

# SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S.A.

**Gonzalo Puente Ojea**

**Ideología e Historia**

**La formación del cristianismo  
como fenómeno ideológico**

404 págs. 225 pts.

**E.E. Evans-Pritchard**

**Ensayos de Antropología  
Social**

266 págs. 250 pts.

**Historia Universal Siglo XXI  
vol. 17: India**

344 págs. 175 pts.

**Historia de Europa  
Siglo XXI**

**G.R. Elton**

**La Europa de la Reforma  
1517-1559**

424 págs. 175 pts.

**Gerald Brenan**

**Al sur de Granada**

330 págs. 200 pts.

**XXI Emilio Rubin, 7  
Telf. 2000978  
Madrid-33 España**

tración crítica en la poesía (aunque de todo ello pueda haber algo), sino que delimitan ante el lector el convencimiento personal de Cintio Vitier ante el proceso creador, generador, que es para él la poesía. «La poesía quiere extática penetrar», afirma en otra parte. El hombre, para alcanzar la identificación con el fenómeno poético, ha de desbordar los nexos intelectuales con el mundo, incluso los recuerdos, para «crear otro discurso por el cual seamos nosotros los que podamos disponer las noticias que nos convienen para entrar un paso más en la sustancia cuyo centro, éxtasis único sin discurso ni reminiscencias, a la vez que nos impulsa nos aguarda». Por eso, tiempo y memoria, las dos fuentes de esta creación elemental, misteriosa, se caracterizan en la exposición de Vitier no por las peculiaridades habituales que les adjudicamos, sino por habitar esa zona de misterio y éxtasis desde la que brota el «oscuro anhelo nupcial» que nuestro autor señala como básico.

En todo este planteamiento late la especial configuración cristiana del misterio, del Dios oculto, de la fe: «... la poesía cristiana se opone en su raíz (...) a la acepción fabuladora y pagana de la imaginación, según la cual el espíritu debe inventar imágenes de cosas que no existen, y, en cambio, le pertenece la acepción simbólica, en la que determinado grupo de cosas existentes, por una luz peculiar que las escoge, se nos presenta como una imagen significativa de otra realidad en otro plano (...). La imagen en esta acepción no es "imaginaria", sino "testimoniante". Es patente en muchos momentos el arrebatado apasionado de la mística, que lleva al gustador de la poesía hasta la zona de las interrogaciones e imposibilidades de donde cualquier definición racional se excluye. La poesía, actividad totalmente ligada a la actividad religiosa del hombre, se diluye en un no saber, en una imposible

verificación. Sólo así, señala Cintio Vitier con rotunda convicción, se hace posible y positivo el germinar del acto poético.

Hasta aquí podría parecer que la exposición de la poética de Vitier se perdería en el ámbito de la enajenación instintiva, acaso sensorial, pero muy poco más. Pero no se debe desecharse —creo— un elemento muy importante, y al que el propio escritor concede trascendencia notable: la poesía como acto de creación participada; lo que, curiosamente, incide, una vez más, en un concepto cristiano y católico (la comunión de los santos). Cintio Vitier habla de un «acto divino de eterna creación» en el que la participación se produce. Y esta participación (y aquí me parece que la «Poética» adquiere singular relieve) se logra a través de la escritura; por medio de un necesario rescate de las formas y de un trabajo sobre las mismas; formas que, solicitadas por el alma y engendradas por el espíritu en el idioma, en el lenguaje comunicado («la escritura [es] un orden de participación más que un diálogo») adquieren su total sentido. Se trata de una participación en la sustancia de la realidad, en los nombres («el poeta nombra las cosas»). Lo que sucede es que esa participación inmediata ha de ir impregnada de ciertas impurezas, producto de las servidumbres que precisa esa participación comunitaria, para crear un nuevo valor en el idioma poético.

Hasta aquí he tratado de determinar (con mayor o menor fortuna) las líneas cardinales de la «Poética» de Vitier. La dificultad del lector español frente a un libro como éste vendrá dada por su radicalismo literario. Me refiero a lo habituados que estamos a necesitar de un apoyo, de un modelo al que acogernos, de un «vademécum» salvador, de un «oráculo manual» que nos satisfaga las dudas que somos incapaces de despejar con nuestro propio criterio.

