Sección bibliográfica

PERE BOSCH GIMPERA: *La América pre-hispánica,* Editorial Ariel, 269 páginas + 91 figs. + 37 fotos. Esplugues de Llobregat, Barcelona, 1975.

En la reseña que publiqué hace unos años del último libro de don Pedro Bosch Gimpera *(Anales de Antropología,* IX: 300-302, México, 1972) decía textualmente: «Es de lamentar que los trabajos más amplios e importantes [de don Pedro Bosch], los conozcamos en francés e italiano, sin que los originales en castellano de esas obras hayan sido publicados ni antes ni después de la aparición de las traducciones, cuando el público lógicamente más interesado en ellos, debe ser el de habla española».

Afortunadamente, ese entuerto, ese error y esa ingratitud han quedado subsanados al publicarse el libro que vamos a comentar, y al hacerse, además, en la Cataluña que le vio nacer, aunque ello haya sido tras su fallecimiento. Con un *Prólogo* del que ha sido su primer discípulo, el doctor Pericot, y con la ayuda y el cuidado de Ricardo Martín —otro miembro más joven de la misma escuela— se ha publicado, al fin, en Barcelona, la versión española de *L'Amérique avant Cristophe Colomb,* publicado en París, por Payot, en 1967. Debemos decir, sin embargo, que esta *América pre-hispánica* no es el original castellano de la edición francesa, sino, en realidad, un nuevo libro, absolutamente remozado, al que hay que situar dentro de una línea de constantes perfeccionamientos y cuyos orígenes hay que llevar, al menos, treinta años atrás.

El hecho de que el infatigable y juvenil don Pedro Bosch Gimpera, nos haya dejado ya para siempre, proporciona al comentarista la ocasión de evaluar su obra —esta obra— en el contexto de toda su vida. Porque toda su vida puede decirse que es una constante y que en esa constante su «americanismo» no es accidental o, mucho menos, superfluo. Don Luis Pericot en el Prólogo del libro lo explicita con claridad al decir: «Espero que la escuela del profesor Bosch Gimpera no descuidará nunca esta rama americana de investigación que ha de situarla en una postura universalista frente a las apasionantes polé-

micas sobre los complejos culturales que el Nuevo Mundo plantea» (página 5).

En efecto, el americanismo de Bosch Gimpera puede explicarse como una respuesta a la circunstancia —desgraciada circunstancia para él y para nosotros— que le llevó al exilio hasta el fin de sus días. México, que fue el país que le acogió y le facilitó los medios para proseguir su incansable tarea, recibió a cambio ese «americanismo» hecho con «alegría y optimismo», como dice Pericot, proporcionándole una de las más integradas y originales visiones de la prehistoria del Nuevo Mundo.

Pero más allá de esta explicación circunstancial del «americanismo de don Pedro, hay que contemplar la concepción universalista de la Prehistoria defendida por el profesor Bosch desde sus primeros libros. La publicación en 1927 de su *Historia de Oriente* (Sucesor de Juan Gili, Barcelona) dentro de la *Historia Universal* dirigida por Eduardo Ibarra y Rodríguez, y de la obra colectiva *Las Razas Humanas* (Instituto Gallach de Librería y Ediciones, Barcelona) con las colaboraciones de Luis Trías de Bes, José de C. Serra-Ráfols, José María Batista, Alberto del Castillo, Luis Pericot y el propio profesor Bosch, nos dan la clave de esa visión universalista que llega hasta sus últimos artículos y libros y en cuyo manejo erudito era maestro indiscutible e indiscutido en todo el mundo. En mi opinión, las raíces del americanismo de Bosch Gimpera hay que situarlo en esas primeras visiones universalistas de las obras mencionadas, allí mismo donde hay que situar el americanismo de Luis Pericot y de toda la «escuela» del profesor Bosch.

En concreto, sin embargo, yo diría que el primer eslabón de la cadena que llega hasta el libro que hoy comentamos se inicia con el artículo publicado en 1948 en *Acta Americana* (vol. VI; pp. 1-16): «Sobre problemas de la Prehistoria americana»; se continúa con el estudio: «Asia y América en el Paleolítico inferior. Supervivencias» *(Miscellanea Paul Rivet Octogenario Dicata* (vol. 1, 49-76, México, 1958), con los capítulos sobre América de *L'Homme avant l'écriture,* de A. Varagnac (A. Colín, París, 1959) y «La Prehistoria y los orígenes del hombre americano» *(Origens do Homen americano,* São Paulo, 1961); para culminar en *L'Amérique avant Christophe Colomb* (París, Payot, 1967) y en el volumen: «L'América precolombiana», tomo VII de la *Nuova Storia Universale del Popoli e delle Civiltá* (Torino, 1970).

En términos generales podemos decir que los libros de 1967, 1970 y 1975 guardan una misma estructura. Explícita o implícitamente se hallan divididos en dos partes de desigual proporción: una primera,

dedicada al estudio de la Prehistoria propiamente dicha y una segunda, en la que se ocupa de las altas culturas. En el caso concreto del libro que comentamos, los siete primeros capítulos (174 pp.) corresponderían a la primera parte, mientras los cinco siguientes (96 pp.) tratarían de problemas concernientes a las altas culturas americanas, así como a poblamiento, orígenes del arte, etc. En consecuencia, podemos concluir de esta primera apreciación de las proporciones de la obra, que se trata de una exposición histórica de las culturas de la América prehispánica, visto bajo el prisma de un prehistoriador, es decir, considerando el desarrollo de los pueblos del continente americano como una gran unidad, en la que las primeras etapas requieren un análisis más minucioso quizá, que las más avanzadas, en función de su singular importancia para entender el conjunto, no dejándose deslumbrar por la extraordinaria brillantez y complejidad de las grandes civilizaciones inmediatamente anteriores a la llegada de los españoles, o por el esplendor, belleza y perfección artística del período clasicista del primer milenio después de Cristo.

La Introducción del libro a la que titula: «Los estudios americanistas» y cuyo texto viene a ser básicamente el de la edición de 1967, prueba hasta qué punto su conocimiento del mundo americanista es profundo, directo y no meramente ocasional. Esa introducción, como el desarrollo de toda la obra tiene su reflejo y apoyatura en la Bibliografía final, que ha crecido considerablemente sobre la del libro de 1967, pasando de las 24 páginas de aquél a las 92 páginas del libro actual, poniéndose al día en la mayor parte de los campos cubiertos por ella.

En el capítulo primero: «Las glaciaciones y los caminos», el tema del desfase cronológico entre los fenómenos climáticos en el Viejo Mundo y en América, tema tan querido del profesor Bosch, ha sido desarrollado en esta ocasión hasta sus últimas consecuencias, especialmente en la figura 4. En el capítulo 2 («Dos tradiciones del Paleolítico americano») se sintetizan las ideas expuestas en los artículos antes citados, en el sentido de definir la cultura de láscas y nódulos y la de los cazadores superiores, como dos tradiciones que se superponen cronológicamente y sobreviven tanto en América del Norte como en Sudamérica.

El tema del capítulo 3 («Arte Rupestre») también fue uno de los más queridos para don Pedro. Desde que en 1964 lo plantea en términos amplios en un artículo publicado en *Anales de Antropología* («El Arte rupestre en América»), ha sido constante su interés por él, y es, sin duda, gracias a ese interés como se han multiplicado los Congresos Internacionales de Arte Rupestre Americano —de los que re-

memora Pericot algunos de ellos en el Prólogo citado— los que servirían de estímulo a su vez para nuevas actividades y descubrimientos en todo el continente. La síntesis que se ofrece del tema, en este capítulo es, sin duda, una de las mejores aportaciones del libro.

Los capítulos siguientes, 4 y 5, se van a ocupar del Mesolítico y de las Culturas Esquimales, tomando como idea central, la de evolución y supervivencia, una de las ideas que forman parte de la estructura central de toda la obra.

Finalmente, «La revolución agrícola» (cap. 6) y «Las culturas *neolíticas* de los Estados Unidos» (cap. 7) vienen a cerrar la primera parte de la obra, aunque en este caso no constituya una división independiente del libro.

De la última parte de esta obra, en la que se trata brevemente de «las altas culturas mesoamericanas» (cap. 8) y de «las altas civilizaciones andinas» (cap. 9), los capítulos más interesantes son los que se refieren al problema de los orígenes americanos (caps. 10 y 11), tema al que se había referido el autor en varias ocasiones anteriores y que por requerir un conocimiento tan erudito como universal de las culturas y civilizaciones antiguas y muy especialmente de las asiáticas, el profesor Bosch Gimpera hacía siempre un tratamiento magistral.

He aquí, pues, que al cabo de un prolongado exilio don Pedro Bosch vuelve nuevamente a su antigua y añorada patria: lástima grande que haya sido un año después de su muerte. Estoy seguro de que este tardío regreso de don Pedro constituirá una verdadera sorpresa para muchos —los que no siguieron su producción americanista durante el exilio— y, sin duda, una nueva victoria sobre todos, porque la obra que nos ha legado es la culminación de una línea de interés que llena la mitad de su vida intelectual: por su originalidad, erudición y ponderación es un libro que se hará ampliamente popular y prolongará hacia el futuro el fecundo magisterio del profesor Bosch Gimpera.—*JOSE ALCINA FRANCH (Dep. de Antropología de América. Fac. de Historia y Geografía. Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

JUSTO JORGE PADRON: *Los círculos del Infierno.* Selecciones de Poesía Española, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1976.

En este nuevo libro, empavorecido y desolado, consigue Justo Jorge Padrón una poesía temáticamente compleja y metafóricamente rica, seguramente lo más importante de lo alojado en sus tres volúmenes, con haber sido los dos anteriores *(Los oscuros fuegos* y *Mar de la noche)* muestras de interés.

Temáticamente compleja la poesía de *Los círculos del infierno* porque se asocian, con acierto de poeta auténtico, los sentimientos personales de desesperación y amargura a la temerosa comprensión de un mundo abocado a la ruina. Libro quizá de crisis espiritual, en función de avenamiento o catarsis, se alza con el desaliento colectivo de una existencia angustiosa y cercada. Hay puntos de evidente contacto con la filosofía existencialista, como el pantano del absurdo y el escotillón del suicidio y si, sartrianamente, el infierno son los otros, en muchos de los poemas de Jorge Padrón el infierno es el propio sujeto. Es claro que en estos círculos del infierno nada tiene que ver el Dante; no es una visión religiosa ni medieval, no es tampoco una visión romántica. Un solo rasgo romántico me parece encontrar en todo el libro, como luego señalaré.

