

(ecosistema humano para el mundo). No hay alternativa, pues la otra opción es una «trayectoria al azar» que conduce a la extinción de la especie.

Tal es el testamento espiritual de este científico, que, perfecto intérprete del naufragio de una clase y de un sistema, se agarra al salvavidas de la Biología en un intento desesperado y ya vano. ■  
JOAN SENENT-JOSA.

## De Maragall a Brossa

Seis críticos catalanes, seis, han elaborado una «Guía de literatura catalana contemporánea» (Edicions 62), en la que recogen cincuenta críticas de las cincuenta mejores obras de la literatura catalana del siglo XX. Los seis críticos han sido Castellet, Joan Ferraté, Albert Manent, Joan Luis Marfany, Joaquim Molas y Joan Triadó. Para un lector ajeno a la cultura catalana habría que presentar primero a los críticos. Para empezar, Castellet casi no necesita presentación, y ahí tal vez radique la confusa asimilación que suele hacerse de su presencia crítica. Se le reprocha que se haya pasado de Goldman a Norpton Frye; las más veces, sin que los impugnadores hayan leído ni a Goldman ni a Frye. En cualquier caso, Castellet es un crítico dúctil, siempre dentro de lo que cabe. Porque el crítico es por función un hombre que aprende a leer más que los otros, pero casi siempre, una sola vez en su vida, y en los cuarenta años de ejercicio crítico suele vivir de códigos lectores atrincherados.

Joan Ferraté fue el primer español que leyó a críticos estructuralistas ultrapirenaicos y ultratlánticos. Sus libros, aparecidos en Seix y Barral a comienzos de los años sesenta, conmocionaron por lo que aportaban de jerga es-

tructural y de análisis de contenido de piezas clásicas y actuales (de Aldana o Góngora, a Gil de Biedma o Carles Riba).

Manent es un crítico «humanístico», afín a un impresionismo «décontracté», que, hoy por hoy, es el ismo crítico que menos ha perjudicado a la literatura y menos ha mixtificado a la crítica.

Marfany es un crítico historicador, profesor dirían y dicen los que conocen sus estudios sobre poesía medieval catalana o los que han asistido a sus clases en la Universidad Autónoma.

Joaquín Molas tiene pocas ideas críticas, pero constantes, y, en cambio, una inmensa sabiduría erudita. Es un excelente profesor y un tremebundo prologuista, sobre todo cuando se toma los prólogos como asaltos a la tradición de primer plano.

En cuanto a Triadó tiene el mérito histórico de haber sido la pri-

mera «Guía de literatura catalana...» no sólo por lo auténticamente orientativa que es, sino porque para valorar las obras seleccionadas han recurrido a críticos y críticas anteriores, con lo que brindan una guía paralela de la crítica catalana en el presente siglo. Así podemos leer la crítica que hiciera Montoliu a Solltud, de Víctor Catalá; la de Carles Riba a la Nausícaa, de Maragall; la de Gabriel Ferrater a Nabl, de Carner; la de Triadó a Les dones i els dies, de Gabriel Ferrater, o la de Sergio Beser a Vacances pagades, de Pere Quart.

El libro cumple, pues, una doble función de escaparate literario y crítico. Sería sumamente interesante que se tradujera al castellano, porque los lectores de allende del Ebro no sólo podrían matar de un tiro al pájaro de la crítica y al pájaro de la literatura catalana, sino que también cazarían a los seis pájaros que han sabido volar en formación, a pesar de sus diferentes morfologías, y que desde ese ensamblaje han conseguido lo que un solo crítico no habría logrado jamás: una mirada sin excesivos apriorismos sobre un riquísimo, espléndido muestrario literario. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

## «De economía hispana», cuarenta años después

La aparición del libro de Román Perpiná «De economía hispana, infraestructura, historia» en la colección Laureano Figuerola, de Ediciones Ariel (1), es especialmente destacable, al menos en principio, por dos series de motivos. Ante todo, por lo que supone de consolidación definitiva de dicha colección, dirigida

(1) Román Perpiná y Grau: De economía hispana, infraestructura, historia. Barcelona, 1973.

por el profesor Hortalá Arau, como director del Departamento de Teoría Económica de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Barcelona. Con éste, en efecto, son ya cinco los títulos publicados, todos de autores españoles (Estapé, Argandoña, Muns y, de nuevo, Estapé), arrojando el conjunto un excelente balance inicial.

