

técnica, puesta al servicio de los fines que en otro tiempo persiguió vanamente la novela «social».

No es de fácil lectura «Inventario base», si pensamos en un público medio, todavía poco avezado a los nuevos ensayos novelescos. Creemos, sin embargo, que se trata de una obra importante, superior en sus diversas calidades a otras más celebradas y orquestadas, que no hace falta mencionar. ■ EDUARDO G. RICO.

Poesía en tres libros

Los títulos de sus libros definen perfectamente el procedimiento que Gloria Fuertes cultiva. Nadie se llamará a engaño, en efecto, al leer una obra llamada "Cangura para todo", u otra titulada "Ni tiro, ni veneno, ni navaja". Nadie se sentirá estafado tampoco por lo material o lo formal de un libro bautizado así: "Cómo atar los bigotes

del tigre". Lo ha editado El Bardo y ha sido accésit del Premio Vizcaya el pasado año.

Autora importante dentro del género infantil hace ya bastantes años, Gloria Fuertes trae consigo de este territorio una buena carga de ternura y de gracia, a la que debe añadirse su especial disposición para la poesía que podríamos denominar festiva. Su escepticismo, que no pasa nunca de lo tierno para llegar a la peligrosa frontera de

lo desesperado, sino que, por el contrario, se queda siempre en un hábil juego de palabras y sentimientos, informa la estructura más honda de esta galardonada colección de poemas. Su temática preferida nace de la vida cotidiana y sus menudos problemas.

* * *

Autor de una novela muy estimable, "Un sitio para los demás" (Plaza & Janés), que tal vez no ha obtenido el eco que

merece en razón a su estructura académica y al tema que desarrolla, cuya raíz, eminentemente provinciana, se halla alejada de las modas capitalinas, el leonés Antonio Pereira nos ofrece ahora un libro de poemas, "Cancionero de Sagres". Tras "El regreso" y "Del monte a los caminos", Pereira ha elegido ahora sus motivaciones en la tierra portuguesa para darnos una serie de canciones de gran sobriedad y extraordinaria contención formal, a veces no

Un nuevo Roland Barthes

Todo en el último libro de Roland Barthes parece concebido para castigar al lector perezoso. ¿No nos habíamos hecho a la idea de un Barthes lingüista, sólo porque el más breve entre sus libros era un tratado de semiología y el más denso y difícil, uno sobre el lenguaje de la moda? Pero el primer Barthes, el auténtico Barthes es el Barthes crítico, tan ligado al juego singular del texto, que incluso el instrumental teórico estructural que con tanta decisión y a veces hasta demasiada desenvoltura maneja, le sirve para leer mejor los textos. En cambio, el teórico «teórico» que hay en Barthes, se sirve de los textos para reconstruir una serie de leyes generales. Y Barthes lo sabe mejor que nadie y lo dice en la introducción de su último libro, que ha titulado enigmáticamente «S/Z». La tradición estructural ha tratado hasta ahora de reducir todos los textos del mundo a una sola estructura; pero ahora asistimos a la vuelta a un texto único tomado en su individualidad y en su carácter lúdico.

¿Se trata, entonces, de un reencuentro con el sentido total y la forma conclusiva de una obra única (en este caso, una narración de Balzac, «Sarrasine»)? Pues no, de la lectura de un texto individual va saliendo poco a poco a relucir un discurso sobre todos los textos y sobre esa misteriosa actividad que es la narración.

Pero, ¿cómo? «Sarrasine» es la historia de un enigma que se desvela paso a paso, de un artista que ama locamente a una mujer, para descubrir un día que ha estado amando a un castrado, cantante de ópera, por deseo de los cardenales romanos del siglo dieciocho. Es la historia de cómo la castración se vuelve, casi por crasa metonimia, contra ese artista que se equivocó a la hora de dirigir su propio deseo, mutilándolo en su capacidad de amar y siendo finalmente causa de su suicidio.

¿Y cómo es que la historia de una castración (y de la castración) llega a ser la historia de una narración? Porque el misterio es desvelado bajo forma de narración del narrador a la mujer amada y la narración es pagada como precio anticipado de un regalo sexual (yo te cuento el relato y tú serás mía), pero al final, el