Metafóricamente rica la poesía de *Los círculos del infierno* porque la simbología que maneja y las asociaciones a que acude son acopiadas por una imaginación propensa a las alucinaciones. El poeta ve visiones, cabe decir, pero estas visiones parten de tremendas realidades y manejan materiales reales, también, aunque muchas veces monstruosamente deformados. Para este lenguaje tropológico, Justo Jorge Padrón resucita recursos del surrealismo («escupen miles de ojos»; «entre nosotros crecen mares de vidrio negro», y tantas otras posibles muestras) como son la enumeración caótica, las imágenes deprimentes, la falta de relación lógica en muchas de ellas, los paisajes cataclismales, juegos de espejos, evasiones a la locura, la reacción ante la hipocresía, la rutina o el tedio, etc. Sin embargo, no puede decirse que se trate de un libro surrealista, sólo que usa algunos de sus procedimientos. Parece claro el impulso que esta poesía recibe de la de Aleixandre, sobre todo de aquella parte más *sombría* de su gran obra. Citemos como ejemplo la presencia del poema «Arcángel de las tinieblas» (abismo, pavor, humo abisal, infierno, aves nocturnas, plumas pegajosas...), de *Sombra del Paraíso.* Como Aleixandre en ese libro, Justo Jorge Padrón no es enteramente surrealista y, como él, presenta zonas de gran belleza, aun cuando se mantiene en tonos de mayor desolación y más rotunda negatividad.

Hay un elemento imaginativo reiterado en estos poemas hasta el punto de dejar sobre ellos planeando su sensación contagiosa: es lo putrefacto. Parece como si todo —materia, vida, sociedad, costumbres— tendiera a pudrirse, a corromperse. Y a esta sensación contribuye el empleo de metáforas en que aparece una humedad séptica. En los cuarenta y dos poemas que integran el volumen, no menos de veinte ejemplos de esta clase es posible citar, lo que da señas de su frecuentación casi obsesiva. Contra lo que puede ser en la filosofía

presocrática, lo húmedo no comporta en estos poemas vida latente, sino podredumbre, viscosidad infecta.

Algo semejante acontece, en menor grado, con la asunción genérica que a veces se pone de manifiesto. «Soy el hombre: yo soy todos los hombres», dice el poeta, y en cierto modo es verdad, ya que muchas reacciones de asco y desesperación resultan compartibles. Pero si la voz se alza como «una frágil queja / de muchos otros hombres que ya han muerto», no conlleva la emoción de sentirse tránsito o puente unitivo de la especie, sino que vibra lacerada por la constatación de un general caos destructor.

El pesimismo existencial de esta poesía tampoco puede ser más dramático: la especie humana no está sólo dejada de la mano de Dios, sino odiada por él, lo que ennegrece el humanismo y la teología.

El libro presenta una construcción perfecta y una elaboración muy cuidada, demostrando que no es un desgarrón romántico, sino una lúcida reflexión. Se organiza en cuatro apartados. Los extremos: primero y cuarto, tienen cada uno seis poemas. Los medios: segundo y tercero, quince poemas cada uno. Los extremos: apertura y cierre, son las «Mutaciones» y los «Laberintos», esto es: en lo que el hombre se convierte y donde el hombre se enreda y extravía. Los medios son las «Visiones» y los «Infiernos», esto es: lo que ve y lo que sufre trágicamente, existencialmente.

A través de las «Mutaciones», el hombre, degradado, cree sentir su transformación en monstruosas presencias animales. Es inevitable el recuerdo de *La metamorfosis,* de Kafka.

El caos alucinante de esos primeros poemas se torna más claro y de fría comprensión en las «Visiones» del amor, del sexo, de la infancia, de la muerte.

La locura, el paso aniquilador del tiempo, la venganza, la soledad, la desesperanza, el tedio, van cercando infernalmente en los poemas de la tercera parte, donde hay una pieza que resulta, en cierto modo, paradigmática. No es que sintetice los valores de todo el libro ni aun que represente íntegramente su tesitura, pero sí en buena medida, siendo además uno de los que me han motivado, en esta lectura, mayores sugerencias: «El suicida», se titula, tema ya de por sí existencial.

En «El suicida» hay acumulaciones en la visión de la muerte. Comienza concibiéndola como una inyección —que puede ser la del envenenamiento, la de la droga o la simbólica de la muerte misma— que se activa «con la última esperanza» (resulta obvio que el suicida es un desesperanzado o desesperado). Se alude luego a los recuerdos que, sin duda, se agolparán a última hora en la mente del suicida.

«Ya vienen a los lejos las aves y los álamos». Es un acierto este verso melancólico y dulce para tan trágica evocación. Corrobora el propio poeta este adjetivo que acabo de emplear cuando dice que «entran todos los rostros, la dulce geografía». Se supone que donde *entran* los *rostros* es en el recuerdo del suicida a punto. Y allí ingresan *todos:* las gentes queridas o aborrecidas, compañeras del viaje vital en trance de arribada. Y también el entorno físico, mas éste no en su totalidad, sino sólo en la parte de «dulce geografía»; el suicida selecciona los recuerdos y escoge el más grato como escenario último. Entonces, «se estremecen los ríos», pero no son los de la dulce geografía evocada, sino los «oscuros de su cuerpo», porque la muerte próxima está ya actuando sobre el organismo del suicida. A seguido, en un verso plenamente surrealista, se nos dice que aquel ser «oye un imperceptible lento viaje de agujas». La primera absurdidad surrealista consiste en que si algo es *imperceptible* no se puede *oír.* En cuanto a «lento viaje de agujas» es una elocución intuitiva que, lógicamente, no dice nada, pero que suscita numerosas asociaciones, convirtiéndose, por ende, en imagen poéticamente válida. La muerte está avanzando, luego es un *viaje.* Y avanza poco a poco (el suicidio debió de ser por veneno, y volvemos a la inyección), luego el *viaje* es *lento.* La presencia de las *agujas* se asocia con las punciones del dolor mortal y, más lejanamente, con los mecanismos que dan a los trenes encauces, que en este caso serían, simbólicamente, hacia vías muertas. Continúa la impregnación surrealista en los dos elementos que cubren ambos hemistiquios del alejandrino siguiente: «una burbuja helada, un espejo y su sombra». No olvidemos que aún están estos elementos dentro del campo auditivo del suicida, que se abrió con el verbo inicial del verso anterior. ¿Cómo se puede oír una *burbuja helada?* Estallando ésta físicamente, en el proceso mortal que el organismo está desarrollando. ¿Y cómo un *espejo o su sombra?* Con la presencia repentina y tal un grito último de cuanto el moribundo fue o quiso ser, y se frustró.

No podemos detenernos en todos los versos del poema, aunque lo merezcan; pero hemos de avanzar y pasamos a la asociación que se hace de la muerte con «el incendio de un bosque». Es, ciertamente, una bella asociación que se continúa diciendo que «remonta ese humo por los ojos». En efecto, quemado el bosque del cuerpo por la muerte, la agonía nubla los ojos como un humo. Aún más fisiológicamente terribles son los versos siguientes, en los que el poeta —o el suicida— ve cómo revientan las venas y lo vasos sanguíneos. La muerte ha triunfado ya, y la putrefacción o incendio del bosque corporal motiva que, en visión poética, los dientes salten como «borrascas de

piedras verticales» pero, dramáticamente, donde apuntan es al corazón del suicida —o del poeta—.

Junto a este terrible poema de acabamiento —que he comentado a guisa de muestra—, el poeta coloca otro de esfuerzo y superación: «Aviso al caminante». Mutilado —con tremendas mutilaciones físicas a las que se da valor moral—, disminuido quizá por compulsiones exteriores, el hombre pugna por subsistir.

A través de «Los laberintos» —última parte del volumen—, el poeta se siente extraviado, perdido el hombre sin remedio. Espejos abismales, escaleras absurdas, sombras multiformes, túneles invadidos, llantos de dimensión diluvial y genérica. Es frecuente hallar en estos poemas —y, en general, en los de todo el libro— una zoología monstruosa —no por grande, sino por rara— y unas imágenes que a veces —también aleixandrinamente— van de lo minúsculo: el insecto, a lo cósmico: los planetas, así como una muy surrealista tendencia a los miembros humanos amputados, exentos y con vida propia: manos cortadas, arterias iracundas, ojos agonizantes, huesos empuñando látigos, dedos crepitantes. Estas porciones anatómicas que en un determinado poema acosan al poeta, se ven de súbito ayudadas en su hostigamiento por un agente inmaterial: la maldición. El ser acezante por el asalto de elementos físicos, lo es también por un elemento de estirpe metafísica: se siente signado por un destino maldito. Quizá sea éste el único rastro romántico en un libro implacable, casi frío a veces en su implacabilidad.

Poemas en verso alejandrino o endecasílabos blancos se alternan con otros de versificación irregular, aunque siempre cuidada. Es indudable que no hay expresión poética lograda y eficaz si no se cuida la forma. El libro ha sido prologado por Artur Lundkvist, el poeta y académico sueco que tantas pruebas ha dado de su interés por la poesía española. Estamos, en resumen, ante un espléndido libro, sobrecogedor en muchos momentos, exponente de un poeta con voz propia e importante, de primera línea en el panorama de nuestra poesía actual.—*LEOPOLDO DE LUIS (Rodón, 12. MADRID-20).*

ROMAN LOPEZ TAMES: *La narrativa actual de Colombia y su contexto social,* Colección «Castilla», Universidad de Valladolid, Departamento de Lengua y Literatura Españolas, 1975, 230 pp.

El profesor Román López Tamés, hombre inquieto y de muchos saberes, después de una larga estancia en América y de varios años de docencia en las Universidades americanas, con varias publicaciones,

entre las que destacamos la del «Estado Libre Asociado de Puerto Rico» (Universidad de Oviedo, 1970), publica ahora su tesis doctoral.

Antes de entrar en la materia de su tesis sobre la narrativa actual de Colombia y su contexto social, el profesor Román López Tamés hace un amplio repaso de las relaciones entre los actuales estudios sobre literatura y sociedad. La primera tarea que se le presenta al autor es analizar la relación que pueda existir entre las dos realidades, que son: la sociedad y la obra de ficción. ¿Es la novela un trasunto de la vida, un espejo en el camino, como se ha dicho tantas veces?

Desde A. Castro hasta Goldman, en *Literatura y Sociedad,* y Arnold Hauser, en *Historia social de la literatura y el arte,* y R. Escarpit, en su *Sociología de la literatura,* y J. A. Maravall, en *El mundo social de la Celestina,* sin omitir los antecedentes ya lejanos de Taine y de Zola, en *Le roman expérimental,* se han hecho esfuerzos evidentes para demostrar que la creación literaria responde a una sociedad determinada.

En algunas épocas y en ciertos momentos no se puede negar que esto es cierto. En este caso, el profesor Tamés puede afirmar que: «Para el conocimiento de Colombia hemos escogido la narrativa como un modo de acceso a la realidad social», ya que la novela ofrece allí un testimonio inmediato.

La narrativa colombiana es un documento, como lo fue la novela del naturalismo del XIX. El valor testimonial de la novela colombiana hace que esta misma novela sea un instrumento inmediato de denuncia, por lo cual cumple una función social evidente.

Del mismo modo que la literatura en determinados períodos puede ser documento autobiográfico, por ejemplo en el romanticismo, la narrativa puede ser también testimonio social, y casi podríamos decir que historia estilizada. Quienes han criticado el monumental libro de Arnold Hauser, únicamente ponen una objección a su teoría de la historia social de la literatura y del arte: si en algunas obras literarias se refleja la sociedad, en cambio en otras creaciones artísticas no existe el menor reflejo del contexto social.

