

SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S.A.

Juan DelVal
El animismo y el
pensamiento infantil

**J. Halliday
y G. McCormack**
El nuevo imperialismo
japonés

Arthur M. Hocart
Mito, ritual y costumbre
(Ensayos heterodoxos)

Roland Barthes
El placer del texto

Peter Janke
Mendizábal y la
instauración de la
monarquía constitucional
en España (1790-1853)

Christian Palloix
Las firmas
multinacionales
y el proceso de
internacionalización

ESTUDIOS DE HISTORIA
CONTEMPORANEA

Jacques Maurice
La reforma agraria
en España en el siglo XX
(1900-1936)

Emilio Rubín, 7
Telf. 200 09 78
Madrid-33 España

ARTE • LETRAS • ESPE

dose de un poeta de difícil comprensión— fue amado por él. Su vida, su poesía y hasta su muerte están íntimamente ligadas a Chile. En este libro se ven claramente el porqué y el cómo de esta ligazón; no se trata de un vano rebuscar en la vida íntima de un hombre público, sino en una explicación, apoyada en documentos, de su obra y de su momento histórico. ■ **EDUARDO HARO IBARS.**

El ejército de Melville una noche el río pasó

Sobre todas las consideraciones, he aquí un Moderno (1). No menos que Rimbaud. Por eso es bandera. Tan calcada como la que Breton adjudicó al vuelo de Artaud. Tan bella y sin fronteras.

Nadie ha llegado en la literatura norteamericana (y muy pocos en otras: habría que hablar de Nerval, de Quevedo, de Hölderlin, de ese jugador a cara o cruz que es Dostoiévski) más allá. Quizá algún momento del último Pound, en la crispación de sus ojos de exiliado. Alguna página abisal de Poe. Faulkner iría por otro lado. Scott Fitzgerald es polvo de estrellas, el más desesperado del siglo.

Herman Melville nació en Nueva York, el 1 de agosto de 1819, hijo de una familia acomodada. A los once años se trasladó a Albany, donde comienza a escribir en el periódico local de Lansingburgh. Atravesó la juventud como en un duelo de legendarios pistoleros. En 1841, rotos todos los sueños, se hace a la mar, en New Bedford, a bordo del «Acushnet», un ballenero que él inmortalizaría bajo el nombre de «Pequod». Hasta octubre de 1843 llevará la vida de oro de los irredentos. A su regreso a Norteamérica empieza a escribir:

(1) Herman Melville: «Moby Dick». Traducción de Julio C. Acerece. Edición completa. Editorial Bruguera, Colección «Jovias Literarias».

Typee, Omoo, suma de sus aventuras en las Marquesas y Tahití; **Mardi, Redburn.** Y **White Jacket**, violento y misterioso, donde se abre la flor carnívora del primer Melville. Después, un día, una pequeña historia de sus aventuras en los balleneros termina por devorarlo. Y nace **Moby Dick**, apadrinada por Shakespeare y la desesperación. El libro fue terminado muy rápidamente —un año (Melville contaba treinta y uno)— y publicado en el año 1851, en Londres, constituyendo un fracaso comercial. Después escribe **Pierre**, donde comienza a cristalizarse el delirio; **Bartleby** (su primera entrega, a cinco dólares por página, al «Putnam's Monthly Magazine»), el resto de las series Putnam's y Harper's, **Las encantadas**, el impenetrable **Benito Cereno**, **The Confidence Man**... A los treinta y seis años abandona la literatura. Ya no hará sino conferencias, los capítulos de **Battle Pieces and Aspects of The War**, sobre la de Secesión, y el blanco muro del Silencio. Un triste empleado de Aduanas por espacio de treinta años. Un desconocido. Algunos poemas testimonian la tela de araña de la soledad. Byron llegó a ser su retrato. Melville conquistó la cristalería despedazada de **Bartleby**. Poco antes de morir vuelve a la literatura, como quien vuelve a un viejo y borroso amor ya perfectamente madurado por el tiempo, encajado. Y escribe su obra más serena, más orgullosa, «arisca, vil y bella»: **Billy Budd**, cuyo manuscrito terminó de corregir cinco meses antes de su muerte, en 1891, y que no se publicaría hasta 1924.

