

paso de la fiesta al espectáculo, en la noción de «cargar la suerte», que va mucho más lejos que el mero adelantar la pierna por el lado de la salida del toro... No se intenta ni minimamente bucear en la razón y sinrazón del juego, en el riesgo y en la gracia, en la trampa... José Bergamín, que con tanto brío y profundidad planteó estas cuestiones en su «Arte de Birlibirloques», ha publicado recientemente un poema espléndido, humorístico y filosófico, que, ése sí, es una auténtica tauromaquia fundamental. Ese es el lenguaje que hay que manejar si se pretende llegar al «ambiente universitario», no la reseña de incidencias más o menos pintorescas, sentimentales o fúnebres ocurridas a los matadores.

Quizá un libro no puede, por sí solo, fomentar la afición a los toros; puede, al menos, plantear las raíces sagradas y estéticas que dan su plena dimensión a ese arriesgado juego. Tal es la tarea que ahora se propone José Carlos Arévalo, en un libro que deseo de pronta aparición, pues de su preparación taurina y cultural puede esperarse algo realmente significativo. Es un

tópico repetir que la fiesta se muere; es una tarea impedirlo. Quizá la profundización teórica en la tauromaquia sea un medio de conseguirlo, al ampliar la afición por una vía intelectual que no hay por qué desdeñar ni siquiera cuando se trata de los laberintos del riesgo y de la suerte. ■ FERNANDO SAVATER.

**Mary Douglas: Mito y logos**

La llamada Antropología cultural surgió con el ambicioso propósito de estudiar lo que pudiéramos llamar, parodiando un título famoso, las variedades de la experiencia humana. Se había vuelto demasiado evidente que ya no se podía seguir ignorando culturas enteras al amparo de la excelencia de la propia civilización occidental, porque todas ellas eran, efectivamente, auténticas experiencias humanas, pero al mismo tiempo, un inventado hábito occidental trató de salirse de nuevo con la suya deslizándose en aquel conocimiento de las variedades de lo humano una exigencia espúrea de reduccionismo racionalista a la unidad abstracta de la

humana naturaleza: gran tentación de Occidente a partir, por lo menos, del esencialismo griego y más concretamente platónico. Hoy se piensa que figuras ilustres y pioneros de la antropología —Levy-Bruhl, Frazer y tantos más— incurrieron en semejante debilidad. Y tenemos que preguntarnos además si bajo la flamante antropología filosófica que prolifera ante nuestros ojos —con frecuencia no muy lejos de ser simplemente una vergonzante escolástica neo abstracta—, no se esconde, ahora ya con caracteres casi delictivos, la misma sempiterna propensión a una única y definitiva respuesta para todas las preguntas que el pluralísimo enigma de lo humano suscita en formas crecientemente punzantes.

Pues bien, en este reducido volumen que tenemos en las manos (1) no hay una respuesta, y experimentamos más bien la sensación de que la serie de sucesivas respuestas se presentan con además modesto y poco menos que tratando de pasar inadvertidas. Ante un tema tan omnipresente como el de lo puro y lo impuro, Mary Douglas tiene el buen gusto científico de disponer sus datos, precisar sus preguntas y dejar que las respuestas se sucedan unas a otras sin eliminarse. ¿Por qué todo el inacabable y variadísimo ceremonial en torno a lo que se puede comer o no comer, tocar o no tocar, hacer o no hacer? ¿Qué tienen en común —si lo tienen— tantos ritos que van desde lo que aparentemente no es más que simple magia (¿pero estamos seguros de saber lo que la magia significa?) hasta lo que parece no ser otra cosa que higiene social o individual, o incluso terapia de grupo?