Y «Poética», de Cintio Vitier, nos viene a demostrar que no puede haber una verdad en esto de la poesía, que no existe una «cartilla» universalmente vigente para movernos cómodamente por tan difíciles laberintos; nos viene a demostrar que la manera de encarar el fenómeno debe ser la que cada creador considere adecuada, y que éste debe hacerla suya sin traicionar sus propias convicciones, sin falsear su honrada postura; nos viene a demostrar —una vez más, ¡cuántas!— que la viejísima polémica de lo racional y lo pasional, así radicalizada, es una simpleza inoperante, y nos enseña, en fin, que en el acto creador tiene que habitar un sustento religioso (utilizando el valor etimológico del término: nexo con los orígenes) y que no tiene que conllevar necesariamente una cerrada postura extática, sino una equilibrada racionalidad que haga frente de forma positiva al acto de la creación, que es —por lo mismo— un acto libre. ■ JORGE RODRIGUEZ PADRON.

## «Picasso», de Santiago Amón

«Picasso» (1). Así de sencillo, natural y humano reza el título que da nombre al extenso, enjundioso y complejo (no diremos completo) ensayo artístico de reciente aparición, rubricado por el conocido crítico Santiago Amón y tocante a la obra de nuestro contemporáneo «andaluz más universal»: Pablo Ruiz Picasso. Ni nuestro, ni Ruiz, ni andaluz quieren expresar una preferente localización, aunque tampoco eludirla. Picasso y universal sobresalen, no sin razón, en el ensayo. El gusto de quien suscribe estaría más acorde con el nombre amable: Pablo.

El orquestado y fluvial trabajo de Santiago Amón discurre con reiteradas confluencias a lo largo de 320 páginas de minuciosas letras, articulándose en

(1) S. Amón. «Picasso». Edicusa. Madrid, 1973.

diez capítulos, a través de los cuales, como modulaciones de variación, se atiende a un sobresaliente centro de interés: elucidar el significado de Picasso en relación con las artes plásticas de nuestro tiempo; ilustrar el sentido de la modernidad. Santiago Amón cabalga en el ágil y donoso caballo blanco de su verbo, al que da rienda suelta por paisajes, pasajes, de innegable, a veces profusa, otras nítida, hermosa, entre los que descuellan hallazgos de referencias o relaciones tales como «Señoritas de Aviñón» «Quinto sello del Apocalipsis» (Greco), por citar la más relevante y personal. «Las señoritas...» se constituyen en «momento eje» privilegiado al que se vendrá una y otra vez, y en el que se acusa el sentido refutador, innovador, creador de Pablo Prometeo: 1907. Allí el hondero entusiasta «ha desmoronado de Norte a Sur el ventanal de la edad perenne para instaurar de entre el estruendo policromado del vidrio fracturado un nuevo semblante y un nuevo paisaje». Las señoritas serán nudo y núcleo dialéctico donde el pasado, el presente y el porvenir se dan traba de fecundos antagonismos y tendencias para ofrecerse como el nuevo vitral del templo sin fronteras que lleva el nombre de «lo moderno». Es el asalto a la Historia para resolverse en Historia: la que figura y modeliza un nuevo lenguaje de «actualidad». Santiago Amón presenta en Picasso la nueva faz del «espíritu del mundo», usando términos hegelianos; elevando hasta los ideales espacios platónicos a Pablo-Demiurgo. Pero pese a que esto fuera una alusión metafórica, una sencilla hipótesis expresiva, la relevancia de los aromas del mito —en el sentido de fabulación— sigue llevando en derredura de la Mitología con mermas de la Historia. Y aunque en el caudal del elaborado discurso no se cluda lo que el «personaje» tiene de humano, y hasta de torpe y obcecadamente humano, sobre-



sale en conjunto una aureola que tornasola su «figura» de hieratismo. Personalmente, y siguiendo la mención hegeliana, hubiéramos preferido encontrar al excelente artista como «alma del mundo», es decir, como expositor de un concurso de fenómenos, fuerzas y energías más concretas, entre las que no hubiera sido nada ocioso precisar las relaciones sociales, políticas, de producción, etcétera.

