dando de lado habituales y fáciles evasivas (afincadas todas ellas en las aguas calmosas de un supuesto acaecer histórico consumado e inoperante), quiero yo destacar toda la fuerza del presente que implica la proposición. Picasso es, ciertamente, historia, pero historia viva, colmada de vigencia, nuestra propia historia; porque en él se dan raíz y fundamento de la tremenda mutación que ha caracterizado y caracteriza nuestra visión del presente, la nueva faz de las cosas, la regulación nueva de nuestro mirar, la complejión entera de lo que decimos «moderno».



QUE es lo moderno? Previa a toda otra cuestión se le ocurre a uno, ante el quehacer de Pablo Picasso, la fórmula inmediata de esta pregunta: «¿Qué es lo moderno?» ¿Cuáles los orígenes de aquella realidad próxima, inmediata a los sentidos, que en el ámbito de las artes plásticas (y también en el espectáculo urbano, en el tránsito cotidiano por las calles, en el medio de lo habitable, en la costumbre misma de la convivencia y del ambiente...) tanto el experto como el profano vienen a englobar y definir en la genérica noción de lo moderno? Cabe, en principio, afirmar que lo moderno, en esta su más amplia acepción, se refiere a un profundo cambio acaecido en la estimativa del mundo circundante, cuya traducción objetiva se ha venido a plasmar en la disposición peculiar (moderna) de las cosas creadas o simplemente transitadas por el hombre contemporáneo.

LO moderno es hoy la costumbre (no la mención, como ocurriera en sus no lejanos orígenes, de lo extravagante, de lo raro), la presencia ineludible de una serie de premisas que encauzan y condicionan la actividad del creador, a la par que someten la sensibilidad del ciudadano. Lo que hoy decimos moderno es, en síntesis, un suceso histórico del que nosotros somos parte y consecuencia: la concreción real, hecha ya vida, de una actitud renovadora que en un pasado próximo (allá, hacia 1907, y de acuerdo con un gesto provocador de Pablo Picasso) se enfrentó, en nombre del progreso y a favor de la corriente vanguardista, a una realidad precedente y decadente. Las cosas que hoy afectan nuestra familiaridad (quizá ya nuestra rutina) con el aura amigable de lo moderno obedecen a la paulatina decantación de unas categorías ayer renovadoras, revolucionarias, futuristas, convertidas ahora en espectáculo cotidiano, es espejo familiar de nuestros propios pasos.

LO que hoy llamamos arte moderno no es más que el producto concreto, el feliz resultado de una tremenda conmoción (como no conoció otra la historia), alentada a la cabeza por Picasso; de una escisión tajante, por él provocada, con el orden preestablecido. El decidido propósito de ruptura con el orden tradicional entraña, sin duda alguna, la característica que mayor coincidencia otorgó, desde el original gesto picassiano, a todas las corrientes de la moderna estética. Tal propósito (condicionado, naturalmente, por las constantes de la historia) no ha significado, sin embargo, ni significa la admisión del desorden: ha supuesto, más bien, el nacimiento de un orden nuevo, cuyas consecuencias abarcan nuestro actual acontecer; son el entorno renacido, moderno, el paisaje nuevo de nuestro presente.

EN aquella radiante mañana de 1907, y mientras se daba al trazado de las Señoritas de Aviñón, Pablo Picasso ha llegado a la llana conclusión de que el orden no existe si no es por decisión de los que lo preestablecieron o de quienes, ya preestablecido, lo acatan ciegamente, sin pensar en otras y otras hipótesis que ellos, fieles al suyo, juzgan raíz y ejemplo (mal ejemplo) del desorden. De igual modo ha llegado Picasso, ese mismo día y ante el mismo lienzo, a concluir que tampoco el desorden existe. Cualquiera que fuere su proposición o su práctica, implica una disposición distinta, sólo distinta, de las cosas, en cuyo nuevo concierto (y mediante el riesgo, la exploración, la expectativa...) brota el destello de otras y otras posibilidades imposibles de valorar con el fiel axiológico del orden preestablecido.

LOS amigos del orden (amigos, a su vez, de dar por inexistente lo enunciado con un prefiño de negación o privación), ¿por qué se muestran tan irasciblemente activos a la hora de combatir el desorden, puro ente de razón, de acuerdo con sus razonamientos habituales? Por mantener, sólo por mantener incólume el orden de su coherencia empírica o de su simple conveniencia. Pablo Picasso, obediente no a la deducción de un concepto puro ni a una supuesta y suprema forma del

orden, sino a una más amplia concepción humano-vital oportunamente histórica, ha propuesto la hipótesis de un orden simplemente nuevo, es decir, distinto, que en sí lleva la virtud de refutar el status del presente, acumulación y escombros del pasado, y probar la aventura del porvenir; y lo ha elevado a su cenit cual meta de inclinación, de vislumbre o contemplación y estímulo desde los cuatro puntos cardinales.

LA aclimatación de ese orden nuevo, primeramente picassiano, a la realidad sensible de nuestro tiempo es un hecho al margen de toda discusión por lenta, latente y tortuosa que hoy nos resulte la senda seguida. Es lo cierto que las premisas que ayer dictaban la revolución y presidían la vanguardia, ahora entrañan la costumbre. La recta adecuación entre ésta y aquélla constituye la esencia y la experiencia de lo moderno en la genérica acepción antes apuntada. Y es en este sentido en el que se nos hace más que válida la proposición inicial: Picasso es historia. Porque en él palpita el origen y a partir de él toma cuerpo el despliegue de nuestra nueva sensibilidad de nuestra estimativa, de nuestra renovada visión de las cosas, de nuestra propia historia.

ES frecuente subrayar el caudal polémico que se ha suscitado y sigue suscitándose en torno a la figura de Picasso, a propósito de su incidencia humana, de su actitud política, al conjuro mismo de su nombre, sin advertir de paso la vigencia efectiva de las nuevas categorías formales y vitales que él propuso, de cara al porvenir, en los albores de 1907. Hace ya tiempo que la teoría de lo moderno abandonó aulas minoritarias y frentes vanguardistas para instalarse, cual costumbre de las costumbres, en el suelo del diario acaecer. «Es una casa moderna —oímos decir al experto y al profano—, una línea moderna, un cuadro moderno, un diseño moderno, una decoración moderna, un cartel moderno...» ¿A qué realmente alude esta voz, esta mención generalizada de modernidad? A la asimilación global, todo lo inconsciente que se quiera, de una presencia embargante.

LA mirada del hombre de hoy se halla bastante más familiarizada de lo que él mismo cree (y cuanto más inconsciente, más efectivo es el pulso, el aroma de esa familiaridad) con el despliegue empírico de aquellas categorías innovadoras que Picasso acertara a descubrir en la primera década del siglo. Quienes aún polemizan en torno al artista malagueño o discuten la validez y sentido de su arte (¡la eterna cantinela de que Picasso vino al mundo con la única misión de burlarse del vecino!) no suelen pararse a meditar que más de una vez el lugar mismo (aula, salón, cafetería, templo o supermercado...) en que la discusión se desarrolla o estalla el anatema ha sido paradójicamente diseñado y construido de acuerdo con premisas picassianas, rectas o colaterales; pero, en última instancia, picassianas.

