

ranza y la imposibilidad de salidas, se desmenuza y desgrana una página donde está contada una historia de un pueblo sojuzgado, con la reencarnación del mal en el apuesto hidalgo que hace posible, como medio o tránsito, la liberación de esta otra Beatriz a través del suicidio en una escena impresionante por su plasticidad y riqueza matizadora.

Por último, el ejecutivo obsesionado por la muerte, por su vida, por la gran frustración que reconoce y detecta cuando parece haber conseguido esos límites marcados en su propia programación, y que llega también a liberarse a través del agua de una bañera, donde sepulta su cuerpo para llegar a otras regiones.

Constancia de la muerte, manifestación y liberación por la muerte en base a unos supuestos éticos que, a veces, nos hacen recordar a un atormentado Pavese, de quien el autor se confiesa a menudo influenciado —en el mejor sentido del término—; construcción de un cerrado universo que nos puede hacer recordar igualmente la construcción, también, de mundos así miles en la obra de grandes creadores; experiencias estilísticas de un gran valor estético y que muestran bien a las claras la asunción de infinitas lecturas asumidas y olvidadas, en la medida que ello es preciso, cuando el escritor tiene talante de tal y prepara su propia sensibilidad en base a saber sostener entre sus manos de creador los sagrados vasos órficos sin mancharlos ni partirlos.

Julio M. de la Rosa, después de silenciosos años de impenitente escritura, nos ofrece ahora, tras algunas primerizas obras que quedan como ejercicios literarios, una auténtica, una granada **primera muestra**, a partir de la cual deberá ser considerado —entendiendo— como importante novelista de un Sur con excesivas alegrías a la hora de los planteamientos novelísticos. Y lo ha aprendido perfectamente —aprehendido también— en base a que ha llegado al absoluto convencimiento de que la verdadera obra de ficción, para que cuenta con toda su validez, tiene que partir, ni más ni menos que de su elemento básico, de la primera materia que, para que dé su apetecido fruto, ha de saberse modelar: el lenguaje. ■ **FERNANDO ALVAREZ PALACIOS.**

## Para la historia de Sevilla

Por encargo del activo Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Nicolás Salas ha preparado un libro ("Sevilla, crónicas del siglo XX") de intención histórica, documental y erudita. La falta de un índice onomástico priva a la obra del carácter de diccionario de la vida sevillana de este siglo. Bien es verdad que no sería un diccionario completo. A pesar de sus casi quinientas páginas y del impresionante acopio de datos, Salas no ha ido aquí a hacer un libro total, empresa que por otra parte, acaso sería demasiado para una sola persona. Agota o por lo menos trata con intensidad algunos temas, y da noticia muy pormenorizada de instituciones y cargos oficiales u oficiosos, pero no encontramos aquí en la misma medida el palpito y la presencia de la otra Sevilla, de una de esas dos Sevilas que señalaba Antonio Burgos en su "Guía secreta". No era esa su intención, aunque el título despiste; si, en cambio, la "de facilitar las observaciones y consultas sobre asuntos concretos". Y hay aquí "asuntos concretos" en abundancia —fruto de un intenso trabajo de recolección en libros, periódicos, boletines y archivos— útiles para la historia de la ciudad, y para una posible historia de entidades más o menos representativas de la misma.

Nicolás Salas, nacido en Valencia en 1933, vive en Sevilla

desde 1934 y a Sevilla y Andalucía dedica la mayor parte de sus afanes intelectuales. Periodista que se mueve con soltura entre estadísticas y datos, está especializado en temas socio-económicos. La mitad de sus cuatro libros anteriores van por este camino. "Andalucía: los siete círculos viciosos del subdesarrollo", 1972, y "Sevilla, complot del silencio", 1974.

Este libro lo divide en siete partes, completadas por treinta y seis apéndices, referidos a esos "asuntos concretos". Algunos tan concretísimos como los presidentes del Club Pineda, las diversas ciudades hermanas de Sevilla que hay a lo ancho y a lo largo del mundo, o los distinguidos ciudadanos que han sido pregoneros de la famosa Semana Santa, o que han hecho de Reyes Magos en la no menos famosa Cabalgata... Claro que, también junto a eso, ofrece cuadros estadísticos que muestran con terrible claridad el drama de una región que se desangra. Tal es el caso, por ejemplo, de las poblaciones mayores de diez mil habitantes de la provincia sevillana, donde vemos que Ecija ha perdido en diez años (1960-1970) el 28 por 100 de su población, al pasar de cincuenta mil habitantes a treinta y seis mil. O el de la renta "per cápita" provincial, que pasa del lugar diecisiete, en el orden nacional, al lugar treinta... Los ochenta años aquí estudiados, ocupan siete capítulos de una década cada uno, excepto el primero y último, con quince años. Salas considera la década de los vein-

te como la que pudo suponer para Sevilla el punto de inflexión en su historia contemporánea. La línea ascendente, el empuje de las décadas anteriores, se quiebra, a juicio del autor, con los años treinta, "antes y después del estallido sangriento". Salas también indica que, aunque esa marcha se quebrara, el número de escuelas, que era de setenta y seis en 1930, pasó a ser de ciento noventa y seis en 1934. Y luego dice: "Recordemos que desde 1939 hasta 1962 sólo se construyeron treinta aulas en nuestra capital"... En la década de los cuarenta, Sevilla pierde la guerra que de manera tan decisiva se ganó en su suelo. "No supimos ganar la guerra", titula Salas este capítulo, recogiendo un sentir común, que asimismo señala su colega Burgos en el libro antes citado, cuando dice "Sevilla no sabe pasar factura al nuevo Estado Nacional-sindicalista que ella ha ayudado a crear con un especial protagonismo". ■ **VICTOR MARQUEZ REVIRIEGO.**

## ARTE

Si no me equivoco, con esas dos tímidas exposiciones que reseño a continuación empieza desde estas páginas la temporada de arte. Dentro de unos días ya habrá empezado todo. El desierto que es el Madrid expositivo en verano ya no será desierto. Será, tal vez, la jungla. Qué delicia es tener las exposiciones como ahora: como con cuentas-gotas. Ahí reseño dos: La de Arturo, en la galería Heller, y la de Bertina Lopes, en la pequeña Juana Mordó. Juana Mordó siempre en la brecha.

