

de unas fuerzas contrarias, sino por una especie de normativa congénita e insoslayable. Las «sombras» evocadas por don Tomás Mora llevaban en sí mismas su propio germen de destrucción. Y este germen era fatal e inexorable, como las maldiciones de los viejos dioses. Dentro de este esquema trágico, don Tomás Mora representa el papel de «coro», o si se prefiere, para agotar las posibilidades terminológicas de la tragedia clásica, el papel de «coro de ancianos», unipersonalizado y solitario.

«El contador de sombras» podría ser, pues, considerada como tragedia trivial para un anciano y varias sombras. Porque no me atrevo, desde luego, a afirmar que «El contador de sombras» sea, en el estricto sentido de la palabra, una novela. Recuerdo que, hace algunas semanas, con ocasión de la muerte del antropólogo americano Oscar Lewis, indiqué que me parecía una solemne y bizantina estupidez dedicarse a clasificar en géneros literarios los resultados objetivos del lenguaje, ya que, a mi entender, toda creación artística de matiz testimonial ha de ser valorada primordialmente en función de su eficacia. No juzgo gratuito traer a colación ahora al desaparecido Oscar Lewis. «El contador de sombras» es —valga la paradoja— una «novela magnetofónica» sin magnetofón. Antonio Burgos no ha «repetido» un determinado lenguaje, sino que lo ha «recreado». No nos ofrece palabras «congeladas», sino «inventadas». En su largo monólogo, don Tomás Mora habla «como» un señorito andaluz venido a menos (lo que es, a fin de cuentas); pero no «es» ningún señorito concreto —don Fulano o don Mengano—, textualmente recopilado y transferido. «El contador de sombras» no da testimonio de una localidad determinada, de un núcleo social específico o de unas determinadas figuras reales. Cuando don Tomás Mora afirma: «Aquí no hay más que los que tienen la tostada y los que tienen la faca. ¿Y qué pasa? Pues que los que tienen la faca no tienen tostada que comerse. Y los que tienen tostada quieren comerse, pero no tienen faca para partirla», está formulando una interpretación arquetípica de nuestra historia. Por otra parte, la propia estructura formal del relato —la contraposición premeditada de situaciones, la búsqueda de contrastes sociales, el empleo de un humor

casi esperpéntico en ciertos momentos de la narración— nos marca un claro índice de distanciamiento. «El contador de sombras» no podría, por tanto, definirse como «novela antropológica», sino como «novela arquetípica».

Según tengo entendido, en cierto pueblo de Sevilla ha caído como una bomba el libro de Antonio Burgos; los vecinos se han dado por aludidos y han llegado a organizar actos públicos de protesta contra lo que ellos han considerado —erróneamente— como insulto personal. Tanta susceptibilidad me conmueve y al mismo tiempo me deja perplejo. Porque, puestos en plan hiperestésico, lo lógico sería que se hubiesen dado por aludidos todos los pueblos españoles situados al Sur del paralelo treinta y ocho... ■ S. R. SANTERBAS.

(\*) Antonio Burgos: «El contador de sombras». Ediciones 29. Barcelona, 1970.

### Un jurado para el Biblioteca Breve

No es que los temas culturales apasionen demasiado, pero el tema Seix y Barral-Barral sigue en el interés de la inmensa minoría culturalizada del país. Barral fuera de la editorial, Juan Ferrater y Pedro Gimferrer se encargan de la dirección literaria. Pero Barral, entre otras cosas, se ha llevado íntegro el jurado del que fue Premio Biblioteca Breve y Premio Juan Petit. El nuevo equipo director debía sustituir un jurado tan solvente como el constituido por Castellet, Vargas Llosa, García Márquez, Clotas y el propio Barral, y durante varios meses han abundado las especulaciones sobre quiénes se prestarían a la sustitución. El primer nombre de los nuevos jurados del Biblioteca Breve que circuló de oreja en oreja fue el de Cabrera Infante, el novelista cubano que a raíz de sus declaraciones sobre Cuba y los consiguientes conflictos con el castrismo tuvo un serio enfrentamiento epistolar con Carlos Barral.

