

mundo por otra) en una fórmula temporal, a saber: «Si un emigrado, después de vivir veinte años en el extranjero, volviera a su país natal con cien años más ante él, ya no sentiría la emoción del Gran Regreso, probablemente para él ya no sería en absoluto un regreso, tan sólo una más de las muchas vueltas que da la vida en el largo transcurrir de la existencia». ¿Por qué? «Porque la noción misma de patria, en el sentido noble y sentimental de la palabra, va vinculada a la relativa brevedad de nuestra vida, que nos brinda demasiado poco tiempo para que sintamos apego por otro país, por otros países, por otras lenguas».

Así y todo, Josef siente de algún modo «apego por otro país» (la Dinamarca que lo acogió en su exilio), así como Irena, la tercera en cuestión de la relación triangular que nos describe la novela, se siente vinculada a Francia, donde también vivió durante veinte años. ¿Qué ocurre en este caso? Un conflicto de *patrias*, como muchos emigrados o exiliados de cualquier parte del mundo lo podrían atestiguar. Y aquí es la propia Irena la que alza la voz, la que nos habla de «la dificultad del regreso». Una noche en Praga, antes de dormirse, su último pensamiento es para su gran amiga francesa, Sylvie: «[...] ¿Sabes? [...], hoy lo he comprendido: podría vivir de nuevo entre

ellos [los checos], pero a condición de que todo lo que he vivido contigo, con vosotros, los franceses, lo deposite en el altar de la patria y le prenda fuego. Veinte años de mi vida en el extranjero pasarán a ser puro humo durante una ceremonia sagrada. Y las mujeres cantarán y bailarán conmigo alrededor de la hoguera, levantando sus jarras de cerveza. Es el precio que hay que pagar para que me perdonen. Para que sea aceptada. Para que vuelva a ser una de ellas».

Al final de la aventura, la elección está clara: Dinamarca, Francia. Pero, al menos en el caso de Josef, el fracaso del Gran Regreso no significa necesariamente que el *regreso del regreso* haya triunfado. Puesto que si no ha podido recuperar el tiempo perdido en su país natal, tampoco podrá hacerlo en el país de adopción. Ha tenido aquí una mujer, y ahora está muerta. «Un día se preguntó: si reuniera uno a uno los pocos recuerdos que le quedaban de su vida en común, ¿cuánto tiempo sumaría? ¿Un minuto? ¿Dos minutos? [...] Y ahí está el horror: el pasado del que uno se acuerda no tiene tiempo».

Para Josef, el pasado no está ni en la República Checa ni en Dinamarca. No hay pasado. Hay *ignorancia*.

Ricardo Dessau

Minimalismos*

Como indica el plural del título, este libro muestra una extraordinaria capacidad para distinguir y matizar: su gran acierto consiste en explicar las varias acepciones de la palabra «minimalismo» y en caracterizar los diferentes minimalismos, analizando su génesis y evolución a partir de sus relaciones mutuas.

Los autores comienzan señalando que «minimalismo» es una noción demasiado vaga y general: la eliminación de lo superfluo o excesivo se ha terminado adoptando mayoritariamente como supremo valor estético (y signo de distinción y refinamiento) de nuestro tiempo. El minimalismo en este sentido amplio provendría paradójicamente de la tendencia del minoritario arte del siglo XX a reducirse a una pureza esencial (según ha defendido Hans Sedlmayr en *La revolución del arte moderno*), así como de la fascinación de muchos grandes creadores modernos por la simplicidad

de cierto arte oriental (japonés, sobre todo).

De este primer minimalismo generalizado Zabalbeascoa y Rodríguez Marcos analizan otras paradojas: cómo el ascetismo minimalista (con su exigencia de precisión técnica y materiales de calidad) desemboca en el lujo y su sencillez fomenta el elitismo; cómo sus formas neutras y elementales terminan por resultar reconocibles y características; y cómo el minimalismo de las culturas primitivas sólo es apreciable desde el minimalismo terminal de nuestra cultura sofisticada.

