

ARTE

En Barcelona, donde el movimiento del arte moderno tiene mucha más solera que en Madrid, hay las galerías de arte estrictamente necesarias. Tal vez la ciudad necesite dos o tres galerías nuevas... pero nada más. En Madrid se ha puesto de moda inaugurar galerías. Dentro de un par de años se pondrá de moda quitarlas; así es esta ciudad. Cuando me entero de que son cerca de sesenta las galerías y pseudogalerías que aquí funcionan, me dan ganas de pedir socorro. Pero no; simplemente renuncio. Ya vendrán las aguas a su cauce. A ver si dentro de un par de años se ponen de moda las troquerías. Lo bueno que tiene el movimiento de galerías de Barcelona es que uno puede abarcarlo sin descomponer el propio ritmo. A mí cuando voy a Barcelona, me gusta somar-me a sus galerías; es como si volviera a la civilización. ¡Lástima que no haya un pretexto para regularizar de una manera más sistemática mis viajes

bastante sistemático; grave por fuera y caído por dentro. La historia de nuestro arte moderno está llena de catalanes de este tipo, desde Miro, el asenitor, al cual yo recordaba recientemente tratando de paralelizar con el a la figura de Pepito Llrens Artiga, el ceramista. Yo creo —y así lo decía— que esas figuras son las que reivindican la meridionalidad de Cataluña a escala europea. Lo cual no está mal, por muy wagnerianas que algunos catalanes hayan sido, uno tiene derecho a sonreír si a eso se le quiere atribuir una significación germánica. Pues Vilacasas, que es también de esa estirpe en lo personal, es un plumbimetría en lo profesional. No hay que tenerle miedo a las palabras. Es que hace plumbimetrías pictóricas... o, mejor dicho, es que tratada a la concepción pictórica la disposición métrica de la representación en la arquitectura vista en perspectiva aérea.

A primera vista, se diría que Vilacasas tiene algo de geométrico. Pero a poco que uno observe las cosas con algún rigor se da cuenta de que Vilacasas se pasa la vida poniéndole los cuernos a la geometría con la pintura. El amor de Vilacasas por la geometría —porque no hay que negarle una última condescendencia

un caso absolutamente adverso y contrario al de Antoni Tapies. Vilacasas toma una facultad legislativa —en su caso, la geometría— y la transforma en un organismo pictórico; Tapies —el último Tapies— toma un organismo pictórico bastante movido y lo somete a una ordenación legislativa. Lo que pasa es que esa norma no es geométrica sino signográfica.



ARGIMÓN

ARGIMÓN,
EN LA GALERÍA
AQUITANIA,
BARCELONA

Use es otra. Su actitud humorosa —bienhumorada, sin hiel— tiene muchos menos matices que la de Vilacasas y se deja ver ya desde la mera apariencia física. Es eso que la gente que sabe de esas cosas llama «un vitalista». Lo es tanto que uno no comprende bien como pudo llegar a hacerse pintor. Parece de esas personas que consideran mariconadas todas las actitudes vitales que conducirían a la pintura. Y sin embargo,

Y sin embargo, contra lo que podría esperarse de todo ello, su pintura se asienta más en el orden de la signografía que en el de la narrativa. En el de la signografía y aun en el de la simbología. Su narrativa —ya llamaré así— se concreta en un conjunto muy energético de formas, concebidas en colores enteros, estudiando en ellos toda matización y hasta toda modulación, máximamente contrastadas, con una figuración en la que se hace muy evidente una especie de horror rectilíneo. La figuración alude siempre a necesidades y circunstancias muy primarias y elementales de la vida de hoy; acaso también alude a horrores y condenaciones. Todas esas formas viven entre sí una ley de

funcionalidades desprendidas de sus propias aleaciones argumentales; esa ley es la que promueve proximidades, lejanías e interdependencias.

Por supuesto, estoy hablando de un pintor estrictamente ligado a toda la problemática del arte contemporáneo. Pero, igual que su maestro más evidente, Joan Miró, él tiene algo así como una respuesta programática para la proposición conjunta de todo ese arte. La respuesta es más bien de Miró que de Argimón, aun cuando así lo acepta. Y podría formularse más o menos así: Lo más visible del arte contemporáneo —con cuanto no lo más significativo— propone que éste se desarrolle como en una investigación en torno a la naturaleza esencial de la forma. Miró propone investigar la forma esencial de la naturaleza. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

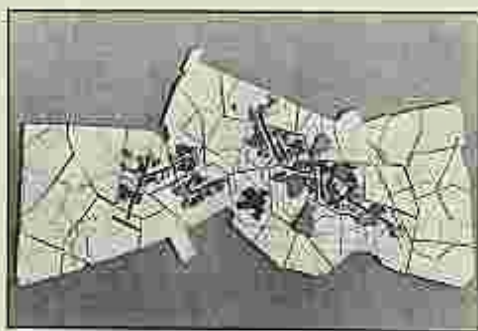
LIBROS

Para una historia económica de España

Aunque de forma sucinta, conviene dar noticia a través de estas páginas de algunas aportaciones recientes al estudio de la historia económica de España, aportaciones que, por su entidad e importancia, pueden asegurarse con seguridad en su conjunto un avance fundamental en el desarrollo de la dialéctica histórica de la sociedad española.

