



EDITORIAL ANAGRAMA

Xavier Rubert de Ventós

LA ESTÉTICA Y SUS HEREJAS 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 herejías

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: "Acerca 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).

ARTE • LETRAS • ESPE

debatirse la vigente Ley General de Educación. «La lengua gallega a debate (recuerdo, a propósito de la discusión actual, de la disputa en las Constituyentes de la Segunda República. El discurso de Castelao) fue el título de la crónica de Durán, aparecida en la revista «Chan» en 1970, en la que se recupera para la memoria histórica del país aquella conmovedora intervención parlamentaria de Castelao en defensa de la «lengua del trabajador, del obrero, del artesano, del labriego, del marinero... sólo despreciada por esos señoritos cursis y desocupados de las capitales de provincia».

Esta y otras muchas crónicas sobre temas gallegos las ha agavillado Durán en un volumen de la Colección Aerolonga sobre temas gallegos que dirige Alonso Montero. «Crónicas/1. Agitadores, poetas, caciques, bandoleros y reformadores en Galicia» es el largo y descriptivo título que Durán ha elegido para la compilación de sus investigaciones sobre los más variados temas relacionados con la vida y la literatura de la Galicia de los últimos cien años. J. A. Durán es autor de dos libros anteriores a este que comentamos: «Historia de caciques, bandos e ideologías de la Galicia no urbana» (Rianxo, 1910-1914) y «El primer Castelao. Biografía y antología rotas» (1910-1916), ambos aparecidos en 1972 en la Editorial Siglo XXI. Para los lectores de TRIUNFO, Durán no es ningún desconocido: en las páginas de esta revista han aparecido algunas de las crónicas recogidas ahora en volumen.

El estilo y pretensiones de estas crónicas vienen definidos perfectamente en la presentación que de las mismas hace el propio Durán: «A mí me gusta la crónica por su intrascen-

dencia, por servir como antídoto frente a quienes se pasan la vida buscando el acto (la frase) que les salve para siempre. Crónica fugaz, sin grandes tesis, sin grandes aparatos bibliográficos, sin apenas otra cosa que el desconcierto o solaz que toda caminata por lo inexplorado les produzca». Que no es poca cosa, habremos de añadir como lectores agradecidos. Yo no sé el sentimiento y la emoción que estas crónicas de Durán despertarán en los lectores gallegos, pero sí puedo asegurar que para los que no somos gallegos, este volumen nos trae aromas incitantes del pasado de una región tan desconocida del resto de los españoles. Hay que decir que la lectura de las crónicas gallegas de Durán nos deja un inequívoco sabor a lo real. Durán no cae en la tentación culturalista —ni tampoco en un escueto y desrealizador «sociologismo»— en que han caído tantos investigadores de las realidades regionales españolas. No, Durán nos ofrece fragmentos de la vida real gallega sin mutilaciones arbitrarias: vida y literatura, poesía y luchas agrarias, leyenda y drama real se entremezclan en sus crónicas para darnos el perfil justo de los sucesos que narra. ■ PEDRO FERNAUD.

Un libro sobre los Rolling Stones

El libro de Philippe Bas-Raberin, *Rolling Stones*, publicado recientemente por Ediciones Júcar en su serie Los Juglares, es una aceptable aproximación periodística al fenómeno representado por ese grupo inglés, que, junto con los Beatles y Bob Dylan, constituye el trípico fundamental de la música pop, así como su cota más alta.

El trabajo de Bas-Ra-

berin ofrece en su conjunto una información que será recibida con agrado por el aficionado, a cuyo alcance sitúa un análisis bastante acertado de las diferentes etapas creadoras atravesadas por el grupo, así como de la relación entre las actitudes de cada uno de los componentes, la sociedad a la que vituperaban —sufriendo las consecuencias del desacato— y la resonancia que sus composiciones alcanzaban entre el público al que se dirigían (la última oración puede ponerse en presente con unas cuantas reservas). En tal sentido, resulta interesante una observación del autor, rápida y un tanto de refilón, sobre el fenómeno que constituye la actuación pública de un cantante o de un grupo pop, y, más concretamente, de un grupo de la significación y alcance de los Rolling Stones.