PICASSO: en este nombre simbólico —escribe Jean Cassou— ha resumido el público todo el asombro y toda la indignación que le inspira el arte moderno. No, de ningún modo es aceptable el comentario del otras veces sagaz escritor francés. Y no lo es por tópico o por diametralmente alejado de una realidad decantada e impresa (tras vacilaciones mil desde luego, y mil contracciones) en la faz del presente. Ese arte moderno de que habla Jean Cassou no es algo tan de espaldas al público ni es tal el asombro de éste, ni tan grande la indignación que él imagina. El que no haya por parte del público un grado estimable de reflexión en torno al arte moderno (¿lo hay acaso en torno a otras premisas, sean ejemplo las de la ciencia, decisivas en el acto de su propio respirar?) no quiere decir que éste se produzca a espaldas suyas.

EL público ni se asombra ni se indigna. Son otros los protoestandartes de la indignación: aquellos, concretamente, que ven en el arte moderno y en el símbolo picassiano la frustración definitiva de un pasado que ellos desearían, para sí y para el orbe, impercedero; la no retroacción hacia un ayer que ellos quisieran encarnar, imprimir e imponer, a mane-



Sueño y mentira de Franco, 1937

El «Guernica», en el pabellón de la República Española, París, 1937. En primer plano, la «Fuente de Mercurio», de Calder.



Bodegón, 1911-1912



de dique, en el curso fluente de la historia. En verdad que actitud aparentemente tan pueril se le antoja a uno muy digna de atención y estudio. La violenta indignación ante el arte moderno, y más aún ante el símbolo picassiano, encubre, y de forma harto patente, la afirmación rotunda de aquél y pone de relieve la trascendencia de éste en su feliz (para ellos infausto) e ineluctable desarrollo en el mundo de las cosas.

ABIAN, en otro caso, de indignarse tan ostensiblemente de cara al despliegue del arte moderno? ¿Por qué, de otra suerte, lanzarían el anatema contra el nombre de su primer y más genuino impulsor? Su indignación obedece a la constancia en el mundo de las cosas, a la vigencia real de unas categorías, formas y estructuras que imposibilitan el retorno, la añoranza misma del pasado glorioso. Recae sobre la cabeza de Picasso toda la fuerza del anatema, porque ellos (los indignados) saben a ciencia cierta que fue el genial malagueño la cabeza, el ariete, la causa primera, de esta tan irreparable grieta en el muro de una tradición defendida a ultranza. No diré, pues, que la capacidad reflexiva se halle hoy en plena posesión de lo que Cassou llama el público, pero sí me arriesgo a afirmar que la historia del arte contemporáneo ha supuesto un rudo golpe para quienes entendían el fenómeno estético a través de actitudes fosilizadas, sujetas por lo común al marco anodino del buen gusto.

LO Pablo Picasso —exclamaba Gertrude Stein en los días incipientes de revolución y de vanguardia—, sólo Picasso ha advertido que la realidad del siglo veinte nada tiene que ver con la del veinte... y lo ha hecho pintando. En la lúcida exclamación de Gertrude Stein se incluyen, a juicio mío, el designio del verdadero creador en su acepción más literal y más universalizada: la conciencia clara de la mutación histórica, y su traducción en los límites del arte y de cara a la propia historia. Picasso ha profetizado la visión de una era renacida, de una renovada concepción humanovital, ha descubierto el espíritu de su época y se ha dado sin tregua a demoler la vieja faz del hombre y de su entorno para instaurar una faz nueva y un nuevo paisaje. El columbró antes que nadie el vuelco de la historia y supo divulgarlo sin dilación y sin el concurso tampoco de programas y manifiestos ideológicos. Lo hizo pintando.

QUE es lo moderno? La aclimatación de un nuevo concepto formal, intuido por Picasso a principios del siglo, al fluir del propio siglo, de la historia y de la vida. De nada vale ya la actitud de hostilidad hacia el artista, fomentada en ciertos medios, antes ideológicos que estrictamente culturales (o el ingenio alegórico de que el artista vive de espaldas al pueblo), y mucho menos la pretensión, alentada en la acera de la ideología opuesta, de combatir lo moderno por cuanto que comprende la absoluta imposibilidad de retrotraer el pasado más o menos glorioso. Lo moderno ya no se matiza, de labios del hombre medio, con el apelativo habitual de extravagancia o rareza, aunque tampoco responda por par... a un estimable y deseable grado de relación ni a la lucidez de un criterio. ¿No sería demasiado exigir de aquel amplísimo estrato social que

PIC, PIC, PIC

HACE unos días enviaba a un amigo, como recordatorio agradecido, el prefacio de «Al diablo con la cultura», donde Read insiste en algo que sabían ya los griegos: «que el arte, en sus aspectos creadores, poco tiene que ver con la democracia, el comunismo o cualquier otro sistema político. Configura una manifestación apolítica del espíritu humano, y aunque los políticos pueden usar o abusar de él en beneficio propio, no pueden crearlo ni destruirlo». Lo que los antiguos no vieron, obviamente, es el grado de dificultad que en nuestros días conlleva la solución de ciertos problemas. Dentro de esta sofisticada maquinaria, el ejemplo de la fama es un pollo de juguete que todos se quieren comer. Pic, pic, pic. Solamente en el corral del pueblo tienen claro que los po-

llos de juguete no son comestibles.

LA fama lleva implícita una función pública. El creador de imágenes conecta con lo que pasa, pero no es el culpable ni el redentor. En todo caso es el que se adelanta. La lucha que el artista siempre ha tenido en relación con el contexto social es la del independiente, la del que habla de hombre a hombre, la del que no está encorsetado en el sistema, la del que hace su guerra por su cuenta con algún compañero, sin dar órdenes, ni mucho menos aceptarlas. Es un «status» privilegiado, que exige, sin embargo, un esfuerzo de supervivencia cotidiana, de caminante solitario y sin mapa. Como Velázquez, sólo tiene una ética, la misma frente al rey, los borrachos o don Sebastián de Morra. Como Picasso, más exageradamente.

PIC, pic, pic. El artista no es un pollo. Mucho menos de juguete. El arte no sirve para comer ni para distraer a los niños. Antes que eso es preferible la otra caricatura: radiografiar su delincuencia de fondo, su amoralidad, su vocación vencedora en cualquier campo, incluso en el de las trampas, su elegancia y hasta su piratería.

SIGUE hablando Read: «Ello no significa que la sociedad pueda hacer caso omiso de sus artistas. Opino justamente lo contrario. El arte es siempre el índice de la vitalidad social, la aguja que, con sus movimientos, va señalando el destino de la sociedad. Los estadistas sensatos han de estar atentos a esa gráfica, pues es más significativa que la disminución de las exportaciones o la desvalorización del signo monetario nacional.»

Escribe Juan Antonio AGUIRRE

Picasso, amigo mío

HAZNOS una foto para que este chico vea que es un sueño, así lo digo yo, aunque él lo que dijo fue que no era un sueño. «Haznos una foto para que este chico vea que no es un sueño.» Estaba yo en una fiesta con Picasso, tres años antes de que desfalleciera.

NO quiero dejar de situarme, para mí Picasso y Matisse son los dos ojos cuya profundidad me hace ver tras Matisse a Ingres y a Tiziano, y tras Picasso a Goya y El Greco. En el espejo llamado Cézanne deseo ver a Velázquez. Todo un programa.

