

natural hasta un intento de descripción antropológica de los distintos grupos que integran la sociedad guatemalteca. A los efectos de la obra, resulta de especial interés la consideración del proceso histórico que ha desembocado en los recientes conflictos sangrientos que cruzan la vida de aquel país. La médula del libro la componen los estudios dedicados a las clases, los grupos, las capas y las camarillas en que hincan sus raíces las diversas fuerzas en presencia. La nefasta intervención norteamericana, y su peso sobre los organismos gubernamentales, merece asimismo la atención del autor. El libro de Maestre, muy completo, como hemos expuesto más arriba, adquiere un singular valor, más por la rica contribución de datos, descripciones y análisis, que por el cuidado del estilo; el autor ha preferido hacer más sociología que literatura, y su libro, juzgado de acuerdo con tales intenciones, constituye un pleno acierto.

Por su lado, "Poesía revolucionaria guatemalteca" se sitúa, más o menos, en la misma línea de propósitos. María Luisa Rodríguez ha realizado una buena selección, en la que debe valorarse, en primer lugar, su contenido de incitaciones y revulsivos tendentes a crear, por vía de urgencia, una conciencia de la realidad socio-política del país. No será, pues, justo formular un juicio estético estricto; hay que medir su eficacia antes que su calidad. Entendemos que éste ha sido el criterio selectivo de la antóloga, sin duda plausible. En cuanto a los valores puramente poéticos, se advierte con claridad una profunda influencia de Neruda, especialmente en Ovalle, en Flores, en Castillo. Destacan, por su calidad, los poemas de M. A. Asturias seleccionados. Muy certero y riguroso el estudio que sirve de introducción. ■ EDUARDO G. RICO.

### Una historia triste y reciente

La tarea de renovación emprendida en su día por el que fuera excelente historiador catalán Vicens Vives, comenzó a dar sus frutos hace ya algún tiempo. Su incorporación a la Universidad española —y junto a él la de un cierto número de historiadores de la «nueva corriente»— significó una importante ruptura res-

pecto a los «moldes pedagógicos» impuestos en los años que siguieron a nuestra guerra civil. No obstante su muerte prematura, la desaparición del profesor Vicens Vives no impidió que su labor docente diera origen a la creación de una corriente metodológica —más o menos uniforme, pero, en todo caso, importante, si se considera el contexto en que hubo de desenvolverse—, continuadora de su obra... Y sirva de algún modo este preámbulo para intentar situar el origen del autor de la «Introducción a la Historia Económica de la España Contemporánea» (1). Valenciano, joven —treinta y un años—, Juan Antonio Lacomba cuenta con un brillantísimo historial académico en su especialidad, la Historia. Titular desde 1964 de una cátedra de Instituto de Enseñanza Media en Málaga, alterna su labor docente desde el curso pasado como encargado de la cátedra de Historia Económi-



ca en la Facultad de Ciencias Políticas, Económicas y Comerciales de aquella capital.

En este su primer libro —muy bien editado por Guadalupe de Publicaciones, en su colección «Biblioteca Universitaria de Economía»—, el profesor Lacomba aborda y sistematiza la compleja problemática económico-social que tan tristemente configurará nuestro siglo pasado para concluir, en su segunda parte, con la caída de la Dictadura de Primo de Rivera; refleja —con la utilización del dato y de las citas oportunas— las flagrantes contradicciones y los trágicos desequilibrios entre las fuerzas sociales que condicionaron toda una Historia que todavía no

(1) «Introducción a la Historia Económica de la España Contemporánea». Guadalupe de Publicaciones.

parece concluida. Como se decía, el libro arranca en los comienzos del XIX y termina con el final de la Dictadura. En la última parte del libro se acompaña una completa y utilísima cronología de los hechos más importantes acaecidos en nuestro país desde comienzos del siglo pasado hasta 1969.

Se trata, en definitiva, de un libro que reviste especial interés, que escapa a las estrictas necesidades del profesional y del estudiante para ampliar su centro de atracción al lector medio. Un libro, en suma, que sirve para ampliar considerablemente el horizonte de conocimientos que existen sobre la época. ■ ANTONIO JAVALOYES.