En segundo lugar, el minimalismo en el sentido riguroso y restringido de un movimiento o estilo históricamente localizable, estaría representado por el minimalismo surgido en los años sesenta en Estados Unidos (y marcadamente antieuropeo) con nombres como Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol Le Witt y Robert Morris. Al dar cuenta de este minimalismo estrictamente histórico (orientado a la presentación concreta, frente al expresionismo abstracto), los autores hacen una observación de mucho alcance: en su sutil simplificación de las articulaciones espaciales, los minimalismos en general tienden a neutralizar las diferencias entre escultura y arquitectura (por un lado, liberan a la escultura de su carácter accesorio o de su sujeción a un lugar; por

* *Anatxu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez Marcos: Minimalismos, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000, 144 pp.*

otro, disuelven el carácter envolvente de la arquitectura).

Esta relación privilegiada con la arquitectura lleva a individualizar un tercer minimalismo, básicamente europeo, constituido retrospectivamente desde la sensibilidad del minimalismo norteamericano. Se trata de un complejo de características (pureza geométrica, esencialidad estructural, abstracción y depuración ornamental, etc.) tradicionalmente asociadas con el Movimiento Moderno y que han podido ser reivindicadas décadas más tarde desde el minimalismo por razones de afinidad, aunque en el fondo respondieran a ideas y motivaciones muy alejadas.

Zabalbeascoa y Rodríguez Marcos despliegan toda su capacidad de discernimiento para deshacer el malentendido de un minimalismo *avant la lettre* en la arquitectura del Movimiento Moderno, haciendo ver que se trata tan sólo de una coincidencia parcial en los resultados. Con este fin pasan revista a las ya clásicas teorías de Loos, Scheerbart, Benjamin, Le Corbusier, etc. en favor del despojamiento, la abstracción y la *tabula rasa*. Y, en un alarde de virtuosismo conceptual, explican la difícil noción de «estructura», de «forma esencial» (la unidad de sentido decisiva para el esencialismo de Mies van der Rohe), a fin de distinguir el supuesto minimalismo de este arquitecto

del de los minimalistas americanos quienes, por el contrario, tratan de evitar la composición mediante recurso a la simetría o a la yuxtaposición pura.

El Movimiento Moderno también sirve de punto de referencia para deslindar un cuarto tipo de minimalismo. Se trata de la obra de ciertos arquitectos (Peter Zumthor, Herzog & de Meuron, Tadao Ando, Campo Baeza, Pawson, Chipperfield) cuyos nombres hoy día son a menudo noticia en los suplementos culturales de los periódicos o en las revistas de decoración. Sobre el fondo común de la desnudez, la simplicidad geométrica y la preferencia por los ángulos rectos, Zabalbeascoa y Rodríguez Marcos van señalando las diferencias de este minimalismo reciente con la arquitectura del Movimiento Moderno: la cobertura tiende a disociar la materia de los edificios de su estructura, volviéndolos herméticos (el vidrio, tan característico del Movimiento Moderno, ahora es opaco o translúcido y ya no conecta el exterior con el interior; las fachadas adquieren gran protagonismo en detrimento del espacio interno); el internacionalismo en ocasiones es compatible con rasgos y materiales vernáculos (sobre todo orgánicos, como la madera) que confieren a las obras minimalistas gran calidez y sensualidad, etc. Y esta caracterización por contraste

termina por dar paso a un análisis de aspectos aún más distintivos del minimalismo actual, como el ocultamiento de la construcción y sus articulaciones mediante el empleo de piezas de gran tamaño y el recurso generoso a la reducción e integración de elementos, todo lo cual conduce a una progresiva desmaterialización de los edificios.

Minimalismos destaca por la inteligencia de sus análisis, por su rica

información y sus bien escogidas ilustraciones. La exposición es modélica: el tema se desarrolla en sus justas proporciones y con gran sentido de la gradación en una prosa que aúna la claridad a la sutileza y que se ayuda de unas espléndidas citas muy oportunamente dosificadas.

José Muñoz Millanes