NADIE con un periodo más brillante de tanteos, nadie con tres etapas de presu- puestos, azul, rosa, ocre (cubismo), nadie con más controvertida madurez, después Picasso y cada vez más Picasso. Finalmente, la salida, y allí el Picasso que quería ser lo más opuesto a esa maestría adquirida de su padre. Un devenir tan articulado como la vida misma, que determinó incluso la posibilidad de esa reserva pictórica llamada Matisse.

PICASSO, amigo mío, no puedes imaginarte la preparación que me he exigido antes de comenzar a pintar y el estricto programa a que me ciño para ir hacia la maestría por mí deseada. En los tiempos en que me tocó comenzar, la situación había degenerado en multiplicidades sin fin y la tarea consistió en posibilitarme de nuevo el ejercicio real de la pintura. ¿Qué tal te llevas con Matisse? Yo me complazco poco a poco en ir verificando cantidad de miradas entre vosotros.

Y el hecho es que Picasso es parte de mí, lo llevo insuflado desde que desperté a este yo creador. ¿Qué otro artista puede invitarnos en un sueño a tan deseado encuentro?

Escribe Manolo QUEJIDO

Cassou llama al público la conversión súbita del homo faber, u hombre utilitario, en homo sapiens, dado de lleno a la meditación, a la contemplación sin adjetivo?

LO moderno está hasta tal punto enraizado en la vida, en la costumbre, en la familiaridad (y cuanto más inconsciente, repito, más efectivo es su dato), que basta suscitar la con-



Aguafuerte de Manolo Quejido.

ciencia del hombre medio, su mentalidad utilitaria, de cara a las nuevas categorías formales y vitales, para que las dé inmediatamente por válidas. Una composición picassiana primigeniamente cubista y, mejor aún, un producto abstracto de aquellos que Zevi llama certeramente derivados del cubismo..., nada le dirán al hombre medio si los contempla en las páginas asépticas de un libro de arte o en el muro neutro de un museo, en el marco de una exposición. Suscitarán incluso su incompreensión, porque no aparecen, de inmediato, ante sus ojos los valores de uso y función, de utilidad pragmática, a los que tiene por costumbre subordinar toda estimación, todo juicio.

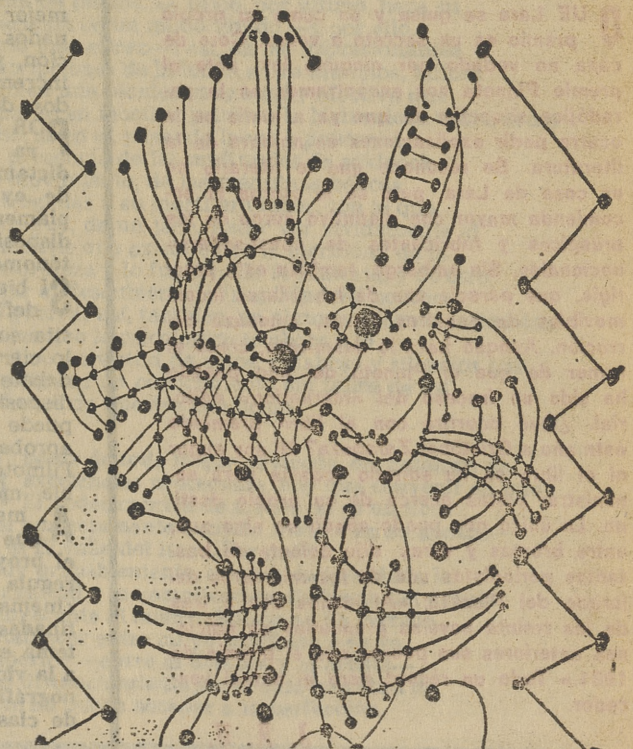
QUE representa? —dirá llanamente—. «¿Para qué sirve?» Basta, sin embargo, que esa misma formalización plástica aparezca en el muro de la familiaridad o presidiendo, como es costumbre, el medio de la habitación, de la convivencia, del ambiente (aula, salón, cafetería, aeropuerto o supermercado...), para que en el acto, y por su natural congruencia con la función y el uso, sea aceptada sin más e inmediatamente comprendida como presencia familiar dentro de otra presencia más global, más generalizada y común a sus sentidos. «Es una casa moderna —dirá ahora—, una línea moderna, un diseño moderno, un ambiente moderno...», no el reflejo de una teoría general o la imagen de un concepto puro... ni el caudal sin adjetivo, desde luego, de la actitud fundamentalmente meditativa, el horizonte de la pura y esencial contemplación, (que es la que cualifica, como tal, al homo sapiens).

PICASSO, en fin, es historia. Para nada quiere aludir la frase a su fallecimiento en 1973, ni a la actual conmemoración del primer centenario de su nacimiento, ni a su inscripción con letras de oro, por supuesto, en las páginas de la Historia. Son, más bien, aquella imposibilidad de retrotraer un ayer más o menos glorioso, y este tránsito (tortuoso, latente y a la postre efectivo) desde la extravagancia a la familiaridad, de la disociación a la costumbre... los que ciñen, por vigentes, por nuestros, el verdadero criterio de historicidad y hacen una y mil veces válida la proposición que encabeza estas líneas: «Picasso es historia», subrayando sobre la condición abstracta del sustantivo (historia) toda la fuerza indicativa (es) del presente en que aquí se viene conjugando, cual cumple, el verbo de nuestro caso.

PICASSO es historia e historia colmada de vigencia, nuestra propia historia, porque en él se dan origen, raíz y fundamento de la tremenda mutación axiológica (imposible de parangonar con cualquier otra del pasado), que, hecha ya vida, ha caracterizado y caracteriza nuestra visión del presente, la nueva faz de las cosas, la angulación nueva de nuestro contemplar, las lindes de un renacimiento alrededor, de un paisaje renovado. Picasso es la historia de nuestra historia, de nuestro sobresalto, de nuestra emigración a un territorio recién descubierto; la historia de nuestro trasplante, de nuestra incardinación y nuevo domicilio en el mundo, la historia de nuestra propia mirada. «Porque él ha venido al mundo —concluíré con Rafael Alberti— para sacudirlo, volverlo al revés y ponerle otros ojos.»



Retrato de Stravinsky, 1920.



LA COLUMNA
ESCARLATAAL CESAR
LO QUE ES
DEL CESAR

LA coincidente concesión de los premios Nobel y Planeta, el pasado día 15, propició una curiosa (y desalentadora) cadena de reacciones que merecen comentario en parte del mundillo literario y de los medios de comunicación del país.

Amargados por su bipolar ignorancia de la entidad de los premiados —el búlgaro Elias Canetti y el allicantino Cristóbal Zaragoza—, algunos arremetieron indistintamente contra los auspiciadores de ambos galardones literarios. Por ejemplo, un editorialista de la Prensa madrileña escribía: «(...) el Nobel de Literatura se está convirtiendo en un fraude. En la pequeña escala española, con el Planeta ocurre tres cuartos de lo mismo» —Y se exhibía luego acerca de los intereses políticos o comerciales que mueven los hilos de ambos premios y acerca de las sospechas sobre acuerdos previos entre el editor del Planeta y algunos de los concursantes.