En resumidas cuentas, echamos de menos en el sobresaliente trabajo de Amón algunos indicadores históricos más preciosos y hasta, apurando la cosa, los efímeros datos de una biografía. Personalmente, y por creerla más objetiva, hubiéramos preferido una interpretación más acordada con las «ciencias humanas», con la «Sociología», pues pensamos con Pierre Francastel (2) que hasta la función visual «es necesario estudiarla en relación con la actividad total del hombre en una época dada», y porque siempre, a través de la obra de arte, nos topamos con las categorías fundamentales del espíritu humano en un momento dado.

Y no es que Santiago Amón olvide «la cantidad de pasado y presente que lleva encima» el indiscutible maestro moderno, pero transcurrida la extensa y elocuente exposición, las interrogaciones de Henri Lefevre, relacionadas con nuestras «estructurales» doctrinas contemporáneas, se nos presentan con énfasis que acentúan, acaso en exceso, una dirección crítica.

Hubiéramos querido detenernos en el punto de exaltación de la apertura y rectoría de lo moderno que podría cifrarse en aquel «usted se le parecerá, y usted, y usted...» (referido al retrato de Gertrude Stein, 1906, al que debería algún día asemejarse el retratado), porque en Picasso hubiera vencido la Naturaleza a la Historia. En tal sentido, «lo

moderno», lo porvenir, relacionados con el progreso, encontrarían probablemente en el ensayo una valoración exageradamente unívoca y positiva. La elevación a faz, superficie, geometría, desierto, identidad, unidimensión, que va desde Bizancio a Picasso, pasando por el Greco, Matisse, Lautrec y acaso Giotto di Bondone, por declarar menguada cita, ofrece para nosotros el contraltuz severo de una servidumbre que es destrucción de elementos primarios y reducción casi inapeable de riquezas fundamentales. Hasta el punto de proponérsenos como gravísimo problema cuya irresolución llevaría a la catástrofe ecológica. Así, la facilidad, ligereza, extroversión, el toque de simplicidad casi algebraica y esa excesiva economía (aparente) de «realidad» nos obligan a no descuidar una perspectiva de riesgo, antes que a extasiarnos confiados ante aquella serie de principios formales que nadie ha podido olvidar y que según cita de A. Chastel hicieron declarar, deslumbrado, a Apollinaire: «La pureza, la unidad y la verdad mantienen bajo sus pies, vencida, a la Naturaleza».

El trabajo de Amón merece destacarse, y más en la no pródiga bibliografía española (Camón Aznar, Gaya Nuño, Cirlot...). Anotamos las excelentes virtudes de esclarecimiento del excelente circunloquio, pero reiteramos —en un trabajo bautizado con un sencillo nombre personal e ilustrado con una mirada humana— la falta de lo que Urgaretti llamó, refiriéndose a su obra, «la vida de un hombre».

Un sesgo excesivamente negativo ha corrido a lo largo de las líneas precedentes al habernos detenido ante las ausencias. Nuestra «parcialidad» ha de entenderse como «dialéctica» sin antagonismo. Es necesario que destaquemos sobresalientemente el alto voltaje de intuiciones interpretativas, el don preclaro y la excelente elocuencia poética, creadora, que lleva un floral aliento hasta el final.

Esto cunde más cuando se nos presenta como un contraste de calidad sobre tantas y tan irrelevantes jerigonzas acumuladas acá y allá. En nuestro escaso conocimiento queda salvada la memoria de Garaudy. ■ JUSTO ALEJO.

## CINE

### El fracaso del intelectual burgués

«Habla, mudita» vendría a ser el reverso de «El pequeño salvaje» y obras similares, en las que se mostrara a la Cultura como factor capaz de integrar en la Sociedad a un individuo marginado. La acción de un intelectual —poseedor de dicha Cultura— serviría positivamente para el desarrollo humano de un determinado ser que, hasta ese momento, permanecía alejado de la Civilización. El enfoque, pues, de estas obras mencionadas mostraba su optimismo respecto al valor efectivo de unos elementos culturales cara a una transformación, a un enriquecimiento de la realidad. Era una postura directamente nacida de la «Ilustración», de un siglo XVIII que alzó la bandera de la inteligencia, de la comprensión racional del mundo frente a unas circunstancias sociales que deseaban distintas. Cuando nuestros hombres del 98 hablaban de que el problema de España era un problema cultural, se hacían herederos legítimos de los «ilustrados», con las simples variantes que más de un siglo determinaban. Quizá una de las máximas aportaciones de la guerra civil al conocimiento de nosotros mismos haya sido precisar que ese «problema de España» era, ante todo, poli-

tico y que la cultura dependería siempre de la concreta formulación política de una sociedad, decidida a su vez por procesos económicos.

