

con mayor extensión y con documentos tales como los dichos de San Blas, las copletas del Pero-Palo, los poemas de las Mondidas, un curioso e increíble documento de la Almoraima, las máximas y parábolas de los pastores, etcétera. Son, por otra parte, trabajos donde Maestre ha querido «compaginar las exigencias científicas de los estudios socio-anropológicos, con el compromiso y la crítica a la que el autor se adscribe». Y así, al no perder de vista lo segundo, el autor no se aleja a volar por ciertas alturas que a veces desembocan en el limbo de la obiedad (investigador hubo que, llegado de lejanas tierras, tras estudiar algún pueblo de nuestra sufrida geografía, llegó a la conclusión de que los vecinos no elegían nunca al alcalde).

Viendo de nuevo los escritos, salta la presencia del pasado, más ostensible ahora, al estar todos reunidos: «reliquia histórica», «superivencia del pasado», «supervivencias feudales», «tiranía de la vida tradicional»... ¿Estamos, pues, igual que hace años? ¿Nada ha cambiado? Al contrario: «España también ha sido sujeto de un intenso proceso de modernización», y ello ha producido «un cambio de considerable entidad». Pero Maestre no echa estas cuentas con alborozo, y se cuida de señalar que si ha habido un gran crecimiento («entendiendo por crecimiento el incremento de determinadas variables económicas»), esto no ha significado que se haya producido un gran desarrollo. El cambio ha sido mucho; el desarrollo, poco...

La vida tradicional española está en quiebra, dice el autor, quien se plantea si ello es bueno o malo. Lo perdido (la vida rural) no era precisamente un paraíso, aunque así la pintaran muchos, por supuesto que desde su cómodo sillón urbano. El trabajo agrícola «es terriblemente duro» y la situación del trabajador

en las comarcas latifundistas o del pequeño propietario en los minifundios, no era envidiable. Por algo se produjo la emigración como inevitable corolario. Es bueno liberarse de todo eso, pero a condición de no caer en algo peor y hay que superar la dialéctica explotado-explotador, convertida a nivel mundial en desarrollo-subdesarrollo.

Con estas dudas se ha acertado Maestre al mundo rural español casi como «un extranjero en su propio país», al que estudia ahora después de su dedicación a otras sociedades. Un proceso por el que muchos antropólogos han pasado de considerar esta ciencia como una herramienta colonial, a utilizarla como arma arrojada en una saludable beligerancia por descolonizar a su propio pueblo. ■ VICTOR MARQUEZ REVI-RIEGO.

**María: Simplemente un desclasamiento**

Conforta ver que los periodistas más jóvenes que los que somos oficialmente designados como jóvenes periodistas se van preocupando por un medio que nosotros, en nuestro desprecio ministerial de la Escuela Oficial de Periodismo, dejamos generacionalmente a un lado: la radio. Hace unos días, un hombre de la joven radio sevillana, Ignacio Martínez, me hablaba del trabajo que traía entre manos: un análisis de contenido de las «charlas» de Queipo de Llano y un estudio sobre propaganda política y comportamiento de la audiencia durante la guerra civil. Ahora acabo de leer el libro de Manuel J. Campo sobre el fenómeno «Simplemente María» (1), que comporta una

(1) Manuel J. Campo, «Simplemente María» y su repercusión entre las clases trabajadoras. Prólogo de M. Vázquez Montalbán. Juan Lliteras, Editor. Colección Avance. Barcelona, 1975.



inédita utilización del medio radio frente al embate desarrollista de la televisión.

Uno ya había escrito (2) que la historia de María no era otra que la de un desclasamiento. Campo ha ido mucho más lejos: ha establecido la clave de valores comunicables a través de la serie radiofónica y ha detectado su repercusión en la audiencia. La conclusión es sorprendente: la audiencia piensa de «Simplemente María» lo que los fabricantes de la serie querían que pensase, en un «proceso de comunicación prácticamente perfecto», como señala Campo.