De todas maneras, es evidente que la autora de estas páginas tiende a inclinarse por una interpretación, o línea in-

terpretativa, de cariz sociológico. Así, por ejemplo, a propósito de la complicada estructura de las castas hindúes. O en lo referente a las «abominaciones» del Levítico. ¿Qué significa esto? Que la configuración ritual de lo puro y lo impuro encierra en cada caso la intención de delimitar los propios contornos sociales, de unificar el caos de las experiencias en un orden, de —como decía Durkheim, de quien Mary Douglas se manifiesta libre seguidora— «poner de manifiesto a los hombres su identidad social». Hay que reconocer que hoy día esta interpretación, y desde una perspectiva tanto de psicología de la forma como de estructuralista, nos resulta plausible y coherente. Habrá que esperar a ver si pasado mañana, dada la rapidez con que se suceden las teorías antropológicas, todas ellas devoradoras de sus precedentes, seguimos pensando lo mismo.

Por de pronto, y como ya hemos dejado insinuado, Mary Douglas pone los puntos sobre las ses del racionalismo «clásico» de Frazer y su teoría de la magia. Pero tampoco oculta sus prevenciones con respecto al psicoanálisis de Norman O. Brown. Los hombres primitivos no son niños ni neuróticos. Parece, pues, mucho más razonable sostener «que las ideas acerca de la separación, la purificación, la demarcación y el castigo de las transgresiones tienen por principal función la de imponer un sistema a la experiencia, que de por sí es poco ordenada. Sólo exagerando la diferencia entre dentro y fuera, encima y debajo, macho y hembra, a favor y en contra se crea la apariencia de un orden» (pág. 17): en las palabras citadas creo que está la expresión de la línea de pensamiento de Mary Douglas que más se parece a una definición. Una línea de pensamiento que puede llevarnos además a una sorprendente aproximación —sin salirnos de los límites de la contaminación y el

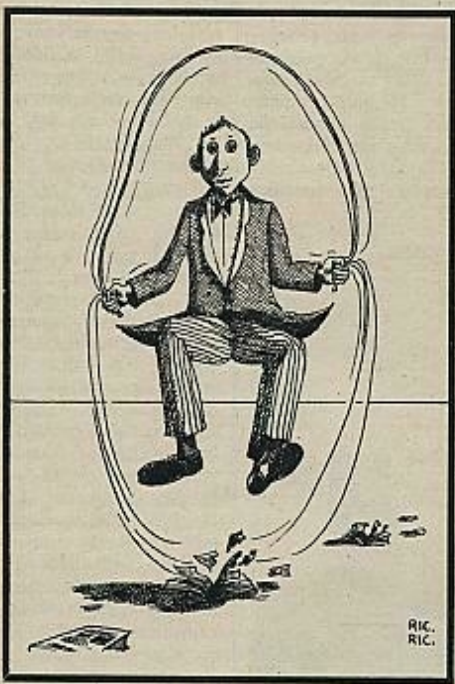
tabú— entre los primitivos y nosotros. Es posible, viene a decirnos Mary Douglas casi con estas mismas palabras, que los ritos más rigurosamente mágicos —o cuando menos interpretados como tales— de los primitivos tengan tanto de higiene como nuestros ritos pretendidamente higiénicos puedan encerrar de magia, o cuando menos de símbolo. No es que semejante afirmación nos sorprenda: ya hace tiempo que estamos de vuelta de la geométrica separación entre mito y logos, propugnada tan dogmáticamente por el positivismo como poco menos que dos compartimientos estancos del tiempo histórico. Pero aunque mito y logos convivan dentro de nosotros, se nos hace arduo franquear tan alegremente sus recíprocas fronteras. ¿Nos hallamos, con este libro de Mary Douglas, sobre la misma ruta que ha conducido a Lévi-Strauss, en su último volumen de *Mitológicas* (El hombre desnudo) a entonar algo así como la marcha fúnebre de su propio pensamiento? Porque resulta que Lévi-Strauss, que nos había seducido con su antropología estructural como sustitutivo de la vaga filosofía, parece ahora querer reconducirnos o devolvernos a ella.