El acierto del profesor Tamés es haber sabido escoger una narrativa que fuese reflejo fiel de una realidad que el mismo conoce, y que tiene plena correspondencia con la obra literaria.

Esto no invalida la teoría de Schiller, cuando dice que: «la representación poética, por el hecho de ser absolutamente verdadera, no puede coincidir con la realidad». Recordemos que nuestro Zorrilla solía repetir con frecuencia que: «La verdad del arte no es la verdad de la naturaleza.» Y añadamos nosotros que tanto Schiller como Zorrilla eran románticos idealistas.

Lo cierto es que a través de un trabajo intenso sobre la lectura de un centenar de novelas y el conocimiento directo de la realidad, el profesor Tamés nos va mostrando la urdimbre de ese confuso y múltiple contexto social colombiano. Las novelas son del altiplano boyacense y cundinamarqués, del petróleo de Barrancabermeja, de las esmeraldas de Muzo, Chibor y Somocondo, de la zona bananera, del café, de las minas de Chocó y Antioquia. También se vale para su estudio de las novelas de la costa del Caribe y de los Llanos, donde hay mucho folklore, fiestas y costumbres de la sociedad agraria.

En este sentido el profesor Tamés obra como escritor, como crítico, como psicólogo y antropólogo, lo que le permite diversos enfoques acerca del país que tan bien conoce, y al mismo tiempo evidencia ante el lector, con ejemplos literarios, la realidad que quiere mostrar. No cabe duda que hubiera podido trabajar sobre una sola obra como *Cien años de soledad*, de García Márquez, o sobre *La gallina ciega*, de Ponce de León, o *Siervo sin tierra*, de Eduardo Caballero Calderón, pero ha preferido un material vario, más heterogéneo, que le ha permitido encontrar dos tópicos propios del país: la soledad y la violencia. Ramón López Tamés ha leído estas cien novelas documentales, pero su tarea va más allá de un estudio de los textos narrativos desde un conocimiento sociológico, histórico y económico sobre Colombia. Se completa con la vivencia del país. Como buen antropólogo y sociólogo de la literatura, ha vivido varios años en el altiplano andino y ha recorrido el país por Antioquia y Caldas, el Valle de Cauca, Santander, los Llanos Orientales, el Caribe y la costa del Pacífico. Hombre vital, ha experimentado en la tierra lo que ha leído en la novela, y con razón podría decir: «Yo lo he visto.» Con estos antecedentes ya puede adentrarse en la confrontación de literatura y sociedad.

Lo primero que se hace evidente es el tema de la soledad, la soledad del hombre colombiano en medio de un espacio excesivo, la desolación de una naturaleza inmensa, que plantea la relación de hombre y entorno. En segundo lugar, lo que el autor llama la soledad de las razas, en que se analiza el mestizaje, y la soledad de la raza negra, india y blanca. Esto le lleva a un estudio pormenorizado de la formación de la familia, con la costumbre de la casa grande y «la casa chica», que responde al matrimonio legítimo y a la unión libre y concubinato, que tanto tiene de común con el estado de cosas de un Brasil estudiado por Gilberto Freyre en su *Casa grande e senzala*.

Todo un costumbrismo familiar colombiano se refleja en la narrativa, con el temor del incesto y de la consanguinidad, al tratar de

mantenerse intacta la raza blanca, y los problemas del aislamiento y la falta de trabajo de las otras razas no integradas, que es el verdadero cáncer del país.

Con el título de *La soledad del padre*, Román L. Tamés estudia el hecho de los hijos sin padre que aparecen en la narrativa colombiana, al tiempo que analiza este problema en la realidad del país. La frecuencia de las uniones libres monógamas y polígamas, el tipo macho del gamonal que ignora el número de sus descendientes, la vieja dicotomía de la casa grande y de la casa chica, la independencia forzosa de las mujeres y la irresponsabilidad de los hombres, da por resultado una proliferación de hijos ilegítimos, esos «gamines» que llenan la calle, una enorme masa de niños que van y vienen por la ciudad en total abandono. Este sería el resultado de una subcultura de la pobreza.

Si como dicen algunos sociólogos, parece que el proceso de madurez de una colectividad supone la permanencia del padre después del acto de la reproducción, es natural que el profesor Tamés pueda aventurar la siguiente hipótesis: «Si en la más elemental construcción de la personalidad interviene el afecto materno —confianza en sí mismo, desarrollo afectivo desde la raíz—, y el padre, cuya presencia impone al niño dimensiones sociales: normas morales, capacidad para el esfuerzo y la colaboración, responsabilidad, se puede pensar, desde su carencia de tutela masculina y generalmente femenina, cómo será el adulto que de este niño nace. Sus atributos han de ser la insensibilidad moral, la frialdad afectiva, la marginación de tareas, la indiferencia en cuanto a los valores de vida y muerte del Otro. Es consecuentemente uno de los puntales de la violencia que con varios rostros han asolado y azota hoy al país.

En el último subcapítulo de esta serie de la soledad, que titula «Más de cien años de soledad», el profesor Tamés estudia el desasosiego del americano por manifestar una fisonomía original, y al mismo tiempo un aspecto de la mímesis que caracteriza la vida colombiana, y que se manifiesta en los viajes a Europa, para llegar a la conclusión de la inadaptación al viejo mundo, y a la vez a su propia patria.

El estudio de la violencia en la narrativa nos lleva a una apreciación elemental del nacimiento de la violencia en el enfrentamiento de conservadores y liberales durante el XIX y el encuentro de la guerra de los mil días. Posteriormente, tanto las novelas como los libros de historia política, nos dicen que la violencia más extrema se inicia en 1946 con la pérdida de los liberales del poder. La represión contra

ellos es la primera etapa de la gran violencia del XX. Baste decir que Colombia tiene el mayor índice de homicidas del mundo.

Esta realidad tan inmediata, tan hiriente se impone al narrador. Se ha comparado con la novela mejicana. Pero, según el profesor Tamés hay algo que separa la novela mejicana de la Revolución de la mejicana: en Méjico hay la conciencia y el orgullo del cambio que el país lleva a cabo. Es una violencia que tiene la finalidad de transformar al país, mientras que la violencia colombiana no tiene finalidad. La novela de *Viento seco,* de Daniel Caicedo, es un auténtico ejemplo de lo que se intenta demostrar.

A continuación, Román L. Tamés trata de analizar otras causas de tal violencia. Junto a los odios políticos, está el hambre campesina y de los enormes cinturones que rodean las ciudades. Siendo grande la penuria de alimentos, hay desnutrición y odio, junto a depresión y desidia. Ya Josué de Castro en su *Geopolítica del hambre* había señalado las consecuencias del hambre y la agresividad que se desprende de ella. Si a esto se une el alcohol y un substrato aborígen de larga tradición de crueldad, pueden explicarse las explosiones de violencia. Véase, también, el libro del sacerdote Camilo Torres *La violencia y los cambios socioculturales en las áreas rurales colombianas.*

Al llegar a este punto, Román L. Tamés se permite una larga digresión interesante que debe tenerse en cuenta, porque nos indica que el autor no se circunscribe a un mero papel de informador objetivo. También indica posibilidades de reforma, al señalar su propia ideología. Si al mostrar el hecho de los «gamines» abandonados, había aventurado la hipótesis de cómo sería el adulto, indicando con ello la censura de esta situación, ahora R. Tamés afirma: «Nada más falso que la agresividad innata del hombre... El hombre está excepcionalmente dotado para la educabilidad y la naturaleza humana es lo que el hombre aprende a llegar a ser como ser humano. La historia evolutiva del hombre es claro ejemplo de cooperación, antes que de destrucción.» Es evidente que la agresividad es constitutiva del hombre: «pero esta agresividad se canaliza bajo formas jurídicas y morales... En la violencia colombiana las formas jurídicas y morales son notablemente insuficientes y han sido desbordadas. Está roto el equilibrio natural y cultural que hace posible la vida colectiva armónica, los desajustes institucionales impiden la estabilidad social».

Del mayor interés es el capítulo dedicado a los siervos sin tierra, a la hacienda y a la guerrilla, siempre confrontado con las novelas

donde estos temas hacen su aparición. De pasada, a modo de literatura comparada el autor hace referencia a Gilberto Freyre, y a la novela brasileña y a las novelas de Valle-Inclán.

El tema de la ciudad y del «bogotazo» da lugar a un estudio de los cinturones de miseria, y de los antisociales y hacinados pobladores del chabolismo. «La ciudad crece en demografía; sin embargo, no parece que de manera paralela haya nacimiento de instituciones urbanas que permitan la integración política, cultural, económica de esta aplastante mayoría de marginados». Personalmente no podemos evitar el recuerdo de otra zona de subcultura, el hacinamiento de Bangkok en las orillas del río Kwai, y en las afueras de la ciudad, con todas las lacras de una subcultura muy extendida en grandes áreas asiáticas.

La ausencia de mediadores comunicativos entre los diferentes estratos da lugar a la terrible reacción de violencia que se llamó el «bogotazo» y que dio por resultado el asesinato del líder popular Jorge Eliecer Gaitán en 1948.

El último capítulo del libro está dedicado al clero colombiano y a Camilo Torres. En la novela del altiplano se ofrece un esquema común, el de la llegada del sacerdote a un pueblo aislado. El cura y el párroco van a desempeñar un papel muy importante en un ambiente que les desconcierta y al mismo tiempo les estimula a la reforma social, como es el caso del revolucionario padre Camilo Torres, que se lanza a la guerrilla, y es muerto a manos de sus enemigos. Caso extraordinario que se presta a la meditación, y con cuya muerte se cierra bruscamente esta tesis doctoral de Román López Tamés, como si dejara una incógnita brusca en el aire.

Como colofón va una extensa y selecta bibliografía, así como el índice de novelas leídas y utilizadas por el autor. Por lo general hoy en día la mayor parte de las tesis doctorales son farragosas, pesadas y carecen de agilidad expositiva. La exigencia de un excesivo número de páginas da por resultado más paja que grano, con un relleno obvio e insulso. En este caso sucede lo contrario. *La narrativa actual de Colombia y su contexto social* es una tesis sucinta, escrita con intensidad y concisión, extraordinariamente interesante y amena, y tan palpitante como la realidad que describe y la narrativa que estudia. En resumen, un libro vivo, dialéctico, polémico, que presenta hechos y ofrece soluciones.—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Arrieta, 14. MADRID-15).*

MARIANO y JOSE LUIS PESET: *La Universidad española. Siglos XVIII y XIX. Despotismo ilustrado y revolución liberal.* Ed. Taurus, Madrid. 807 pp.

El tema de la Universidad —carácter, función social, historia— goza de amplia bibliografía clásica y actual. No está sobrado, sin embargo, de obras que, como la presente, lo planteen y estudien desde criterios rigurosamente históricos en cuanto a objeto y metodología científicas.