### ARTURO, Galería Heller

¿Quién es ese Arturo? Poco es lo que nos dice su catálogo: Que nació en Albacete en el año 40 y





Arturo.

que ha hecho una serie de exposiciones en este sitio y el otro...

Pepe Hierro, el feliz introductor a su catálogo, usa las palabras de Fray Luis —"la soledad sonora"— para referirse, creo, a ese punto de parquedad expresiva que es discretamente visible en toda su obra. En efecto, no es solamente que se advierta en ella un tono como de media voz: es algo así como si el pintor atendiese mucho más a determinadas estructuras —de figuras, de paisajes o de las cosas de sus bodegones— que a la explicitación cromática o característica de las mismas. Silencio, siempre silencio.

La pintura de Arturo hay que verla como lo que es, pero, sobre todo, también como una promesa. El pintor renuncia, eso se ve, a muchas cosas que sabe y que puede, pero que quiere mantenerlas aún en el secreto de lo que pueden llegar a ser. Yo confío en eso.

**BERTINA LOPES,  
en la Galería  
Juana Mordó,  
de Villanueva**

Bertina Lopes es mozambiqueña, y, según creo entender

por el catálogo, habitante actual de Italia.

No es, según su pintura, una africana típica ni característica. No presenta su obra eso que tanto nos inquieta de la gente de África cuando se dispone a hacer el arte: un toque tangencial con la madre Naturaleza, aunque no la aludan figurativamente; un sistema de vasos comunicantes con la Naturaleza viviente... Pero tampoco es una artista formada o transformada por un entendimiento occidental del ar-



Bertina Lopes.

te y de las formas. Es decir, no realiza, como un europeo, una investigación y desarrollo de la Naturaleza de las formas, ni realiza, como un africano, una investigación esencial en la forma de la Naturaleza. ¿Qué es lo que hace Bertina Lopes?

Ella lo que realiza es un cierto manejo pictoricista de formas de un cierto origen africano. Pero sólo de un cierto origen. Su funcionalidad está ya mucho más determinada por el sentido occidental y europeo de la distribución lineal y cromática: por la distribución lineal y formal de todos sus espacios disponibles y por la ocupación ornamental de sus cromas... Aquella peculiaridad primitiva que hacía que una leve forma estuviese ligada orgánicamente con todas sus formas adyacentes, ya no existe en ella. Un pintor africano —y esa palabra, "pintor africano" ya es algo totalmente heterodoxo— es alguien que, por ejemplo, sabe establecer la relación orgánica entre un ave y un pez. Bertina, ya no. Pero tampoco, como un europeo, la establece entre una forma y otra forma... Ella es una fórmula intermedia —y eso también tiene interés—: ella establece la conexión entre una superficie coloreada y otra superficie coloreada...

La pintura de Bertina Lopes, por lo menos, despierta en mí la necesidad de ver pintura —arte africano— de verdad. O tal vez despierta en mí la necesidad de ver arte europeo. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

**CINE**

**La conciencia  
de un cambio  
futuro**

"Melodrama" es un término que aparece con frecuencia al repasar la filmografía de Visconti. Pero es un término peli-

groso, no unívoco, que fácilmente crea confusión. Entre nosotros suele adquirir un sentido peyorativo, hiriente, asimilable a "tragedia degradada", de baja calidad. Sería, de alguna forma, la conversión burguesa de unos conflictos que el teatro griego llevara a su expresión límite. Sólo en parte ello es verdad. La etimología de la palabra nos lleva a una clara significación de "drama con música"; es decir, a una enunciación descriptiva y no valorativa. En Italia, por otra parte, el término adquiere unas connotaciones culturales y tradicionales que le sitúan en otra dimensión, en la órbita de una superación del realismo en primer grado mediante una distorsión expresionista de los elementos dramáticos puestos en juego. Es el estadio inmediatamente anterior a la ópera, desapareciendo ya en ésta toda pretensión de realismo en beneficio de una forma artística distinta. Creo que es en tal línea donde "melodrama" adquiere un verdadero sentido al hablar de Visconti, donde nos puede servir de referencia válida para mejor comprender su obra.

Porque, si aceptamos este planteamiento, el calificar de "melodrama" a "El inocente" —como podríamos hacer perfectamente con "Senso", "Noches blancas" o "Rocco y sus hermanos"— no determina situarla dentro de un género, sino caracterizarla por su estructura dramática, por la "manera" en que se hallan dispuestos y utilizados todos sus elementos. Y esta identificación melodrama-estructura dramática sí puede sernos más enriquecedora al abordar la película póstuma de Visconti. Porque tendremos que ver en ese caso cómo el maestro italiano juega con sus piezas, de qué forma las hace moverse por el tablero de ajedrez que ha preparado, cuál es el sentido que adquieren en sus manos los diversos estereotipos y arquetipos del melodrama. Más allá de una anécdota —tomada del libro homónimo que D'Annunzio publicase en 1892—, que no difiere apenas de otras mil veces repetidas en la literatura finisecular, "L'innocente" debe ser contemplado desde la óptica propuesta por Visconti: cómo pueden un autor y unos espectadores de 1976 "llegar" a unos personajes