Quizá lo acertado esté en otra disposición de ánimo, y eso sería lo que habríamos de agradecer a Mary Douglas, tan discreta, por lo general, al sugerirnos una tras otra sus respuestas menores. Se diría que, con alternancia inesquivable, el mito, analizado y seguido hasta su límite, nos devuelve al logos, así como el logos, en virtud de su propia afirmación absoluta, nos pone delante del mito. Y sin que el movimiento alternante en cuestión pueda detenerse. Ocurre aquí como en tantos otros terrenos del ejercicio de la mente humana: como cuando los materialistas nos dan ganas de pensar como los idealistas, y los idealistas nos devuelven al materialismo, y así sucesivamente.

A propósito de los ceremoniales de pureza, tan omnipresentes y con frecuencia tan neurotizantes, sugiere Mary Douglas algo que vale por una intuición básica en la experiencia humana: que la pureza, cuando se vuelve excesiva y aspira a ser absoluta, conduce inevitablemente a la esterilidad. Los hombres no podemos tolerar más que una determinada dosis de pureza, como sólo somos capaces de una cierta proporción de dolor; sólo podemos vivir como humanos en lo relativo y en lo imperfecto. Viejísimas ideas, sempiterna parábola del hombre desnudo que necesita lo absoluto para sentirse relativo... y lo relativo para no hallarse a gusto con ello y permitirse el lujo de la nostalgia de lo absoluto. Lo dijo de manera difícilmente superable Pascal: «El hombre sobrepasa infinitamente al hombre», y la clave de la frase está en afirmar a la vez los dos extremos encerrados en ella. ■ FRANCISCO PEREZ GUTIERREZ.



La exposición con la cual la Librería Turner se autorizó a sí misma también como galería de arte, si pareció exigir de mí la urgencia de un comentario no lo fue porque esos grabados de Chillida que alberga, ilustraciones a Martin Heidegger y a Jorge Guillén, fuesen a descubrirle a nadie la novedad de un Chillida grabador, sino, más bien, la de un Chillida ilustrador. ¿Ilustrador? Bueno, sí, aceptemos provisionalmente, para no entrar en la marea de las definiciones, una palabra que en este caso no quiere decir que nuestro escultor-graba-



RIC. RIC.

(1) Fuerza y peligro; un análisis de los conceptos de contaminación y tabú, Mary Douglas. Siglo XXI.



**EDITORIAL ANAGRAMA**

Xavier Rubert de Ventós

**LA ESTETICA Y SUS HEREJIAS  
PREMIO ANAGRAMA DE ENSAYO  
1973**

En este libro se describe la situación y evolución actuales de las diversas "artes" —pintura, teatro, arquitectura, moda, diseño, política, religión, urbanidad, familia...— y se da una sorprendente interpretación del reciente desplazamiento de la imaginación formal a ámbitos no acotados por la estética ortodoxa.

**La estética y sus herejias**

obtuvo el II Premio Anagrama de Ensayo, de carácter anual, otorgado por el siguiente jurado: Juan Benet, Salvador Clotas, Hans Magnus Enzensberger, Luis Goytisolo, Mario Vargas Llosa y el editor Jorge Herralde, sin voto.

Guy Rosolato

**ENSAYOS SOBRE LO SIMBOLICO**

"El libro más importante escrito en Francia por un psicólogo desde los *Escritos de Lacan*" (R. Bellour).

William Shakespeare

**THE SONNETS/SONETOS DE AMOR**

Edición bilingüe: texto crítico y traducción en verso de Agustín García Calvo. Una versión definitiva.

Mao Tse-tung

**CUATRO TESIS FILOSOFICAS**

Por primera vez en España cuatro escritos fundamentales de Mao: "Acercas de la práctica", "Sobre la contradicción", "Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo" y "¿De dónde vienen las ideas justas?". Texto íntegro.