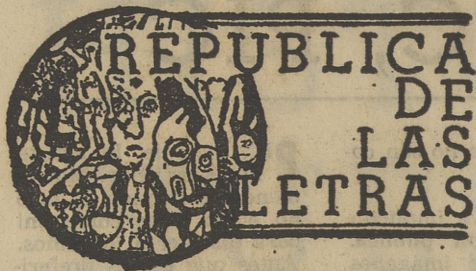
HABLEMOS en primer término del Nobel. No es nada ingenioso recordar que la Academia Sueca ha dado más de un palo de ciego a lo largo de su historia. Pero tampoco vendrá mal señalar que, aun contando con la relatividad que rige la concesión de cualquier premio, los suecos han mantenido su insobornable intención de galardonar a literatos de calidad, aun cuando, como en los últimos años, se tratara de escritores de áreas lingüísticas o nacionales con escasa difusión. Ese fue el caso de Elytis, de Milosz y ahora de Canetti.

EN el caso del último Nobel, además, parece haberse querido premiar una reconocible idiosincrasia ética y estética que nació en la Viena de las primeras décadas de nuestro siglo, por la que deambularon tipos tan poco sospechosos de nulidad como Wittgenstein, Krauss, Schomberg, Musil, Broch... Por tal motivo, y por tratarse de un gran escritor incorruptiblemente dedicado al solitario periplo de su obra, el premio a Canetti nos ha parecido de perlas a muchos en nuestro país. Y, de paso, conviene señalar que mientras académicos y catedráticos de universidad ignoraban hasta el nombre del premiado —cosa que no tiene por qué ir en desdoro de nadie—, los críticos de los suplementos literarios de la Prensa diaria habíamos saludado la traducción española de varios libros de este búlgaro nómada; antes de la concesión del Nobel, este suplemento había escrito de Canetti al menos en dos ocasiones...

VAYAMOS ahora con el Planeta, que, desde luego, es cosa distinta que no conviene mezclar para nada con el Nobel.

QUE Lara se guisa y se come su propio premio es un secreto a voces. Coto de caza no vedado por ninguna ley, ante el premio Planeta nos encontramos en la paradójica situación de que ya a nadie se le ocurre pedir explicaciones en nombre de la literatura. Se reconoce que lo literario no es cosa de Lara, pero se le otorga la encomienda mayor con distintivo áureo de los arúspices y fabricantes de «best-sellers» nacionales. Sin embargo, también este prestigio, que parecía uno de los pilares inconvertibles de nuestras letras, amenaza de ruina. Aunque Lara lo desmienta, crece el rumor de que el Planeta del año pasado ha sido un fracaso del «marketing» editorial. ¿Qué ocurrirá con el libro premiado este año a Cristóbal Zaragoza? Ni soy augur ni el libro se ha editado todavía para suministrar pistas acerca de su propio destino. Lo único que puedo añadir es algo que, entre bromas y veras, dijo delante de bastantes periodistas uno de los miembros del jurado del Planeta: «Al menos dos o tres de las treinta novelas premiadas en ediciones anteriores son peores que el premio de 1981.» Todo un récord para el actual vencedor.

J. A. U.



UNO de los mayores protagonismos de la vida literaria española de los últimos días ha correspondido, sin duda, a los críticos literarios de todo el mundo. Madrid se convirtió, durante varias intensas jornadas, de la mañana a la noche, en la capital de la crítica universal. Porque a Madrid habían acudido, con objeto de asistir al IX Coloquio Internacional de la Asociación Internacional des Critiques Littéraires, organismo consultivo de la UNESCO, casi medio centenar de críticos representantes de diversos países —República Democrática Alemana, Bélgica, Brasil, Bulgaria, Checoslovaquia, Chipre, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Inglaterra, Grecia, Holanda, Hungría, India, Israel, Italia, Polonia, Portugal, Rumania, Túnez, URSS y España—, todas ellas integradas en la Internationale que, en 1969, fundó en París Yves Gandon, fallecido en el 75, y que actualmente preside Robert André. Anteriores coloquios internacionales tuvieron lugar, que yo recuerde, en Moscú, Budapest, Reims, Lisboa, Atenas, Sofía, París y Helsinki, acordándose en este último que Madrid fuera la sede del correspondiente a 1981.

«Las literaturas minoritarias y los problemas que plantean a la crítica literaria» era el tema general de este IX Coloquio. Son numerosas y muy diversas las lenguas minoritarias con literatura propia que perviven con más o menos pujanza en las culturas de los Estados y países. En España, sin ir más lejos, tenemos, además de la universal lengua española, originaria de Castilla, otras lenguas literarias, como la gallega y la catalana, y, aunque no tan rica en literatura, la vasca o euskera. Pero en Francia también tienen entre otras, la provenzal. Como el flamenco en Bélgica, el sardo en Italia y la lengua de los chicanos en los Estados Unidos, por citar sólo tres. Y no digamos en la Unión Soviética o en la India. Representantes de la crítica literaria de los países que han de enfrentarse con todas esas lenguas de cultura se aprestaban a tomar parte en el Coloquio Internacional de Madrid, donde iban a ser leídas y debatidas alrededor de treinta ponencias y comunicaciones. La organización corría a cargo de la Asociación Española de Críticos Literarios bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura, a través de su Dirección General de la Promoción del Libro. Colaboraban también, cediendo sus locales, el Ateneo de Madrid y la Asociación de Escritores y Artistas Españoles. En los de esta última (Leganitos, 10) se iniciaron las inscripciones de los participantes que habían anunciado su presencia

en Madrid para los días del coloquio, que comenzaría el lunes 19 de octubre. Guillermo Díaz-Plaja, presidente de la Asociación Española de Críticos, y su vicepresidente, Juan Ramón Masoliver, que lo es también de la Asociación Internationale, tenían todo preparado en colaboración con Robert André. Con Masoliver llegaron también de Barcelona Enrique Sordo, secretario general de la Española, y Julio Manegat, tesorero. Otros miembros de la Junta directiva, residentes en Madrid, y diversos asociados, se ocuparon de recibir en Barajas a los participantes extranjeros. Banderas de todos los países representados jalonaban la entrada y escaleras de Leganitos, 10, donde una vez hechas las inscripciones hubo una sesión del Secretariado Internacional y otra de la Biblioteca UNESCO, presididas ambas por Robert André.

Pero digamos ya los nombres de algunos de los más destacados ponentes y algunos de los temas sobre los que versaron y se debatieron sus ponencias en el gran salón de actos del Ateneo o en la sala de conferencias de la Asociación de Escritores y Artistas. Por Francia fueron ponentes Pierre Gamarra, Raymond Jean («La décentralisation culturelle en France: l'exemple de la Provence»), madame de la Rochefoucauld y René Tavernier. Por Bélgica, Marcel Lobet («La Wallonie dans monde français»). Por Italia, Gigi Dessì («La lengua sarda y las contradicciones bajo el patrimonio de las minorías»). Por Rumania, George Ivascu y Adrian Marino («Un point de vue roumain»). Por Brasil, Carlos Jorge Apple. Por Bulgaria, Ivan Tavetkov y Efreim Karanfilov. Por Grecia, Constantin Dimaras. Por Chipre, Elli Peonidu. Por Inglaterra, Cecily Mackworth. Por Hungría, Janos Szavai. Por la India, Narenderpai



De izquierda a derecha, los franceses Robert André y Pierrette Chantome, presidente y tesorera de la Asociación Internationale des Critiques Littéraires, con el vicepresidente, Juan Ramón Masoliver; Guillermo Díaz-Plaja y el rumano George Ivascu, durante la sesión del Secretariado Internacional.

