

no cuando decía que lo que no es tradición es plagio».

La mayor parte de las piezas expuestas por Carola Torres en la Galería Iolas-Velasco son alfombras. Solamente hay, que yo recuerde, un tapiz realizado sobre un diseño de Guinovart. Los demás diseños fueron preparados por los pintores pensando en que iban a servir para hacer alfombras. Ya he hablado de la explosión de color de Manolo Millares. He de mencionar también el Tapies que ocupa toda la pared del fondo de la sala principal de la Galería y que es un prodigio de equilibrio; los deliciosos diseños de Pepe Caballero en violeta y negro sobre el fondo de lana cruda; la gama de marrones de Guinovart; la elegancia exquisita de Antonio Saura, cuyos diseños dan como resultado unas alfombras realizadas en los colores de la lana natural, sin teñir. Hay también en esta exposición alguna pieza diseñada por la misma Carola Torres, aunque sin ningún ánimo de presentarse ella misma como pintora. Sus aportaciones consisten en incorporar a sus alfombras diseños tradicionales que no proceden del campo de la alfombra y que están tomados de cerámicas, bordados o tallas populares.

En la exposición, por razones bien fáciles de comprender, las alfombras están colgadas en las paredes, como si fueran tapices. No es esta su función. Yo mismo he tenido ocasión de comprobar cuánto ganan al ser colocadas en el suelo. Para ponerlas en el suelo las concibieron los artistas y las realizaron los artesanos empleando la técnica de «alto lizo» tradicional. No son piezas para mirar como se mira un cuadro, sino para pisar, para sentarse, para tumbarse en ellas, para vivir sobre ellas y hacer realidad la fusión de la vida con el arte.

■ L. CARANDELL.

LIBROS

LA CIENCIA MODERNA EN ESPAÑA

Si hubiera que escribir la historia científica de España por el método de las «grandes

figuras», de esa especie de genios iluminados que parecen emerger de la nada, tal y como nos la escriben quienes no son precisamente grandes figuras, realmente resultaría una historia muy corta, de bastante poco interés. Si, por el contrario, se escarba en etapas «deslucidas», como las llama José María López Piñero (1), de nuestra historia, y establecemos los eslabones pertinentes entre los modestos trabajadores de nuestra ciencia, nos encontramos con una interesante relación de esfuerzos y luchas, de hombres en marcha contra una sociedad cerrada, de intranquilidades ideológicas y opresiones políticas. Y eso, aunque se trate de una materia tan aparentemente aséptica como la investigación científica.

Normalmente, la iniciación de un renacimiento de la actividad científica en España se fija en las primeras décadas del siglo XVIII, con el advenimiento de la europea dinastía borbónica. López Piñero ha colocado su lente sobre los últimos años del siglo XVII, a la busca (con la ayuda de diversos historiadores, como Ceñal y Peset Llorca) de los primeros atisbos de la ciencia moderna en nuestro país. Es un período difícil, porque la ciencia está dominada, en esos momentos, por los métodos y los principios escolásticos, y cualquier «novator» (como eran entonces denominados los innovadores) tenían que enfrentarse con duros anatemas que les venían dirigidos desde sus propios colegas.

Contra lo que pudiera creerse, la contribución española a la ciencia renacentista había sido importante. La náutica, la ingeniería naval, la cartografía y la ingeniería militar fueron materias en las que la recién nacida nación española estaba ducha, por sus necesidades imperialistas, tanto en Europa como en América. Pero el triunfo de la mentalidad contrarreformista en el último tercio del siglo XVI trajo como consecuencia el aislamiento más implacable en materia cultural y científica. La actividad de la Universidad de Salamanca, única Universidad europea que admitió en su enseñanza la teoría heliocéntrica de Copérnico, que luego prohibiría Roma) y de la escuela valenciana de anatomía vesaliana (por citar dos ejemplos importantes de la actividad científica renacentista) se vieron cortados por la intranquilidad. El aislamiento culminaría con la prohibición, por Felipe II, de que los españoles estudiaran o enseñaran en otros países.

