

Cuando el interlocutor se aviene a una conversación extensa, los resultados son con frecuencia apasionantes; tal es el caso de las diversas conversaciones de Stravinsky con Robert Craft, la traducción castellana de una de las cuales comenté hace unos meses desde estas mismas páginas; tal, ahora, el de estas *Conversaciones con Marcel Duchamp* (1), de Pierre Cabanne, que, publicadas en edición francesa en 1967, acaban de ver la luz entre nosotros.

Empezaré por decir que aquí y allá podría poner reservas a la traducción (pero, desde luego, no del calibre de las que en su día puse a la de las conversaciones de Craft con Stravinsky, ya que a ellas acabo de referirme) y que el resumen bibliográfico final no ha sido actualizado con respecto a la edición francesa: falta por lo menos un título esencial posterior a ésta, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968), de Octavio Paz. Pero no me detendré en estas observaciones marginales; más me importa subrayar el interés del libro.

Duchamp ha sido el protagonista de una de las más radicales subversiones de la historia del arte contemporáneo; también, en cierto sentido, el de uno de sus mayores enigmas. Un enigma cuyo significado conocemos. El silencio de Rimbaud es una superficie opaca; no sabemos lo que oculta. La palinodia de las *Poésies*, de Ducasse, parece negar a su otro yo, Lautréamont; no sabemos cuál hubiera sido la trayectoria subsiguiente del poeta de *Les chants de Maldororo* de no verse truncada por la muerte —una muerte que, a su vez, es también enigmática, o acaso emblemática. Me estoy refiriendo a algunos de los más inquietantes misterios de la evolución del arte moderno. El misterio de Duchamp es de otra índole; es un misterio que consiste, precisamente, en la aparente ausencia de misterio. Todo transcurre a plena luz. Un

hombre deja de pintar. En lo sucesivo se limitará a elegir objetos brutos y darles un nombre, a designarlos, a señalarlos. Durante cincuenta años, este silencio, o más bien este gesto, será su obra. Crítica y reflexión: retención, alejamiento, acto de poner entre paréntesis la noción usual de obra de arte. La parquedad de las manifestaciones públicas de Duchamp (contadísimas entrevistas; sólo unos breves escritos, mucho más descriptivos que programáticos) confirma el sentido de su gesto, el gesto de un hombre que rehúsa aceptar las reglas del juego, vigentes en el arte de su tiempo, como ha rehusado aceptarlas en su propia vida personal.

Realizadas sólo dos años antes de la muerte de Duchamp, las *Conversaciones*, de Pierre Cabanne, representan, pues, la palabra final del autor de los *readymade*. Acaso ésta fuera también su única palabra: hay en la tranquilidad lucidez de sus respuestas una especie de corrosiva serenidad enunciativa que revela la solitaria decisión de quien ha hallado definitivamente su camino. Se podría creer que hay algo de *pose* en determinados aspectos de las respuestas de Duchamp. Esta impresión es engañosa. Que estas respuestas, en vez de «solventar» como algunos esperarían el «caso» Duchamp —es decir, de devolverlo a la normalidad académica, incluyéndolo en una clasificación convencional del tipo que sea— lo prolonguen es algo que no contribuye sino a ratificar la validez y coherencia de su ejemplo. Ejemplo único, me apresuro a decir, y la experiencia ha demostrado que intransferible a sus discípulos; incluso el mero hecho de que Duchamp haya podido tenerlos es ya un violento contrasentido: una obra puede crear escuela, pero una actitud, no.

En efecto, si algo ha de quedar de Duchamp ante todo, si algo de Duchamp habrá contado sustancialmente en el arte de nuestro siglo,

será —más aún que el *Grand Verre* o que el *Nu descendant un escalier*— la interrupción de su obra pictórica a partir exactamente de 1918. La vida de Duchamp es la más elocuente crítica a la vida del hombre de nuestro siglo, a la vida del artista de nuestro siglo; su ausencia de obra, la mejor crítica de la obra usual, del arte que llamaría fetichizado o sacralizado si estos términos no se prestaran a equívocos y no hubieran sido objeto de una utilización frecuentemente impropia. Con todo, Duchamp no es un teórico: nada sorprenderá tanto al lector desprevenido de estas *Conversaciones* como la contención y modestia de sus opiniones —que, al mismo tiempo, se distinguen por una implacable (y a veces escandalosa) rotundidad—. Desde muy joven, Duchamp supo elegir un camino; no el único camino, como algunos han podido creer, pero sí desde luego un camino y, sin lugar a dudas, su camino. El arte es, por su simple existencia, una crítica de la realidad; confrontación, entre la realidad y el texto, entre la realidad y los volúmenes, colores, sonidos e imágenes. Duchamp, operando el vacío, en torno al concepto común de arte, ha duplicado la crítica: crítica del arte y, por lo mismo, crítica de la crítica, de la realidad por el arte. La comparación con Diógenes —cuando menos, con la imagen que poseemos de Diógenes— que se ha apuntado en ocasiones, no es errónea: como el filósofo cínico, Duchamp es —en frase de Octavio Paz— uno de los poquísimos hombres que se han atrevido a ser libres. Y, de hecho, estas *Conversaciones*, muy a menudo, difieren considerablemente de lo que cabría esperar de un artista (aunque, por paradoja, Duchamp no tenga reparo en extenderse acerca de problemas técnicos relativos al color y propios de la pintura de caballete, o en profetizar algo tan inesperado, viniendo de él, como un redescubri-