Escribe Jacinto LOPEZ GORGE

MADRID,
CAPITAL DE LA CRITICA
INTERNACIONAL

Singh. Por Portugal, Eduardo Lourenço, Melo de Castro y Osorio Mateus. Por Israel, Benjamin Ziffer. Por los Estados Unidos, John L. Brown. Por la República Democrática Alemana, Klaus Jarmatz. Por la URSS, Alexander Hikkhalov. Por Polonia, Ryszard Matuszewski. Por Finlandia, Matti Rinne. Por Holanda, madame Heering, Y por Checoslovaquia, Jan Stevcek. Pero no hay que olvidar la importante participación de los ponentes españoles: Alex Broch (catalán), Pilar Vázquez Cuesta y Basilio Lósada (gallegos), y Antonio Blanch («La crítica literaria ante la literatura de los chicos en los Estados Unidos»).

La sesión de clausura, en la que estaba prevista la intervención, con una última comunicación, de Alexandre Blokh, representante de la UNESCO, se celebró en el salón de actos del Instituto Nacional del Libro Español bajo la presidencia de Matías Vallés, director general de la Promoción del Libro. Alexandre Blokh se referiría, entre otras cosas, al hecho de que la crítica literaria, aun la de las grandes literaturas, es ya minoritaria. Luego oímos a Guillermo Díaz-Plaja, que recapituló este IX Coloquio Internacional y nos habló de las funciones de la crítica literaria en el mundo, representada aquí por la Asociación Internationale, y de los objetivos de la Asociación Española y de sus Premios de la Crítica, a la que, por otra parte, se ignoraba en la composición de los jurados de los Premios Nacionales de Literatura. Pronunció unas palabras después Robert André como presidente de la Asociación Internationale y cerró finalmente el acto, con un brillante discurso, el director general Matías Vallés.

El IX Coloquio Internacional de los críticos literarios concluyó, sin embargo, al día siguiente con una excursión a El Escorial y a Segovia, donde los congresistas participaron en unos actos de homenaje a San Juan de la Cruz, glosado por Robert André, y a Antonio Machado, cuya figura fue estudiada por el ilustre crítico e hispanista francés Pierre Gamarra, visitándose la casa segoviana que Machado habitó en los años veinte y treinta. Anteriormente se había hecho otra visita a la Real Academia, dando a los congresistas la bienvenida el secretario perpetuo de la «docta casa», Alonso Zamora Vicente.

No quiero dejar de referirme, por último, aunque de forma comentada, a una próxima ocasión, a la Asamblea General de la Asociación Española, celebrada un día antes de que comenzaran a llegar a Madrid los congresistas internacionales.



Escribe PLACIDO

ORGANISMO
AUTONOMO

DESDE el pasado jueves, día 15 de octubre, se puede adelantar que, en la práctica, la Filmoteca Nacional se ha convertido en un organismo autónomo. Ha sido necesaria una larga trayectoria parlamentaria de casi dos años para que la Filmoteca Española, como pasa a denominarse el organismo, haya alcanzado el status administrativo que le permita cumplir mejor los cometidos que le fueron designados en el decreto de su fundación y creación, y los que ha ido adquiriendo por el incremento de sus funciones en estas ya dos décadas de existencia.

POR fin, el día 15, la Comisión de Cultura del Congreso de los Diputados ha dictaminado favorablemente el «proyecto de Ley de Salas», como se le venía imprudentemente denominando, en el que, en una disposición final, se crea el organismo autónomo «Filmoteca Española».

SI bien es cierto que la ley aún no está definitivamente aprobada porque necesita ser ratificada por el Senado (aunque lo cierto es que no es de esperar excesivo debate por lo que respecta, al menos, a la disposición final sobre la Filmoteca), sí se puede asegurar, ya que con la redacción aprobada u otra prácticamente similar, la Filmoteca ha alcanzado su deseada, deseable, merecida y necesaria autonomía.

A menos con voluntad informativa, hay que hacer mención, de pasada, a que el proyecto dictaminado de «Ley de Salas» regula las salas especiales de exhibición cinematográfica, las llamadas Salas X destinadas a la proyección de películas, cuyo tema exclusivo sea el sexo o la incitación a la violencia, es decir, el llamado cine pornográfico. Asimismo, se regula el sistema de clasificación de películas, la tarifa de

las tasas por licencia de doblaje de películas extranjeras (que se establece en la cuantía de 500.000 pesetas por película) y la regulación del cine de Arte y Ensayo en relación a su tratamiento por parte de la Administración.

POR lo que más interesa, la disposición final en la que se crea el organismo autónomo Filmoteca, hay que señalar que su aprobación definitiva ha sido precedida de una ardua lucha entre la UCD y el PSOE, que ha tenido que solventarse finalmente gracias al texto presentado por Antonio de Senillosa como enmienda transaccional (que se ha aprobado en su integridad, salvo cuatro detalles poco importantes) y gracias también al largo esfuerzo de los directivos de la Filmoteca que han negociado paso a paso con todos los grupos parlamentarios para que no se entorpeciera la ley, más de lo que la propia ley suponía. De esta manera, Senillosa, Pilar Brabo, Sáez Díez y un diputado del PSOE cuyo nombre no recuerdo, han ido prestando oído y tomando buena nota de las sugerencias del presidente y el asesor de la Filmoteca, fundamentalmente para al final aprobar una ley que recoge, esquemáticamente expuesto, los siguientes puntos:

a) Se definen las funciones de la Filmoteca y se establecen que los órganos rectores del nuevo organismo sean el Consejo Rector, el presidente y el director. En este sentido, se crea el Consejo Rector como órgano superior de la Filmoteca Española, que estará presidido por el ministro de Cultura y formado por miembros que representen a la Administración y a todos los sectores del mundo de la cinematografía.

b) En otro orden de cosas, se crean dos

unidades especiales: el Museo del Cine y el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que recogerá en cierta medida el recuerdo grato dejado por la desaparecida Escuela de Cine.

c) También se solventa la cuestión de los archivos del desaparecido NO-DO, ordenándose por ley su ingreso en la Filmoteca para su conservación y custodia.

d) Por último, se establece un plazo de seis meses para que el Gobierno redacte el reglamento del organismo.

CON todo ello, esta ley va a permitir a la Filmoteca cumplir su función con más libertad y coherencia, con mayor independencia; empezar a salir de la situación de encorsetamiento económico y administrativo en que se encontraba e iniciar un largo recorrido cuya meta no es otra que localizar, recuperar y conservar la totalidad del cine español, ponerlo al servicio de la historia del cine y de los cinefílos de España y asegurar, con este primer paso, que las generaciones futuras puedan conocer, a través del cine, su propio pasado y sus propias raíces.

HA declarado el director general de Promoción del Libro y la Cinematografía, Matías Vallés, que la Filmoteca tiene ya una base jurídica donde desenvolver su vida filmica, y se muestra satisfecho de que la antigua Escuela de Cine, auténtica maestra de nuestros mejores directores, pueda tener continuidad con el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas ahora creado. Qué pena que estas declaraciones no se hubiesen producido hace un año. Ahora estaríamos, sin duda, en situación de tener la mejor Filmoteca de Europa.