En primer lugar, cabe destacar el conjunto de trabajos que se contienen en el volumen «Ensayos sobre la economía española a mediados del siglo XIX» (Ariel, 1970), a partir de los cuales es posible adelantarse ya con mayor seguridad en los primeros pasos de la conformación de la sociedad industrial en España. En efecto, aunque concebidos sólo como estudios parciales sobre diversos aspectos del comienzo del proceso de industrialización, en la medida en que la falta del conocimiento de detalles impide todavía intentos de síntesis, el análisis que en ellos se hace del papel del capital extranjero, de la evolución y condicionamientos de las es-

tructuras agrarias, de la política y del sistema financiero y de la situación y perspectivas de la primitiva industria siderúrgica viene a permitir ya, hasta cierto punto, una visión globalizadora del contexto y de los factores esenciales que explican el primer brío generalizado del industrialismo en nuestro ámbito económico. Patrocinado por el Servicio de Estudios del Banco de España se han podido reunir en dicho volumen, pues diversas colaboraciones de algunos de los más destacados especialistas y profesores actuales de historia económica: J. Nadal, Gonzalo Aguirre, Toñet, Rafael Anes y Carlos Fernández Pulgar, figurando como coordinador de la edición Pedro Schwartz. Marcando una línea de continuidad con las diversas investigaciones que reúne la obra anterior, ha aparecido recientemente la que, debida al empeño de la misma entidad patrocinadora y en parte al mismo equipo de especialistas, lleva por título «El Banco de España. Una historia económica» (Ariel, 1970). En este se reúnen otra serie de ensayos, interrelacionados en torno a las circunstancias que hacen inteligible, en cada momento, el papel desempeñado por las principales instituciones bancarias y, más concretamente, a partir de finales del siglo XVIII, por la entidad que acabara convirtiéndose en la clave de todo el sistema financiero, el Banco de España. El volumen se abre con un extraordinario trabajo del profesor Felipe Ruiz sobre la evolución de la Banca en España desde el siglo XI hasta 1782, fecha de creación del Banco de San Carlos, estudio en el que se hace referencia a una amplia documentación bibliográfica y en el que se esbozan algunas de las líneas más brillantes de interpretación de la época que se historia desde la aparición del ya clásico ensayo de Ramón Carrón y, a continuación, se esbozan los trabajos de Hamilton, González Anes, G. Tortuda, J. Nadal, cerrando la serie el artículo del profesor Sarrá sobre la evolución del Banco de España desde 1931 a 1962, artículo en el que se abordan con indudable lucidez —si bien no con carácter exhaustivo ni definitivo, por supuesto— temas tan controvertidos y apasionantes como el de la financiación de la guerra civil y el de la naturaleza y orientación de las medidas de política económica adoptadas a partir de los años 1957-1959. En su conjunto, el volumen está también destinado a conver-



VILACASAS

allá. En Barcelona he visto últimamente tres exposiciones: la de Vilacasas, la de Argimón y la de Roser Bru. Cuando reciba unas fotos de esa última, ya la comentaré. Me referiré ahora a las otras dos.

JOAN VILACASAS,
EN LA GALERÍA GASPÀR,
BARCELONA

Me parece necesario situar, aunque levemente, la figura de Joan Vilacasas, para entender algo mejor lo que hace. Vilacasas es un catalán

con la agravada— se parece mucho a lo que ciertos espíritus infieles depositan en la mujer que está dispuesta a comprenderlo todo; lo malo es que al final de todo, Vilacasas no va a volver al seno del hogar geométrico arropado y controlado, sino que se hará definitivamente con la pintura, con la que acabará formando un hogar decente.

Broma aparte, lo que Vilacasas hace es un geométrico sin geometría. Es una rarísima utilización del lenguaje; toma aquel lenguaje —el geométrico— y lo transforma en lo contrario. Vilacasas es

EL BANCO DE ESPAÑA

UNA HISTORIA ECONOMICA



tirse, a partir de ahora, en una obra de consulta y referencia imprescindible, dadas las pautas y vías que para la investigación de nuestra historia económica en él se apuntan.