Porque el libro de los hermanos Peset es, antes que otra cosa, una obra de historiadores. Y a este respecto, se acepta casi unánimamente que la historia se hace desde los archivos; pero ya es más difícil que cuando una obra se presenta con la exhaustividad documental y los datos de archivo que el libro ofrece, no sea a riesgo de perder profundidad en sus planteamientos teóricos o incluso amenidad en su lectura. Aquí encontramos las tres características: extensísima documentación, rigurosos planteamientos teóricos y fácil estilo.

Ya en el prólogo los autores centran el objeto y niveles del estudio. Entendida la Universidad como elemento fundamental en las relaciones supraestructurales de la sociedad, se proponen estudiar su historia desde la triple perspectiva de su función creadora —ideología y ciencia—, de su dinámica interna —sociología estudiantil, profesorado, planes de estudio, financiación...— y de su incardinación en la política de cada época —legislación, relación con los poderes públicos, etc.

Perspectiva que no olvidan, empero, el hecho fundamental que define la historia contemporánea española: la discontinuidad que supone la revolución burguesa —detectada aunque no definida como tal por los autores— de la tercera década del XIX.

Así, pues, resulta lógica la división del libro en dos partes. La primera de ella, bajo el título de *Hacia la ilustración borbónica,* cubre el largo recorrido de la Universidad española del feudalismo hasta su crisis final.

Tras dar los rasgos fundamentales de la Universidad tradicional —Salamanca, Alcalá de Henares, colegios mayores— como obligado paso previo al estudio de su crisis, los autores se centran en el siglo XVIII. Sometidos al análisis riguroso del historiador, se desgranan los temas esenciales: avances científicos, polémicas ideológicas, papel de la Iglesia, legislación en materia de enseñanza e incluso la vida y costumbres estudiantiles, delicioso capítulo que llega a ser un cuadro impresionista dentro de la obra.

Para encontrarse posteriormente en el reformismo borbónico —tema

en que los autores se mueven con particular soltura merced a sus anteriores y conocidos estudios sobre Mayáns y la ilustración— de finales de siglo que se convertirá, ya en el XIX, en inevitable frustración. No podía ser menos cuando lo que estaba en juego era toda una sociedad, la feudal, y una cosmovisión de la que la crisis de la institución universitaria no era sino la manifestación en un sector concreto, por más que dirimente.

La segunda parte, *La España liberal*, se inicia con una breve sinopsis que da cuenta del proceso de transformación en que se halla inmersa España. Es el momento en que a través de un acelerado proceso de cambio, se sientan las bases de un futuro desarrollo burgués y capitalista mediante una nueva ordenación jurídico-política. Marco legal que consagra la pérdida de poder, que no de influencia, de la Iglesia en muchos órdenes y, naturalmente, también en el universitario donde su presencia había sido definitoria.

La adecuación jurídica de la Universidad a la recién nacida sociedad liberal, tiene un hito fundamental: la ley Moyano en 1857. Momento decisivo que generará la Universidad del moderantismo con toda su carga de uniformismo, riguroso control y centralización de la vida académica... En un detallado capítulo, los autores analizan la reforma Moyano y su posterior erosión, causada por las innovaciones de Orovio, que cortan a la universidad española la posibilidad de nuevos caminos cuando empezaba a 'cobrar conciencia de sí misma.

También para estos años se ofrece al lector una documentadísima panorámica de la situación de la enseñanza a todos los niveles, de las cuestiones de la Hacienda universitaria, de los progresos en medicina y jurisprudencia, etc. Y un lúcido análisis de los fenómenos sociológicos operados con la aparición en las aulas del nuevo tipo de estudiante, el hijo del *bourgeois conquérant* que accede a la cultura tanto por afirmación de clase cuanto por interés práctico —comercio, ingenierías...— y político —abogacía—. Lucidez analítica que alcanza mayores cotas cuando se centra en el terreno de las ideas entre las cuales la aparición del krausismo conecta con la crisis de 1868.

La crisis tiene sus causas en las contradicciones que a todo nivel ofrece el régimen moderado. Su hermetismo y su incapacidad para integrar a otros sectores de burguesía y pequeña burguesía en el sistema, se manifiesta con especial virulencia en la Universidad; la noche de San Daniel viene a ser la culminación de un proceso de deterioro del régimen expresado en hechos por esa extraordinaria caja de resonancia política que es la Universidad.

Es la época de los Castelar, Giner, Sanz del Río, Castro..., en

definitiva, de todo un grupo profesoral que juega el papel histórico de *Intelligentsia* de esa pequeña burguesía que pugna, junto a las clases populares, por romper los cuadros del moderantismo. Su protagonismo durante el sexenio revolucionario, es el protagonismo de la institución universitaria.

Pero el libro de los hermanos Peset ya no llega al período republicano. Queda en el intento progresista de 1868 por conseguir una Universidad distinta y en el somero repaso a las innovaciones introducidas, algunas de las cuales —alumnos libres, centros no oficiales...— anticipan soluciones de escape para la ciencia y la cultura cuando el renacido hermetismo restauracionista, bajo la égida de Cánovas y del temible Orovio, ahogue la libertad en los recintos universitarios.

En resumen, una obra susceptible de convertirse en indispensable instrumento de trabajo para quien quiera acercarse al tema de la historia de la Universidad con el mayor rigor y garantías.—*JOAQUIN AZAGRA (Cirilo Amorós, 64. VALENCIA-4).*

JUAN LAREA: *Razón de ser,* Ed. Júcar, Madrid, 1975.

Larrea es esencialmente un poeta. Un poeta que hace pocos años sorprendió a quienes se ocupan de la poesía española contemporánea, al ser publicado por primera vez en España un libro de poemas suyos y que al mismo tiempo eran todos los que ha escrito (la casi totalidad en francés, entre 1919 y 1932). Poemas que despertaron vivísimo interés, principalmente entre los jóvenes, por la rica complejidad de sus medios expresivos, la delicada precisión de un lenguaje inexorable que se arriesga hasta el absurdo provocando una emoción sutil y profunda como una estocada que invade, apenas fulgurando en la conciencia, hasta los rincones más íntimos del ser.

Por esa fecha (1970) fue saludado el descubrimiento de un poeta español «traducido», que durante más de cuarenta años pareció guardar silencio en un sostenido exilio poético.

Sin embargo no era así. Larrea durante ese lapso ha escrito y publicado en América (México y Argentina) una cantidad importante de libros. Libros que la crítica ha considerado (cuando lo ha hecho) separados de la poesía, pues discurren sobre materias filosóficas, históricas, literarias, antropológicas y otras que configuran lo que el propio autor llamara un día «océano de la Cultura». Océano por el cual siempre navegó —esto es capital— embarcado en la nave poé-

tica, entendida como lenguaje creador y fundante, lenguaje que dice del hombre su condición esencial.

Uno de esos libros es *Razón de ser* (publicado primeramente en 1956 en Córdoba, Argentina, y que ahora en una edición de mayor tiraje y difusión se ha vuelto a editar), desde cuyas palabras iniciales se nos advierte que es un pensamiento poético el que conduce los hilos de su discurrir.

Solamente desde esta perspectiva se hace posible acceder a los planteamientos vertiginosos que van presentándose en *Razón de Ser.* Larrea «ensaya» poéticamente, aventurándose por terrenos acotados tradicionalmente por la filosofía, conducido por un agudo razonamiento imaginativo y verbal, implacable, «tras el enigma central de la cultura» (subtítulo del ensayo).

Ese enigma es la identidad del hombre, el desarrollo de su esencialidad en el curso de la historia y el esperado advenimiento, cada día más inminente al entender del autor, del Espíritu en la tierra, lo que provocará un giro incalculable y total en el devenir histórico: el nacimiento de una nueva cultura, el florecimiento de una nueva humanidad universalizada, un Mundo Nuevo.

La humanidad parece venir acercándose desde los remotos tiempos en que toma conciencia de tal a una misteriosa e Impostergable cita.

¿Dónde es esta cita? ¿Cuándo? ¿Con quién? Estas son las interrogantes que pretende satisfacer Larrea en su ensayo.

Con fecunda erudición va recorriendo por la memoria de Occidente un sostenido pensamiento en los escritos de poetas, de visionarios, de filósofos, de místicos, de teólogos, que surgen como las puntas de icebergs en los océanos polares y que nos permiten sospechar un volumen oculto de dimensiones notablemente más vastas.

A través de ellos se ha ido revelando la dirección inequívoca que conduce a la humanidad al encuentro con el Logos, con el Verbo o Espíritu anunciado apocalípticamente en el Cuarto Evangelio. Con El es la cita, aquí y ahora, desde el momento que se toma conciencia de ella. Cita con el «Verbo capaz de salvar el abismo que media entre el Ser y el existir, estableciendo comunicación entre los polos divino y humano, no por la exclusiva conciencia particular —psicosomática— que niega el valor de la realidad externa, sino en el absoluto del universo vivo y de la comunidad específica de los hombres» (p. 372). Verbo que es para la conciencia universal del hombre su «razón de ser».

La apoyatura de que se sirve Larrea para fundamentar sus místicas pero nada ortodoxas conclusiones lo lleva necesariamente al análisis de cierto pensamiento, que, iniciándose en los escritos joaninos, se continúa serpenteante, a veces equívoco y otras irreconocible, en

Joaquín de Fiore, Pascal, Vico, Joseph Mede, Novalis, Hegel, Schlegel, De Maistre, Bloy, los poetas «malditos», Chardin, Berdaiev, Cieszkowski, Barth, etc., en los que cree ver despuntar, merced a la luz que arroja la imaginación creadora, la conciencia del advenimiento del Espíritu, de la instauración de la «Nueva Jerusalem», superado el mero racionalismo «ateniense», en una síntesis que hará de la humanidad una «Espiritumanidad», concretando «más allá de la muerte del individuo psicosomático» el infinito reino apetecido.

Una cita del Evangelio de San Juan da la clave de las ideas últimas que se sostienen en este singular ensayo:

> Muy amados, ahora somos hijos de Dios y aún no se ha manifestado lo que hemos de ser, pero sabemos que cuando El se manifestare seremos semejantes (omoioi) a El porque le veremos tal cual Es. (Juan, III, 2.)

Resulta decidor que iniciado el último cuarto del siglo, próximo el año 2000, y desenvolviéndonos en un mundo que parece continuamente amenazado de extinción (explosión demográfica, armas nucleares, contaminación, falta de recursos energéticos, etc.), con una conciencia de que la muerte, como nunca antes, puede ser absoluta, se despierte en una sociedad la apetencia por estos escritos profetizantes y visionarios, escatalógicos las más veces, de suerte que podría pensarse en el resurgimiento de un milenarismo de otro y variado género —¿bimilenarismo?— que de alguna forma parece latir en el sustrato íntimo de hechos que van desde el recrudecido entusiasmo por la ciencia-ficción hasta la llamada ciencia de la «Futurología». ¿Signo de los tiempos?

De lo que no cabe ninguna duda es que cada vez más respiramos un aire de «fin de época».