### La hora de los coroneles

Alfonso Palomares se ha especializado en el estudio de África y de sus problemas sociales, económicos y políticos. En esta empresa se ha servido de su condición de periodista —que garantiza la calidad y la cantidad de su información— y de sus dotes de escritor (Premio Café Gijón de novela, finalista en otros). Sus contactos con la realidad africana datan de antiguo: ya a comienzos 1965 —si no recordamos mal—, TRIUNFO publicaba una entrevista suya con Ben Bella y un reportaje sobre Argelia, reveladores ambos de sus preocupaciones africanistas. Estas preocupaciones acaban de traducirse en un libro de elocuente título: "África: la hora de las violencias" (Editorial Zero, S. A., Madrid).

Arrancando de lo que denomina "la hora de los coroneles", de los golpes de Estado,



analiza dos de los más señalados, el de Ghana y el derrocamiento de Modibo Keita. Son ciertas sus apreciaciones

acerca de la intervención del Ejército en la política y del papel público de las "élites", carentes de raíces nacionales, emparentadas con otras culturas. El autor subraya, sin embargo, la distinta naturaleza de los Ejércitos de aquellos países que han accedido a la independencia tras un largo esfuerzo y en algún caso por medio de la lucha armada. Un estudio aparte le merece la Organización de Unidad Africana, a la que observa constreñida en su actuación, por las dificultades que promueve el neocolonialismo con su diversa presencia. Asimismo

despierta su atención la dialéctica de los bloques y su repercusión en el continente africano, casi nunca favorable al normal desarrollo de economías y culturas. Particular interés ofrece su análisis sociológico, que señala muy bien los lamentables resultados de la inexistencia de un proletariado propiamente dicho y de una burguesía nacional con perspectivas autónomas. El libro de Palomares, que responde a una variadísima temática, constituye un buen informe o una eficaz introducción a la problemática africana. ■ E. G. R.

### Descubridora, mecenas, poeta, pintora. HA MUERTO LA VIZCONDESA DE NOAILLES

La vizcondesa de Noailles ejerció en nuestro tiempo la antigua función del mecenazgo. Muchos artistas españoles que buscan en París un clima para sus proyectos lo encontraron gracias a Marie-Laure de Noailles, y, además de un clima, a veces un hogar y unos fondos para resistir y trabajar. De sus arcas salió el dinero que permitió a Luis Buñuel, en 1930, rodar «La Edad de Oro» —su segundo gran film experimental: el primero fue «Un perro andaluz»— y, al mismo tiempo, ayudó a Salvador Dalí a salir adelante. Se dijo que un gran pintor español se suicidó por el amor de la vizcondesa cuando ésta había ya sobrepasado los cincuenta años. La película de Cocteau, «La sangre de un poeta», los primeros ballets de Francis Poulenc, pudieron producirse gracias a Marie-Laure de Noailles. Pero no le bastaba la obra ajena y creaba también la suya propia. Principalmente la poesía y la novela. Más tarde se dedicó a la pintura y las artes decorativas. Marie-Laure de Noailles tenía sesenta y siete años al morir en París, el 30 de enero.

## ARTE

Hace algunos años, el viento aformalista —desencadenado hasta extremos de verdad e ro vendaval— amenazaba con destruirlo todo: el arte del pasado y aun el que, en el presente, trataba de organizarse de una manera normativa, formal o geométrica. Ahora sabemos —o por lo menos cree saberlo este cronista— a la necesidad histórica a que en su fondo obedecía aquella furia iconoclasta: pretendía, de una vez y para siempre, echar los cimientos de una cultura nueva, para lo cual necesitaba derribar a lo que aún quedaba de la vieja. Era la última batalla entre el viejo y el nuevo orden del arte, que venía a sintetizar y a significar la última batalla

entre el viejo y el nuevo orden de la vida. El aformalismo destruyó a la forma porque la forma era el reducto de la belleza, la cual, a su vez, venía a ser como la manifestación olímpica de toda forma de idealismo. Yo creo que el aformalismo logró sus objetivos en lo que al arte se refiere, por lo cual puede irse ya aboliendo paulatinamente a sí mismo y dando paso a nuevas manifestaciones del arte, las cuales, a su vez, responden a nuevas necesidades históricas.