La contrarreforma marca el principio de nuestra deca-

dencia científica, junto con otros factores que analiza Piñero: el hecho de que se descuidara el desarrollo de la ciencia pura ante la necesidad de atender a la ciencia aplicada y el exterminio de la comunidad hispano-judía, que había creado, durante la Edad Media, un ambiente propicio para el cultivo de la ciencia.

Mientras en Europa nacían nuevas formas de enfrentarse con la realidad, estudiarla y dominarla, en España se vivía de espaldas a esa preilustración. Es significativo, a este respecto, un párrafo, transcrito en el libro que nos ocupa, de Juan de Cabriada (uno de los más importantes «novatores», en el terreno de la medicina): «Que es lastimosa y aun vergonzosa cosa que, como si fuéramos indios, hayamos de ser los últimos en recibir las noticias y luces públicas que ya están esparcidas por Europa». En el tercio inicial del siglo XVII se vivió sólo de las rentas del período renacentista, y hasta los últimos años de ese siglo no aparecen los «novatores» que romperán abiertamente el cerco escolástico y empiezan a enlazar con las nuevas corrientes europeas. Por entonces, en las zonas periféricas especialmente, se iniciaba un lento proceso de recuperación económica, con tímidos matices reformistas, que intentaban paliar la crisis económica de la decadente España del Imperio.

Desde la contribución del italiano Juan Bautista Juanini (establecido en España bajo la protección de Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, uno de los mecenas aristocráticos de la nueva ciencia) a la labor desarrollada en los centros universitarios de Zaragoza, Sevilla y Valencia, principalmente, el libro nos muestra los principales hombres (Crisóstomo Martínez, Juan de Cabriada, Joan D'Alós, Caramuel, José de Zaragoza, Tosca, Corachán, Ome-rique...) que quemaron esfuerzos y luchas para incorporar a nuestro país a la marcha de la historia.

El que todavía no se haya conseguido, el que aún pueda tener aplicación la queja de Cabriada y tengamos que lamentarnos de enterarnos los últimos —si nos enteramos— de lo que se hace en el mundo, es una prueba de que este libro de ciento setenta páginas no es un simple trabajo erudito, sino un elemento más para la toma de conciencia de una situación vergonzosa. ■ J. A. GACINO.

(1) «La Introducción de la ciencia moderna en España», por José María López Piñero. Ediciones Ariel. Barcelona, 1969.

LOS PATRIARCAS DEL ANTIFEMINISMO

Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, fue uno de los primeros prosistas castellanos que intentó con éxito la simbiosis de las formas literarias cultas y del lenguaje popular. Según parece, era hombre instruido, pero no libresco. Como buen clérigo pre-renacentista, se dedicó al género didáctico, y aunque escribió algunas vidas de santos y una insoportable «Atalaya de las Crónicas», se empleó a fondo en la sátira moralizante y misógina. Su obra fundamental, el «Corbacho» o «Reprobación del amor mundano» (a la que tituló simplemente con el cargo eclesiástico que ostentaba: «Arcipreste de Talavera»), es una de las más feroces diatribas antifeministas escritas en un país tradicionalmente antifeminista. Al final de la primera parte, dedicada a vituperar los pecados derivados del «loco amor», el Arcipreste de Talavera no halla, refiriéndose genéricamente a las mujeres, «por qué razón el onbre las deve bien querer». La segunda parte trata de «los vicios e tachas e malas condiciones de las perversas mugeres»; el terrible Arcipreste sólo encuentra en las hembras motivos de desprecio: la mujer, según él, es «murmurante e detractora», «cara de dos fazes», «desobediente e porfiada», «doctada de vanagloria ventosa», «envidiosa de cualquiera más fermosa que ella». El Arcipreste —afirma el profesor González Muela, responsable de esta nueva edición del «Corbacho»— «se une a corrientes antifeministas de la cultura latino-cristiana y hasta hebrea, pues, desde la Biblia, Eva es la gran culpable de la pérdida del Paraíso». La literatura antifeminista es, por lo visto, tan antigua como la historia de la cultura. Nuestro Arcipreste talaverano no es, pues, ni un pionero ni un superviviente, sino uno más de los grandes patriarcas del antifeminismo. Lo trágico es comprobar que, salvando las naturales distancias conceptuales y lingüísticas, muchos de los tópicos del «Corbacho» pueden estar vigentes en las «civilizadas» mentes de nuestros contemporáneos. ■ S. R. S.