Ahora ya podemos dar la lista de los «juramentables» del Biblioteca Breve: Cabrera Infante, Luis Goytisolo, Juan Rulfo, Jorge Semprún, Juan Ferrater y Pedro Gimferrer. Esta guerra civil cultural ha dividido a más de una familia, dividido, se entiende, en el terreno de las opciones cultura-

les. De momento, nadie podrá negar a Ferrater y Gimferrer ciertas dotes para el sensacionalismo cultural. Su «techo» de Rulfos, Cabrerías, Goytisolos, Semprunes, difícilmente pueda ser superado de no recurrirse a la importación de jurados extranjeros. Los agentes literarios tienen sobre la mesa la papeleta de ampliar la dedicación de sus negocios y crear secciones especiales para fichajes de jurados. Está por constituir un jurado mundial integrado por Günther Sachs, William Styron, Peter Weiss, Roman Polansky y Sharon Tate (de cuerpo presente), idea que regalamos a cualquier agente o editor que quiera apuntarse a la escalada de jurados prestigiosos.

El jurado del Biblioteca Breve no tiene desperdicio. Cabrera Infante es uno de los cincuenta mejores escritores latinoamericanos. Luis Goytisolo El Deseado sigue siendo el autor de aquel excelente libro llamado «Las afueras», y él, en su laboratorio, se teje y desteje una novela hace nueve años. Juan Rulfo es otro de los cincuenta mejores escritores latinoamericanos, y Jorge Semprún es, con Juan Larrea, uno de los dos mejores escritores hispano-franceses del mundo. Juan Ferrater es un importante crítico catalano-canadiense, y Pedro Gimferrer es, como Fernando el Católico, príncipe en Cataluña y regente en Castilla.

El plazo de admisión de originales se prorrogó hasta el 19 de abril. Las bases del premio siguen siendo las mismas. Seix y Barral ya tiene jurado. Casi todo está en su sitio. Pero queda en pie el desafío, muy similar al que plantea el señor Montal al fichar a Costas para el Barcelona. ¿Es posible superar esta plantilla? ¿Podrá Seix y Barral ganar la Liga? ¿La Copa? Habrá que sudar la camiseta o ganará la liga Biblioteca Básica RTV. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

### Sociología de la novela, estructuralismo y teorías de la ideología

Análisis estructural de la novela (1) es un ensayo, un esbozo provisional de una teoría de la novela cuya investigación está en curso todavía. El dominio «sacralizado» que durante muchos años ha representado la literatura, de-

bido a una mitología de la «creación» que la sustraía precisamente del dominio de la ciencia, no ha comenzado hasta hace poco a ser objeto de explicación y comprensión científica. El propósito de este trabajo es «la construcción de un método de análisis estructural de la novela. La estructura de la novela, como toda estructura, es estructurante con relación a las obras que ella expresa y estructurada por otra estructura. Esta última sólo puede ser una estructura ideológica. En efecto, aunque se puede concebir que un sistema de referencia al nivel de las «conciencias individuales» de los autores puede expresar algunas características específicas de novelas particulares, no puede, en cambio, explicar las estructuras de la novela de una sociedad y de una época dadas, ni tampoco de la novela como género».

Narciso Pizarro nació en Madrid, en 1943. Realizó estudios de Ciencias, continuándolos después, en Montreal, en las disciplinas de Física Matemática, Ciencias de la Educación y Sociología. En la actualidad es profesor de Sociología y de Sociología de la Literatura en la Universidad de Quebec, en Montreal.