Escribe Leopoldo AZANCOT



REVELACIONES
MILOSZ

CON El valle del Issa (publicado por Tusquets Editores), Czeslaw Milosz ha alcanzado la perfección de su obra en prosa. Se trata de un libro incatalogable, al margen, que sólo puede ser comparado con Los cuadernos de Malte Laurids Brigge, de Rilke, y que, como éste, se inscribe en ese subgénero tan poco cultivado, tan secreto por ello, que es el de las memorias imaginarias, el de las autobiografías ficticias. ¿Qué se narra, justamente, aquí? El despertar a la conciencia de un niño en los bosques encantados de la Lituania anterior a la primera guerra mundial, y luego, coincidiendo con el estallido de ésta, el inicio de su pubertad, la pérdida de su inocencia y del paraíso, primero mental y luego físicamente. Ese niño es y no es Milosz —habiendo nacido éste en 1911, en la época en que se sitúa la acción de la obra, tenía que contar muchos menos años que el protagonista de la misma—. Y, así, el primer interrogante que plantea la obra puede resumirse de esta manera: ¿por qué tal vaivén entre la verdad cotidiana y la ficción, entre lo que fue y lo que pudo ser?

A respuesta a dicha pregunta es, cuanto menos, triple. En primer lugar, Milosz, por su naturaleza fronteriza —¿es lituano, es polaco, es europeo, o todo ello a la vez?, ¿es comunista, liberal, o nada de esto, o ambas cosas a un tiempo?, ¿es artista u hombre de acción, o una mezcla casi inverosímil de ambos?—, gusta de distanciarse de sí, de buscar su esencia en la contradicción, en el choque de lo heterogéneo, y de eludir de tal modo los riesgos de la reificación. En segundo lugar, Milosz tiene una aguda y temblorosa conciencia de que lo que uno llega a ser es fruto, en buena parte, de las circunstancias, lo que lo humilla, y, en consecuencia, busca al hombre que realmente es más en el seno de lo posible, que en el de lo ya objetuado o sido. Por último, al operar los desplazamientos temporales que están en la base de su libro, Milosz pretendía conferir dramaticidad a una materia que en buena parte carecía de ella, y darle un sentido que había estado ausente de los primeros años de su vida: en El valle del Issa, el comienzo de la gran guerra coincide con la pérdida de la infancia por parte del protagonista, con su descubrimiento en sí del mal, con la experiencia originaria de la muerte, lo que —¿cómo ignorarlo?— enriquece de manera extraordinaria las perspectivas del libro.

El valle del Issa es una obra a mitad de camino entre la novela y la poesía. Pero no se entienda esto en el sentido de que sobre una



base narrativa se superponga una superestructura poética; ni se crea que se trata de una obra en la que el fluir narrativo se vea interrumpido por digresiones o intermedios líricos. No, nada de ello. El libro posee una unidad innegable, y es, a un tiempo, verdadera narrativa y verdadera poesía, siendo la coexistencia de una y otra el fundamento y el secreto de su indiscutible grandeza, de su profundidad y de su misterio. Es en ella novelístico la estructura global —inequívocamente dramática—, la suma de historias que interrelacionan a los personajes secundarios, la evolución del protagonista, la presencia ambigua de la política en un mundo que se suponía natural —en el sentido de estar fuera de la Historia, y sometido tan sólo a los amplios y pausados ritmos de la Naturaleza—; y es en ella poético, la apertura a los secretos del bosque, los éxtasis místicos del niño, su estupor primero ante lo atroz, el halo mítico con que se le muestran los seres humanos —miembros de su familia, el cura de la aldea, los criados, los campesinos, los cazadores— cuyo carácter enigmático intenta comprender, esa suspensión del tiempo en escenas donde lo subjetivo y lo objetivo se funden, esa autonomía de ciertas impresiones a las que su propia intensidad torna incomprensibles. Averiguar cómo hizo Milosz para que esta fusión se realizara, supondría abrir caminos nuevos al arte de la ficción. Pero ello —me temo— está fuera del alcance de la crítica, a la cual, llegado a cierto punto de plenitud de la obra considerada, únicamente le queda admirar, renunciando a las veleidades del juicio.

EPICA Y POLITICA

LA CAIDA DE VARSOVIA

PARA quien ha leído sus memorias y la autobiografía ficticia de su tránsito de la niñez a la adolescencia —es decir, Otra Europa y El valle del Issa—, la novela de Czeslaw Milosz El poder cambia de manos (publicada entre nosotros, hace veinticinco años, por Editorial Destino, que la ha reeditado en colección de bolsillo a raíz de la concesión del Premio Nobel a su autor) resulta necesariamente desconcertante: hay en este relato polifónico, cuya primera parte se desarrolla en los días atroces que vieron la destrucción de la resistencia polaca en Varsovia por las tropas nazis, mientras el Ejército Rojo aguardaba no se sabía bien qué en las proximidades de la ciudad martirizada, y cuya segunda mitad refleja la confusión reinante en los días que siguieron a la liberación de la misma, un empeño manifiesto en mostrar como idénticos nazismo y comunismo, que nos retrotrae a los años tristes de la guerra fría, y que no concuerda con el espíritu que anima los otros libros aquí conocidos de Milosz. La explicación de ello se encuentra en el hecho de que El poder cambia de manos fue escrita a principios de los años 50 —recibió el Premio Literario Europeo en 1953, galardón otorgado por un jurado del que formaban parte, entre otros, Madariaga, Silone, Benn y Gabriel Marcel—, a raíz del repudio por Milosz del régimen imperante en su país, en momentos en que el stalinismo era la única faz imaginable del marxismo. No obstante —y por otra parte— si se analiza el texto con atención, se comprueba que su autor tampoco se hacía ilusiones con respecto a Occidente, siendo esta actitud crítica de cara a las tres opciones que ante él se abrían, las que restituyen al libro —inequívocamente partidista, apasionadamente partidista— la complejidad necesaria para hacer de él una obra de arte.

NOVELA de múltiples protagonistas... El poder cambia de manos es un libro a la vez conceptual, épico y lírico. Lo conceptual viene dado por el entrecrocamiento constante de interpretaciones políticas acerca de lo que sucedía en Polonia en 1945, del futuro previsible y de ciertos hechos del pasado a los que su condición de tales tornaba —por así decir— transparentes. Y también, por una meditación subterránea, que aflora en los instantes de máxima tensión, mediante la cual Milosz se encara con los problemas eternos de la existencia —como pueden ser el sentido último de la vida, la naturaleza del amor o la relación del hombre con su propio miedo—. Lo épico, por su parte, se manifiesta en escenas estremecedoras, grandes frescos de batallas y de combates más limitados —en las alcantarillas de Varsovia, en los bosques sombríos—, tratadas con técnicas específicamente cinematográficas, con alternancia de toda la gama de planos. Lo lírico, por último, hace su aparición de un modo tímido —y por ello, tanto más eficaz—: así, en las impresionantes descripciones de la lucha entre Ejércitos, Milosz emplea una técnica muy sutil y efectiva que consiste en mostrar primero la Naturaleza vacía, como absorba en sí, pasando luego a ponernos en presencia de las multitudes de soldados en movimiento, de las máquinas bélicas entregadas a su mortífera labor, con lo que consigue, de un lado, hacer ver vividamente el contraste que existe entre la eternidad de la Naturaleza y lo fugitivo de la Historia, y de otro, dejar al descubierto la fragilidad del hombre en guerra; así, también, en algunas escenas intimistas en las que lo psicológico se aboca a lo poético en virtud de actos, palabras y silencios que atestiguan un conocimiento sin fallos de los abismos de nuestra condición.

