

ARTE

Estos días navideños, las galerías de arte de Madrid se han puesto completamente navideñas: exposiciones colectivas de pequeñas obras, obras gráficas...; se diría que han llegado a un acuerdo con los Reyes Magos. Por Barcelona deben correr otros vientos, porque, por lo menos, allí tienen, en Gaspar, la magna exposición de obras gráficas de Picasso. Ya hablaré de ella, cuando vaya a Barcelona. Pero de lo de Madrid en estos días prefiero escoger lo de Ionesco en Iolas —extraña confabulación de nombres propios iniciados con "I" mayúscula!—. Junto a la exposición de Ionesco en Iolas-Velasco hay una serie de pequeñas obras gráficas o escultóricas... De muchos nombres correspondientes a esas obras ya he hablado. Ahí están sólo ocasionalmente. Me referiré ahora, sólo, a la exposición principal.

EUGENE IONESCO. Dibujos en la Galería Iolas-Velasco. Madrid.

Iba a empezar mi comentario a la exposición de Ionesco, en la Galería Iolas, con una afirmación de la que ahora, a la hora de estamparla, no me siento absolutamente responsable. Era, más o menos, así: La pintura de Ionesco es a «la pintura» lo que el teatro de Picasso es «al teatro». Pero no. Es cierto que ambas actividades, la de la pintura en Ionesco y la del teatro en Picasso, son laterales a la actividad principal de ambos artistas o, por lo menos, son ocasionales. En una palabra: que Ionesco es comediógrafo y Picasso es pintor, y que ambos, en ocasiones, invaden los campos de sus mutuas actividades. Eso sí, establece un cierto paralelismo. Pero ocurre que, de alguna manera, son distintas sus motivaciones iniciales. La incitación principal para la obra de Picasso es la libertad; la incitación para la obra de Ionesco es el absurdo: la expresión del absurdo. No, claro, no se trata de situaciones contradictorias, sino, en una cierta manera, también paralelas. Porque Picasso llega tan lejos en su propia libertad que alcanza hasta el absurdo. Lo cual se aprecia

de manera ostensible cuando hace "teatro" (por ejemplo en "El deseo atrapado por la cola"). Y porque Ionesco, si insiste, como lo hace, en una "filosofía del absurdo" es porque pretende con ello desvelar uno de los posibles caminos de la libertad. Lo que ocurre es que, para Picasso, la libertad no tiene que acabar necesariamente en el absurdo (la libertad no es absurda), mientras que, para Ionesco, el absurdo podría llegar a coincidir con la libertad.

Pero pretendo comentar aquí no la filosofía de Ionesco, sino los dibujos, muchas veces coloreados, que hoy presenta en la Galería Iolas. Esos dibujos importan porque son de Ionesco. Por otra parte, Ionesco importa por-

surdididad; de la misma manera que los traumas psíquicos pueden ser superados a partir de su mismo conocimiento. Sus dibujos —el argumento de sus dibujos— tienen, a veces, una lógica tan elemental, tan primaria, que, como la de los niños, pasa inadvertida para la mirada de un contemplador más habituado a ciertas complicaciones de la lógica misma. Pero otras veces son, efectivamente, contradictorios, absurdos. No le falta su propia lógica: tienen la lógica del absurdo. Entonces, en esos momentos, es cuando mejor se le ve la oreja a Ionesco.

Pero no nos equivoquemos: los dibujos de Ionesco no son "obras de arte" en el sentido en que hemos entendido siem-



pre esta palabra. Pero importan. Importan en el sentido de que amplían y documentan una manera de ser y una mirada para las cosas. Importan, claro está, porque ellos están realizados y son expuestos en nuestro tiempo.