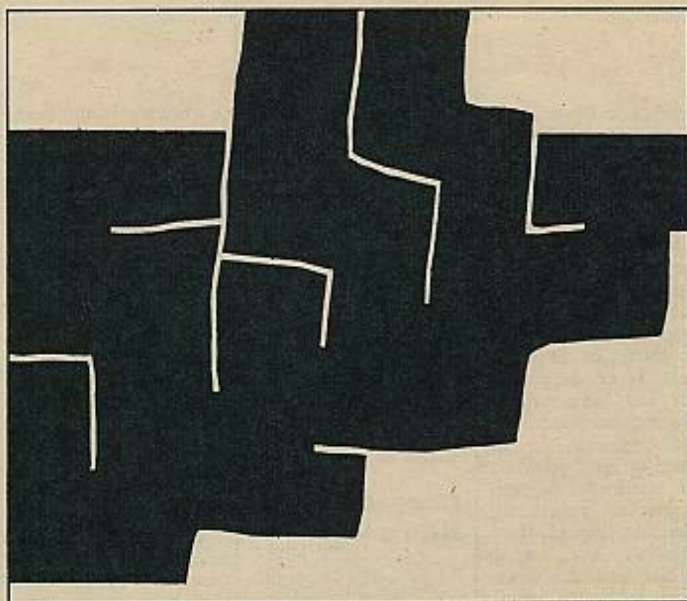
C/ de la Cruz, 44 - Barcelona(17).

*...dor haya procedido mediante la traducción a imágenes con otro código de lectura de las imágenes a las que ya se refieren las palabras. Le llamo, pues, "ilustración" a esa acción de Chillida y continúo. Pero eso es lo que me interesaba comentar, no al Chillida artista, múltiples veces descubierto y comentado. Y más aún al ilustrador de Jorge Guillén, pues el otro, el de Heidegger, me parece que ya lo conocíamos algo.*

**Grabados poemáticos de Chillida. Galería Turner. Madrid**

Les llamo «grabados poemáticos» y no «ilustrativos», para reincidir un poco en la sospecha que ya se dejaba traslucir, creo, en las breves palabras introductorias anteriores. Es que yo creo que la recreación en imagen **igualmente poemática** de lo que dicen las palabras, no es ya una ilustración vulgarizadora: es una recreación —en el doble sentido actual de esa palabra: volver a crear y jugar— de la realidad suscitada. Pero a mí me interesaba especialmente esa exposición porque en ella, Chillida encara directamente, y de frente, lo que es problema esencial de su arte, aun cuando en su otra obra eso quede como en un telón de fondo; a saber, la nutrición permanente de su obra en la realidad. Y hay además otra razón por la cual tengo cierto derecho a cuestionar la palabra «ilustración» —palabra, por lo demás, muy respetada por mí cuando tiene todo su sentido— en este caso. Y es que Chillida no parece querer detenerse en ilustrar el argumento de cada poema de Jorge Guillén; cada uno de sus grabados, por el contrario, nos define a Jorge Guillén en su conjunto.

¿Quién eligió a quién: Jorge Guillén a Chillida o Chillida al incitador poemático Jorge Guillén? Porque, para mí,



en eso consiste el primer gran hallazgo de ese libro. Sería muy difícil encontrar en toda la plástica contemporánea a un solo artista que pudiera paralelizar en su obra una actitud aparentemente similar a la de Guillén en su realidad poética. Pido perdón al entrar en el terreno, para mí huido, de la literatura y la poética, cuando trato de justificar en la obra de Guillén la de Eduardo Chillida. Pero, para mí, aquí y ahora, se trata de eso, no de justificar unos grabados cuya calidad nadie discute. Y para ello no tengo más remedio que transmitir mi idea de Guillén, idea de un lector ignaro y sin experiencia para el comentario literario... pero, al fin y al cabo, la poesía no se hizo solamente para la degustación de los grandes iniciados.