Si nos apartamos de la tesis central de Larrea, que a muchos puede parecer absurda y a otros cautivadora, y seguimos con la inteligencia abierta recorriendo las singladuras que «poéticamente» cursa el autor por el mar de la Cultura, nos sorprenderá el análisis agudamente crítico que hace de las tendencias existencialistas de la filosofía, de algunas doctrinas ontológicas; la señalada precisión con que ilumina algunos aspectos, en general ambiguamente constatados, del pensamiento profundo de poetas y pensadores, que, desde el impulso romántico, viene acelerándose en Occidente; la valoración de la imaginación como suprema facultad humana.

Todo ello hace de éste un libro valioso y singular, sobre todo para comprender el proceso imaginativo y creador desencadenado en el

curso de las corrientes poéticas en las que se inscribe la propia obra de Larrea.

Finalmente, debemos señalar, para guardar fidelidad al espíritu que anima al autor, que este libro requiere sér leído con atenta imaginación. Imaginación de la que Breton nos dejó dicho:

> Querida imaginación, lo que más amo de ti
> es que tú nunca perdonas

ADOLFO NORDENFLYCHT (Séneca, 4. MADRID-3).

O. R. FRISCH, M. F. HOYAUX, A. C. ROSE-INNES, J. M. ZIMAN y otros: *Panorama de la física contemporánea.* Alianza Universidad, Madrid, 1975.

Desde que en 1942 el matemático y físico Enrique Fermi logró, en los bajos del estadio de fútbol de la Universidad de Chicago, la primera reacción nuclear en cadena, la física práctica ha recorrido largos caminos de experiencias y estudios que han venido a revolucionar diversos campos de la vida contemporánea.

Atrás quedaba toda la impresionante historia de una ciencia que, al estudiar las propiedades de la materia y tratar de elaborar leyes tendentes a modificar su estado, ha llevado a la Humanidad a precisar que «nada existe que sea eterno; no hay más que un continuo hacerse y un constante desaparecer», según expresión de Rodolfo Lämmel al explicar la teoría de la relatividad.

Desde Galileo Galilei, fundador de la nueva física con su tratado sobre las 'Mecánicas' en 1595, habría que tener presentes nombres como los de Bacon, Torricelli, Guericke, Huyghens, Elvius, Marsenne... Boyle y Newton enlazan, ya en el siglo XVIII, con los estudios de Franklin, Coulomb, Volta y Galvani. A partir de los descubrimientos de Davy y Ampère tienen lugar los trabajos de Faraday y Maxwell. Hertz hizo posible la aplicación de sus investigaciones al desarrollo de la telegrafía, telefonía y televisión, ahora perfeccionada con nuevas aportaciones. Roentgen descubre los rayos X y Becquerel la radiactividad. La teoría de los quanta de César Planck y los trabajos llevados a cabo por Rutherford y Bohr sobre la estructura del átomo, llevaron a la perfección de sus investigaciones por parte de De Broglie y Heisenberg que habrían de servir a Einstein a la hora de elaborar su teoría de la relatividad.

El propósito de este *Panorama de la física contemporánea* viene a ser el de «ofrecer los trabajos aparecidos en los últimos años que cubran el triple requisito de referirse a temas cruciales, suministrar una visión global de las nuevas ideas y no exigir un elevado grado de cultura matemática para su comprensión», tales objetivos parecen logrados, pues David Webber se ha ocupado de seleccionar y presentar los diversos trabajos que componen el libro, los cuales han sido traducidos por Enrique García Camarero y Enrique y Miguel Paredes.

Tras un prefacio y una tabla de unidades SI, la parte I agrupa, bajo el título de 'La teoría cuántica' trabajos de R. E. Peierls, O. R. Frisch, P. Stubbs y A. Bairsto. La parte II, 'Física nuclear y partículas fundamentales' recoge las firmas de R. J. Blin-Stoyle, F. R. Stannard y C. Ramm. Webber dice que «los capítulos incluidos en esta parte muestran cuán largo es el camino que media entre los conocimientos actuales y aquellas primeras teorías de la estructura nuclear donde las únicas partículas fundamentales eran el protón y el electrón, y más tarde el neutrón y el neutrino también».

Sigue una parte III titulada 'El estado sólido' a cargo de J. M. Ziman, A. C. Rose-Innes y A. H. Cottrell, en la cual se analiza el valor de los metales como buenos conductores y su aplicación a diversas ramas de la física práctica.

«La física del plasma y sus aplicaciones» ocupa la parte IV del libro y es un trabajo debido a M. F. Hoyaux que viene a presentar las propiedades del plasma, gas ionizado, y sus posibilidades de aplicación práctica sobre todo porque, como el mismo Hoyaux indica: «la física del plasma es un campo de la ciencia que se está ampliando rápidamente».

La parte V se ocupa de la 'relatividad' siendo ésta estudiada por M. M. Wolfson y O. R. Frisch, la cual estando basada, según Webber, «en conceptos bien simples» podrá llevarnos «a enredarnos en unas matemáticas sumamente complejas».

Libro interesante para el especialista y para el no iniciado en el tema que puede ser ampliado con las lecturas en él recomendadas.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Ciudad Puerta de Sierra, 2. Gredos, 4, 3.º A. MAJADAHONDA, Madrid).*

J. VILAR: *Literatura y Economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro,* Revista de Occidente, Madrid, 1973, 356 pp.

Estudio de la figura del arbitrista en la literatura castellana del siglo XVII en el que el rigor metodológico se aúna con la riqueza de las perspectivas socioliterarias que el autor aporta a la historia de las mentalidades. Combinando estudio literario (hasta el punto de ofrecer algunas piezas desconocidas) y enfoque sociológico Jean Vilar trata de descubrir la significación social del arbitrista y la apropiación —siempre con intención peyorativa— que de ella hacen los autores del siglo XVII.

Reconstruye previamente los orígenes del fenómeno: la proliferación de dar «arbitrios», como procedimiento político, data de fines del siglo XVI. El término «arbitrio» está ya bien establecido en la jerga política y fiscal de este tiempo con los siguientes sentidos: *a)* opinión y expediente financiero; *b)* monopolio o gravamen nuevo resultante de la admisión por el rey o su Consejo de alguna de tales opiniones; *c)* medida fiscal impuesta por la sola autoridad del rey. Sin embargo, aún no hay consolidación (en el término y en la tipología) de una figura que se dedique a «dar arbitrios» y que resulte identificable social y políticamente. Esta es la gran aportación de la novela satírica, el entremés y la comedia del siglo XVII: la creación del término *arbitrista* para designar al hombre que da «arbitrios» y al mismo tiempo la presentación de esta figura como viejo, pobre, ridículo, amargado e interesado en todas sus manifestaciones personales, y creador y creyente de absurdos en sus proposiciones o, dicho de otra forma, loco. De esta manera la repulsa que las Cortes sienten por los arbitrios (cargas fiscales impuestas sin consultarlas) es desplazada por los literatos hacia los propios autores de tales medidas. Así no se niegan determinados arbitrios (o se ridiculizan para obtener su desprestigio y condenación), sino que se ridiculiza toda persona que los proponga y, por tanto, todo tipo de arbitrios. Como la terminología no está, en los comienzos, suficientemente cristalizada en su contenido peyorativo, los autores, para reforzar su intención desprestigiadora, asimilarán al «arbitrista» a los tipos tradicionalmente ridículos: poeta, astrólogo, alquimista, loco (pp. 162-163), o le harán aparecer como «gracioso» en la comedia (pp. 111 y ss.). La intención es más que moralizadora en la literatura del XVII (p. 169), pues mediante la sátira se trata de «ridiculizar la idea de reforma a través (de la ridiculización) de la idea de proyecto» (p. 143). Cuanto más absurdos sean los arbitrios que en las obras literarias se ofrecen al público más desprestigio

caerá sobre la persona concreta que proponga remedios y proyectos políticos o económicos para remedio de los males de la monarquía.

La significación conservadora e inmovilista de esta postura literaria frente al arbitrismo es clara: lo ridiculizan todos los autores y casi todos lo consideran nocivo (p. 140). También es patente el conservadurismo de los autores tanto si nos atenemos a su propia posición social como si atendemos al público a que se dirigen. En apoyo de esta significación J. Vilar señala: 1) que la figura del arbitrista no está ni muy extendida ni es del agrado de todo el público ni de todos los autores (p. 147). 2) que no aparece ni en los avisos ni en las relaciones que proliferan por la Corte ni en las piezas costumbristas (p. 14). 3) que en la comedia no puede ser tema de toda la pieza ni siquiera de una escena (p. 113), por lo que al arbitrista sólo se le puede presentar de «gracioso», previamente aligerado de «los aspectos tristes, menguados, deleznables o demasiado solemnes» de la sátira (p. 122), dejando de esta manera de ser objeto de la sátira para convertirse en su auxiliar (reducción que se da sobre todo en el teatro de Alarcón). 4) que sólo aparece dicha figura en las piezas palaciegas, de ambiente cortesano (p. 15), y en los autores serios como Saavedra Fajardo, Gracián y Barrionuevo (p. 52). Si recogemos y aglutinamos estas cuatro precisiones fundamentales podemos concluir que no es el público en general el determinante de la aparición de la figura literaria del arbitrista, sino un determinado público —el cortesano y las oligarquías nobiliaria y municipal— es el que puede simpatizar y estimular la interpretación peyorativa de dicha figura.

Esto nos orienta más hacia la ideología y ambiente social de los propios autores que al marco histórico si buscamos el punto de partida de dicha concepción. El mismo J. Vilar afirma que la figura del arbitrista «nos parece más importante por su profundidad que por su extensión» (p. 149). De esta manera la objetividad de la visión peyorativa de los autores literarios respecto del «arbitrismo» es más bien una toma de postura subjetiva, acorde con su inmovilismo social y natural.

Después de sistematizar los diferentes tipos de arbitrista (técnico, económico, político y social (pp. 195-212) y de señalar —de modo exhaustivo— las diferentes visiones que del arbitrista ofrecen los autores, creemos hubiera sido necesaria una mayor profundización en la ideología y posición de cada autor en particular que explicara las divergencias tanto respecto del modelo histórico como respecto de las otras presentaciones literarias. El mismo J. Vilar reconoce esta deficiencia y afirma que para ello es necesario un estudio profundo del ambiente social de los escritores (p. 238). Solamente se extiende

en la interpretación del arbitrista en Quevedo integrándola en el conjunto de su visión política. Para ello pudo disponer de los archivos personales del profesor Amédée Mas, uno de los más profundos conocedores de Quevedo (p. 20). En el caso de Alarcón reconoce los límites para interpretar su visión del arbitrista: «si se conociera mejor a Alarcón en sus actividades políticas, quizá se adivinaría más fácilmente el alcance exacto de sus intenciones o de su origen» (p. 215). En el resto de los autores la relación de su opción literaria antiarbitrista con su propia ideología o con el fenómeno político-social contemporáneo queda muy diluida. Como justificación de este somero tratamiento histórico J. Vilar remite a la obra que prepara, *Les Spagnols du Siècle d'Or devant le déclin. L'arbitrisme,* en la que será estudiado con toda profundidad. De esta manera la defensa del carácter autónomo de esta obra sólo puede mantenerse en el estudio de las fuentes literarias pues en su ambientación histórica depende de la obra prometida. Constituye, pues, una primera aproximación al estudio del arbitrismo partiendo y dejándose guiar por las fuentes literarias.