Claro está que Ionesco "no sabe dibujar" en el sentido académico de la palabra: sabe decir mediante el mecanismo de un dibujo elemental sin previo aprendizaje. Lo que ocurre es que ese "decir" de sus dibujos lo está ejerciendo un hombre que, aun cuando no sepa dibujar, tiene muchas cosas que decir: precisamente su ojo alerta para la situación contradictoria de las cosas; su sentido de que las cosas, si son absurdas, son creadoras, desde el momento en que se tiene conciencia de su propia ab-

surdididad; de la misma manera que los traumas psíquicos pueden ser superados a partir de su mismo conocimiento. Sus dibujos —el argumento de sus dibujos— tienen, a veces, una lógica tan elemental, tan primaria, que, como la de los niños, pasa inadvertida para la mirada de un contemplador más habituado a ciertas complicaciones de la lógica misma. Pero otras veces son, efectivamente, contradictorios, absurdos. No le falta su propia lógica: tienen la lógica del absurdo. Entonces, en esos momentos, es cuando mejor se le ve la oreja a Ionesco. Pero no nos equivoquemos: los dibujos de Ionesco no son "obras de arte" en el sentido en que hemos entendido siem-

Para que hayan llegado a interesar los dibujos de un hombre como Ionesco ha tenido que ocurrir toda una transformación conceptual sobre el origen y significado del arte, de la obra de arte, que es lo que ha ocurrido en nuestro tiempo. En tiempos anteriores, el arte era una producción cuyo destino inmediato era, naturalmente, lúdico, ornamental, suntuuario o, como diría Berenson, "intensificador de vida". Nuestro tiempo ha cambiado las cosas a ese respecto. Claro está que sigue interesando la permanente intensificación de la vida que produce, por ejemplo, un desnudo del Tiziano. Pero lo que, desde la concepción de hoy, interesa más del arte, del de hoy y del de siempre, es el documento de la vida: el testimonio de la realidad que anida en el artista y, a través de él, de todo un tiempo y una situación. Por eso, nuestro tiempo, además de poner en ejercicio un arte que era más significativo que suntuoso, descubrió la significación de otros artes que, lógicamente, permanecían ignorados para nuestro mundo: como el de los pueblos salvajes, como el de los niños, como el de los alienados.

Claro está que nos interesan los dibujos de Ionesco. Pero nos interesan no sólo por lo que Ionesco lleva dentro. Nos interesan porque lo que él lleva dentro es significativo de un tiempo histórico. Si Ionesco hubiese inventado el absurdo, si el absurdo no fuese verdad más que en Ionesco, ni Ionesco ni el absurdo serían comunicativos. Nada de lo suyo, ni el teatro, ni los dibujos, ni nada, interesarían a nadie. Nos interesa de él lo que en él hay que es de todos nosotros. He tomado a esta exposición de Ionesco —que no es ninguna maravilla desde el punto de vista artístico— para ponerla como ejemplo y decir todo eso que he dicho en torno a ella. No me interesa el "arte" de esos dibujos. Me interesa su significación. ■ JOSE M.º MORENO GAI.VAN.

LIBROS

Lewis Carroll: erotismo y «nonsense»

El 4 de julio de 1862, Charles Lutwidge Dogson —zurdo,

tartamudo, precoz ferroviario y prestidigitador, en su infancia domesticador de serpientes y sapos, diácono y profesor de matemáticas más tarde— salió de excursión con las tres hermanas Liddell (Corina Charlotte, Prima; Alicia, Segunda; Edith, Tercia). Era el reverendo de atractiva y fértil imaginación y las hermanas le instaron, como acostumbaban, a que les contara un cuento. Accedió el señor Dogson, y así surgieron «Las aventuras subterráneas de Alicia». En realidad, Dogson estaba enamorado de Alicia (si bien nadie sabe cómo) y ésta, quizá con una intención que se me antoja extrañamente aviesa, le pidió que recopilara por escrito para ella aquellas fabulosas aventuras. En la Navidad de ese mismo año, el manuscrito estaba listo. Un pequeño cuaderno verde, con pulcra y menuda caligrafía y unas ilustraciones cuidadosas y sorprendentemente modernas. Posteriormente, el título sufrió un par de transformaciones. Primero se convirtió en «Alicia pasa una hora en el país de los Elfos». Más tarde, en junio de 1864, en «Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas», título definitivo del más maravilloso de los relatos infantiles.