Y bien. Ahí está **Moby Dick**. Atravesando el tiempo y la memoria. Desapareceremos nosotros y nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos. Ahí estará **Moby Dick**. Consagrada —como diría Blanchot del autor y su obra— y atraída hacia ese punto en que se somete a la prueba de su imposibilidad. **Moby Dick**:

¿Un drama épico y simbólico acerca del destino? ¿Una epopeya de muerte y venganza? ¿La destrucción del sueño americano? ¿La creación, más allá de todos los límites, de una nueva mitología? ¿El sexo que vio D. H. Lawrence? ¿Una maravillosa novela sobre el mar? ¿La puerta por la que todas las herencias —desde Homero a la rendición del general Lee— desembocan en el vacío? ¿El «silencioso ser del símbolo» que aseguraba Mann?

Más que todo eso. Con palabras del propio Melville: «**This incomprehensible world of ours**». El Orden y el Desafío.

Nada queda fuera de este texto incendiado. Es todas las obras posibles. Desde el Manual clasificatorio de cetáceos a la luz indescifrable de la blancura de la ballena (la misma luz que vio Poe en Arthur Gordon Pym y que lo cegó), todos los viajes de Sindbad (que también desembocan en «un mundo blanco como la plata, cuya grandeza nadie sabe sino El y lo ha poblado de ángeles, cuya comida y cuya bebida son Su alabanza»), el sueño de **Pierre** luchando con sus muñones en el Encelado, el silencio atroz de **Billy Budd**, el estertor de **Bartleby**. Están incluidos Alfred Jarry y la Revolución de Octubre, Giap y la última noche de Marcel Proust.

Orden y Desafío. El estremecimiento de la inmediata sensación de existencia —como asegura Blücker—. Ese abismo de donde brotan sus visiones, los signos de una experiencia sin red como el Infierno.

La historia del capitán Ahab y su persecución de la ballena Blanca, el torbellino de muerte y de luz donde se destroza, la calma infinita del Océano, indiferente como el cielo. Nada tan en el filo como esa lucidez espantosa de Melville. Muy pocos textos con la capacidad abrasadora de **Moby Dick**, su viaje alucinante, capaz de convertir los ojos primeros de un niño ya para siempre al esplendor, como nos arrebató a to-

dos cuantos hemos navegado con ese ballenero fantasmal y ese «ténébreux, veuf, inconsolable» capitán. «Le Prince d'Arquitaine à la Tour Abolie» más radiante de la literatura moderna.

El largo viaje del «Pequod» hacia su destrucción es nuestro viaje. El juramento de Ahab en su cubierta: «**Jurad vosotros que vais en la proa de la ballenera de la muerte: ¡Muera Moby Dick!**», nuestro juramento. Esa bandera de inteligencia y de alegría —como la que se ve por encima de los combates— que asegura para siempre nuestra vida. Y la esperanza de que pase lo que pase, somos radiantes e indestructibles. ■ **JOSE MARIA ALVAREZ.**



Stealer's Wheel: La amargura va por dentro

Una de las pequeñas decepciones de 1974 ha sido la aparente desaparición de Stealer's Wheel, que tienen a su crédito dos de los más interesantes LPs aparecidos en 1973. A principios del pasado año hubo anuncios de que ellos mismos se ocuparían de la producción del tercer álbum, vagas promesas de actuaciones... y nada más se ha vuelto a saber de Gerry Rafferty y Joe Egan.