No se explica, sin embargo, desde las fuentes literarias la constancia que todos los autores atribuyen al arbitrista (numerosos arbitrios, constantes proposiciones, soluciones para todo, dedicación durante muchos años). Esta puede explicarse desde el fenómeno histórico que tratan de desprestigiar con la misma intensidad que se produce: el gran número de arbitristas y arbitrios dirigidos a la monarquía se condensa en la literatura atribuyendo a un solo arbitrista miles de arbitrios y abarcando tal dedicación toda su vida. Por reducción se desprestigia tanto la cantidad de arbitristas como la de arbitrios.

Dentro ya de la tipología creemos que la poca frecuencia de sátiras contra el arbitrio técnico (p. 196) puede relacionarse con la actitud de los escritores de total desprecio de las artes aplicadas, mecánicas u «oficios viles». El caso de Quevedo es patente (Carta 153. *Epistolario.* Edición de Astrana Marín, Madrid, 1946, p. 337); *Lágrimas de Hieremías castellanas* (edición de E. M. Wilson y J. M. Blecua, Madrid, 1953, p. 39). En 1643, en su *Vida de S. Pablo,* Quevedo afirma: «puede uno ser noble y no vivir como tal, por haber venido él o sus padres de una en otra calamidad, a vivir por el arbitrio de la pobreza. Esto le sucedió a S. Pablo, que siendo nobilísimo encomendó su alimento a ejercicio bajo» *(Obras completas.* Edición de Astrana Marín. Madrid, 1941-53, II, p. 1323). De esta manera Quevedo explica «estamentalmente» que S. Pablo viva del trabajo de sus manos. La actitud del resto de los escritores es similar. De mencionar, por tanto, algún arbitrio técnico será siempre para ridiculizar los intentos de transformar la naturaleza (pp. 257-258). Es decir, que es la propia posición social

y cultural de los autores —conservadurismo social y natural— la que determina fundamentalmente su concepción peyorativa del arbitrismo. No hacen crítica social alguna, sino que complacen a su público, y se complacen, criticando. «Al hacer balance no se tiene la impresión de que el viejo soldado, el viejo marino, el diplomático que busca un puesto, personajes todos ellos que proponen grandes proyectos al Gobierno, hayan sido blanco de la sátira. Y sin embargo aquí el modelo existe» (p. 198).

La poca atención prestada a la ideología y posición social de cada uno de los autores estudiados está justificada por la frecuente afirmación de J. Vilar de limitarse a las fuentes literarias (pp. 13, 24, 231) pero está en contradicción con la metodología expuesta por él mismo —necesidad del estudio simultáneo de la realidad histórica del arbitrista y de su elaboración literaria (p. 162)— y con el reconocimiento de ser superior el interés histórico que el literario en dicha figura (pp. 142, 162). En este estudio el arbitrismo como fenómeno histórico es siempre una referencia en apoyo de la caracterización hecha por los autores literarios, no un elemento de contraste: se estudian los arbitristas sólo en los aspectos que confirman la interpretación que de ellos nos ofrece la literatura. Como explicación de esta inversión de la metodología propuesta y de la reducción del estudio a sólo las fuentes literarias está la obra más extensa ya citada que el autor promete en las páginas 174 y 232.

De esta manera el estudio es completo y exhaustivo en la presentación y manejo de las fuentes literarias y todas las limitaciones vienen dadas por la extraordinaria complejidad del fenómeno arbitrista y por la íntima relación que la literatura guarda con la sociedad. Limitaciones que J. Vilar ya resolvió en el caso de arbitrismo histórico representado por Sancho de Moncada en la Introducción a su obra *Restauración política de España* (Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1974) y que resolverá en la obra que promete con idéntica precisión.— *JOSE ANTONIO ALVAREZ VAZQUEZ (Galileo, 6. SALAMANCA).*

UNA NUEVA COLECCION DE LIBROS SOBRE CINE

Parece ser que, al fin, los cinéfilos españoles vamos a estar de suerte. Digo parece porque no me atrevo a conceder estatuto definitivo a la situación que atravesamos. Pero seamos optimistas. Tras muchos años de cine acobardado, de insensata censura, de ilusiones

truncadas, y tras usar como puente el espejismo de la apertura destapista, el panorama comienza a despejarse. Nos hallamos aún lejos de la meta, pero estamos caminando, que no es poco. Con retraso de años, de lustros —que en cine son siglos—, comenzamos a ver películas preteridas hasta hoy, un tanto desvenciiadas por el tiempo, pero necesarias.

Y con ser ello importante, no es lo más. El cine español comienza a desperezarse, estética e intelectualmente. Tras el abortado «Nuevo Cine» de los años sesenta han sido escasas las realizaciones válidas. Hoy la situación vuelve a animarse. Podemos recordar algunos éxitos recientes y son de esperar otros más. También parece que van a ir aplicándose nuevos criterios de censura, y está en puerta la Ley del Cine, que, sin ser la panacea, algo conseguirá.

Pero no intento hacer pronóstico, como tampoco historia. El optimismo que expreso es fruto tanto de lo que tenemos ante la vista como de lo que se nos ofrece al alcance de la mano: una nueva colección de libros de cine. Elías Querejeta se ha convertido en editor y está dando a la luz los guiones de algunas de las películas por él producidas. El programa es ambicioso, como veremos. Hasta ahora han aparecido cinco títulos: *Cría cuervos, La prima Angélica, El espíritu de la colmena, Pascual Duarte* y *El enigma de Kaspar Hauser.* A pesar de la anomalía que supone, el guión de *Cría cuervos* precedió al estreno comercial del filme. Este detalle nos introduce en el meollo del comentario.

¿Qué sentido tiene la publicación del guión de un filme? ¿A quién se dirige? ¿Cómo debe concebirse? La publicación de guiones cinematográficos no es empresa nueva. Tenemos un claro precedente en la colección «Voz-Imagen» de ediciones Aymá, que nos ha ofrecido una buena muestra de guiones importantes, casi todos de autores extranjeros —o extranjerizados: Buñuel—. Seix Barral, por su parte, publicó algunos en su «Biblioteca Breve»: *8 ½,* de Fellini, y *Mamma Roma,* de Pasolini, por ejemplo. El empeño más reciente, aparte del que constituye el objeto de este comentario, es el de editorial Sedmay, que está publicando interesantes guiones de Summers, Bardem, Marsé, etc. Todo ello va enriqueciendo el acervo de libros cinematográficos que diversas editoriales, como Rialp, Alianza —también con guiones—, Anagrama, Fernando Torres, Fundamentos y otras, han ido constituyendo.

El cine es un fenómeno artístico de amplio espectro. Se le ha denominado *séptimo* arte, pero es algo más: un super-arte, un omniarte; no hemos conseguido todavía el término preciso. Constituye una conjunción de plástica, música, danza y literatura, con todas las

conexiones y ampliaciones que deseemos. Ello le dota de una peculiar complejidad que, en muchos casos, exigiría conocer la gestación de una película para poder desentrañarla. Pero es obvio que al cinéfilo no le es dado asistir a la construcción total del filme, por simples condicionamientos de espacio y tiempo. Con el guión en la mano, sin embargo, el filme se clarifica: lo tenemos como descuartizado, accedemos a su proceso generador, podemos detener la proyección en un punto clave y reflexionar, alcanzamos a completar las lagunas que pudieron quedar tras la primera visión.

La nueva colección de libros de cine de Querejeta es muestra, por un lado, de los personales derroteros que intenta el cine español tras tantos años de producciones estúpidas; por otro, pretende ofrecer algunos grandes logros de cuño extranjero y quiere ir ampliando su campo de intereses dentro del marco cinematográfico.

El primer número de la serie corresponde a la película de Saura *Cría cuervos*. El libro apareció a fines de 1975, varios meses antes del estreno del filme, como ya indiqué. Se inicia con un prólogo de Juan Benet, al que sigue el guión ilustrado con algunos fotogramas de la película. Huelga aquí, por supuesto, una crítica de la misma; nos quedamos en el guión, pura y simplemente, que es como la semilla de la que irá germinando el filme hasta alcanzar sazón. Su utilidad para el cinéfilo está fuera de duda, pero se echa en falta la condición de provisionalidad que subyace a todo guión. Es éste, en realidad, una guía de trabajo sobre la que aplican enmiendas, supresiones y se establecen enfoques diferentes. Junto al guión escrito, el director dispone de figurines y esbozos para precisar plásticamente sus ideaciones estéticas. En la colección de Querejeta, los dos primeros números —*Cría cuervos* y *La prima Angélica*— presentan un guión limpio, acabado, sin rastros de provisionalidad, sin esos aditamentos posteriores que siempre se introducen. Esto ya no ocurre en el tercero de la colección, *El espíritu de la colmena*, donde con abundantes notas a pie de página se van indicando las vicisitudes del rodaje y del montaje, lo que permite hacerse una idea precisa de la elaboración del filme. ¿Cuál de ambos sistemas es preferible? Personalmente estimo que el segundo. Nadie sustituye la visión de una película por la lectura de su guión. De manera habitual éste se consulta luego, con el propósito de profundizar en los significados o de aclarar imprecisiones. Un guión en el que se pueda seguir el proceso configurador del filme es preferible, creo, a otro de contenido puramente literario, más perfeccionista y definitivo, pero menos acorde con su concreto interés.

Después del guión de *Cría cuervos* propiamente tal, aparece una entrevista de Angel S. Harguindey con Carlos Saura, en la que el director expresa sus conocidas ideas en torno al estilo, personajes y condicionamientos de su cine. El último trabajo incluido es un comentario de Vicente Molina Foix titulado «El cine de la distancia», en el que estudia la trayectoria del director a través de sus últimas películas, de *El jardín de las delicias* a *Cría cuervos*, y analiza las eventuales conexiones del cine de Saura con los de Bergman y Visconti. El libro se cierra con las fichas técnica y artística correspondientes al film.

El segundo título corresponde a *La prima Angélica,* aparecido en enero de 1976 y con una segunda edición en el mes de abril. Lo presenta un prólogo de Eduardo Haro Tecglen titulado «La huella de la memoria o el tiempo de nadie», que se inicia con una reflexión sobre la posibilidad de la memoria, para pasar luego a comentar el eficaz hallazgo cinematográfico de Saura, que consiste en hacer que el protagonista peregrine al pasado viajando como el adulto que es hacia la infancia que imagina o cree recordar. Se analiza el significado histórico-político del film y la proyección que alcanza sobre la presente situación española; queda evidenciada la existencia de un doble protagonismo, el del antihéroe Luis y el de su prima Angélica, exponente el último de la frustración característica de la mujer española. Como indiqué, el guión aparece limpio, sin enmiendas. Sin embargo, en la película son evidentes las modificaciones. Y, aun pecando de reiteración, deseo insistir en el interés que tiene para el lector la indicación de los cambios introducidos durante el rodaje o después. Las ilustraciones corresponden a fotogramas de la película, e incluso algunas de ellas testimonian la no coincidencia entre lo escrito y lo filmado. A continuación, Elías Querejeta inserta unas «Anotaciones» en las que expresa sus ideas sobre el cine, su trayectoria personal y la opinión que le merece Saura, a la manera de entrevista sin preguntas, es decir, rechazando el sistema de interviú habitual y adoptando una fórmula de interrogación continuada que permite reflexionar las respuestas. Por último, Fernado Lara escribe sobre «Estructura y estilo en *La prima Angélica*», completando en algún sentido el estudio inicial de Haro Tecglen. Las fichas técnica y artística ponen el punto final.