El editor Macmillan se interesó por aquel manuscrito. Dogson accedió, si bien no con muchas esperanzas de éxito, por lo que puso como condición financiar personalmente los gastos de la edición. John Tenniel se encargó de las ilustraciones. El 4 de julio de 1865, Alicia Liddell recibía el primer ejemplar impreso. Lo firmaba Lewis Carroll (Lutwidge-Ludovicus, Lewis; Charles-Carolus, Carroll), del que Breton diría: «Los que conservan el sentido de la rebelión reconocerán en Lewis Carroll a su primer maestro en hacer novillos».

Cuando Lewis Carroll —que aún no lo era— narró a las hermanas Liddell por primera vez su relato tenía treinta y dos años. Era un buen matemático, tenía una profunda aversión por las corrientes de aire y sufría de misoginia. Además, estaba enamorado de Alicia de una manera que ahora denominaríamos «obliterada». Jaime de Ojeda, esforzado traductor de «Alicia en el País de las Maravillas» (1) (finalmente, en una versión

(1) «Alicia en el País de las Maravillas». Lewis Carroll. Traducción, prólogo y notas de Jaime de Ojeda. Alianza Editorial. Año 1970. Núm. 276.

al castellano sería y por demás laboriosa), opina que el amor de Carroll por Alicia era «normal y sencillo». No lo veo yo así.

Son bastante conocidas las peculiares manías de Carroll. Lo que para él representó la muerte de su madre y su frustración al no poderse unir en matrimonio con Alicia, veinte años más joven. Su fobia por los muchachos, su denodado cariño por las muchachas (acúdase ahora a Nabokov) y su afición por fotografiar en bizarras poses a sus amistades femeninas, abandonadas todas una vez habían alcanzado la adolescencia. Obsérvese la fotografía de Alicia vestida de mendigo, bastante más cercana a una distorsionada estética del *Playboy* que al simple efecto de un afecto normal y sencillo. Y téngase en cuenta que Carroll coleccionó en su día fotografías de niñas desnudas; fotografías que, por otra parte, no tenían por qué ser pornográficas. Y esto no es, en absoluto, obsesión por lo que de venéreo hubiera en el comportamiento y actitudes de Carroll, sino más bien áni-

co y sensual frustrado en sus ámbitos cotidianos.



El libro se inicia con el descenso de Alicia a lo largo de un fático túnel en pos del Conejo Blanco. Luego la niña es objeto de sorpresivos cambios de estatura, en los que algunos han querido ver las primeras de una serie de referencias a los efectos causados por alucinógenos. Alicia nada en el charco de sus propias lágrimas, y de nuevo una imagen esclarecedora: En la casa del Conejo Blanco, el cuerpo de Alicia crece desmesuradamente hasta ocupar la por completo. Luego los va clásicos episodios con la Oruga, en casa de la Duquesa, la merienda con el Sombrero Loco (la *chistera enloquecida*) y la Liebre de Marzo (de Marzo) (2) y, finalmente, el sardónico juicio de la Reina. Todo ello en una estructura dominada por «una técnica del sueño estrictamente personal, una alianza muy particular entre onirismo y lógica». Los personajes, animales en su mayoría, ostentan todos las características de un individualismo sublimado hasta el irraciocinio, en una secuencia de situaciones en las que la irrealidad y el absurdo aparecen como lúcido contrapunto de lo que era la realidad de la era victoriana, plomiza y represiva. Frente al moralismo ramplón y obsesivo de la época, el irónico guiño del nonsense carrolliano expeditó una vida

de subversión literaria que no iba a ser desdeñada por la mejor y más revolucionaria literatura contemporánea. Joyce utilizó la fórmula de las «palabras-baúl» en el *Ulysses* y exhaustivamente en el *Finnegans Wake*. Dadaístas y surrealistas utilizaron ampliamente las fórmulas de Carroll, y a su universo pertenecen algunos de los más típicos personajes creados por Charles M. Schulz (*Charlie Brown*, *Linus*, «*Snoopy*», *El Barón Rojo*). Y así hasta *The Beatles* y *Jerry Lewis*, pocos han desdeñado el material y las perspectivas que Carroll propuso hace un siglo.