Por lo demás, la primera parte del título de la obra que comentamos remitirá inmediatamente al lector a una pieza que bien puede considerarse básica en la literatura económica española del último medio siglo: el muy conocido trabajo de Perpiná (iniciado hacia 1932 y publicado por primera vez en Alemania en 1935 y después reeditado en España en 1936 y en 1952), en el que se aborda, con afán totalizador, un análisis sintético pero riguroso del conjunto de la economía española. Divididos en tres grandes apartados, luego de precisadas las cuestiones conceptuales y metodológicas más imprescindibles, se examinan en él, sucesivamente, los rasgos fundamentales de la estructura económica de España, los objetivos y la práctica de la política económica y, por último, a manera de recapitulación global, los principales mecanismos de equilibrio de todo el sistema económico español. De esta forma, en apenas cien páginas se ofrece una visión unitaria extraordinariamente bien acabada del funcionamiento y de la conformación de la economía española de la primera mitad del siglo XX, con fragmentos además antológicos, difícilmente superables, como los que se refieren a la definición del «sistema autárquico» y del «equilibrio económico español» de las primeras décadas del siglo o a la virtualidad histórica de la colocación en mercados extranjeros de determinados productos de algunas regiones españolas.

Por todo ello, su nueva reedición al frente de este volumen, acompañado de otros estudios del autor elaborados en distintas fechas, pero todos centrados (salvo el que integra la segunda parte: De Naturaleza: la infraestructura económica) sobre diversos aspectos de la evolución histórica o más reciente de la economía española (Síntesis de la economía española, 1962, y España, una economía heterogénea y ante el Mercado Común, 1968, ambos de la primera parte, y los tres estudios que componen la tercera parte: Ante la historia económica) debe ser subrayada como un empeño editorial tan oportuno como realmente valioso, que servirá, sin duda, para hacer más familiar a nuevos sectores del público universitario y a todos los estudiosos de la economía española a un autor singular entre nosotros por sus constantes preocupaciones metodológicas, su voluntad de precisión conceptual, su vigor analítico y, sobre todo, por su extraordinaria coherencia y continuidad a lo largo de toda una obra muy extensa, de acentos estilísticos inconfundibles. ■ ARTURO LOPEZ MUÑOZ.

## La mitología cinematográfica

Obra ya clásica dentro de la literatura cinematográfica, «Les stars» de Edgar Morin aparece ahora editada en España (1). No es, sin embargo, la primera vez que se traduce al castellano: la Editorial Universitaria, de Buenos Aires, lo había hecho en 1964, bajo el título «Las estrellas del cine». Al margen de un mayor cuidado en la versión, la lanzada por Dopesa

(1) «Las stars, servidumbres y mitos», de Edgar Morin. Editorial Dopesa, colección Espectáculo, núm. 4. Traducción de Ricardo Mazo. Barcelona, 1972.

presenta diferencias al basarse en la reedición francesa de 1972 y no en la originaria de 1957. Un capítulo completamente nuevo —«El crepúsculo del «star system» y la resurrección de las estrellas—, distinta ordenación del texto, el añadido de algunos artículos del propio Morin a manera de anexos —«Los idiotas» y «Ava Gardner»—, y correcciones actualizadoras aquí y allá, constituyen las variantes entre las dos ediciones mencionadas. Que no alteran fundamentalmente el contenido del libro, aunque sí le comunican una tensión interna, en ocasiones enriquecedora, en ocasiones confusa.

Tensión que se produce por el hecho de que la realidad analizada por Morin a finales de la década de los cincuenta —en pleno surgimiento del mito Bardot— ya ha cambiado de manera importante. La decadencia del «star system», motivada por una compleja serie de causas, provoca que el trabajo del sociólogo francés llegue hoy hasta nosotros con un halo retrospectivo que resta vigencia al estudio, aunque no llegue a invalidarlo. Morin enfoca la mitología cinematográfica y sus relaciones con el espectador desde un ángulo irreprochable por su seriedad intelectual y su volumen de información. No es esto lo que pongo entre paréntesis, sino el desfaseamiento actual de aquello que se ha sometido a observación, que debía haber originado un nuevo estudio, más que la revisión del realizado quince años antes. Ese capítulo añadido, magnífico además, supone un intento del autor por tomar distancia sobre su trabajo de hace tres lustros y juzgar su capacidad o incapacidad para que abarque también el cine de ahora mismo. Para autorreconocer que en cuanto que este cine se ha hecho problemático en una buena parte, en cuanto que ya no trata únicamente de sumer-



# ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

gir al espectador en un mundo evasivo, y en cuanto un amplio porcentaje del estrellato ha pasado del actor al director, «la estrella diosa-modelo, piedra fundamental del "star system" de los años 1930-1960, parece que está en vías de dislocación». A través de una reflexión tan consciente como objetiva, Edgar Morin hace pasar su propio libro, del estado de análisis sociológico de unos datos cotidianos y vivos —lo que era en 1957— al de observación de un fenómeno histórico acaecido en el desarrollo de un medio de expresión. Lo que no anula en absoluto el grado de penetración que demuestran conclusiones como ésta: «La estrella es un producto específico de la civilización capitalista, que responde al mismo tiempo a las necesidades antropológicas profundas que se expresan en el plano del mito y de la religión. La admirable coincidencia del mito y del capital, de la diosa y la mercancía, no es fortuita ni contradictoria. Estrella-diosa y estrella-mercancía son las dos caras de la misma realidad: las necesidades del hombre en el estado de la civilización capitalista del siglo XX».

Desde un plano más cinéfilo que Morin y dedicando especial atención a aquellas actrices que han destacado por su dimensión o utilización eróticas, Alexander Walker ha escrito «El sacrificio del celuloide (Aspectos del sexo en el cine)», que alcanzó bastante difusión en Inglaterra al ser incluido, en 1968 —el libro fue publicado dos años antes por otra editorial—, dentro de los famosos «Pelican books» (2). Redactado con un notable sentido del humor y un manejo de datos en ocasiones inéditos o poco conocidos, Walker va ofreciendo sugestivas semblanzas de figuras míticas como Theda Ba-

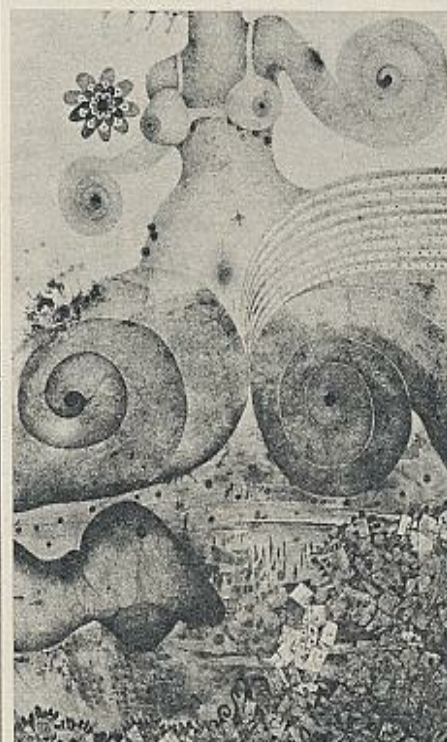
ra, Clara Bow, Mae West, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Jean Harlow, Marilyn Monroe e incluso Elizabeth Taylor y Marcello Mastroianni, así como reflexiones personales sobre el cine de De Mille o las posibilidades desaprovechadas de Mary Pickford. Pero el libro se quiebra en su segunda parte —Los guardianes—, donde establece una comparación entre las censuras inglesa y norteamericana, tomando abierto partido en favor de la primera, pero sin llegar a plantear nunca la arbitrariedad e injusticia que, por principio, supone todo control censorial. Aunque localizada en Gran Bretaña y a la actuación de un concreto secretario del British Board of Film Censors, que él juzga como liberal y comprensivo, afirmaciones de Alexander Walker, como la que transcribe a continuación hacen ponerse en guardia ante el sustrato ideológico de «El sacrificio del celuloide»: «The servant» no es, en modo alguno, un ejemplo excepcional de la utilidad de las buenas relaciones entre el censor y los cineastas. Muchas cosas dependen de que ambos reconozcan que poseen una afinidad, si no identidad, de intereses...» (3). ■ F. L.

## ARTE

Hace dos años, en estas mismas páginas, yo hablaba mucho de algo que se veía venir para el arte: la inflación de

(3) «El sacrificio del celuloide (Aspectos del sexo en el cine)», de Alexander Walker. Editorial Anagrama, colección Cinemateca, núm. 2. Traducción de Jos Oliver. Barcelona, 1972.

los realismos. "Se veía venir" digo, con lo cual quiero señalar que yo no profetizaba nada ni me adelantaba, astuto, a los acontecimientos. En realidad, lo que yo veía venir era lo que ya estaba llegando, y no se necesitaba una gran perspicacia para darse cuenta de que nos quedaban por delante unos años en los que todas esas tendencias iban a tener un desarrollo. Ya



estamos en ello y, por lo que se advierte —por lo que aún queda por desarrollar y resolver—, aún tenemos por delante algunos, no demasiados, años, tres o cuatro a lo sumo, quizá cinco, para que esas tendencias del arte —las formas del realismo actual— crezcan y se cultiven. Un arte duro lo que dura su desarrollo. Dura su desarrollo lo que duran los problemas que tiene por delante sin resolver. El realismo que afecta ahora a todo el arte universal tiene mucho tiempo por delante, porque tiene muchos problemas planteados.