La diferencia entre lo que es un disco pop y lo que es y representa un concierto pop es fundamental y básica. El disco es una realización privada que promueve una fruición musical individualizada. El concierto es una celebración tribal. Cuando el joven pop decide poner un disco y escucharlo, de hecho elige y escucha un corte seleccionado de un fenómeno, corte que recoge el foco de su atención, que no requiere de otra cosa ni de más compañía para resolverse y verse satisfecha. Pero cuando el mismo joven (o que tenga la edad que a ustedes les dé la gana, o venga bien con la propia y las inclinaciones de cada cuál son cuestiones que no afectan decisivamente al carácter del fenómeno, y, además, ¿yo qué sé?) decide ir a un concierto, lo que se produce es un fenómeno muy de otro tipo, un fenómeno con el que, en primera instancia y a pesar de constituir su causa primera, la mú-

sica tiene ya poco que ver —y si tiene algo, ese algo remite más a un tipo de conexión sensual que a una pura degustación melómana—, produciéndose una manifestación de carácter tribal, grupal, en la que se desarrollan tensiones, corrientes y líneas de fuerza muy —si no absolutamente— singulares. La excitación que el grupo produce en la colectividad que lo contempla y escucha, revierte sobre el grupo, que, a su vez, se transforma en espectador de la que electriza, según una corriente que ya sólo parcialmente le pertenece. Esa singular situación provoca una atmósfera fascinante, envolvente; un caldo similar al que de vez en cuando pienso que había de producirse en el teatro de Epidauró o en las celebraciones órficas. Es una atmósfera que impregna absolutamente a los asistentes, imprimiéndoles carácter y haciéndoles participantes, coprotagonistas de un suceso que jamás se repite a sí mismo; un suceso ejemplar e irreplicable, pues el siguiente concierto conocerá de tensiones nuevas, corrientes peculiares y energías renovadas.

Las observaciones de este tipo, así como las sugerencias desperdigadas a lo largo de sus páginas, son las que confieren al libro su mejor cualidad. Por otro lado, la veintena de canciones, correctamente traducidas, que se añade como acertado apéndice, contribuye a hacerlo muy apreciable para el buen aficionado. ■ CHAMORRO.

Las fases de Cortázar

Los cuentos de Cortázar (*) mantienen, dentro de su obra na-

(*) Julio Cortázar, *Octaedro*. Madrid. Alianza Tres, 1974.

rativa, una línea que se circunscribe puntualmente a la de sus primeros y repetidos aciertos en el género. La creciente experimentación en la novela se inicia a partir de **Los premios** (1960), y consigue con **Rayuela** (1963) un texto en el que se cuestiona el género, el lector y hasta la posibilidad de ficción por medio de un lenguaje que crea y destruye la ficción misma. **Rayuela** significó para Cortázar (y no sólo para Cortázar) un punto de partida y un punto de llegada; a partir de ella, sus siguientes novelas o bien derivan de su intención activa y dinamizadora (**62-Modelo para armar**) o se sirven de un ritmo narrativo semejante para subrayar una de sus coordenadas (**Libro de Manuel**). A través de su producción, la novela parece ser para Cortázar una obra

en movimiento, un constante hacer, tanto para el autor como para el lector. Por el contrario, el cuento parece contener otros centros de interés. Desde **Bestiario** (1951) se anuncian temas y actitudes que se irán desarrollando, pero con una modalidad bien diferente a la de la novela. La actividad que obliga en las novelas de Cortázar al lector a ser «cómplice», a utilizar un «tablero de dirección», se encuentra en los relatos con otro tipo de «complicidad»: una actividad menos visible, menos lúdica, pero quizá más penetrante y receptiva. La índole del género así parece exigirlo. Pero no es sólo un apego a las leyes del cuento como género lo que hace que Cortázar pase de la «energeia» de sus novelas al «ergon» de sus cuentos. Hay siempre en sus re-

latos una significación más restringida y cerrada que le permite expresar más depuradamente sus problemáticas obsesiones. Este aparente estatismo de sus cuentos sirve también de verdadero juego de claves para entrar en la inestable personalidad del novelista.