Obra precisa de investigación histórica, de un ejemplar rigor metodológico y de una exhaustiva documentación —a la que se somete a un detallado estudio crítico— es la que recoge casi íntegramente la tesis doctoral del profesor Gonzalo Anes Alvarez sobre «Las crisis agrarias en la España moderna» (Ed. Tecnos, 1970), contribución fundamental a la explicación de la estructura económica del Antiguo Régimen de España, en la medida en que las crisis provocadas por las malas cosechas se presentan como especialmente significativas y reveladoras a la hora de analizar las tensiones sociales provocadas por el desigual reparto del producto económico entre las distintas categorías sociales, ya que dichas tensiones se agudizan y se explicitan a un nivel superior en los años de crisis. Sin duda, la obra del profesor Anes —de la que ya se dio noticia en otra ocasión— constituye, junto a la de Pierre Vilar sobre el desenvolvimiento económico de Cataluña, uno de los soportes básicos de la más reciente y sólida bibliografía sobre la historia económica de la España moderna.

Asimismo no puede dejarse de subrayar la importancia que, para la historia más inmediata de la economía y de la sociedad españolas tiene el libro —también, en su origen, una tesis doctoral—, de Edward Malefakis, «Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX» (Ariel, 1971), el intento más logrado de cuantos conocemos de explicar las motivaciones, desarrollo y des-

enlace de la reforma agraria de la Segunda República, aportando, por ello, dada la vital importancia de los problemas y tensiones sociales en el campo español durante las primeras décadas del siglo, una línea de interpretación global de la dialéctica de la sociedad española durante la década de los años treinta. Partiendo del estudio de la distribución de la propiedad de la tierra y de las relaciones de producción predominantes en algunos de los medios rurales españoles, Malefakis reconstruye después minuciosamente —dando pruebas de haber utilizado una amplia documentación— el proceso de reforma iniciado con la instauración del régimen republicano y prolongado, en circunstancias muy distintas, a lo largo de varios años, haciendo especial hincapié en la naturaleza y las características de las limitaciones de dicho proceso, dada la índole de realizaciones propuestas, la entidad de los diversos centros de poder económico y político y la dinámica del movimiento obrero, principalmente del entonces decisivo proletariado campesino.

Por último, esta breve noticia sobre algunas aportaciones recientes y fundamentales a la historia económica de España —que no va a impedir que les dediquemos mayor atención en próximas ocasiones—, debe concluirse haciendo referencia a la reedición del libro —ya clásico—, del profesor Juan Sardá, «La política monetaria y las fluctuaciones de la economía española en el siglo XIX» (Ariel, 1971), hecho que facilitará la lectura y consulta del mismo, aparecido por primera vez en 1948 y desde entonces considerado por cuantos han estudiado el siglo XIX español como una obra de extraordinario interés, abordando aspectos y problemas de imprescindible consideración cuando se intenta profundizar en la formación de la sociedad capitalista en España. ■ ARTURO LOPEZ MUÑOZ.

Delibes :

Caza, Naturaleza y libertad

«Y es este descubrimiento paulatino de los misterios del monte y de la vida animal lo que en el último extremo nos mantiene en acecho, en un vitalicio estado de alerta, que diría el maestro Ortega». Con estas palabras señala Delibes

el motor que desde siempre ha impulsado su pasión cinegética. «Más de seis lustros en el oficio», un «oficio» que inició al mudar los dientes recargando cartuchos a la vera de su padre, cazador también, como lo son sus hijos y lo serán —si una «civilización» salida de madre no llega a impedirlo— los nietos. La caza, en orden a comprender al hombre y al escritor que es Miguel Delibes, se hace fundamental. De la actividad venatoria, vivida hasta sus últimas consecuencias, le vienen al novelista vallisoletano sus más profundos valores: el aliento vital de la tierra, la sabiduría antigua de sus hombres y —nos atrevemos a decirlo— hasta la riqueza misma de su lenguaje. Si una tarde consumida a la espera de la paloma descubre, al examinar el buche de una torcaz abatida, que apenas hay en ella rastro de bellotas, tamaño descubrimiento le llevará «a echar un párrafo con los indígenas». Y de esos «indígenas» aprenderá los «misterios del monte y de la vida animal», amén de otras muchas cosas... relativas, también, al hombre. Este contacto vivo con la Naturaleza en estado puro, con los seres que la pueblan, es lo que salva a Delibes de lo que para otros sería escollo insortable: la tentación de un lenguaje despoéticamente dominado. He aquí el milagro estilístico: el del equilibrio difícil, casi sobrehumano, entre una propiedad exhaustiva de léxico y la naturalidad del lenguaje. En el fiel de esa balanza supersensible, cuyo doble riesgo sería la pedantería, en un platillo, y la vulgaridad, en el otro, deberá situarse ese «O» matemático del equilibrio. Y ya hemos dicho de dónde procede a nuestro juicio. «Necesito escribir —dirá—, pero no soy feliz escribiendo, porque inevitablemente no sólo me quedo corto, sino que, consciente de mis limitaciones, advierto mi incapacidad para enderezar lo torcido. Esto no me sucede cuando escribo de caza. Para mí, escribir sobre asuntos de caza constituye, en cierto modo, una liberación de los condicionamientos que rigen el resto de mi actividad literaria. Si cuando me siento libre, escribiendo sobre caza reproduzco fielmente aquella placentera sensación, torno a sentirme libre y, por no operar, no opera sobre mí ni la coacción de la forma expresiva». La cita —quizá excesivamente larguísima— da la clave que decíamos: el escribir sobre caza «libera» a Delibes, y esa libertad

