

# LIBROS

## Leyva-motiv

Nacido en Sevilla hace treinta y tres años (pero radicalmente alejado de la imagen convencional del señorito andaluz), afinado actualmente en Madrid, desertor de la ingeniería y pluriempleado de las letras, tímido e irónico, introvertido y afable, enigmático y apasionado, biológicamente incapaz de practicar con desparpajo esas extrañas «public relations» exigidas por la mecánica convivencial de un cierto sector hispánico más o menos inmerso en el tingladillo mercantil de la cultura, J. Leyva ha obtenido el Premio Biblioteca Breve con su novela "La circuncisión del señor solo".

Aunque la producción literaria de Leyva es realmente considerable —no sólo abarca el género novelístico, sino también el teatral—, con anterioridad a la novela premiada sólo había publicado un libro: "Leitmotiv" (1), grueso e insólito volumen al que la crítica especializada ha obsequiado —salvo rarísimas excepciones— con uno de sus más rotundos silencios. Lo cierto es que el silencio de la crítica sólo es tan absurdo como su esporádica y desmedida locuacidad. Y así, por ejemplo, es frecuente advertir que mientras se utilizan interminables y aparentemente sesudos renglones para gloriar tal o cual subproducto que en nada contribuye al enriquecimiento de nuestro escuálido panorama literario —me parece odioso citar títulos concretos—, se mantiene un inexplicable mutismo en torno a obras cuya simple existencia pública supone un saludable revulsivo cultural. Pues bien, "Leitmotiv" pertenece por derecho propio a esta clase de obras.

Por lo pronto, al enfrentarse con las primeras páginas de "Leitmotiv", el lector siente, de forma inequívoca, la impresión de hallarse ante un texto escrito a mil años luz de nuestras fronteras culturales. Con ello, no debe entenderse que el libro de Leyva sea una especie de «novela para marcianos»; somos nosotros, en todo caso, quienes venimos adoptando, respecto a la evolución del género narrativo, una actitud propia de extraterrestres. Habitado a las peores inclemencias de un realismo trasnochado, el lector celtibérico suele mostrar

tos de fe, un compartimiento de un tren en el que brotan pelusas omnívoras...—, los incasantes juegos de equívocos, los desdoblamientos de personalidad en diversos protagonistas, las metamorfosis objetuales, la palpable intervención de un fatalismo que reduce cualquier opción volitiva a tácitas aceptaciones de impotencia... Arturo Can, el protagonista, se ve sumergido en paisajes inevitables —habitaciones inverosímiles, triángulos de césped bordeados por mágicas hileras de piedras, esqueletos de trenes...— y sabe perfectamente que

gratuitas las alusiones a Jarry y Gombrowicz; no son perceptibles en "Leitmotiv" las desaforadas explosiones verbales propias del creador de «Ubu», ni tampoco las brillantes deformaciones paradójicas del autor de «Ferdýdurke». Si tuviésemos verdadera necesidad de lanzarnos a la caza de influjos, deberíamos abandonar los cotos literarios y buscar en el campo de la plástica de entreguerras: sospecho que los inusuales personajes de Leyva se alojarían sin grandes dificultades entre las estructuras arquitectónicas de un Paul Delvaux o de un Giorgio de Chirico, y tal vez incluso bajo los cielos táctiles —plagados de entes voladores— del primer Chagall. Pero en este caso sería injusto hablar de «influencias»; sería más razonable hablar de «coincidencias». De todos modos, no resultaría descabellado vislumbrar un cierto paralelismo entre el ambiente «plástico» de "Leitmotiv" y el clima literario de la pintura surrealista. En uno y otro caso se opera «sobre la propia materia del lenguaje»; es decir, el signo —la palabra— es tomado como símbolo de sí mismo.

Después de haber leído "Leitmotiv", más de un lector de buena fe se interrogará a sí mismo acerca de la «licitud moral» de esta clase de «experiencias» narrativas. Más aún: es posible que intente averiguar por qué singulares motivos J. Leyva ha decidido desvincularse —aparentemente— de toda problemática cotidiana. Quizá sea conveniente advertir al lector de buena fe que tales «experiencias» benefician más a la novelística española contemporánea que tantas y tantas peregrinaciones por los viejos senderos de un social-realismo agotado por la pobreza de sus propios medios expresivos. Las relaciones entre ética y literatura no deben ser planteadas sobre el tapete del dogmatismo testimonial, sino en el plano de las funciones objetivas. La función de la literatura consiste ante todo

en potenciar, intensificar o revelar las posibilidades de autoafirmación latentes en todo ser humano; y una de dichas posibilidades es, por supuesto, la de autoafirmarse como «ente imaginativo». En este sentido, "Leitmotiv" es una obra ejemplar.

Pero aunque publicada recientemente, "Leitmotiv" fue escrita hace ya cinco años. No constituye, pues, la culminación de un proceso, sino el punto de partida de un original itinerario creador. Aún es temprano para hablar de J. Leyva con suficiente conocimiento de causa. Esperemos "La circuncisión del señor solo". Hay que presumir que será necesariamente dolorosa.

■ SANTIAGO RODRIGUEZ SANTERBAS.

(1) «Leitmotiv», J. Leyva. Ed. Seix Barral/«Nueva Narrativa Hispánica», Barcelona, 1972.



J. Leyva.

una rara prevención frente a cualquier producto de la imaginación literaria. Y "Leitmotiv" no puede ser leído sin admitir a título previo que la imaginación juega en el ámbito creador un papel tanto o más importante que la mera observación.

Sólo mediante una predisposición imaginativa cabe «comprender» el alcance de las constantes temáticas albergadas en "Leitmotiv": la esperpéntica presencia de «espacios cerrados» —un parque contiguo a una catedral sin niestramente burocrática donde se celebran grotescos au-

nunca podrá soslayarlos. Pesa sobre él una condena jamás formulada; una de esas condenas atroces e imprecisas a que se ven sometidos algunos personajes de Kafka. Al establecer el recuento de influencias se ha llegado a afirmar que en "Leitmotiv" se apreciaba el influjo de Kafka, de Alfred Jarry, de Witold Gombrowicz... En buena lógica hay que suponer que nadie está totalmente exento de «contaminaciones» literarias. Sin embargo, y aun admitiendo sin reservas el ascendiente kafkiano —sería absurdo negarlo—, me parecen bastante

## Duchamp o la lucidez

No ocultaré mi preferencia por los libros de conversaciones con artistas cuyo medio habitual de expresión no es la pluma. (Los escritores, aunque pueden también dar excelentes resultados en este terreno, las más de las veces han dicho ya por escrito cuanto tenían que decir y, a menudo, incluso más de la cuenta.) He dicho conversaciones, no entrevistas; la entrevista es otra cosa, un subgénero del retrato literario, encaminado sobre todo a informar al público acerca de los datos más salientes de la figura del caso. La conversación, en cambio, se propone restituir de modo pormenorizado la personalidad del artista; se da por supuesto que el público de la entrevista es mayoritario e indiscriminado, mientras que el de la conversación sabe de antemano quién es el sujeto acerca del cual va a procurarse información. En suma: el de las entrevistas es, en principio, un público de profanos; el de las conversaciones, un público especializado y profesional.



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 roncocerotes— 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 pócmas 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