Ahora bien, si el aformalismo logró sus objetivos, ¿cómo es que subsiste, o por lo menos renace, un nuevo arte de la forma, igualmente normativo y encadenado metodológicamente a la geometría? Porque ese arte que ahora nos

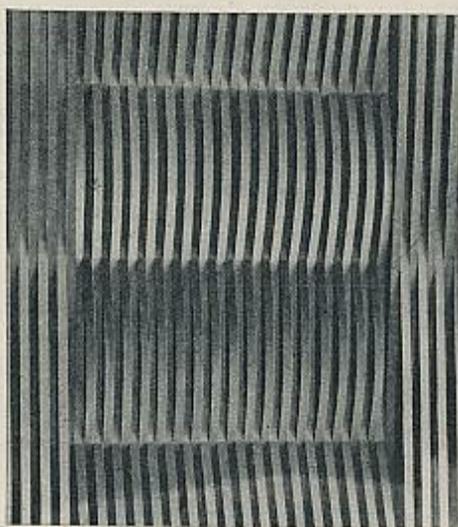
parece que renace es, efectivamente, un nuevo arte que, como el aformalismo, también ha cortado sus amarras del anterior. Es cierto que ese nuevo arte también se sirve de la geometría, pero esa geometría ya no es —no quiere serlo— servidora de ningún tipo de belleza, de ningún tipo de idealización. Ese nuevo arte ya no nos afirma, por ejemplo, platónicamente, que los círculos son "formas perfectas", sino, empíricamente, que son líneas curvas, cerradas y planas, cuyos puntos equidistan..., etcétera. Es decir, en ese nuevo arte se ha pasado de la idealización al empirismo, de la cualificación a la cuantificación... Lo que el aformalismo ha hecho para liberarnos de la dictadura de la belleza lo ha hecho ese nuevo arte "formal", o dimensional, o geométrico, o, como diría Jorge Oteiza, receptivo —por contraposición a expresivo—, por liberarnos de la dictadura de toda idealización.

Con todo, hay tendencias específicas dentro de esa gran tendencia general. No hablaré ahora de la persistencia en una cierta forma idealizada, que aún perdura y continúa siendo válida, porque sus orígenes están en la vida. Me referiré, someramente, a dos encrucijadas fundamentales: la primera se refiere a la opción entre un arte que se presenta a sí mismo como un resultado "óptico" y el que se presenta como una propuesta teórica con destino a una ulterior investigación espacial. La segunda encrucijada se refiere entre un arte que es como un proyecto válido para la edificación del mundo y que por eso camina, en cualquiera de sus sentidos, hasta el diseño, y otro que es como una imagen del mundo, y que por tanto continúa siendo "arte" en el sentido clásico de la palabra.

Estos últimos días he visto varias exposiciones, en Barcelona y en Madrid, que ilustran algunas de estas opciones, no todas. Me falta, como ejemplo, una propuesta teórica investigadora del espacio, a la manera de como se presentaba, en sus días, la del "Equipo 57".

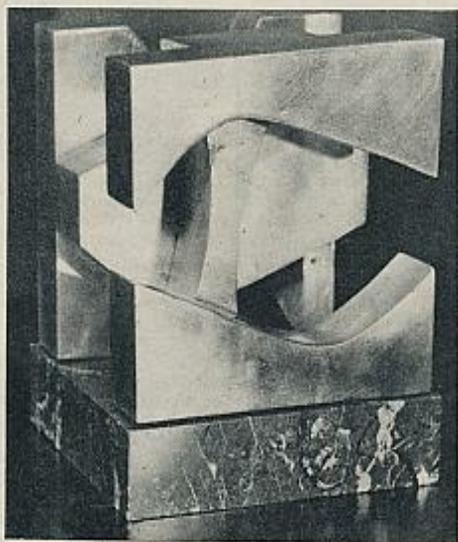
**Jordi Pericot**  
(Galería René  
Metrás. Barcelona)

Curiosamente, si el carácter general de toda la obra de



Jordi Pericot, 1969 (plástico y aluminio).  
"Inciación complementaria con espacio".

Pericot parece conducir a la experimentación, cada una de ellas, en particular, se presenta como un resultado. Después de todo, toda obra definitiva es una experiencia de cada creador. Pericot no se somete a barreras metodológicas entre pintura y relieve: se vale pictóricamente del color-sombra del relieve y de la luz real del objeto. Sus formas, planas o diédricas, se atienen a la estricta geometría, aun cuando, como en un telón de fondo, puede haber una matización expresiva con una inclusión figurativa.