Una observación final. Teniendo en cuenta lo que era la Inglaterra victoriana, lo que es la explotación del hombre por el hombre, sabiendo, como se sabe, que en los tiempos de Carroll las fábricas y talleres ingleses hacían

nababan en trabajos y jornadas inauditos multitud de niños que no sabían distinguir entre un vegetal y un volátil, ¿qué hubieran opinado de su obra, de qué acusaciones le hubieran hecho acreedor determinados botarates que por estas latitudes se padecen? ■ E. CHAMORRO.

de subversión literaria que no iba a ser desdeñada por la mejor y más revolucionaria literatura contemporánea. Joyce utilizó la fórmula de las «palabras-baúl» en el *Ulysses* y exhaustivamente en el *Finnegans Wake*. Dadaístas y surrealistas utilizaron ampliamente las fórmulas de Carroll, y a su universo pertenecen algunos de los más típicos personajes creados por Charles M. Schulz (*Charlie Brown*, *Linus*, «*Snoopy*», *El Barón Rojo*). Y así hasta *The Beatles* y *Jerry Lewis*, pocos han desdeñado el material y las perspectivas que Carroll propuso hace un siglo.

Una observación final. Teniendo en cuenta lo que era la Inglaterra victoriana, lo que es la explotación del hombre por el hombre, sabiendo, como se sabe, que en los tiempos de Carroll las fábricas y talleres ingleses hacían inauditos multitud de niños que no sabían distinguir entre un vegetal y un volátil, ¿qué hubieran opinado de su obra, de qué acusaciones le hubieran hecho acreedor determinados botarates que por estas latitudes se padecen? ■ E. CHAMORRO.

Sarrión, un «novísimo» fronterizo

Antonio Martínez Sarrión nació en Albacete hace treinta y un años. Licenciado en Derecho por la Universidad de Murcia, se instaló en Madrid en 1961, ejerciendo de funcionario. En 1967 publicó su primer libro, «Teatro de operaciones». Castellet le incluyó en sus «Nueve novísimos», antología promotora de disparatada controversia entre el personal, que mayormente leyó con poco detenimiento el prólogo.

—La coherencia de los que en la antología de Castellet aparecíamos era bastante aleatoria, y, por ende, nuestra desvinculación, bastante lógica. Por otra parte, la crítica cejijunta no quiso advertir las enormes diferencias entre cada uno de nosotros. Los elementos que nos aglutinaban eran extraliterarios, en cuanto constituidos alrededor de una mitología cinematográfica, particularmente la del cine americano de los años cuarenta. Posteriormente, las estampías de algunos cuando la casa se hundía —si es que alguna vez tuvo techo— se debieron a una denominamosla vanidad adolescente en absoluto justificada. Hay

gente que ha jugado al Rimbaud, cuando, por ahora, no pasan de Asunción Silva.

Acaba de aparecer su último libro, «Pautas para conjurados» (*El Bardo*). Una obra de cálida sinceridad con ribetes de cinismo, en la que un lucido surrealismo apoya un sarcástico intento de penetrar la realidad, de racionalizarla patéticamente, y en la que la historia se convierte en un delirio de datos lacerantes.

—Frente a la realidad, que siempre es resistente, al tratar de recrearla por escrito, se pueden adoptar diferentes talentos, desde el «España, aparte de mí este cáliz», desde nuestra poesía civil más conocida, hasta un tono sarcástico y en sordina como el de las baladas de Archie Shepp, deformación agria y paródica de un material previo.