Pero empezemos por las raíces. Rafferty era figura conocida en los clubs de «folk» por su estancia en los Humblebums, un curioso dúo que se complementaba con Billy Connolly, un cáustico humorista escocés. Sólo uno («The New Humblebums», Belter 70.012) de los tres LPs que grabaron ha aparecido en España. Tras la disolución del dúo, Rafferty lanzó

«Can I have my money Back?» (Belter 70.008), donde se puede escuchar la versión seminal de Stealer's Wheel. Como ocurrió con el resto de las expediciones por el «rock» de artistas nominalmente «folk» de Transatlantic (Steve Tiltson, Johnstons, Mr. Fox, son otros ejemplos), los resultados fueron espléndidos, pero la recepción fue más bien fría.

Stealer's Wheel nació de la reunión de Rafferty con Jos Egan, un compañero de sus primeras aventuras musicales. Es un grupo que se ha caracterizado por su inestabilidad: Rab Noakes, Luther Grosvenor y otros muchos han pasado por la Rueda, y hasta Rafferty se ausentó durante unas semanas. A pesar de todo, Stealer's Wheel ha sido capaz de producir una música que combina la mejor tradición del «pop» inglés de los años sesenta (la escuela Lennon-McCartney) con un sonido contemporáneo. Las suyas son canciones memorables, con instrumentación simple y arreglos vocales irresistibles.

El primer LP (Hispavox HDAS 371-81) les reveló como continuadores y renovadores de la herencia musical de la década anterior; también produjo un éxito: «Stuck in the middle with you». Pero prefiero pasarlo para hablar de «Ferguslie Park» (Ariola 87.354 I), su segundo y último álbum, dado que es posiblemente el único de los discos mencionados que se puede obtener fácilmente y que es el pináculo de Stealer's Wheel.

Conceptualmente, «Ferguslie Park» está dedicado a considerar el proceso de «fabricación» de las estrellas del «rock». Afortunadamente, Egan y Rafferty no han recurrido a las lamentaciones a lo Ian Hunter: en vez de auto-compasión y quejas hipócritas, encontramos una visión lúcida del asunto desde diversas perspectivas. En «Good Businessman», «(Waltz) You know it makes sense» y «What more could you want» escuchamos las voces de la industria

de la música hablando en diversos tonos de oportunidades, inversiones y negocios. Las dudas y la sensación de ser manipulado aparecen en «Star», «Wheelin» y «Over my head». La cara dos constituye una especie de bosquejo de la psicología del músico de «rock»: «Blind faith» transmite la inocencia y el entusiasmo de los primeros tiempos. «Nothing's gonna change my mind» y «Steamboat Row» hablan de la música como forma de escape de situaciones alienantes y de la pobreza familiar. «Back on my feet again» es una canción de esperanza, pero a continuación está «Who cares», donde la desilusión es asfixiante. El disco termina con «Everything will turn out fine» en una nota desesperada: no queda más salida que fingir como si todo fuera bien.

Como su predecesor, «Ferguslie Park» fue producido por Leiber y Stoller. Es difícil afir-

mar en qué porcentaje fueron responsables los veteranos productores de la realización de la música, siempre clara y simple, pero al mismo tiempo digna de un Phil Spector por su riqueza en detalles y su habilidosa construcción. Por ejemplo, la naturalidad con que el sintetizador enlaza con la orquesta en «Who cares», donde hay también una sustanciosa coda del saxo de Chris Mercer y la percusión. De hecho, el imaginativo uso de instrumentos inusuales de percusión distingue casi todos los cortes del disco.

«Ferguslie Park» merece la cuidadosa disección reservada para LPs del tipo «Sgt. Pepper», pero no disponemos aquí del espacio necesario. Aunque Stealer's Wheel no vuelvan a registrar un disco, el inteligente desarrollo instrumental de sus composiciones y la casi total ausencia de tópicos en sus temas, les convierten en una rareza en-

tre la descolorida producción inglesa de «rock» ligero de los años setenta. En otras palabras: ¡joyelos! ■ DIEGO A. MANRIQUE.



Paco Arias es uno de los últimos madrileños. Quedan pocos: diez o doce taxistas, seis o siete guardias municipales y Paco Arias. ¿O es madrileño también el alcalde de Madrid? Bueno, es madrileño también, como su nombre levantino indica, Fernando Chueca. Ese es madrileño igual que Arias: con premeditación y alevosía...