De entre todas las formas del realismo que están hoy sobre el ta-

pete problemático, los españoles están lanzados a una muy específica. ¿Cómo la llamaría yo? La denominación que acuñó Franz Roh hace tiempo, "realismo mágico", no acaba de convencerme, aunque hay algo en él que se le asemeja. Tampoco es una manera de "surrealismo". Y mucho menos me gusta el nombre de "hiper-realismo". Pero, en fin, algo de

todo eso hay en ello. Sea como sea, es de notar en esas formas del arte que están realizando los españoles hoy, que no se asemeja mucho a ninguna de las maneras de la vieja tradición realista de España. Se diría que esa forma de nuestro realismo actual está realizando ahora algo que no había realizado nunca en toda su historia pasada. Llamémoslo, para entendernos provisionalmente, "realismo poético". Por ejemplo, Paco Peinado.

FRANCISCO PEINADO. Galería Ynguanzo, Madrid.

En el siglo XIX, cuando se empezaba a mi-

rar a todo el arte del pasado con una mirada escrutadora, todos los tratadistas —no los llamaré «críticos»— usaban inequívocamente una palabra para calificar a los españoles: «realistas». En aquella época aún no se había producido nada parecido a la «abstracción», de manera que usaban ese nombre en su verdadero sentido: no para definir a los así calificados frente a cualquier posible huida representativa —que no se había producido aún—, sino para indicar un grado de adhesión a una realidad más dramática, menos confortable, más apasionada. A aquellos hombres no se les ocurría llamar «realista» al Botticelli de «La Primavera» o del «Nacimiento de Venus», y si, en cambio, a las miniaturas a «Los Comentarios al Apocalipsis», de Beatus, o al «Martirio de San Andrés», de Giuseppe Ribera, el Españolito. No se distinguía así a una fidelidad representativa, sino a la encarnadura de una realidad más o menos dramática. Hoy las cosas no son así. Hoy todo el mundo le llama «realista», por ejemplo, a lo que hace Francisco Peinado (que está más cerca del mundo poético botticelliano que del mundo dramático de los «beatos»), aun cuando siempre se deje abierta la puerta a la idea de una posible impregnación surrealista. ¿Por qué? ¿Qué ha pasado entretanto?

Ha pasado entretanto el fenómeno, ya casi extinguido, de la llamada «abstracción». Y ese fue un fenómeno tan fuerte, dominó de tal manera el panorama del arte, que cuando el arte volvió a representar nos pareció que es que había vuelto a recuperar la realidad. Por eso hay quien le llama a lo de Paco Peinado «realismo», igual que a lo de Solana o igual que a los «fusilamientos» de Goya. Parece mentira, pero la confusión de la realidad con la representación trajo tantos

equivocos, que ni aun ahora, cuando muchos artistas van superando la abstracción, podemos evitar el confundirnos en eso.

De todas maneras, si por ahí podemos entendernos, si podemos seguir llamándole «realista» a lo de Paco Peinado.

El malagueño Francisco Peinado nació el año 41. Cuando tenía once años siguió a sus padres a la emigración hasta el Brasil, donde empezó a frecuentar las escuelas y los círculos del arte. ¿Dejó el Brasil alguna impronta en su estilo personal? No hay por qué extraer fáciles deducciones de las evidentes anécdotas. Pero sí pudo dejar algo. Pudo dejar una cierta vividura como selvática, que se transparenta en el vegetalismo desbordado de su pintura..., y pudo dejar una especie de sentido de las alusiones mágicas en su representación.

Paco Peinado no se deja vencer nunca por la imposición escolástica de un servicio a las estructuras: eso que antiguamente se llamaba «composición». Por el contrario, su figuración está decidida siempre por su narrativa. Por otra parte, su narrativa está dispuesta a desbordar siempre que sea necesario las fronteras racionales de ella misma. Esto es lo que a muchos —a mí mismo, cuando escribí el catálogo— les hace tener en cuenta problemática el surrealismo como posibilidad. Y aun cuando él no especifica nunca, no quiere especificar, la historia que narra con su pintura, con todo, es un narrador. Nos narra, pues, insinuaciones de una historia fantástica o poética. Y cuando tiene necesidad de ello, rompe con la lógica de la narración, rompe incluso con la lógica fisiológica de los personajes, y hasta hace concurrir en la escena a seres fantásticos o no catalogados en las listas de la zoología usual. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.