miento de los prerrafaelitas): son, como se apunta en la presentación del libro, conversaciones con un moralista y, ciertamente, no con la clase de moralista que resulta más usual en nuestro tiempo. ■ PERE GIMFERRER.

(1) Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.

## La exhibición del asedio

Eso ocurrió cuando Enrique le puso encima la frazada liviana y Thomas Hudson dijo, dormido: «Gracias por estar tan húmeda y divina y por exigirme tanto. Gracias por volver tan pronto y por no estar demasiado delgada».

—Pobre imbécil —dijo Enrique y lo cubrió cuidadosamente.

(Ernest Hemingway, «Islas en el golfo».)

Hemingway sufrió toda su vida el asedio de vivir. La vida se le planteaba como un reto que él aceptaba apasionadamente. Y la vida —como una vieja dama conocida a la que se acude en rememoración de algún antiguo dislate— no dejó de producirle mella, de crearle desconfianza, descontento, desencanto, escepticismo, cosas todas que acompañan al crecer en edad y go-



Ernest Hemingway.

bierno. Así hasta el momento del último disparo —de un arma óptima para cazar roncocerontes— y los sesos en el empapelado. Al fin y al cabo la soledad ya era mucha, sin

pasar de ser como una amistad de zahurda, y más valía acabar con honradez que ser pasto de homenajes.

La soledad fue su último bastión, había que atrincherarse frente a los fantasmas (viejos conocidos, antiguos hijos de mala madre, de los que conviene conocer sus jetas y triquiñuelas, sus malas artes, sus pócimas con las que pueden enrarecer el ambiente por muy lejos que uno logre situarlos mantenerlos a raya).

*Islas en el golfo* (1) viene a ser el cuaderno de bitácora en el último reducto (al final de la novela Hemingway hace una referencia al Último Combate de Custer; dos gruesos tomos sobre el mismo asunto reposan en la casa de La Habana), la última posibilidad. *Islas en el golfo* representa una personal reflexión sobre el sentido de la obra y de los actos que rodean la creación: la capacidad de trabajo se convierte así en la obra misma, y el convencimiento de que ese es, en realidad, el Último Combate, se traduce en torrente de voluntad. El resultado constituye posiblemente el mejor panorama autobiográfico del viejo Ernie, que siempre bebió, cazó, hizo la guerra, el amor y escribió como si tuviera las cámaras de Hollywood o de Homero delante.

La conciencia del fracaso le acompañó siempre, y no como posible coronación épica de una labor que no pide árnica, sino como expresión de una imposibilidad vital. El atleta desesperado ante el quelonio... Todo lo que el escritor escribía era parte de su adiestramiento y su preparación para lo que estaba llamado a hacer.

Resulta curioso comparar *El viejo y el mar* con *Islas en el golfo*. Aquella era la apología del sentimentalismo para lectores confusos entre el cansancio y la chochez... *Islas...* es una novela escrita con energía, con dureza, y con no poco sentido del humor. Thomas Hudson, pintor que trabaja como lenitivo contra las fuerzas del mal —y Hemingway siempre pensó librar batallas

José Luis Vile-San-Juan

# ¿AS FU?

Enigmas  
de la guerra  
civil  
española

un libro para todos  
aquellos a quienes se les ocultó muchas e  
importantes facetas de la guerra

- ¿Quiénes eran los unos y quiénes eran los otros?
- La muerte de Sanjurjo
- ¿Cómo fracasó el alzamiento en Cataluña? (El enigma del general Goded)
- Las represalias tras la toma de Badajoz
- Los cadetes del Alcázar de Toledo, ¿mito o epopeya?
- ¿Quién mató a Federico García Lorca?
- ¿Quién nombró a Franco Jefe del Estado?
- Oro a Moscú
- ¿Cuándo se dijo: Guinea ya es de España?
- Las mujeres en la guerra
- Los niños y la guerra
- Las cruzadas, la guerra civil y un «Cardenal Petain»
- Intentos de salvación de José Antonio
- ¿Cómo se financió la guerra
- ¿Quién destruyó Guernica?
- La unificación (Salamanca 1937)
- La «primavera roja» de Cataluña
- El fin de «Baleares»
- «Noche de Reyes»
- Dos condenados (Miguel Hernández - Julián Besteiro)
- Títulos nobiliarios
- La Filatelia y la Guerra
- Filmografía sobre la Guerra Civil Española