Ni siquiera la de Jorge Guillén. La cual exige del lector, como no exigen otras, el ejercicio de una inteligencia no mediatizada por temporáneas emocionalidades. Jorge Guillén, que no emplea como recurso sistemático ni el matafóriso ni la paradoja, tampoco puede ser considerado un expresionista —en el sentido de una acentuación gesticulativa de la realidad caracterológica—. Ni un clásico: no pretende hacer el monumento de una definición encuadrándola en su norma y su medida. ¿Qué es? Es un hombre que sabe encontrar en su obra el valor de realidad, es decir, el valor poético de las palabras en sí. Es un poeta, porque sabe que las palabras tienen, además de su valor de definición, el de sus infinitas resonancias. Su sencillez

procede de su segura conciencia del valor tímbrico de las palabras y la imagen que ellas, asociadas, convocan. Alguna vez, dentro de mi experiencia, yo me atreví a pensar que Jorge Guillén era un poeta inmerso en el mundo ideal de Mallarmé o, en otro orden de cosas, en el de Valéry. Pero no. Aquellos eran, cada uno en su mundo poético, unos tendenciosos del valor primario de la inteligencia como suscitador de lo que llamamos «poesía». Jorge Guillén no es un tendencioso; es, sencillamente, inteligente. Cada uno de sus poemas no es una definición de realidad: es una convocatoria a la realidad desde el poder que para ello tiene, en sí mismo, la palabra. La palabra sin magnificar y sin exaltar: la palabra.

Eso es, en el terreno de la imagen, Eduardo Chillida. Cuando apareció entre nosotros como escultor, el mundo del arte estaba empezando a distribuir los papeles entre «expresionistas» y «normativistas, más o menos geometrizarantes —entre la expresión y la dimensión—. Eduardo no se sintió ganado por ninguna de esas dos actitudes. Claro está que tampoco se situó en un terreno neutral o equidistante. Sencillamente, usó de la forma como primera materia de la expresión. (Amaba la emoción que corregía a la norma, como quería

Chillida, con Jorge Guillén.



Juan Gris, ese escurialense emocional.) El calor que tenían y que tienen sus formas no se debía solamente a su efecto tímbrico: es que ellas «decían» algo que quedaba mucho más allá de su propia definición. Y, al contrario, usó de su sentido de la expresión para definir un mundo espacial...

¿Podría haber alguien que, desde la forma, paralelizará mejor el sentido que Jorge Guillén le presta a la palabra? Por eso, yo creo, el acierto más grande de todo ello consiste en haber sabido asociar esos dos nombres: Jorge Guillén y Eduardo Chillida. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

FLAMENCO

La madurez de José Menese

José Menese sale despacio a escena, sonriente. Es fornido, más bien bajo y moreno. Junto a él, Manuel Brenes, con su guitarra en la mano. El cantaor lleva traje nuevo para la ocasión: su presentación oficial en un teatro de Madrid. El local, el teatro Marquina; la fecha, el 21 de mayo de 1974. Dos sesiones. Menese se ha traído a Paco de Valdepeñas para llevar el compás con él en los cantes rítmicos —luego, en la segunda parte, lo dejaría a solas con su desparpajo para bailar la bulería y cantar un corto fandango—. El público espera. Brenes empieza a tocar. Menese abre el fuego con la mariana.

José Menese nació, hace treinta y un años, en la Puebla de Cazalla, Sevilla. Siempre le gustó cantar. Su primera gran influencia fue, como para tantos otros, el gran Antonio Malrena. «Le conocí cuando yo

tenía catorce o quince años. En esa época estaba totalmente identificado con él. Era mi modelo». En 1962, Francisco Moreno Galván, un pintor paisano suyo, que, además, entendía de flamenco, quedó muy impresionado por su forma de cantar, y sin pensarlo dos veces, invitó a Menese a trasladarse a Madrid. Así comenzaría una estrecha colaboración, que dura hasta hoy y que ya ha dado como fruto cinco espléndidos discos —Cantes de José Menese—, «Cantes flamencos básicos», «Soleares de Jerez», «Re-nuevos de cantes viejos» y «Cantes para el hombre nuevo». El primer disco lo grabó Menese en 1964, a los veintidós años. Unos meses más tarde, el IV Concurso Nacional de Arte Flamenco le otorgaba en Córdoba su prestigioso Premio de Honor Tomás el Nitri. Ese fue sólo su primer galardón.