A pesar de todo lo que antecede, el catálogo de excelencias precedente, hay que convenir en que El poder cambia de manos no es un libro tan perfectamente logrado como —en su género— lo es El valle del Issa. ¿Por qué? Muy probablemente, a causa de que, dada la magnitud y la complicación abstracta del debate subyacente al mismo, Milosz no ha logrado establecer entre su yo cotidiano y su yo superior —entre el hombre y el artista— ese distanciamiento sin el cual una obra de arte no puede acceder a la perfección.



«LA PUTA RESPETUOSA» y «A PUERTA CERRADA»

Jean Paul Sartre
ALIANZA EDITORIAL, NUMERO 834
VERSIONES revisadas de dos de las obras teatrales del existencialista francés que más contribuyeron a difundir sus ideas. La traducción se debe

a Aurora Bernárdez, y la revisión española, a Miguel Salabert. «La puta respetuosa» se representó por primera vez en 1946, y «A puerta cerrada» en el teatro del Vieux Colombier en mayo de 1944.

«TARTUFO», «EL AVARO» y «EL MISANTROPO»

Molière
BIBLIOTECA EDAI DE BOLSILLO
EN el prólogo de esta nueva edición de tres de las más importantes obras teatrales de Molière, dice Enrique Llovet: «Con "Tartufo" comienza prácticamente el teatro crítico social; con "El avaro", la gran comedia dramática de caracteres; con "El misántropo", la escenificación de acciones interiores.» Lo importante de Molière es que trescientos años después de sus estrenos sigue siendo contemporáneo y actual: por su finura psicológica, por su asumible ética, por su factura dramática, por

su sarcasmo y su ternura, por su risa y su gravedad.

DICCIONARIO TAURINO ILUSTRADO

C. García Patier
EDITORIAL COMETA
EL autor de este diccionario ilustrado de bolsillo ha pretendido acercar la jerga de los expertos taurinos al aficionado neófito. Para ello, junto a una considerable cantidad del vocabulario taurino, ha incorporado unos dibujos que ilustran visualmente los términos, de forma que el librito resulta útil y manejable.

«ANACONDA»

Horacio Quiroga
ALIANZA EDITORIAL, NUMERO 826
EL uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937) es uno de los mejores exponentes de la

narrativa sudamericana de las primeras décadas de nuestro siglo. Puente entre el modernismo y las innovaciones posteriores, Quiroga es un cuentista original y eficaz que refleja las incidencias, a veces pesadillescas, de un universo selvático y tremebundo.

«¿COMO SE LLAMA ESTE LIBRO? EL ENIGMA DE DRACULA Y OTROS PASATIEMPOS LÓGICOS»

Raymond Smullyan
COLECCION TEOREMA DE CATEDRA
EWIS Carroll, patrono laico de los matemáticos, había descubierto las enormes posibilidades lúdicas de la lógica siguiendo los pasos de Zenón de Elea. Este librito recoge una interesante serie de acertijos lógicos, misterios y cuentos extraordinarios, alumbrados por las laberínticas cabezas de los lógicos contemporáneos.

Escribe Antonio BONET CORREA

Escribe Angel LAZARO

RETAZO DE UNA BIOGRAFIA
PICASSIANASABARTES
EN GUATEMALA

DE la dulce y terrible Guatemala nos llega un pequeño libro, recién publicado, en homenaje al centenario de Picasso y los noventa años de Carlos Mérida (*). Estudio de los veintitrés años, desde 1904 hasta 1927, pasados en Guatemala por Jaime Sabartés, el fiel amigo y secretario de Picasso, constituye una aportación singular para el conocimiento de una de las figuras más curiosas de la vida intelectual y artística española de nuestro siglo. Sabartés, autor de dos novelas, *Don Julián* (1947) y *Son Excellence* (1949), publicadas ambas en francés, de temática guatemalteca, similar la última al Señor Presidente, de Miguel Angel Asturias, vivió los años de dictadura de Manuel Estrada Cabrera, interviniendo de manera decisiva en los ambientes literarios y estéticos de tan bella república centroamericana.

EL librito, escrito por el historiador y arqueólogo Luis Luján Muñoz, lleva una dedicatoria conmovedora a su padre: «Luis Luján, quien también vino de España a principios de siglo para permanecer en Guatemala». Don Luis Luján, leonés, alto y delgado, que ahora, tras una larga vida de pacífico comerciante, va todos los días a la tertulia del Casino español, infundió a su hijo el respeto por una época ya pasada, en la cual los españoles aportaban, además de su voluntad de trabajo, un bagaje entre sentimental y nostálgico, que cuando se enriquecían, tras una vida de esfuerzos, se traducía en obras de arquitectura modernista a lo Gaudí en ingenio, como la iglesia de Yurrita, o en mansiones de estilo neo-feudal, decoradas con girones de arte vernáculo y de arte cosmopolita dentro de una estética muy al gusto del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo. Todo ello adobado con efusiones líricas, como las del sacerdote y poeta modernista Rey Soto, gallego que vivió unos años en Guatemala, en donde publicó un cálido elogio de su tropical paisaje de cafetales.

SABARTES llegó a Guatemala desde París para trabajar en el establecimiento comercial de su tío Francisco Gual Oromi, quien, siendo joven, había querido ser en Cataluña torero. Su tienda era de miscelánea, despachando guitarras españolas, navajas traídas de Sevilla, casimires, jergas, panas, medias y calcetines, así como púas de bandurria. Pero Sabartés, que había vivido la vida bohemia de Montmartre, difícilmente se debía adaptar al ritmo lento del comercio. Muy pronto en la trastienda, en donde se celebraba una tertulia taurina, comenzaron a reunirse, bajo los cuadros que allí había colgados de Picasso, escritores y artistas, entre otros su compañero en tareas mercantiles, el escritor Rafael Arévalo Martínez, Miguel Angel Asturias, futuro Premio Nobel, y el pintor Carlos Mérida. El propio Sabartés participó a su vez en la vida artística de Guatemala, interviniendo, el año mismo de su llegada, con una escultura en la Exposición Nacional de 1904. De su actividad como pintor y escultor nada se conserva hoy, salvo los dos canceles de madera de las puertas procesionales de la catedral metropolitana, en cuyo tímpano tallado se exhibían jugosas ramas de hojarasca de carácter modernista en medio de las cuales campea el escudo del arzobispo Ricardo Casanova y Estrada.

NO es cuestión aquí de resumir este libro. Viejas fotografías familiares, recuerdos, evocaciones y testimonios de gentes se entremezclan. Sabartés se casa con la hija de los dueños de su pensión; el matrimonio es desigual en edad, y de su unión nacerá su hijo muy hermoso, pero demente. Su matrimonio no será feliz. Vivirá con su mujer un año, en 1912, en Nueva York. Luego, a su regreso, será director del periódico «El Comercio», de Quezaltenango, la ciudad interior de la sierra, rival de la capital, en la que se instala de nuevo, en 1920, siendo desde entonces hasta su marcha, en 1927, profesor de francés en la Alianza Francesa y de Perspectiva e Historia del Arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes, ejerciendo una influencia muy directa sobre la juventud con vocación artística. Si antes, en los años de su llegada, la presencia de Sabartés fue deci-

siva para los hombres de su edad y generación, más lo sería aún cuando, ya profesor, ejercía la docencia.