Contra esa valoración optimista de la Cultura o, quizá mejor, de la Educación, contra las teorías «ilustradas», «novecentistas», contra la mitificación del intelectual en cuanto potencia de cambio social, Manuel Gutiérrez lanza su primer largometraje, «Habla, mudita» (1973). Que se nos muestra como la historia de un fracaso, como el reflejo de una impotencia que el intento de Don Ramiro (López Vázquez) para hacer hablar a la chica muda va a mostrar en todos sus pasos. No creo que sea elevar la película a una dimensión excesivamente global si digo que, de alguna forma, nos hallamos ante un planteamiento desesperado de las relaciones entre la Cultura y el Pueblo, entre el intelectual y la realidad. Gutiérrez se aproxima mucho a la postura mantenida por Peter Handke en «Gaspar», aun variando su centro de atención. Si el dramaturgo alemán se fijaba en la figura del individuo transformado, el cineasta español atiende a la del transformador o, cuando menos, al hombre que tiene voluntad de ello. Y me parece importante considerar cómo dos au-

tores jóvenes de distinta latitud llegan a conclusiones similares, basadas en la desesperanza, en la creencia de que esa relación y posterior transformación es imposible o, caso que se produzca como en «Gaspar», no dejará de ser aparente y de conducir al individuo a su destrucción. La crisis del racionalismo perceptible aquí y allá del arte contenido aparece formulada cada vez con mayor dureza; desde ahora, «Habla, mudita» viene a ser un nuevo exponente de ello.

El iceberg de este fracaso muestra en su parte externa el problema esencial de la comunicación lingüística. En él se fija la película de Manuel Gutiérrez, creo que por primera vez entre nosotros. No es una incomunicación semimetafísica al nivel del Antonioni de los años sesenta lo que aquí contemplamos, sino otra mucho más directa e inmediata, cuyas raíces de todo tipo se nos dan por supuestas o, en todo caso, apuntadas brevemente. Don Ramiro es un ensayista que trata temas de lenguaje, y su lucha por hacer hablar a la muda no es sino reflejo de la obsesión típica del intelectual: convertir en activas sus propuestas teóricas, efectuar sobre la realidad aquello que no eran más que palabras impresas; en suma, verificar realmente lo

que sólo significaban ejercicio de probeta. Quizá esa «puesta en práctica» ya lleva implícito el fracaso, porque la realidad es infinitamente más compleja, variable y difícil de esquematizar de lo que el intelectual creía. Sobre todo si se halla alejado de unos niveles populares sobre los que él, utópica y contradictoriamente, creía incidir. El desastre con que finaliza para Don Ramiro su experiencia con la muda llega como consecuencia lógica de la lucha de dos lenguajes que se desconocen entre sí, se relacionan con desconfianza y acaban en una hostilidad irreconciliable. «Las palabras son herramientas que no sirven para el trabajo que tienen encomendado», argumenta Don Ramiro a su amigo «Castelar» víctima, por otra parte, de una logorrea galopante. A pesar de ello, intenta la aventura de enseñar el empleo de esas «herramientas inútiles» a quien no las conoce. El resultado es desolador, la comunicación lingüística ha sido imposible, y únicamente queda la imitación de las enseñanzas de Don Ramiro por parte de la muda, igual que los campesinos mallorquines imitaban las ejecuciones de Chopin al piano en «Un invierno en Mallorca»...

Pero Manuel Gutiérrez no efectúa un planteamiento

«Habla, mudita», de Manuel Gutiérrez (1973).



(2) P. Francastel. «Picture et Société», París, 1965.