le salva luego en el resto de su producción. Su nuevo libro, «Con la escopeta al hombro» (1), ha sido escrito por entregas: durante la temporada de caza 1969-70 ha alterado el ejercicio cinegético dominical con la interpretación entre semana de sus incidencias en «El Noticiero



Universal». Después ha vuelto sobre esos recortes, teniendo en cuenta las apostillas que le hacían colegas cazadores, corroborando o desmintiendo sus conclusiones. El resultado se sitúa en la línea de «El libro de la caza menor» o «La caza de la perdiz roja». Y cabe decir, lo mismo que de aquellos, que este libro se halla muy lejos de ser exclusivamente para cazadores. La caza es, si se quiere, el soporte que sustenta lo humano y lo divino. Hay aquí desde el humor hasta la sociología, pasando por cosas como ética, psicología, ciencia, justicia, arte culinario, aventura y tipología, sin que tampoco falte la crítica. En una palabra, Delibes sale, una vez más, con su escopeta al hombro dispuesto a disparar huma-

(1) MIGUEL DELIBES. Con la escopeta al hombro. Ediciones Destino, Barcelona, 1970.

nismo a la vuelta de cada página. ■ BERNANDO DE ARRIZABALAGA.

Dos libros de poemas

«Las realidades terrenales me afectaban como visiones, y sólo como visiones, mientras las extrañas ideas del mundo de los sueños se tornaron, en cambio, no en pasto de mi existencia cotidiana, sino realmente en mi sola y entera existencia» (Edgar Allan Poe, «Berenice»).

La empresa de recuperar significados se difumina a lo largo de una historia por seis veces quinquenal, alucinada y alucinante, y así las cosas, Azúa (hombre que reside en su ciudad natal) emprende el eterno retorno —mejor quizá: abandona la gatera y se adhiere al proceso, a la «conspiración»— hacia lo amniótico, a la búsqueda de una cosmogonía perdida y, como siempre, anfibia y manierista. Sin embargo, el claustro no perdona y esto le lleva a toparse, ya en el fondo del mar, con el argumento crítico que reposa bajo la especie de galeón de Drake sólo reconocible por ese mascarón en forma de narval. El asunto se inicia con un Villancico introductorio a caballo de Esopo y Francisco de Asís (1).

Como ocurre en estos casos, las líneas precedentes quizá no aclaren gran cosa para el lector circunstancial de poesía. De los trabajos que componen el libro estimo de un gran valor las dos partes que integran El rostro de Agamenón, una composición inteligente y sumamente cuidada que conduce rápidamente a una relectura de Poe, sin desdeñar influencias del mejor Alexandre. El resto de los poemas resulta desigual excepción hecha de un par de ellos: Sacramento y Penny.

Y diametralmente opuesto al libro de Azúa, el recientemente publicado de la Sitwell (2), una poetisa de ánimo panteísta y estilo soberanamente «camp». Edith Sitwell nació en Scarborough (Inglaterra) en 1887 y murió en 1964, tras un fugaz conocimiento de una de sus más rindidas «fans», Marilyn Monroe. Los periódicos comentaron su óbito en artículos a cuatro columnas, aireando una personalidad dominante y jocosita (3), cuya leyenda iba a

(1) «El velo en el rostro de Agamenón», Félix de Azúa. El Bardo, 1970.

(2) «Cánticos del sol, de la vida y de la muerte», Edith Sitwell. Colección Visor, 1971.

(3) «Norma Jean», Frederick Giles. Lumen, 1970.