El tercer número de la colección se aproxima más al ideal propugnado. *El espíritu de la colmena,* película de Víctor Erice sobre guión propio y de Angel Fernández-Santos, es la más antigua de las españolas que hasta ahora incluye la serie, ya que fue producida

en 1973. Quizá la distancia de casi tres años entre las fechas de producción y de publicación haya facilitado el que se incluyan abundantes notas a pie de página, explicando las modificaciones operadas. Son nada menos que 200, lo que ofrece una idea de lo laboriosos que resultaron el rodaje y el montaje del film. Pudiera pensarse que la abundancia de notas dificulta la lectura del guión, pero no es así cuando se buscan aclaraciones y se pretende conocer la entraña de la obra. Para los autores resulta más difícil ofrecer un guión iluminado con apostillas, pero el cinéfilo lo agradece. Lo mismo que agradece el prólogo clarividente de Fernando Savater con la inicial alegoría del monstruo y el posterior análisis del sustrato ideológico de la película. Es un trabajo para releer dos y tres veces, a fin de acrisolar todas las esencias que contiene. Tras el guión, ilustrado con los correspondientes fotogramas, aparece una entrevista con Erice, realizada en 1973 por Miguel Rubio, Jos Oliver y Manuel Matji. El director explica en ella el proceso de gestación de su película y valora los resultados obtenidos. Como último trabajo figura «Una gradación de venenos», de Alvaro del Amo, en el que estudia el no significado moral del film. Cierra, como es habitual, la relación de técnicos y artistas que lo han elaborado.

Los dos últimos números, aparecidos simultáneamente en el mes de junio con ocasión de la madrileña Feria del Libro, son *Pascual Duarte*, guión de Emilio Martínez Lázaro, Elías Querejeta y Ricardo Franco sobre la novela de Camilo José Cela, y *El enigma de Kaspar Hauser*, película de Werner Herzog, primera muestra de los nuevos derroteros de la colección al abandonar el exclusivo marco de las producciones de Querejeta. Escriben los prólogos —hay dos— a *Pascual Duarte* Carmen de Elejabeitia e Ignacio Fernández de Castro, por un lado, y Eduardo Haro Tecglen, por otro. En el primero se sitúan los cuatro tiempos de la película y los sucesivos encuentros del protagonista con el amor, la violencia, el poder y la muerte. Haro Tecglen establece en el segundo el contexto histórico en que se desarrolla la acción, y analiza luego la condición de «violento» que falsamente se atribuye al *homo hispánicus*, expresión acuñada por Sánchez Albornoz. El guión propiamente dicho está en la línea del que le precede, en cuanto a la inserción de abundante notas explicativas sobre la realización y montaje del film. Aplausos para esta forma de editarlo, que lo hace verdaderamente útil para el cinéfilo. Lo ilustran los consabidos fotogramas. Son muy interesantes las anotaciones de Ricardo Franco, el director, sobre la elaboración del guión y el rodaje de la película; explica en ellas su criterio sobre

la adaptación de la obra literaria y el empeño de no caer en el adocenado cine-ilustración-de-la-literatura. Hay luego un breve apunte de Luis de Pablo sobre el fondo musical que ha elaborado para la película, en el que incluye una muestra de la partitura original. El libro finaliza con «Algunas consideraciones», de Augusto Martínez Torres, un trabajoso epílogo que está un poco fuera de contexto, aun refiriéndose al film, porque el autor parece haber intentado, más que un simple análisis, todo lo personal que se quiera, pero en función del guión como núcleo constitutivo del libro, una original creación literaria a base de largos y alambicados períodos sintácticos que induce, incluso, al desinterés. Finalizan, como de costumbre, las fichas técnica y artística del film.

La estructuración del último número de la serie, *Kaspar Hauser*, es bastante diferente a la de los títulos que le preceden. Se trata de una traducción de Carlos Pazo del original alemán, y se inicia con un poema de Paul Verlaine, al que siguen algunos documentos relativos a la misteriosa aparición de Kaspar y a su muerte. También se incluyen varias de sus composiciones literarias. El director hace unas advertencias preliminares sobre los diálogos, música, vestuario, cámara, etc., de la película que piensa realizar. Luego viene el guión dividido en dos partes, la narración de la historia y los diálogos, con las ilustraciones fotográficas correspondientes. La última parte es una extensa entrevista de Simon Mizrahi con Werner Herzog. Tiene gran interés, porque constituye una minuciosa descripción de la estructura del film y de las incidencias de la realización. Destaca, sobre todo, el estudio de la extraña personalidad del protagonista real, el excéntrico y vapuledao Bruno S., así como la censura de la «buena conciencia» de la sociedad burguesa, que no admite la intacta pureza humana de Kaspar Hauser, porque ve en ella un velado alegato contra su inmundicia.

Hasta aquí, lo que tenemos al alcance de la mano. La serie va a proseguir con títulos que se prometen interesantes. *La guerra ha terminado; Aguirre, la cólera de Dios; Atica; El desencanto,* y una serie de estudios sobre Humphrey Bogart son los libros en proyecto. El interés de los temas, la altura de las colaboraciones y la cuidada presencia de la colección auguran muchos éxito a esta iniciativa de Elías Querejeta.—*FRANCISCO JAVIER AGUIRRE GONZALEZ (Plaza Arteijo, 14. MADRID-29.)*

LEYENDO «PARABOLAS» * DE FELIX GRANDE

Leyendo las seis parábolas de Félix, que no conocía. Me intrinco en su siempre la misma densidad y chorreo palatolabial de saliva inteligente, ese niagárico fluido de palabras latigales, uñadas de significado. Es su incorregible escritura vigorosa de rasguño y uñarada de xilografía martillada con estilete. Siempre lluviosa, en la ventisca expresiva y aniquiladora que barre y lava a cepillazo limpio. Puñaladas en los oídos púdicos y un silabeo verbal de aterradoras evidencias engendradas por el lúcido susto del insomnio.

Algunos pasos en un parque siembran el pánico con la sola presencia demencial del logos peripatético. Empieza a funcionar el maniquí, la marioneta o humanoide vegetativo a pique de consunción identificadora. Consulta médicos. La medicina, hay que notar, es una «constante» alusiva de la ortopedia curativa de Grande, como prevención a los riesgos subitáneos de empeoramiento. Estamos bajo el signo de una teratología fundamental que vecinda la crisis fatal de aniquilamiento irrecuperable. Todo tiende, consecuentemente, al resquebrajo. Ya aparece, en su sitio, la palabra clave: «resquebrajado». Humildad y asesinato, perdón y soberbia, lo pequeñito y lo enorme, lo que crece y es aplastado, anatomía y angustia, asumen el terreno de la condición parantropológica del excelso *animal sublimans*, sublimizado en hueco. No queda más que... «callarse y fumar».

Torna el asesinato. *Más puñados de arroz para nuestras palomas.* Tornan las palabras maderísticas («resquebrajada fraternidad») y el auxilio de las terapéuticas de los ciudadanos deshauciados. Se habla de cadáveres... numerables y numerarios. No son más que hechos y sus concausas. El meollo de la cuestión está en alguna sala sucia —o harto limpia— de ficheros fehacientes. El sentimiento delator de la fechoría como instancia cívica. No falta ya nada más que una cosa, a escala nacional, digo yo: levantar ficha de los-no-fichados. Por cierto, yo tengo que buscar la ficha manoseada de Félix Grande y marcar en ella el delito de lesa literatura parabólica. Aquí se trata de rencor endémico, curiosamente salutífero, aunque pestífero, para la grata armonía de un *modus vivendi* mancomunario. Prototipo de tradición-traición. La grandísima minuciosidad de Grande, poskafkiana, convecino aterrado del terror, le lleva a hilvanar la lógica apresurada de los acontecimientos con costura de puntadas lentas para no perder el hilo de Ariana de su laberinto superorganizado u Oficina Común de Denuncias (OCD). Tras el aburrimiento consabido de la sacrosanta

---

* Ediciones Júcar. Madrid, 1975.

denunciación mutual, a la orden del día, se operó por consiguiente un régimen apropiado de otro escape factible: la venganza en cadena. Plataforma de conciencias. La «pura lógica» no decae en este geómetra descomunal, posible heredero del 98, castellanoparlante desconsolado del solar metafísicamente imposible y absurdo. Pese al blancor manifiesto de las palomas de toda hermosa Catedral. ¿Arroz? ¡Atroz!

En una cafetería: grupo heteróclito, pero normal. Musiquilla de radiogramola automática. Y el camarero. Bebida: tintos. *Una cosa.* ¿Qué cosa? Pues ya lo estáis leyendo: «increíble». Alguien pregunta: «*¿Qué* es increíble?» Sin duda, lo que Grande había llamado otra vez «el volumen». Un pariente cercano de los demás monstruos superestructurados, como el hueco, la momia, el superego... Cosas, si no seminales, sí semivivas y semovientes, sin nombre, tremendamente ubicuas e invertebradas. Por lo demás, entes providenciales-provisionales del caletre de Samuel Beckett: *Not body, not spirit. Not Watt, not Knott.* Una materialización de la Nada, pseudo-identidad de lo Innominable. Por argucia semántica: UNA COSA. Es decir: «Eso, eso...» La cuadratura del Misterio de Maeterlinck: *(L'Hôte Inconnu)* y del Espanto de Lovecraft *(YOG-SOTHOTH). Unde hoc monstrum?* La modificación de «Godot», en la pesadilla de Grande, cobra truculencia fenomenal de medidas ilimitadas: «ocupa toda la puerta», «es una cosa seria», «grande, inmensa, una epopeya siniestra», y su poder de parásito semoviente urbícula-ubicuo cobra también proporciones de espanto: «eso avanza». A su vista presentida, que arma tumulto y percance de muerte, se rezó. Trajo Biblia el camarero. El cadáver quedó en cabeza solo, esto es, lo contrario de acéfalo. Bastó que alguien dijera: «todavía está viv...», para que entonces la porfiada testa desapareciese de allí. Cambiaron el disco perturbador. El que no haya comprendido que se detenga todavía en la frase dubitativa: «quizá esté toda la calle llena de eso, toda la ciudad...». Quizá.