(*) Alfonso Martínez de Toledo, «Arcipreste de Talavera» o el «Corbacho». Edición, introducción y notas de Joaquín González Muela. Col. Clásicos Castellana. Madrid, 1970.

RAYMOND RADIGUET Y LA CULTURA DE «LYCEE»

«Raymond Radiguet nació el 18 de junio de 1903; murió, sin saberlo, el 12 de diciembre de 1923, después de una vida milagrosa...». Esto escribía Jean Cocteau en el prólogo a «Le bal du comte d'Orgel», segunda y última novela de Radiguet, publicada poco después de su prematura muerte. Cuatro años antes, bajo el patrocinio espiritual de los poetas vanguardistas, había editado un volumen de poemas, «Les Joues en feu», que sirvió de librito a una partitura de Georges Auric. Su obra maestra, «Le diable au corps», se sitúa cronológicamente entre ambos títulos. Su aparición causó un enorme impacto en el universo literario francés. Radiguet resucitaba la imagen del «enfant terrible», sabio y cáustico, lúcido y a la vez apasionado; e inconscientemente los patriarcas de la pluma lo comparaban con Rimbaud, el gran malogrado, cuya obra desconcertante y premonitrice figuraba ya en las antologías clásicas. «Raymond Radiguet —escribía su incondicional Cocteau— comparte con Arthur Rimbaud el terrible privilegio de ser un fenómeno de las letras francesas». Años más tarde, en 1948, «Le diable au corps» saltó a las pantallas cinematográficas: Autant-Lara, dirigiendo a Micheline Presle y a un Gérard Philippe excesivamente maduro para cumplir adecuadamente el papel de protagonista, añadía un eslabón más al cine literario francés. Con medio siglo de retraso, Radiguet llega a España...

¿Qué significado tiene, hoy, para nosotros, la «chef d'œuvre» de Raymond Radiguet? «El diablo en el cuerpo» es una novela clásica en el terreno de esa narrativa que pudiéramos llamar «de introspección». Es una obra medida, equilibrada y madura. La anecdota —las relaciones amorosas entre un adolescente y una mujer casada cuyo marido está combatiendo en el frente— es perfectamente trivial: la literatura francesa, desde Chardelos de Lacroix a François Sagan (salvando, claro está, considerables distancias), nos ofrece un rico muestrario de narrativa amorosa. ¿Qué tiene, pues, de particular «El diablo en el cuerpo»?

A mi entender, y pese a las elucubraciones de ciertos críticos recalcitrantes, lo más interesante de Radiguet es su precocidad. Y no me refiero a una precocidad sexual, sino lingüística. Raymond Radiguet es, a fin de cuentas, un adoles-

cente capaz de escribir con absoluta serenidad sobre un tema erótico. Posee un dominio técnico, un «savoir faire», una ponderada cultura de Liceo francés que le impide cometer desmanes formales o estilísticos. No sé si han existido o no genios precoces en la novelística española; si hubiesen existido, habrían escrito desmesuradas y procaces —no precoces— atrocidades. El adolescente francés —alumno de tal o cual Liceo, traductor de Ovidio y de Virgilio, admirador forzoso de Corneille, «chauviniste malgré lui», despabilado, pero no pícaro— es capaz de convertir un adterio en un ejercicio de estilo. Es cuestión, supongo, de eso que llamamos cultura. ■ **SANTERBAS.**

(*) Raymond Radiguet, «El diablo en el cuerpo». Traducción de Vicente Molina-Fix. Col. El libro de bolsillo. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1970.