José Menese agradece los aplausos, se levanta de la pequeña silla de mimbre y, en una esquina del escenario, bebe de un vaso de agua. Ahora se va a internar sin mucho peligro por las bamberas. La palabra cobra mayor sentido que en cualquier escritura, siendo, quizá, la primera vez que se incorpora a la copla. Menese está cantando canciones de ciertos guerrilleros. El público no le deja acabar, pero, al mismo tiempo, le empuja hacia el borde del verso, luego se calla un instante y empieza de nuevo. Las palmas sor-das, acompasadas, tras el inteligente y bien armado acompañamiento de Manolo Brenes. «Esto va superior», proclama Paco. Y es cierto. Vienen ahora las soleares, y luego los tientos, sus cantes preferidos, de tierra adentro, como él dice. El suave látigo empieza a inquietar los hombros de los espectadores.

José Menese es un peón clave del flamenco actual. El flamenco

es un arte de oscura historia y turbio desarrollo, en el que la tradición pesa como venas de plomo. Nadie quiere arriesgarse a una eventual transformación. Hay una suerte de miedo al pasado que impide el futuro. Menese puntualiza: «Indudablemente, desde la época de Chacón, el flamenco ha evolucionado. Hay que partir de la base de que en esos tiempos los cantaores eran muy limitados, eran gente que cantaba un par de palos, a lo sumo tres. Hoy, sin embargo, sale un chiquillo, como el Camarón de la Isla, con dieciocho años, o un Pansequito, o un Lebril-jano, y cantan por tientos, por bulerías, por soleares, por seguiriyas... Salen manejando una serie de resortes que antes no tenía ni la gente mayor. Hace cincuenta años había un montón de fandanguilleros que no sabían más que cantar ese palo, y en cuanto les sacabas de ahí ya no podían hacer nada. Ha habido luego una época con grandes cantaores, como Tomás Pavón, Manuel Torre o La Niña de los Peines, pero eran casi unos desconocidos. Ahora, con los Festivales de Andalucía, se ha vuelto a la verdadera esencia del flamenco. Lo que pasa es que ahora se quiere guardar esa esencia con mucho mimo, para que no se le rompa nada. Antonio Malrena podría ser el gran renovador del flamenco. De hecho, ya lo es, porque tiene una riqueza enorme de musicalidad, de cosas pequeñas, de las que luego él hace cosas grandes».

Menese pide un descanso de diez minutos. Por el calor, dice. El público bromea con él. En el intermedio, un vecino de butaca me confía: «Menese es el Serrat del flamenco». Yo preferiría no hacer comparaciones entre material tan resbaladizo. Menese conoce la importancia de las letras con que Moreno Galván enhebra su cante. Cumplen, haciéndola suya, la vieja

advertencia del Martín Fierro: «Y acostúmbrense a cantar en cosas de fundamento». Y es que ambos saben que no se puede estar cantando toda la vida a los ojitos negros. Muchas veces, Pepe sugiere la idea ya bocetada, y Francisco lo que hace es redondearla, encajar la métrica, ponerle lo que le falta. «Hemos iniciado una pequeña labor con estas letras. Unas letras cuyo contenido es no ya social, sino humano. Letras cargadas de todo lo que está ocurriendo hoy en la vida, porque hay muchos problemas y muchas cosas. Además, hay gente que está deseando encontrar algo que le transmita, que le haga preocuparse por el flamenco. A mí me ha confesado mucha gente que hasta escuchar el «Romance de Juan García» no le gustaba el flamenco. Yo creo que esto, cuando menos, es algo positivo. Porque así estas personas se aficionarán no sólo al flamenco que yo hago, sino al que hace Mairena, al que hace Fosforito, al que hacía Caracol... Este contenido vital de las letras que dicen algo, que dicen cosas de nuestro tiempo, cosas que se están viviendo... en fin, ¡yo creo que esto es importante».