En esta misma colección:  
**POR QUÉ PERDIMOS LA GUERRA**  
 Carlos Rojas  
**LOS QUE NO HICIMOS LA GUERRA**  
 Rafael Borrás Betriu

**EDICIONES NAUTA S. A.**  
 Balmes 357, 6.º 3.ª Barcelona - 6

contra las fuerzas malévolas— fracasa en los tres empeños que constituyen las tres partes del libro. Pero su fracaso no se le puede imputar, en realidad está ahí para eso; su presencia únicamente responde a la necesidad de que el fracaso se haga patente, y sin que Hudson sea responsable de su desencadenamiento. Hudson es un invicto, pues sabe que no hay éxito como el fracaso, y jamás fracasar significa vencer. Su cometido en el mundo es perseguir o esperar algo que ni se alcanza ni llega, y desenvolverse en ese trance con dignidad, con esa especie de apología de la virilidad del casco, que a veces parece ser la única razón de sus actos. Thomas Hudson, herido en una persecución en la que la presa le superó, aunque a la postre haya sido destruida, morirá sin haber aprendido lo que buscaba entre sus semejantes, y sin haber hecho otra cosa de su vida que un coto en el que campeaban los fantasmas intrusos. ■  
**EDUARDO CHAMORRO.**

(1) *Islas en el golfo*, Ernest Hemingway. Alianza Editorial/«El libro de bolsillo», número 369.

## Rosalía de Castro, reinterpretada

No parece de muy difícil previsión un próximo fenómeno de redescubrimiento de algunos hitos importantes que jalonan la historia cultural de Galicia. De hecho, este fenómeno está ya en marcha y se halla en los estudios de crítica sociológica o presociológica que autores como Beiras, Alonso Montero, Carmelo Lisón, Alberto Míguez, Ramón Piñeiro, García Sabell, José Antonio Durán, Fernández de la Vega, Paz-Andrade, Cambre Mariño, Costa Clavell y tal vez alguno más han llevado a cabo o están realizando (Véase TRIUNFO número 278). Toda cultura que, como la gallega, sufre históricamente altibajos de naturaleza social muy diversos —no es el caso de mentarlos ahora— necesita, por razones de desarrollo de su propio ser, largos períodos de reconcienciación que han de sentar los precedentes básicos de su posterior crecimiento y madurez o los de su desintegración más o menos definitiva. La verdad es que resulta fácil predecir si en el caso gallego el desenlace va a ser uno u otro. Está claro que tampoco consiste en respirar el grácil aire del optimismo y echarse a creer que el camino puede

ser de rosas. De rosas tal vez, pero con la constancia de innumerables espinas que signifiquen trabas verdaderas para la formación y difusión cultural de Galicia. Miles de veces se ha dicho que la cultura gallega se veía coartada ante la falta de verdaderos medios de creación y comunicación. De momento no se vislumbra la posibilidad real de cambiar de canción y habrá necesariamente que seguir repitiéndola.

Dentro de esta corriente acaba de aparecer un libro abiertamente revelador. Su autor hace tiempo que se encuentra instalado en el compromiso con la reconcienciación antedicha. Xesús Alonso Montero, conocido de los lectores de estas páginas, se ha propuesto redescubrirnos a una escritora gallega que puede y debe ser considerada como uno de los fundamentales pilares del «renacimiento». Se trata, claro está, de Rosalía de Castro. En realidad no es la primera vez que el profesor lucense acomete tal tarea crítica. Anteriormente se había ocupado de la obra de Rosalía, en términos más o menos similares a los de ahora, en multitud de conferencias, artículos y algún libro. Aparte, claro, de su cotidiana labor de enseñante de materia tan convencionalmente instituida en los programas docentes como Lengua y Literatura, de la que es catedrático. Hace algunos años preparó, por ejemplo, una edición comentada de «En las orillas del Sar», que fue publicada por la editorial salmantina Anaya.

En el nuevo libro intervienen, sin embargo, factores nuevos. El primero y más importante es que aparece en él una visión sugestivamente replanteadora de los valores literarios —forzosamente el término ha de ser entendido aquí relacionado «in extenso» con lo que por Literatura se va entendiendo hoy día— de Rosalía de Castro. El autor evita la imagen estereotípica de la obra rosaliana, lo que es de agradecer, teniendo en cuenta que bastantes han sido ya los trabajos que han conseguido dicha estereotipia. Tampoco es su propósito presentar al lector un recorrido meramente expositivo por las páginas de «Cantares gallegos», «Follas Novas» o «En las orillas del Sar», por citar sólo los tres libros fundamentales de que se ocupa. Puede creerse que se tomó muy a pecho la idea de ofrecer, en cambio, y me atrevo a sospechar que esencialmente al lector no instalado en los supuestos culturales gallegos, una vi-