¿Cuál es el contenido de «María»? Hay un contenido de clase, un contenido moral y un contenido de cambio social; en otras palabras, «María» expone una determinada ideología sobre la lucha de clases, el amor y el matrimonio, y la emigración. El mundo es así y es muy difícil cambiarlo. Y para demostrarlo, ahí están en danza María, Alberto, Esteban y Teresa: la campesina-emigrante-criada-madre-soltera-trabajadora-empresaria; el hijo de un subsecretario de Educación y Ciencia, sinvergüenza, fornicador y tarambana; el maestro bueno; la amiga-compañera-criada-no-lu-

(2) «Simplemente María, o la historia consumista de un desclasamiento». TRIUNFO, núm. 528, 11 de noviembre de 1972.

chadora que se queda también en simplemente buena.

Campo nos ha dado las claves para entender el lenguaje subcultural del folletín radiado y de la fotonovela; no son posibles las relaciones interclasistas a causa de la propia estructura social; el dinero lo puede todo; para triunfar en la vida hay que pertenecer a la clase dominante. Campos ha estudiado también a la audiencia, que ha calificado a los personajes de la historia tal como venían codificados por sus autores; así, María es luchadora, pero orgullosa; Alberto no tiene ninguna cualidad, más que el defecto de ser un sinvergüenza; Esteban es bueno, pero tonto; Teresa es solamente buena.

La mitología de la máquina de coser Singer como posibilidad de promoción social, el éxito de los cursos de arte y confección, la explotación de las industrias subsidiarias de María, con la venta de los objetos más inimaginables... Campo sitúa al fenómeno en el contexto de su tiempo, en un trabajo que explica por qué han pasado aquí tantas cosas y algunos quieren que pasen todavía más.

Lástima que Campo, deslumbado por las viñetas de la fotonovela («scripta manent, verba volant»), no haya realizado —aparte de su valioso análisis— un estudio paralelo sobre el

lenguaje del serial radiofónico y el lenguaje de los fascículos, ni nos haya insistido en los problemas del autor: la transcripción de la obra de Celia Alcántara (a la que me parece recordar que cita de pasada sólo) desde su origen latinoamericano a la realidad española de los primeros años setenta.

Es una lástima, porque, de todas formas, el trabajo le ha salido redondo. Tan redondo como la frase de María que resume toda esta ideología capitalista del desclasamiento: «¡Qué maravilla oír la máquina cuando es otra la que cose!». ■ ANTONIO BURGOS.



*Esa bella galería de la plaza Mayor —de la Plaza Mayor esquina a Ciudad Rodrigo—, que dirige Monique, la esposa de Antonio Bonet Correa, la galería Ponce, debe tener una especie de acuerdo secreto con la escultura. A juzgar por las exposiciones que más proliferan en ella, la escultura y la galería Ponce deben andar algo confabuladas. Ahora tiene allí una exposición de Condoy —de Horacio García Condoy—, escultor aragonés, que yo le agradezco especialmente, porque es un artista mal conocido por mí. Y le agradezco, además, la excelente introducción a la misma que le dedica Julián Gállego, porque ella también me aclara algunas cosas. Aunque Gállego, aragonés como Condoy, no tuvo tiempo de conocer al escultor porque el escritor llegó a París cuando el artista se vino aquí, ya para morir, le siguió algo sus pasos por su geografía habitual y por sus amistades. Eso era el año 52.*

**Galería Ponce. Escultura de Condoy. Madrid**

Condoy, que vivió en París como exiliado desde el año 36 al 52, si no he entendido mal las palabras de Gállego, estaba, por tanto, situado en el centro mismo donde se estaba gestando todo el arte moderno y toda su teoría. Sin embargo, el baturro radical, no realizó nunca su arte de acuerdo con ninguno de los preceptos ni con ninguna de las libertades que la modernidad programaba. Basta ver su obra.