En la primera parte del libro se estudian y critican algunos de los conceptos empleados por Goldmann para explicar las producciones culturales, tales como «estructura significativa», «sujeto colectivo», «visión del mundo» y «conciencia posible», y el sentido que Goldmann da —aproximando su definición a la de Piaget— a la palabra estructura, así como el nuevo sentido que toma esta palabra en Para una sociología de la novela (2). «Precisamente debido a que Goldmann se ve obligado a cambiar el sentido de la palabra estructura para tratar del género novelasco identificado con la forma, hemos podido definir mejor nuestro objeto como el estudio sociológico del género pensado como un sistema específico de transformaciones (según J. Kristeva «sistema modulante secundario») de las ideologías, cuyas formas de existencia son las novelas». En la segunda parte, Pizarro analiza los fundamentos teóricos de la perspectiva del estructuralismo y realiza su crítica: «Es importante comprender que el estructuralismo no es, sin embargo, un método radicalmente nuevo: compare con la lógica formal la teoría idealista del signo, la solución «inmanentista» del pro-

blema de la significación y el convencionalismo de la teoría de la lengua». «Las relaciones del estructuralismo con las filosofías idealistas del lenguaje y del conocimiento son evidentes». Los dos capítulos últimos están dedicados al examen de las teorías de la ideología en el lenguaje y al análisis práctico —propuesto como modelo— de una novela, asentado en una teoría explícita sobre los mecanismos de producción de objetos significantes; en ellos se nos muestra cómo se establecen las relaciones entre la novela y la ideología, «y en qué sentido el tipo de discurso que llamamos novela está determinado por la ideología». ■ F. ALMAZAN.

(1) «Análisis estructural de la novela». Narciso Pizarro. Siglo XXI de España Editores. 176 páginas. Madrid, 1970.

(2) «Para una sociología de la novela». Lucien Goldmann. Ciencia Nueva. (Traducción al castellano de Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz.) 240 páginas. Madrid, 1967.

### «Elegías de Madrid», una crónica poética

En general, lo ciudadano no es otra cosa que un proceso como otro cualquiera, sujeto a peculiares circunstancias y condicionamientos. Y Madrid, como ciudad verídica, dejó de ser una entelequia de carácter centralista administrativo con la década de los cuarenta, una vez superadas ciertas instancias que amenazaban su existencia. A partir de entonces, y entre cartillas de racionamiento y emigrantes aterrizados —el reloj y la gabardina eran los mitos del consumo de entonces, denotadores de un «status» más o menos satisfactorio, menos por lo general—, Madrid comenzó a perfilarse y expresar su historia urbana. José Miguel Velloso se afinó en la capital por esa época y se planteó la elaboración poética de todo un material histórico y sentimental, reflejado en el último de sus libros, «Elegías de Madrid», por el que le fue concedido el año pasado el Premio Guipúzcoa de poesía. Desde los muertos de la Ciudad Universitaria hasta el demencial urbanismo y las tardes domingueras, pasando por la soledad crepuscular de un recuerdo emboscado y la ironía hacia la copa nocturna, Velloso ha sabido aprovechar



toda una serie de resonancias poéticas, expresadas con un buen sentido del equilibrio y un gran cuidado del lenguaje. Sus «Elegías...» quedan como testimonio de una creación recoleta y prometedora, en la que la hostilidad del medio (y Madrid es una de las ciudades más hostiles del mundo) se regatea en la medida en que se deja constancia de su crónica poética. ■ CH.

### Rof Carballo: «Rebelión y futuro»

En la Editorial Taurus se ha celebrado un acto de presentación del libro «Rebelión y futuro», del doctor Rof Carballo. Es poco usual que reuniones como esta adopten un tono, según expresión de Jesús Aguirre, director literario de Taurus, de «seminario de trabajo» y no, en cambio, de cocktail social.

El mismo doctor Rof expuso, resumidamente, el contenido de su libro, que estudia el conflicto generacional como fenómeno históricamente necesario para el surgimiento del hombre nuevo. Según Rof, la rebeldía es condición fundamental del hombre y lo es acusadamente en nuestra sociedad-límite. En la exposición de Rof aparecen, como es mérito frecuente en él, los nombres más insignes de las actuales discusiones intelectuales del mundo entero.

El doctor García Sabell (de quien esperamos siempre noticias inéditas sobre Valle-Inclán) inició el diálogo, desmenuzando el concepto de «urdimbres», concepto clave en la doctrina de Rof, quien tuvo que defenderse de la acusación que se le hacía de provocar con él un determinismo absoluto.