Escultura de Amador.

**Tomás García**  
(En Cultart.  
Madrid)

Lo que nos ofrece Tomás García es una ideología modular. La posibilidad de una interdependencia de formas, basada en una confluencia rítmica y en una equivalencia dimensional. Sus unidades son estrictamente pictóricas y, por tanto, no conducen a la arquitectura, sino a la simple óptica... O tal vez conduzcan a la arquitectura por el camino elíptico de una óptica de la ambientación...

**Amador**  
(Galerías Skira.  
Madrid)

Si la pintura —llamémosla así— de Pericot responde a la pregunta «¿Qué?», la escultura de Amador responde a la pregunta «¿Quién?». El que contesta es, efectivamente, un escultor, pero alineados con él están todos los tipos de persona a que él representa. Hay que empezar diciendo que lo que Amador hace son estatuas, una dimensión de la escultura. Estatuas, es decir —no importa sus dimensiones—, monumentos conmemorativos. Insisto: conmemorativos, incitadores de la memoria comunitaria. Todo lo cual parecería contradecir las afirmaciones iniciales, pues, en efecto, la escultura con ideología geométrica de

Amador vive, más que para un proyecto del mundo, de una imagen del mundo.

Si, pero obsérvese la exactitud de su estricta dimensionalidad y, lo que es más sintomático, la premeditación de su vivencia dimensional. Es la suya una dimensión que no quiere trascenderse en idealizaciones, que quiere vivir de sí misma..., pero que se trasciende. Se trasciende, a pesar de sí misma. Por eso se convierte en la estatua de sí misma, de lo que es, de su pura experiencia. La escultura de Amador es como una experiencia que conmemora a esa misma experiencia. Ella no quiso ser más que lo primero; lo segundo se le dio por añadidura. Por eso, entre otras cosas, hay que tomar nota del nombre de ese nuevo escultor... ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

## TEATRO

**Pinter,  
por el nuevo  
Teatro de Cámara  
de Madrid**

Presentación del nuevo Teatro de Cámara de Madrid, artísticamente dirigido por Luis Escobar, organizativamente por Carmen Troitiño, bajo la gerencia de Luis Hurtado. Obra elegida: «El regreso», de Harold Pinter. Lugar: teatro Marquina. Precio de la butaca: 200 pesetas. Reedición, en suma, de las viejas noches, largo tiempo interrumpidas, del teatro de cámara madrileño. Conocidos actores profesionales reunidos para la ocasión, obra «fuerte», y lo que antes se llamaba una «élite» en la sala.

No es fácil emitir un juicio sobre todo lo que vimos la otra noche en el Marquina. Absolutamente a favor del espectáculo y de sus promotores estaba el interés de la obra elegida, el esfuerzo generoso de los actores, la voluntad general de hacer posible la representación de una obra que, supongo, no cabrá ofrecer en sesiones regulares. Testimoniar, como sea, sobre la existencia de «El regreso», ante un sector de público, es siempre, cuando menos, esti-

mable. El problema está en no desorbitar el valor de una sesión de cámara, y creer que en España ya «se ha hecho» la obra de Pinter. Las bases sociales, económicas y artísticas de estas sesiones únicas —o, en los mejores casos, dobles o triples— no permiten hacerlo. De un lado, la representación la ve un escasísimo número —y no precisamente el más interesante— de espectadores; del otro, es absolutamente imposible, dadas las condiciones del trabajo, alcanzar la profundidad y la unidad de estilo deseables. El director del teatro de cámara —tal como han funcionado en España estos teatros durante años— no puede hacer otra cosa que mostrar, lo más decorosamente posible dentro de sus circunstancias, un texto «fuerte» a unos pocos centenares de personas. La vieja idea de permitir a las ediciones caras la publicación de obras que no podían venderse a precios populares parece gobernar todo el fenómeno.

Me pregunto yo, ante todo, qué parte del público se interesó realmente por lo que «El regreso» significa. Algunas críticas han dado fe, de un modo protagonista y no testifical, del malentendido producido. Porque resulta, frente a ese malentendido, que «El regreso» no es una obra naturalis-