Si Condoy había sabido liberarse de la imposición que «el natural» hubiera podido imponerle. Pero a cambio de ello tampoco aceptó ninguno de los caminos o soluciones de una actitud «abstracta» en el sentido radical de ese término: ni le concedió una jerarquía absoluta a la geometría del espacio —como alguno de los maestros de su generación— ni le entregó a la forma o a la investigación formal una preeminencia tan absoluta que de su obra pudiera considerarse absolutamente desterrado el recuerdo de la naturaleza. El recuerdo de la naturaleza estaba, está, en la obra de Condoy, pero no derivado de ninguna sugestión externa a la escultura misma, sino por la carga de naturaleza concentrada en las manos del escultor mismo a la hora de realizar cada escultura. Lo que de Condoy se muestra en esa exposición es la imposibilidad de ser «abstracto», porque las manos del escultor son humanas, demasiado humanas —o naturales, demasiado naturales—. Quiero decir que aun presentándose las esculturas de Condoy a la manera de cristalizaciones formales, en lo suyo siempre supervive algo como una exudación de un lejano orden vegetal o fisiológico que hace que eso no se refiera tanto —como una gran parte de la escultura de los hombres de su generación— a la naturaleza de la forma, sino

—como algunos otros creadores españoles— a la forma de la naturaleza. Probablemente a eso es a lo que se refiere Gállego cuando en su introducción habla del origen menestral o campesino de él como de Alberto y de tantos otros creadores españo-

efectivamente, un «vacío»; nunca quiso protagonizarse tanto..., nunca quiso positivizar su negatividad tanto que cultivase ese vacío como forma discernible...

Por lo demás, Horacio Condoy se valió, naturalmente, de esa economía formal que la

bra ahora en la Galería Dau al Sert, de Barcelona, es, con mucho, la más amplia celebrada hasta ahora. (La exposición celebrada en la Galería Louise Leiris, de París, en 1961, reunió 130 obras.) Son 63 las pinturas y 51 los dibujos que nos acercan a este aspecto menos divulgado de su obra, mientras las esculturas —de bulto redondo, sobre todo, y relieves— suman 61, y 10 las joyas. El excelente catálogo publicado con motivo de esta exposición contiene una presentación de Montserrat Blanch, autora de la más completa y rigurosa monografía editada sobre este artista y que aporta aquí nuevos datos para el conocimiento de su biografía.

Manolo era un hombre del pueblo. Formado en Cataluña, su obra se desarrollaría en el inquieto París de principio de siglo y en sus retiros de Ceret y Caldas de Montbuy. La vinculación a su tierra, el no perder nunca el «seny» o buen sentido de las gentes sencillas, quizá el predominio que tenía en él el sentido realista sobre la imaginación, dan a su escultura un particular sello y gran independencia, que se destaca en el torbellino de las tendencias de vanguardia, que siguió de cerca, aunque solo como espectador. Sus figuras, pequeñas casi siempre, son grávidas, pesan sobre la tierra, de la que se saben continuación. No puede extrañarnos que sus temas sean tipos populares, que nunca son abstraídos camino del símbolo, sino, que, todo lo más, se convierten en pretextos de juegos de volúmenes y formas. Rotundos y sencillos, hablan al espectador en claro lenguaje: «clar y català» se diría por aquí. Pero conviene que si es posible nos olvidemos del propio Manolo, de qué extraordinario tipo era, para fijarnos en sus piezas.

Estos personajes —mujeres, paternidades y maternidades, toreros, animales— son antiacadémicos. No son ni esbeltos ni respon-

den a cánones de áureas proporciones. Manolo se ciñe a lo que ve. Tampoco son monumentales: ¿cómo iban a serlo? No me parece cierto lo que se ha dicho tantas veces de que, a pesar de su tamaño, son esculturas concebidas para grandes tamaños. Si bien es cierto que los tamaños los imponía la escasez de medios, la verdad es que son los que les corresponden, para así subrayar mejor su humildad, el hecho de que sean reflejos de la vida cotidiana. Su pequeñez, al mismo tiempo, supone concentración. Son esculturas vigorosas, formalmente vivas; de un dinamismo lento, pausado, contenido. Concebidas y realizadas originalmente en barro, material que también liga con estos temas populares y sencillos, cuando mejor nos saben y más en su ser están es acaso cuando siguen en este estado.