Los cuentos de **Octaedro** proponen, sin duda, una visión bastante parecida a la de los demás cuentos de Cortázar. Algunos de ellos renuevan expresivamente las mismas inquietudes de relatos anteriores: el encuentro de dos realidades visto desde la aparente subjetividad de la primera persona («**Liliana, llorando**»), lo animal como incógnita no identificada («**Verano**»), la constante insistencia por el diseño, la trayectoria como transposición del curso del destino, como la «**Rayuela**,



el «**Mándala**», (el Metro de París en «**Manuscrito hallado en un bolsillo**» y «**Cuello de gatito blanco**»). Pero quizá sea en «**Las fases de Severo**» donde Cortázar aprovecha positivamente todos sus impulsos adquiridos, expresando por medio de una paradójica metáfora una de las claves temáticas de su narrativa. Un grupo de amigos en un barrio de Buenos Aires asiste al inexplicable (e inexplicable) espectáculo que ofrece un hombre ante ellos y su familia. Ante este público —al parecer, consuetudinario—, Severo pasa por distintas fases: el sudor, los saltos, las polillas, los números y el sueño, con pequeños entreactos entre fase y fase. Finalmente, tras la última fase, el singular espectáculo llega a su fin y todos se marchan tratando de restablecer —con otras ceremonias menos significativas— el equilibrio anterior.

Esa gran metáfora que constituye la ceremonia de las fases y a la que el mismo Cortázar asiste («**Era un juego, ¿verdad Julio?**», «**Sí, viejo, era un juego. Andá a dormir ahora**»), parece encerrar todas las ceremonias cotidianas, el ciego acatamiento, la manifiesta intervención en todos los rituales y —sobre todo— la inexplicable equivalencia que subyace debajo de cada rito, por ajeno y distante que parezca. Esta pluralidad de fases, de ceremonias

distintas e iguales, en que cada hombre es espectador y actor, logra sintetizar uno de los temas más insistidos en la obra de Cortázar.

La deliberada dispersión que obliga al lector a juntar todos los elementos novelísticos para que él mismo colabore en la construcción del diseño, halla en relatos como éste la equilibrada contrapartida en la obra de Cortázar. Cada relato es un mundo accesible, pero ya hecho, la actividad del lector construye de diferente manera. El cuento es una clave, un acceso, una ceremonia que, como las fases de Severo siendo todas diferentes, equivalen y como éstas se confunden muchas veces con un juego. ■ **ROBERTO YAHNI.**

TEATRO

¿Qué ha pasado con el Lope de Vega del 73?

Hace ya algún tiempo publicamos en TRIUNFO una entrevista con José María Camps, español con pasaporte mexicano y Premio Lope de Vega 1973. Su obra,

«**Edicto de gracia**», debió estrenarse, según las bases de la convocatoria, en el Español y dentro de la temporada ya concluida. ¿Qué ha pasado con «**Edicto de gracia**»? ¿Por qué no se han cumplido las bases?

Por lo anómalo de los hechos y por la personalidad de Camps —cuya biografía guarda muchos puntos de contacto con la de Buelo Vallejo, salvo que uno decidió «marcharse» y el otro «quedarse»— creo que vale la pena detenerse en lo sucedido. ¿Ha influido en ello de modo fundamental el éxito de la versión musical de «**Marta la piadosa**»? ¿Debió quitarse la obra para cumplir las bases? ¿Pudo hacerse un «huecco» para «**Edicto de gracia**» al final de temporada?

Tales preguntas nos remiten de inmediato al recuerdo de otros Lope de Vega estrenados a trasmano y con la escueta intención de cumplir formalmente lo prometido. Estrenos desdichados, entre los que quizá se lleva la palma el de «**Los niños**», de Diego Salvador, ofrecido en fechas pésimas, con muy pocos días por delante y con impudentes recortes a ciertos aspectos del montaje. La inevitable comparación entre el trato dado a «**Los niños**» y el que, al año siguiente, recibió una apología de Mussolini, premiada también con el Lope de Vega, obligó a que todos comprendiéramos que las bases se aplicaban con distinto criterio según los autores y los temas de las obras. El Lope de Vega se libraba así de la maldición de tanto premios —prácticamente asfixiados por la sostenida prohibición de las obras seleccionadas por sus Jurados—, pero podía, a través del distinto modo de plantear los estrenos, subrayarlos o debilitarlos, proyectarlos sobre el gran público o condenarlos a las representaciones sin relieve,