El terrorismo literario de Grande, parabólico y fabuloso, deriva, en ocasiones, violentamente, en cabriola panfletaria. La lógica implacable, acoplada socráticamente al sorites dialéctico regulador de premisas, desciende de la abstracción, de la Idea inteligible, aterrizando digital en la ciénaga mundanal de las pasiones. Ahora el guiñol es consuetudinario. La cabeza innumerable de la muchedumbre, la megalópolis cataclísmica, el apocalipsis terrorífico, se perfila en epidermis y carátulas monolíticas, moralmente discernibles en su baile histriónico. Grande asiste a la mascarada. He aquí el sacro emporio metropolitano del conocimiento donde se enarbola la Lira. Lo frecuenta

un espécimen de Venus tercamente inmarchita, cuyo *odor di femina* sobrepuja el ornato de su tocado (sombrero malva) de cuasi Isis, velando una tez de venerable blancura. Este es el cromo super-kitschiano que da la nota dentro del iracundo libelo. Ya su título, anfibológico, anunciando el ditirambo y algún acaecer incontrolado, nos sume en un memorable medioevo. Está dedicado a Fernando Savater. Lo encabeza una cita fragmentaria de Franz Kafka (Diarios). Helo aquí: *Elogio de la Poesía, o Incidente en el sacro emporio.* Rozando la glosa diremos que lo específico del argumento se centra en la «fiera regularidad» y «puntualidad encarnizada» con que, la muy señora mía, viene asistiendo a recitales y conferencias. Pero la lira, con minúscula, se confunde con su portador y éste se llama vate, vulgarmente (liróforo, preciosamente). Ahora bien, nuestro cronista olvida el humor familiar al mote que por homofonía recuerda *water,* y, sin embargo, escribe: «la agresión espiritual del vate del jardín», frase agresiva con vicio de pleonasmo, si se recuerda también que en marinería llaman jardín al retrete. Lo achacamos a la seriedad del cronista ocupado en describir la «ceremonia crepuscular» con no disimulado asco. Su propio papel de testigo circunstancial, según explica una «anécdota», obseso por la contemplación de Doña Isis, y su sombrerito malva, provoca insensiblemente el desenlace de su chafarrinón mental. Parece que donde ella veía el Dolor, la Sabiduría y lo Profundo, él, más objetivo, el rollo y la anatomía ojerosa del vate de turno. Y comienza la velada... o actividad del espíritu... con poemario al canto precedido de proemio academoralizadormidera, en homenaje al emporio cultural. Véase, en medio del ritual aflictivo, una copia textual del mismo. En una tregua ético-clínica, le hablas tú a la buena señora... de vejiga y conciencia. Y ya olvidas al vate para referirte al poeta lírico, sin símiles, todo «henchido de canallería y heterodoxia» (que por eso le dedicas el cuento a nuestro amigo Fernando Savater). Yo te estoy viendo, *borracho de risa,* también yo (¡La risa te salve, hermano!). Te quiso pegar un estudiante —un estudiante un poco romo o románico—, y se armó un follón entre los liricoescuchantes. En este punto de tu relato te inspira tutelarmente Kafka. Huíste, según fórmulas, no sin antes depositar un beso en la mejilla de la dama principal, cuya vista te produjo «una especie de»... («qué país, qué época»). El paréntesis es mío.

Ego y Superego, etc., conversan en la Mancha. Esos dos. Tiene un segundo título que dice así: *Moderado elogio del diván del psicoanalista.* Basta. Se entra en materia esgrimiendo la defensa de los heterodoxos mundiales, defensa que en Grande es como coser y cantar en

estos tiempos de moda recuperadora. Volviendo la espalda a Emerson, demasiado trascendental, se topa en América con Henry Miller. Es más, se lo trae a su cabecera viéndose pronto asaltado con los improperios del Superego. Sobre «los abismos del Bien», es ya hora de decirle al hermanazo cuatro verdades y darle un puntapié. La culpa toda recae en ese fantasmón de Viena, de los tabúes y los cangrejos de Edipo. El Sigmund ese. Al que ponen siempre el último en la fila: Sade, Hegel, Marx, seguido de Breton, según el orden de la cronología histórica. El padre del psicoanálisis que no tiene madre. Justamente, Freud era androcentrista. Como dijo un surrealista a André Breton: «Pour comprende Freud, chaussez des testicules en guise de lunettes.» Despotricas contra él: «tú, hijo de perra», con la otra voz tuya fraternal cuando sabes que nada se consigue con insultos. Ya ves, Bachelard lo llama «el enemigo de la metafísica», y asunto concluido. Tú, a leer *Sexus*, y sanseacabó, luego te repites la retahíla de Rimbaud: «¡Oh inocencia!, inocencia; inocencia, inoc... ¡peste!» Tu hermano el súper es la peste misma, y además una lata. Si no se aprende de memoria los sonetos del Aretino o los proverbios del infierno de Blake, que te deje en paz. ¡Y pensar que *diván* es oriental y principio de placer!

Tres paulas dentro de la escena. Chorreante significado, como hemorragia del símbolo. Dudo que jaula quiera decir otra cosa que cárcel. Lo contrario de «jauja», casi homónima. Ya nos hablas del patio de butacas encarcelado, y hemos comprendido la regla de tres. Un tema muy Piranesi. Hasta aquí la simbología de la *imago mundi* es ornamentofantasmagórica. Un simple golpe de ojo accede a la ilusión óptica, puesto que el mundo es Maya. Cosa que se hace patente con la presencia de «mimos notables». Pero ya antes el título-tríptico, con sonido de pregón, nos mete en estado. Dos siluetas de la Humanidad se agitan. *La pareja* consabida. Grande enfoca sus rostros: «insuperable desesperación». Sufren encierro. La acción arranca de una infinita monotonía hasta la repetición de lo monótono perenne. Ciegos, incomunicados, dándose la espalda, aguardan el milagro. En lo expectante acude la alarma mezclada de triunfo cuando el encuentro se produce al fin. Buscan ya las cerraduras contemplándose mutuamente, mientras en sordina se levantan ecos recreativos de identificación. Se logra el contacto epidérmico hasta sus últimas consecuencias. Punto seguido empieza la refriega. El monolingüismo de Grande nos paraliza al redescubrir el verbo madérico «resquebrajar». Tambalea el terreno expedito de la comunicación. El quid reside en la tarea her-

menéutica que dejamos en manos de Carlos Castilla del Pino. Llegados a este estadio de «incomunicación» en la cotidianidad, se impone la sinonimia entre «jaula» y casa. Cuenta tenida de los conceptos de «madurez o inmadurez» —es éste un problema especialmente caro a Witold Gombrowicz, a cuyas obras remito. Para reconocer el encierro de las relaciones «interpersonales», además de JAULAS, su aspecto más emblemático, existe la famosa fórmula de KNOTS. Se debe a R. D. Laing, quien nos describe la servidumbre humana con los esquemas siguientes: «nudos, anudamientos, *impasses,* disyunciones, círculos viciosos, bloqueos». Aspectos más abstractos de idénticas situaciones-jaulas, que el Antisiquiatra intenta desprender de su «contenido» lo suficientemente *para que se entrevea la última elegancia formal de estas texturas de la «maya».* Nuestro reino... de ilusiones. «Tal vez sea imposible eludir el dominio, tal vez sea completamente imposible eludir el dominio, entonces domíname tú a mí para que yo te domine desde tu dominio y mi estar dominada, o déjame dominarte y así me dominarás tú en tu dejarte dominar y dominándome, como prefieras, pero dominémonos al menos mientras nos deseemos.»— *CARLOS EDMUNDO DE ORY (545, rue Saint Fuscien. 80.000 AMIENS. Francia).*

«MONSALVAT»: UNA REVISTA DE MUSICA

Los *slogans* —tal vez subtítulos— aclaran al lector la orientación de *Monsalvat.* En la portada, «la música para todos»; en el interior, «revista wagneriana y de información musical». Luego, el comienzo de 1976 con el número 24 nos habla de continuidad, de seguir en la lucha del difícil camino de las revistas musicales españolas. Cuando Manuel de Falla iba y venía de París, se decía que —salvo él y unos pocos— España era un país musical, no un país de músicos. Tampoco éramos país de revistas musicales, que nacían y morían con las primeras flores. Y si morían pocas era sólo porque nacían pocas. Faltaban abonos, faltaban entusiasmos, porque una cosa era ir a un concierto o a una función de ópera y otra —muy otra— interesarse por el quién y el cómo de la música. Ahora tenemos un excelente grupo de compositores, y *Monsalvat,* nacida en 1973, entra en 1976 con su número 24. Las cosas de la música están cambiando,

y el cambio incluye a las revistas, que nos hacían tanta falta como los compositores.

Monsalvat ha nacido en Barcelona, y desde allí está llegando a los aficionados de todo el país. La presidencia de honor la ocupa Winifred Wagner, con lo que José Manuel Infiesta Monterde —fundador y director— confirma la legitimidad de su «revista wagneriana». De la «información musical» —de la buena información musical— comentaremos más adelante.

La nómina de redactores, colaboradores nacionales y extranjeros y corresponsales nacionales incluye muchos nombres de prestigio en el campo de la crítica y el ensayo, a la vez que encontramos colaboraciones especiales para temas concretos, como en el caso de un trabajo sobre Vincent d'Indy, encargado y escrito por su hijo Jacques.

La estructura de estos 24 números muestra la constante en las secciones base, formadas por ensayos, entrevistas de actualidad, orientaciones técnicas, estudios sobre las grandes etapas de la música y críticas de actualidad, junto con programaciones y crítica de discos y libros. El nivel se corresponde con el del aficionado a la música, y el tono tiene, por una parte, el propósito de orientarle en su acercamiento a la música; por otra, el de informarle de lo que sucede dentro y fuera de España. No se trata de una revista para especialistas, sino de una publicación informativa y orientadora. Responde, por tanto, a sus dos *slogans*, porque se dirige a todos los aficionados y les informa cumplidamente. En último término, *Monsalvat* es testimonio del acontecer musical, y con ello de la pequeña o gran historia de la vida musical española.

Un grato formato —16,5 por 23,5— y una cuidada presentación completan su descripción, que concluimos con una reseña de uno de sus sumarios: un trabajo de José María Infiesta sobre Franz Liszt; el trabajo citado sobre Vicent d'Indy; dos entrevistas, con Matteo Manuguerra y con Enrique Casals; dos artículos orientadores, sobre el órgano y sobre los instrumentos de percusión; un estudio sobre la ópera romántica alemana; otro sobre Falla; uno sobre el «cuarteto», y las reseñas críticas de diferentes provincias, programación y críticas de libros y discos.

Al margen de la publicación de la revista, *Monsalvat* ha iniciado una colección de monografías. El primer número de la serie está dedicado a «Los románticos alemanes». La idea de esta colección es la de reunir bajo distintos grupos básicos el panorama de la mú-

sica universal, tratándolos de modo exhaustivo dentro de su objetivo orientador.

Y afirmado el cumplimiento de su misión, importa en *Monsalvat* su continuidad, su colaboración y servicio a la música. Ese servicio que corresponde precisamente a una revista, porque no se trata de leer una biografía más o menos «novelada» de un compositor, sino de permanecer informado de todos y de todo, lo que, con mayor o menor profundidad, forma parte del mundo de la música.—*CARLOS-JOSE COSTAS (General Mola, 211. MADRID-2).*