A mí me gusta, a veces, sentarme en el Gijón con Arias y tomar-

me un café con él. Es como si hablaras con un taxista. Tiene, en su conversación, toda la sabiduría de la calle de Madrid. ¿Y cómo es en su pintura? Pues es un madrileño.

Pintura de Arias

Creo que fue en Eça de Queiroz donde leí en una ocasión una frase de cierto prócer inglés, muy cosmopolita, que decía más o menos así: «En el mundo no hay más que dos ciudades: París y Londres. Todo lo demás es paisaje». Trato de reducir eso a términos españoles, y encuentro que aquí no hay más que una ciudad: Barcelona. Hubo otra, pero ya no lo es. Fue una ciudad hasta el siglo XVIII: Sevilla. Pero desde el siglo XVIII se fue dejando ganar por el señoritismo campesino hasta llegar a ser lo que hoy es... En fin, que me perdona Fernando Chueca, cuyo libro no conozco aún, y que me perdona Mario Gaviria, mi amigo sabio en esas cuestiones de las ciudades. Yo a lo que iba es a decir que Madrid es una inmensa aldea de cuatro millones, y que el madrileño es un producto aldeano de eso. Por ejemplo, Arias.

El pintor Arias, como la mayor parte de los pintores madrileños, es un paisajista. Pero, adviértase, es un paisajista, de una manera radicalmente distinta a como lo son los catalanes de su generación y algo anteriores. Los catalanes —los barceloneses— son paisajistas porque son espectadores del paisaje: porque pintan lo que ellos mismos no son, porque el paisaje se les ofrece como algo extraño a ellos mismos. Arias, no. Arias, al pintar el paisaje, se interpreta a sí mismo, hace la confesión de sí mismo: Arias es paisaje. ¿O no? Hablad con él.

Digo que Arias, a fuerza de ser madrileño, es paisaje, como los árboles del monte de El Pardo, y que todo lo que pinta es, como una prolongación suya, paisaje. Todo: aun cuando pinte un bodegón burgués con porcelanas..., aun cuan-

do pinte un desnudo femenino, que en cualquier otra versión sería la pintura más civilizada y menos paisaje del mundo. Vamos, yo pienso que el inefable cabo Piris, el cacereño, si se hubiese enfrentado con un desnudo de Arias, en vez de con «La Maja», no hubiera armado la que armó, porque el desnudo de Arias, como cualquier encina cacereña, también es paisaje; es como un arbusto de la limes celtibérica.

Pero, en fin, hay que justificar las afirmaciones. ¿Por qué afirmo yo que todo lo de Arias es paisaje? Las razones, mis razones, no se justifican solamente en la paisanía de nuestro pintor: paisanía madrileña se entiende. Mis razones son, según creo, pictóricas.

Observemos cualquier cuadro de Arias: No necesariamente un paisaje; cualquiera. Arias reduce siempre toda su figuración, toda, a la ley de la bidimensión. Es cierto que las cosas, los árboles o los objetos tienen un cuerpo y un peso: que se atraen en razón directa de sus masas e inversa de los cuadrados de las distancias. Pero... Pero Arias, en su pintura, lucha contra esa ley. Su bidimensionalidad actúa en contra de su posible corporeidad. Y ved cómo todo lo de Arias se nos presenta con una premeditada renuncia a las dimensiones corpóreas. El uso de la ficción de la corporeidad, pero renuncia a insistir en ello.

En el fondo, yo pienso que eso es algo así como una predisposición del horizontalismo del paisaje. La pintura abunda en la profundidad de las cosas cuando lo que pretende es enseñarnos las cosas. Pero Arias, lo que pretende enseñarnos es el panorama donde están las cosas: su paisaje. Déjemoslo. Es lo suyo. Cada pintor nos enseña un poco de lo que él mismo es. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

La «Metafísica» de Angel Jové

La reciente exposición de Angel Jové en Galería Vinçon, titulada «Me-