CINE

UN CADAVER EXQUISITO Y REBAUTIZADO

Para promocionar una o cuantas películas, el enunciado «Escuela de Barcelona» acabó convirtiéndose en arma inexorable que definía unos nuevos campos de batalla, unas nuevas derechas y unas nuevas izquierdas. La supuesta concreción del enunciado escolar determinaba asimismo un supuesto contrincante, pretendidamente definido, supuestamente coherente. A una estética de la «pobreza» que se personificaba en el realismo crítico de la meseta se proponía una nueva estética, cuyos contactos culturales se encontraban en Breton-Godard-Courrèges. Se suponía que la libertad de imaginación acarrearía una liberalización total a todos los niveles y que ésta era exclusiva de los genios visionarios de Cataluña; en el lado opuesto, la amargura resentida de los pobres de espíritu castellanos. La discusión, que no llegó más que a algunos restringidos estratos de nuestra cinematografía, ignoraba algunos datos básicos que podían haberla hecho válida y que podían encontrarse en los más elementales conocimientos de geografía política. Sin embargo, ayudó a mitificar el término

UNA IDEA SOVIETICA DEL ORIGEN DE LA VIDA

¿Cómo surgió la vida en nuestro planeta? La mayoría de los científicos actuales se inclinan hacia la tesis del «incidente químico», por la conjunción de una serie de acontecimientos ordinarios en un momento dado que los convertiría en extraordinarios. Aun los investigadores de formación religiosa parecerían inclinados a esta tesis, aunque, a diferencia de los otros, no acepten que esta conjunción sea fruto de una casualidad, sino de una decisión providencial. A partir de ese primer destello, y en el curso de billones de años, la evolución y la selección natural habrían conducido la vida a su forma actual. Para el sabio soviético Oparin (1) se trata de un proceso de la transformación de la materia que se originó con la Tierra misma. Para llegar a esta conclusión pasa revista a todas las teorías históricas del origen de la vida, incluyendo ya las definitivamente obsoletas como las de la generación espontánea o las de acceso a la Tierra de organismos procedentes de otros cuerpos celestes (aunque esta última teoría parece reactualizada por las observaciones de algunos técnicos



Oparin, cuando vino a España para asistir al II Congreso de Bioquímica.

de la NASA, que reactualizarían las antiguas ideas de la panspermia de Arrhenius; pero aun esto no suministraría una explicación racional de cómo surgió la vida en los otros cuerpos celestes) hasta las más actuales. Basado en sus investigaciones y en sus especulaciones —nacidas del materialismo dialéctico, y más de una vez apoyadas en citas de Engels—, Oparin estima posible la vida en otros planetas: «No hay razón para dudar que en muchos de estos planetas el proceso de desarro-

llo de la materia no cursará de manera análoga a como lo hizo en la Tierra, lo cual implica un eventual nacimiento de vida». Viene a coincidir en esto Oparin con los defensores del «incidente químico», muchos de los cuales estiman que la existencia de millones y millones de cuerpos celestes hacen muy grande la probabilidad de que el azar se repita, aunque Oparin coincide con los demás en señalar que las líneas posteriores de evolución no han de coincidir con las transcurridas en la Tierra y que, por tanto, cualquier otra forma de vida extraterrestre sería fundamentalmente distinta de la nuestra. Sin embargo, cree Oparin —ortodoxo en su pensamiento marxista— que la aparición del hombre sería «el feliz remate de la línea biológica del desarrollo, representando el tránsito hacia un nivel más elevado del movimiento de la materia: el social». Si aceptamos que la materia evoluciona hacia lo mejor, que lo mejor es el hombre y en mayor grado su organización social, no se ve claramente por qué en otros campos posibles en que haya podido producirse vida este movimiento de la materia el sistema evolutivo no haya sido idéntico al de la Tierra y pueda ofrecer formas iguales, en el caso de la misma antigüedad evolutiva, o muy superiores o muy inferiores en casos de mayor o menor antigüedad. ■ **P. BERBEN.**

(1) A. I. Oparin, «Origen de la vida sobre la Tierra», traducción de Jorge Asensio Peral. Editorial Tecnos, Madrid, 1970.