Intervinieron también con preguntas críticas el arquitecto Fisac, la Dra. Baroja y Jesús Aguirre. Pedro Sainz Rodríguez hizo uso generoso de la palabra. Según este ilustre especialista en mística española, nuestra cultura actual se desarrolla en función de tres nombres: Darwin, Freud y Marx. Sainz Rodríguez criticó, además, los supuestos teóricos del naturalismo en arte y vida.

La última intervención, brisa, casi lírica, en defensa de su generación, la hizo el doctor Teófilo Hernando, «primus inter seniores». Lo avanzado de la hora impidió que se formularan preguntas que estaban en el aire. Una, por ejem-

plo: El pensamiento prospectivo que Rof propugna, ¿pretende sustituir al progresismo en sus actuales formas históricas? ¿Sería esta la explicación del no progresismo de determinados movimientos de juventud muy en la avanzada de nuestro tiempo?

## CANCION

### Adolfo Celdrán: en solitario

—En Cataluña, por ejemplo, saca un tío un «single» y le hacen una crítica y hablan de él. Aquí saca uno un «long-play», y nada. Y yo creo que un «long-play» es algo como para que se ocupen de ti. Además, que este «long-play» mío es sugestivo. En principio, cuenta con la ilustración de Genovés, que eso ya es un aval.

Adolfo me cuenta cosas muy tristes sobre la canción «se-ria» en Madrid. De las envidias y rencillas que provocaron la destrucción de los dos únicos grupos que se intentaron llevar adelante: Canción del Pueblo y Trágala. «En cuanto en un grupo que dice que va a hacer este tipo de canción sería hay alguien que va a ver quién es mejor que quién, ya la hemos fastidiado: el grupo se va a paseo». Con estos personalismos, enemigos de una auténtica labor artística, no es difícil comprender por qué en Madrid estamos todavía en la prehistoria.

—Si tú, a pesar de todo, has llegado a hacer algo así como un producto musical, ¿a qué crees que lo debes?

—En primer lugar habría que decir que llegar a ese producto musical, como tú le llamas, es algo costosísimo. Es una lucha con todo: casa grabadora, recitales, prohibiciones, intereses o desintereses, medios de expresión contrarios... Por lo demás, considero que he llegado a esto porque creo que lo que hago y lo que digo es interesante.

—Hablemos de etiquetas.  
—Todo lo que sea etiquetas es incorrecto, porque reduce

un fenómeno complicado, en cuanto humano, a algo muy sencillo y fácilmente depreciable, porque cada persona puede interpretar la etiqueta de una manera y porque en una etiqueta se pueden meter muchas cosas y distintas.

—¿Y la canción popular?  
—Es muy comprometido el término popular y muy ambiguo, infinitamente ambiguo. Si quieres, por una parte, los cantantes populares son Manolo Escobar y gente así. Eso es lo que canta el pueblo.



Pero también puedes decir: es que en el fondo no son populares, porque no van por el pueblo, sino que, en realidad, están actuando en contra del pueblo. Pero todo esto son disquisiciones, y yo creo que lo que hacen es liar a la gente y no vienen a cuento. Lo mejor es decir que cada uno hace lo que hace y que es honrado consigo mismo, y ya está. Y dejarse de historias de canción popular, canción «folk», o canción-compromiso, canción-texto...

—Entonces, ¿no crees que el arte sea algo ligado a una clase social y que, en ese sentido, deba hacerse un arte ligado a una determinada clase social?

—Eso me parece interesante, pero realmente no soy yo quien debe decirlo. El artista, en cierta manera, lo que tiene que hacer son sus obras, y dejar la labor teórica a los teóricos y a los críticos.

—¿Piensas, quizá, que teorizar puede ser signo de querer justificar una posible falta de calidad artística?

—No tiene nada que ver. Puede existir calidad o no, y puede existir un compromiso de clase y todo eso, o puede no existir. Yo creo que un compromiso existe siempre.