Hay, entre las pinturas y «gouaches», verdaderas sorpresas, aciertos felicísimos. Son muestra de un alto tono vital, optimista, propio de una personalidad —como nos recuerda Montserrat Blanch en su texto— que supo

remontar como artista sus limitaciones materiales, «con una confianza completa en las posibilidades de la vida, en las múltiples bellezas de la naturaleza, que supo apreciar con plena delectación». Muchos de los dibujos son apuntes —espontáneos, desenfadados—; algunos, bocetos de esculturas. Los hay leves y sugeridos; otros, muy contruidos, o mejor, como moldeados. Formas redondeadas y macizas casi siempre: las mismas de sus esculturas, y que también encontramos en óleos y «gouaches». Pero en estos últimos, la figura pasa en general a segundo plano —salvo cuando se trata de retratos, claro está: como en el magnífico de Rosa—, para ocuparse del paisaje. Manolo se abandona a un paisaje de filiación fauve que se abre sin traba alguna, y todo —tierra, árboles, casas, gentes— aparece fundido por él.

Hay aspectos de Manolo que aquí, en su pintura, se ven quizá más claros. Por ejemplo: que no creía en un arte distinto y contrapuesto a la naturaleza. Adora la naturaleza, y en su pintura se ve. También

podemos percibirlo en su obra escultórica. Su arte no trata de crear un mundo que se enfrente prometeicamente a la vida. Lo que le importa es ésta: para él nada tiene sentido fuera de una vida natural. Su arte, pintura o escultura resulta un tanto insólito. Por su humilde aspiración a ser algo dentro de lo existente; por no intentar ponerse de puntillas, por no enfrentarse a nada, sino, por el contrario, identificarse, sentirse uno con todo. Características éstas que sitúan a Manolo en un lugar aparte en el arte contemporáneo, que se ha escrito desde luego según principios que no eran los suyos, sin duda más fecundos y verdaderos. ■ JOSE CORREDOR MATHEOS.



Horacio García Condoy.

les, los cuales descubren en sí mismos, en su condición de ser artistas libres, el aspecto «moderno» de su arte, mucho más que en cualquier otro código de la modernidad.

Por supuesto que el escultor Horacio García Condoy conoció todas las preceptivas y todas las libertades de que disponía por el hecho de ser un artista del siglo XX. Pero no cabe duda de que fue un hombre mesurado que no se volvió loco con los fueros que de pronto le habían puesto en su mano todos los creadores del siglo XX.

Por supuesto, Condoy conoció —y usó— ese espacio o hueco interior que le habían propiciado algunos creadores, especialmente su paisano Gargallo. Pero lo usó con discreción. Es decir, lo usó como un medio, no como un fin. Y siempre su hueco —su espacio interior— fue,

manipulación moderna del arte ponía a su disposición. Pero no insistió en ello con exceso. Ni en eso ni en nada. En todo fue prudente. Nunca cultivó la pretensión de ser un genio. Siempre cultivó la pretensión de ser un escultor... ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

### Barcelona: El escultor y pintor Manolo Hugué

Se ha hablado mucho últimamente entre nosotros de Manolo. Quizá para compensar lo poco que se comentó su obra en vida, debido a su modestia y a la independencia de su carácter. Hemos tenido ocasión de contemplar abundante obra suya, tanto en Barcelona como en Madrid, y apreciar su importancia. La exposición que se cele-



Autorretrato de Manolo Hugué.

## MUSICA

### El tiempo de Mahler ha llegado ya

Desde hace algún tiempo nos estamos hablando de hablar de ese mecanismo industrial que pretende despojar de su individualidad intrínseca a los fenómenos culturales, para convertirlos en modas cuyo lanzamiento oportuno constituye simplemente un medio privilegiado de mantener e incrementar el funcionamiento y rendimiento de la máquina inexorable de esa industria... La percepción de fenómenos diferentes —y, lo que es peor, desconectados entre sí— a través de un tamiz homogeneizador que incorpora sin más vínculo que la contigüidad elementos diversos a una cosa que se sigue llamando cultura, suele juzgarse especialmente nociva, y con razón, cuando aquellos fenómenos, por pertenecer y re-