«Escuela de Barcelona» y a simplificar los comentarios críticos a las películas que se suponían en su línea.

Imposibilitado ya hoy el tal movimiento de continuar con regularidad su investigación (la mayoría de los componentes del mismo tienen actualmente prohibida por la censura su última obra), no queda más que la revisión de las películas base que le dieron origen y el replanteamiento de la discusión, aunque esta vez en unos nuevos términos que puedan realmente clarificar las posibilidades que un realizador tiene en España para expresarse de una manera u otra. Ni en Madrid ni en Barcelona puede hacerse una labor continuada y coherente, y nadie ha conseguido, de momento, superar el carácter aventurero de cada producción, el trabajo a salto de mata que caracteriza el cine nacional.

Sin embargo, pocos han sido los que han dejado de evocar el presupuesto teórico de los cineastas catalanes para encasillar la última película de Vicente Aranda, que

ahora se estrena en Madrid. Aranda, antes autor de «Brillante porvenir» (co-dirigida con Román Gubern), utilizó una serie de elementos insólitos en su siguiente producción, «Fata Morgana». Y ha sido «insólito» el adjetivo más socorrido para calificar esta película (que ahora se llama «Las crueles», ya que los distribuidores pensaron que su primitivo título, «El cadáver exquisito», no vencería a nadie). Calificando así la obra de Aranda, se le supone una rareza, una excepcionalidad que no le da derecho a ser analizada como cualquier otro film. A pesar de que sí hay que reconocer que «Las crueles» es un film insólito, aunque no porque en la historia narrada intervenga un cierto misterio, sino porque la agresividad que desprende la película la hace teóricamente impropio. En definitiva, Aranda desmitifica la figura nacional del macho celibérico, oficialmente único elemento activo posible en una relación erótico-amorosa, para destacar no ya sólo al elemento femenino,

sino hasta un homosexualismo «fous».

«Las crueles» parte de un cuento original de Gonzalo Suárez, del que toma la anécdota. Esta exige una estructura que bordea el film policíaco o de misterio. Aranda ha tomado de la fórmula «standard» sus elementos más evidentes, pero distorsionándolos hasta obligarlos a alcanzar una dimensión de absurdo. Reducción ésta que, alejada galaxialmente del realismo tradicional del cine español, concreta esa agresividad de la película, convirtiéndola en revulsivo. De ello, de la reacción del público, de los planteamientos de Aranda, puede desprenderse la distinta consideración que la película merece en tanto producto nacional o en tanto obra cinematográfica. Y quizá Aranda no haya superado la lógica timidez que le producía la creación de una película en la que sus elementos podían hacerla incomprensible o mal acogida. Quizá hayan sido esas limitaciones apriorísticas las que han delimitado «Las crueles»

sólo como posibilidad de un cine a hacer. El esteticismo de la «puesta en escena» o la explicación de la historia hacen de «Las crueles» ex «Cadáver exquisito», una película contradictoria.

Los adjetivos de agresivo e insólito colocan la película de Aranda, dentro de un cuadro comparativo, en la serie de obras «excepcionales» que de vez en cuando se realizan en España. Las limitaciones que un film de esas características tiene en nuestro país no pueden limitarse geográficamente a determinadas zonas del mismo. Por otra parte, tanto los errores como los aciertos de Aranda sólo pueden ser entendidos a escala nacional. La autocensura y las mutilaciones que la película ha recibido no la colocan tampoco en una situación de privilegio. Habrá que pensar que un cine imaginativo está destinado por propia definición a aumentar ese cine de la excepción, cada día más alejado del gran núcleo de la producción nacional, único que resulta realmente significativo. ■ **DIEGO GALÁN.**