Por UMBERTO ECO



tabá desvelado está a la mujer, la vuelve incapaz de amar, castra simbólicamente al narrador y el relato del relato es el relato de un deseo no compensado, así como todas las revelaciones no hacen sino aplazar hasta el infinito el final de nuestros deseos... Pero Barthes sólo puede ser un auténtico teórico en tanto en cuanto crítico. No hay más que ver el texto. Un texto leído palabra por palabra, en el que no cabe la ampliación retórica porque «S/Z» se presenta como una enorme secuencia de apostillos que anatomizan las unidades elementales del relato para provocar la aparición de connotaciones en cadena, el juego de referencias a unidades semánticas elementales (femenidad, carácter diabólico), a movimientos narrativos fundamentales (amenaza, rapto), a referencias culturales de todas las procedencias (estereotipos ya codificados a los que hace referencia el narrador), a imágenes simbólicas de base (el cuerpo, la castración, el fallo), a cadencias hermenéuticas (la pregunta, el misterio, el engaño, el desenlace). Es una inmensa red de referencias tejida de tal modo que el lector pierde el sentido del texto, violentado, repetido, comentado, repleto de notas marginales y de evasiones en todas las direcciones.

Y al perder nuestro perezoso lector la unidad del conjunto, tropieza con nuevas ambigüedades: creía

Un relato para castigar al lector perezoso

que la tarea del crítico consistía en facilitar la comprensión de un texto cuidadosamente condensado, y se encuentra con que el crítico le obliga, por el contrario, a una lectura en la que el texto se multiplica por diez. Y creía también que el deber del crítico era explicar el sentido del texto; mientras que Barthes no hace más que demostrarle que el texto es un vacío de sentido que a través del juego móvil de los significantes va multiplicando sus sentidos hasta el infinito.

Y de hecho Barthes niega que sea la suya una explicación crítica: es una «interpretación», una interrogación, un viaje que puede ser sólo de ida. Pero como quiera que Barthes conoce perfectamente esa sugestiva máquina que es una narración, nos encontramos con la idea reforzada al final de que una obra de arte es un algo abierto donde, no obstante, todo se tiene de pie, nada carece de sentido, todo se refiere a algo, y toda referencia al exterior de la obra está justificada por algo que la constituye desde dentro. Y de esta lectura nacen reflexiones iluminadoras sobre la diferencia entre la obra contemporánea totalmente «abierto» y la obra clásica, como ésta, que es casi una obra «abierto» (y precisamente la estructura de este «casi» está indicada con unos pocos trazos magistrales).

Des últimas ambigüedades, «S/Z» (y no desvelamos el misterio de esta división entre dos imágenes, cada una de las cuales constituye el revés de la otra) nace de una serie de lecciones pronunciadas entre 1968 y 1969. Extrema paradoja del que fue político comprometido y que en pleno apogeo de la verbena revolucionaria se digna interrogar monásticamente a la literatura, pidiéndole explicaciones sobre nuestro estar en el mundo.

Al obrar de este modo, Barthes parece imponer al texto ese análisis riguroso y reductivo que debe caracterizar a toda anatomía lingüística; y nos restituye, de paso, toda una cadena de sugestivas metáforas. Como si quisiera decirnos (aunque no estamos de acuerdo, admiramos la coherencia del procedimiento) que una ciencia de la literatura no puede ser más que (una vez más) literatura.

exentas de humor (estamos seguros de que es humor de calidad el que informa el poema "O Chiado": "No creas si te dicen, mi amor, que Portugal es pobre, que no") o de amargura, como las que inciden en problemas de carácter social o de lirismo puro. "Cancionero de Sages" ha sido editado, en la colección "Árbol", por Editorial Oriens.

«Aquí estoy con mi prosa atada en versos y toda mi poesía desatada...». Aquellos eran otros tiempos: el garcilasismo, Alforjas para la Poesía, «Española» y Antonio de Lama en León, época difícil. Manuel Pílares vacilaba entre lo poético, tan en precario los guiones de cine, los cuentos... Siempre ingenioso y brillante, siempre feliz en el hallazgo, fue, tal vez, excesivamente humilde en el momento en que la modestia resultaba un embarazo grave. Mejor dotado que la mayor parte de sus compañeros de generación, no se dejó romper por la popularidad fácil. Según nuestras noticias, viene escribiendo desde hace años un diario; si lo publica algún día se producirán muchas sorpresas. Ahora acaba de salir su «Primer libro de antisueños», en el que insiste en el canto a las cosas pequeñas, en tono menor, con resonancias albertianas, sin parentesco con las escuelas nuevas. Este «despistado escritor furtivo» se nos ofrece, esta vez y expresamente, pesimista, con un humor agri-dulce, casi siempre sentimental y siempre ingenioso, que llama tiempo a «todo lo que le desespera». Estos son versos «de vuelta», del que se siente conocedor de todo porque ha caminado mucho. Filosofía estoica unas veces, desencantada otras. ■ E. G. R.