En mi caso, por lo menos, sí y bastante claro. El compromiso existe, no sólo en los cantantes de este tipo, sino en los de cualquier tipo, de una manera consciente o inconsciente. Hasta el que dice: «Yo me dejo de lios y me voy a ganar dinero» está contrayendo un compromiso evidente con una sociedad capitalista. Está claro: hace lo mismo que el banquero. Ahora, eso sí, desde el momento en que tú cantas, tienes que saber cantar. Si lo que pasa es que quieres expresar muchas cosas, pero no sabes cantar, pues a hacer cine, si sabes, y si no, a escribir, y si no sabes escribir, cualquier cosa... Pero si te dedicas al arte, tienes que tener unas posibilidades artísticas. Y no sólo cantar. Para mí, es fundamental interpretar. En este tipo de música, es fundamental interpretar. El que canta se queda a la mitad. De uno que simplemente canta puedes decir: «¡Qué garganta tiene!». Por supuesto que este elemento técnico hay que tenerlo, pero hay que utilizar eso para expresarse. Eso es el arte: comunicar cosas por medio de un instrumento. Una vez que se sabe que se tiene una calidad como artista, ya podemos hablar de compromiso. Antes no.

Adolfo Celdrán, aunque él no quiera colocarse etiquetas, tiene un aire popular con sabor a protesta cansada, melancólica. Sobre todo, sus canciones de pescadores (él es de Alicante, pero no tiene nada que ver: se vino a Madrid y estudió Física), en donde se advierte la dura lucha del hombre contra lo que le rodea y le zarandea sin consultarle ni tenerle en cuenta. ■ JOSE A. GACINO.

## TEATRO

### «La muralla china», de Max Frisch

Quizá ninguna de sus obras exprese como ésta su pensamiento político, Max Frisch,

amigo de los alemanes refugiados en Suiza durante la segunda guerra mundial, impregnado de ideas democráticas y antifascistas, desentendido luego por las tiranías que siguen a tantas revoluciones populares, hará de «La muralla china» su más completa reflexión sobre la historia política. La primera versión de la obra es de 1946; la segunda, de 1955, ambas estrenadas en Berlín. Es decir, textos creados durante la más áspera guerra fría, justamente en los años en que el hombre empezó a sospechar que o modificaba una serie de leyes —esas que hacen de la guerra un fenómeno ineludible— o la humanidad sería destruida por las bombas de hidrógeno y de cobalto. Entre la liberación einsteiniana de la energía y la violencia de la economía política aparecía un espantoso vacío, sobre el cual, justamente asustados, escribían hombres como Max Frisch obras como «La muralla china».

Sobre el escenario aparecen una serie de personajes históricos, que se mezclan con Hwang Ti, el emperador de China, hijo del cielo, que siempre tenía razón, constructor de la muralla. Para que el lector comprenda el planteamiento de Frisch, diremos que estos personajes son Romeo, Julieta, Napoleón, Colón, La Madelón, Poncio Pilato, Don Juan Tenorio, Felipe II, Marco Bruto y Cleopatra. Todos ellos se incorporan a la acción a través de algunas frases más o menos claves en la razón de su supervivencia como imágenes de la historia política, integradas, claro está, a la meditación de Max Frisch. Romeo y Julieta, que podrían parecer en principio los más ajenos a esta convocatoria, son, quizá, los dos personajes esenciales, el punto de partida y de llegada del drama. La escena de Shakespeare sirve para conectarnos con la tragedia del amor o de la vida violentados. De algún modo, el drama se pregunta por qué los Capuletos y Montescos han seguido pidiendo el sacrificio de sus hijos.

La corte de máscaras ilustres, proyectándose sobre las escenas de la tiranía de Hwang Ti, examinados todos los personajes por un intelectual de nuestro tiempo, es decir, por el propio Max Frisch, que se dirige constantemente a los espectadores, producen una marcada sensación de «intemporalidad». La reflexión de Frisch parece moverse en un tiempo sin progre-