En la segunda parte, Menese está mejor y menos nervioso. Sale por unos tangos de Málaga, luego unas bulerías por soleá y, por fin, la seguriya. Aquí es cuando deja el escenario unos minutos a Paco de Valdepeñas. Luego, vuelve, y para despedirse, Menese empuña el «Romance de Juan García», cantado por tonás, y allí, completamente solo, se queda reinventando esa raíz de todos los cantes, viejo reducto inmemorial, el cante a palo seco. Que, como Joao Cabral dijera:

«A palo seco es el cante sin guitarra el cante sin el cante el cante sin más nada».

■ JOSE LUIS RUBIO.



El caso Viglietti

Daniel Viglietti es un cantor uruguayo nacido en 1939. Desde los veinte años se ha dedicado casi exclusivamente a componer e interpretar canciones sobre el proceso de liberación de los pueblos latinoamericanos. Ha escrito música para teatro —Brecht, Lope de Vega, Ben Jonson— y para cine, ha colaborado en la desaparecida revista «Marcha», de Montevideo, y ha fundado un taller para la enseñanza de la guitarra. Sus actuaciones le han llevado de su país a Cuba, Chile, Argentina, URSS, Checoslovaquia, Inglaterra y Francia. Tiene seis discos bajo su firma, uno de los cuales —«Canciones para mi América»— fue galardonado por la Academia Charles Cros y publicado recientemente en España. Después de una breve estancia en Barcelona, Daniel Viglietti ha actuado en Madrid. Su presentación tuvo lugar, la noche del 21 de mayo, en el mayor teatro madrileño: el Monumental.

Minutos después de acabar el recital, unas doscientas personas eran detenidas y trasladadas a la Dirección General de Seguridad, incluidos el propio cantante, los empresarios del teatro, los directivos de la empresa discográfica Edigsa —editores del disco mencionado y promotores del acto—, empleados y empleadas de otras compañías discográficas, periodistas, locutores de radio y presentadores de televisión y otros. El motivo de las detenciones fue, al parecer, una serie de brotes de entusiasmo que dejaron en el aire de la sala, de la plaza de Antón Martín y de unos metros de la

calle de Atocha varias frases coreadas sobre la libertad, Pinochet, el pueblo portugués y el español. Algunos de los detenidos fueron puestos en libertad horas después, otros pasaron un par de días en la DGS y el cantante uruguayo, causante indirecto del problema, remitido expeditivamente a París, vía Barcelona.

Durante la actuación de Viglietti, sólo los aplausos subieron de tono y no se movió de su sitio ni un solo espectador —a excepción de una bandera uruguayo que, en amistosa oferta, le fue entregada al cantante en el último minuto—.

Casi la totalidad de los asistentes era gente joven que se conoce de pe a pa las vicisitudes de la andadura popular latinoamericana y el timbre sonoro de sus portavoces. Daniel Viglietti es, más que nada, un cantor político, por lo que su talento de artista ha de medirse en la escala de la efectividad y no en la de los sonidos. Si, para usar figuras domésticas, nos refiriéramos a Raimon y Paco Ibáñez, su ordenanza y su abscisa quedarían inmediatamente determinadas.

Es un hecho que para la gente de los años setenta, ciertos nombres latinoamericanos constituyen un eficaz relevo para la experiencia cubana de la década anterior. Son palabras clave, llaves maestras para el discurso músico-testimonial. Son Uruguay, Brasil, Chile, Portugal. Y son Nicolás Guillén, Violeta Parra, Víctor Jara... Viglietti empleó muy bien estas claves para conseguir una progresiva concienciación de su auditorio. Al público le agradó la severidad natural de su apariencia, su austeridad expresiva y el rigor con que respetó el orden y coherencia de las canciones. Viglietti supo ganarse al público canción a canción. Sin pisar en falso ni dejar huellas, como corresponde a un cantor político experimentado. Cantó algunas melodías muy hermosas, mostró una técnica exquisita a