—En uno de tus poemas, «Fuegos artificiales», hay algo así como una declaración de principios: «De esta manera opto por ser canibal.../se está quemando toda la CULTURA».

—Bueno, eso está muy claro. Hay una inflación terrible. El intelectual en Europa suele estar desligado de toda forma vital, vive en un mundo fantasmal. A mí me ha preocupado mucho cuestionar la propia tarea de escribir del último Sartre o el semisuicidio del último Godard.

—Tus planteamientos poéticos conexian de una manera digamos previamente reflexiva con el surrealismo, actitud que en la poesía española se ha asumido, por lo general, de una forma mal entendida...

—Aquí se ha entendido la faceta más mezquina, exterior y menos válida del surrealismo. Casi estaba centrada por completo en Dalí. Sin embargo, poetas como Ory o Carriego, muy francotiradores, han conseguido una obra que tiene muchos puntos de contacto con el surrealismo más radical, en cuanto suponía una total concepción del mundo.

—Hablabas antes de la deformación agria y paródica de un material previo. Yo diría que existe una tendencia poética de culturalismo de aluvión, tras el que pudiera darse un cierto enmascaramiento del poeta, una búsqueda de apoyaturas.

—Se utiliza interesadamente toda una imaginaria cultural para dinamitarla, sin perjuicio de la esencial ambigüedad de la operación, pues esa imaginaria forma parte de la historia propia, con una entidad casi visceral. Te es tan

querida como tu propio cuerpo.

—Esta imaginaria responde, creo yo, a unas motivaciones estrictamente generacionales.

—Hay que tener en cuenta que sus elementos fueron nuestro primer y auténtico «alimento terrestre».

—¿Qué poetas son los que te interesan?

—Muy importantes los americanos, desde Wallace Stevens y W. Carlos Williams para acá. La gente francesa, Char Michaux. Y por supuesto, en castellano, Octavio Paz.

—Es este, al parecer, momento de polémicas, de confusión, y la gente, desde parapetos extraliterarios, pretende discernir cosas que literariamente son las más de las veces indiscernibles...

—No sé de qué país me hablas. (No es nada grave disuélvanse ya vamos/¡DE PERROS!.) ■ E. CH.

El niño y los demás

El intenso proceso de comunicación interpersonal a que se ve sometida en la actualidad la vida de los hombres y las nuevas formas de vida que la dinámica social va implantando sirven de base a los autores de este libro para invertir el criterio de la pedagogía tradicional que daba prioridad a consideraciones de carácter abstracto e individualizador (el niño «en sí» de perfectibilidad ahistórica) sobre aquellas otras que tendían a valorar la dimensión social e histórica concreta de la educación. Su originalidad consiste, pues, dentro, naturalmente, de nuestro panorama educativo, en entender el despertar de la sociabilidad del niño, «no como una parte especial de su vida —que hay que estudiar marginalmente—, sino como el hecho fundamental que determina y condiciona todos los demás: no como una parte más a enseñar, sino como la manera de enseñarlo todo». «Sólo en el marco de la socialización podemos ser hoy, real y no ilusoriamente, personales». Este enfoque determina la estructura global de la obra —ganadora del Premio Antoni Balmanya en su versión original catalana— e implica ya una toma de posición por parte de sus autores, Ramón Canals y Pere Darder, comprometidos ambos con la enseñanza de cada día. La dimensión social en el ser humano y en nuestro mundo, el proceso de socialización y sus agentes, y los valores y actitu-



Alicia Liddell disfrazada de mendigo. Fotografía de Lewis Carroll.

mo por desentrañar de alguna manera sus resortes creativos.

Un hombre con una pasión como la que Carroll soportaba, y en la Inglaterra victoriana, no podía por menos de ser un reprimido. Un ser marginado por esta misma situación, obsesionado por expresar sus sentimientos y, en la medida de lo posible, realizarlos. Sólo un hombre sujeto a estos condicionamientos y traumas (en absoluto peyorativos) pudo escribir «Alicia en el País de las Maravillas».