DALI A PICASSO

Un semanario francés ha publicado el texto del telegrama que Dalí envió a Pablo Picasso al enterarse de la donación de éste al museo barcelonés de la calle Moncada. Dice: «La historia te quedará reconocida por haber incorporado tu genio ibérico a la España eterna».

ARTE

Cuando estuve en Pamplona —hace poco más de un mes— tuve ocasión de ver muchas cosas y de hablar con alguna gente. Pamplona es bastante agradable: es una ciudad que no tiene un peso histórico excesivo y que, por tanto, no abruma como Avila o Toledo, por ejemplo. Pamplona es una de esas ciudades donde sabe bien "el vino de las tabernas", como diría Machado.

Un día me llevaron a Leyre. Esa cripta, de un prerrománico impreciso, obsesional desde mucho antes de conocerla. Y a Sangüesa, donde hay que ver esa bella porta-



«París, mayo 1968», de Pedro Osés y J. J. Aquerreta.

da... Pero en Pamplona, junto al vino de aquellas tabernas, hablé con un grupo de pintores jóvenes. Esto es más importante, porque acucia más. Eran gente un poco iconoclasta, lo cual no está mal... es decir, lo cual está bien, porque ninguno de ellos sobrepasaba los veintiocho años. Iconoclastas... ¿de qué? No, no del románico de Sangüesa, sino de lo que ellos llamaban "pintura académica". La cual no era, en su versión, la de los académicos tradicionales, sino la de los... ¿cómo los llamaré?... la de los vanguardistas institucionalizados. Según ellos, o se hace una "pintura de testimonio", a la manera de como ellos la entienden, o no vale la pena pintar. Yo sé que existen en toda España muchos artistas así, que piensan así, y que pintan consecuentemente. Atención a ellos. No se trata de darles la razón, sino de interpretar lo mejor posible sus razones.

La escuela de Pamplona

Llamaré así, para entendernos, a ese grupo de pintores. Cuando se trata de un grupo más o menos estilístico, cuando hay una coherencia más o menos ideológica, centrado todo, además, en un área geográfica o en una ciudad, hay, por así decirlo, una razón legal para hablar de una «escuela».

Realizar un arte «de testimonio» es, insisto, el argumento fundamental de «la escuela de Pamplona», como de otros tantos grupos y personalidades que en ellos, ahora, se ejemplifican. Pero con esas pocas palabras apenas si da un resumen medianamente sintético de su proyecto. Pues ese arte no pretende sólo ser testigo: pretende ser actor y movilizador de la acción histórica, en el grado que ello sea posible. El vehículo es un cierto realismo

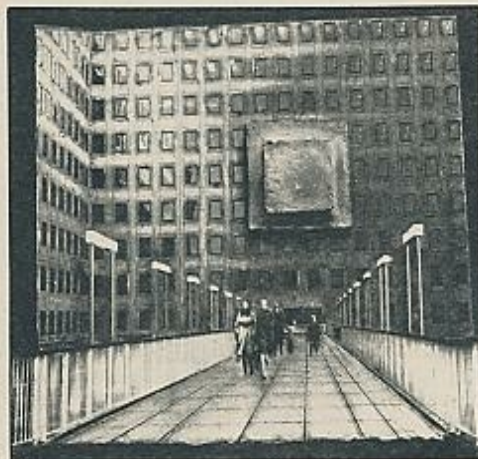


Oleio, de Pedro Salaverri.

tontas, cuando no deliberadamente falaces. Porque el arte es un problema de realidad, y no hay ninguna realidad que deba estar vedada para el arte.

Conocemos ya, desde hace algunos años, la ideología —la llamo así, «ideología», en el sentido hegeliano de la palabra— del realismo social. Aquella ideología se quedaba mezquina porque se negaba a aceptar otro lenguaje que no fuese el de un mostrenco y desangelado representativismo. Había llegado a confundir «realidad» con «representación» y, por tanto, le negaba realidad a lo que no fuese directamente representativo. La actitud que se le oponía era aún más miope. Consideraba que, por una especie de mágica investidura, el

lenguaje de «la vanguardia» era el único que podía ser aceptado desde no se sabe qué legalismos históricos. Pero ocurría que la necesidad de un «realismo crítico» era verdaderamente una necesidad, que había un arte —o por lo menos una actitud— que quería ser directamente transformador y que esa posición también se debía a necesidades históricas. Para decirlo de una manera muy sintética, lo que ocurría era que los ideólogos del realismo pretendían transformar la sociedad, pero no admitían que se transformase el lenguaje del arte, mientras que, por el contrario, los ideólogos de «la vanguardia», embobados en el lenguaje del arte, pretendían que éste se quedase en ese objetivo y no en el de



«Londres», de Javier Morrás.