LA aventura guatemalteca, si así se puede llamar de Sabartés, se cierra en Barcelona, cuando, tras seis años de estancia en Montevideo, de vuelta a su ciudad natal, deja a su mujer e hijo



Retrato de Sabartés, por Picasso, 1939

todos sus ahorros y se separa de ellos para acudir a París a la llamada de Picasso, a su vez en trance de separación de su mujer, la bailarina rusa Olga Koklova. Los dos viejos amigos de los años heroicos de bohemia se vuelven a encontrar para ya no separarse. La historia es conocida, y el propio Sabartés la narrará en parte en sus libros de testimonio sobre Picasso.

EL libro de Luis Luján sobrepasa la anécdota hagiográfica y local. Su estudio tiene visos de biografía novelada o literatura-verdad. La figura del artista y del intelectual fracasado salta a cada página. En el fondo a Sabartés nadie lo definió mejor que su amigo y colega mercantil e intelectual Rafael Arévalo Martínez, cuando, en 1913, anticipándose a una biografía cumplida, decía: «Sabartés, como tantas almas escogidas —y ese es su pecado— es un dilettante. Acaso ama tanto la belleza que no quiere entregarse a ninguna de sus manifestaciones. Si sólo se diera a una, una no más, sería un gran pintor, un gran escultor o un gran hombre de letras.» ¡Qué bien conocía a su amigo! Sabartés no se entregaría de lleno y con constancia a nada, salvo a una cosa: la amistad con Picasso, gracias a la cual saldrá de la penumbra para entrar en la luz de la posteridad, de la Historia Universal y los museos. Pero tanto en los retratos picassianos como en los de los artistas guatemaltecos, su figura misteriosa y un tanto triste, se agranda cuando se conocen los datos de su biografía. Para Guatemala no queda duda que su papel fue decisivo en la vanguardia de un hermoso país, un tanto olvidado y al margen, que siempre atrae e inquieta.

(*) Luis Luján, Jaime Sabartés en Guatemala, 1904-27. Dirección General de Cultura y Bellas Artes, Guatemala, 1981.

AQUEL
“ACTOR”, DE
PICASSO

AQUEL cuadro titulado «El Actor», de Pablo Picasso, que está en el Museo Metropolitano de Nueva York, es para mí uno de sus mejores cuadros. Se trata de un funámbulo —el artista le llama actor— disponiéndose a salir a la pista. Pintura azul y rosa. Transida toda ella de patetismo. Rostro de «clown»; las espaldas, de tísico. Podría ser también un sepulturero metafísico de Shakespeare. Obra maestra que le hubiera hecho exclamar a Eugenio d'Ors —que tantas veces le pedía el gran cuadro a Pablo—: «He aquí lo que le venía demandando a usted, don Pablo Ruiz.»

CON esta pintura culmina Picasso su colección de saltimbanquis, después de haberse detenido —en formas más estilizadamente clásicas— en sus arlequines seráficos, donde el pincel adquiere una ternura paternal, nada acaramelada, no hay ni que decirlo; pero en la que el pintor se transfigura en un Velázquez, pasado por el alambique de todos los ismos de fines y principios de este siglo, con el acento propio, con ese lirismo patético, de sinfonía beethoveniana que parece servir de fondo musical a la obra de nuestro pintor..., salvo al «Guernica», porque este cuadro ya rebasa todo lo humano para convertirse en cósmico. (Beethoven es todo lo humano, así como Bach está por encima de lo humano para perderse en lo celestial.)

TODO lo humano —salvo el «Guernica», donde, como decimos, se hace planetario, estelar, cósmico, en una palabra— es Picasso. Desde sus primeras pinturas realistas —aquel viejo pintado en la adolescencia—, sus señoritas de Avignon, sus viejas alcahuetas, entrevistas en los cafés parisinos, sus saltimbancos, sus alardes cubistas, después de ejercitarse en sus desnudos de formas griegas, muy añorantes de la Hélade de Fidias, pero también muy disparadas hacia otros porvenir de la pintura picassiana, Pablo Ruiz es varío y él mismo siempre, como artista nacido que siempre ha escuchado la voz íntima, salida de su propio ser.

HUMANO, esencialmente humano —aunque no necesariamente realista en ocasiones— es Picasso. En una inter-



«El actor», 1904-1905

viú imaginaria podrían ser así las preguntas y las respuestas:

—Maestro, ¿hubiera sido usted quien es si no hubiera saltado de España a París, pasando de Málaga a La Coruña, de Galicia a Barcelona y de Barcelona a la capital de Francia?

—Hubiera sido el que fui desde mi nacimiento, porque mi pintura es mi ser, no importa donde esté la persona, y nada que no traiga el nacido artista dentro de sí al nacer podrá buscarlo fuera de sí mismo. Yo no he hecho otra cosa en mi vida que profundizar en mis raíces.

—Pero su ramaje ha tenido apariencias distintas.

—Naturalmente. En formas y en color he sido por épocas lo mismo que el árbol, según las estaciones del año; en este caso estaciones de mi vida, pero siempre hundido en las propias raíces. La prueba la tiene usted en que a pesar de pasar la mayor parte de mi vida fuera de España, cuando estalló la guerra civil me dio el tirón desde mis raíces, y respondí como si nunca me hubiera separado de España... Y la prueba definitiva, más que en mi vida, hay que buscarla en mi muerte: mi testamento puede llevar este único nombre: España. No podemos elegir el lugar de nacimiento, pero sí el lugar de nuestro pensamiento último. Y éste bien claro está con mi firme voluntad de español. De manera que yo no solamente soy un español (malagueño) por nacimiento, sino también por vocación.

CONVENCIDOS. Convencidos quedamos con este diálogo imaginario y en parte de ultratumba un Picasso de ultrarresurrección que dejamos transcrito. Porque, aunque no tuvimos la dicha de conocerlo personalmente, lo hemos visto y tratado durante muchos años en la intimidad de su obra, que es casi —o sin casi— como si lo hubiéramos conocido. Primero, con extrañeza, porque ha habido una época, en plena adolescencia, que nos resultaba extraño, adusto, lejano, hasta que poco a poco fue adentrándose en nuestros sentimientos, educándonos, trabajando con sus pinceles nuestra sensibilidad hasta hacerse nuestro amigo, nuestro maestro, nuestro ídolo —¿por qué no escribir la palabra—, ganados el corazón y los sentidos todos. De tal manera que a veces llegamos a pensar, y sentir, que tal cuadro de Picasso lo hemos soñado nosotros, lo hemos pintado nosotros.

CON el cuadro de Picasso que más nos sentimos identificados, humildemente, es con «El actor» —el payaso, el clown—, del Metropolitano de Nueva York: ¿en qué poema escribimos o describimos en sueños este cuadro? Y si no fue así, ¿en qué palabras hubiéramos querido escribirlo o describirlo? Tan nuestro nos parece.

Y es que la gran obra de arte sólo es grande verdaderamente cuando todos —el eminente y el minúsculo— pueden hacerla suya. Esta es la virtud del genio. Pablo Picasso nació genio sin duda alguna. Es uno de los genios españoles de todos los tiempos.