

**LIBROS**

**Caballar de héroes entre estrellas errantes**

Una nueva editorial de ciencia-ficción nace, amparada en el "boom" repentino del género en España. Francisco Arellano, editor. Arellano es un viejo "fan" del género que se ha movido al dar su primer paso en el mundo de las editoriales serias —no de los fanzines minoritarios—, movido ante todo por un afán de dar a conocer lo que le gusta, plantéandose con honradez y seriedad su trabajo de difusor de la cultura.

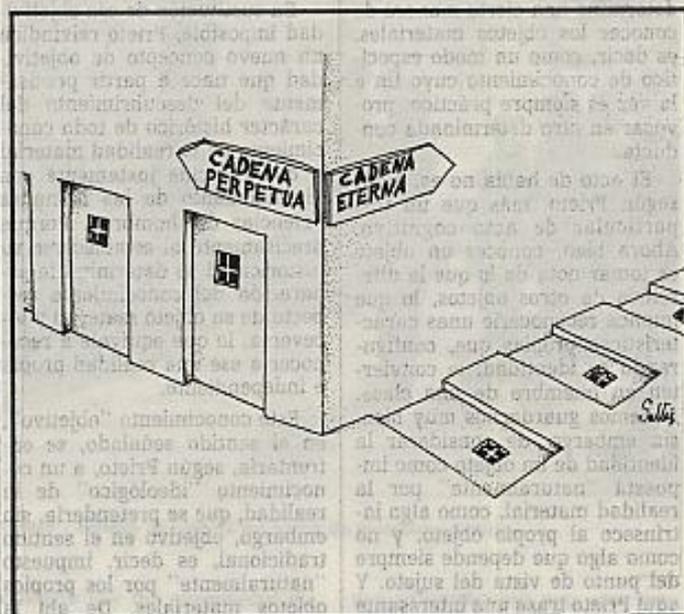
Lo primero que Francisco Arellano, en su colección Delirium nos ha ofrecido es "El caballero de las espadas" y "La reina de las espadas", primera y segunda partes de la "Trilogía del príncipe Corum", del escritor inglés Michael Moorcock. Obra que entra por completo en ese género de fantasía heroica, que algunos llaman de espada y brujería, y que enlaza a la ciencia-ficción con ese mundo crepuscular donde se desarrollan los cuentos de hadas y las novelas de caballerías: un mundo de contornos difusos, de lindes y fronteras desvaídas, como las imágenes de duermevela de donde seguramente nacen, donde lo real y lo irreal, lo posible y lo puramente imaginario se funden y se mezclan continuamente, dándonos visiones cambiantes y enojadas de paisajes imposibles... y, sin embargo, reales.

Michael Moorcock es uno de los más importantes escritores británicos de SF. En su labor como director de la fenecida revista "New Worlds" llegó a dar una fisonomía propia, y un estilo definido, a esa rama de la ciencia-ficción que se ha llamado "New Thing", nueva cosa, y que es como la etapa adulta de la SF: el género deja de ser algo menor, profundamente encasillado en las fronteras que le marcan determinados editores, para ocupar un lugar en la literatura general. Caben ya en él la experimentación formal y la búsqueda de temas nuevos e importantes, y deja de ser simple pasto para multitudes hambrien-

tas de emociones y vehículo de expresión de una industria devoradora, que impone a los escritores sus cánones y criterios. Autores como J. G. Ballard han probado suficientemente este paso a la edad adulta de la SF.

Pero la "Trilogía del príncipe Corum" que aquí comento no entra dentro de la "New Thing". Es una obra heredera de la tradición fantástica anglosajona, que le debe mucho a lord Dunsany, al profesor Tolkien y a C. S. Lewis, aunque entre por completo dentro del marco —también difuso y cambiante— de la SF. La fantasía heroica británica difiere fundamentalmente de la americana en un punto esencial: esta primera es materialista. Descendiente de

por el contrario, es mucho menos materialista, y el héroe —aunque, como en el caso del príncipe Corum, no sea un ser humano propiamente dicho— tiene muchos más aspectos humanos que los rudos bárbaros de Howard. El príncipe Corum, último representante de una raza no-humana, los Vadhagh, exterminada por el ascenso brutal de la raza humana, es un ser débil, que duda y teme, y que sólo entra en lucha porque no le queda otro remedio, para sobrevivir. Su fuerza física no le basta, y es ayudado en sus luchas contra los humanos —otro detalle importante: aquí son los seres humanos los villanos de la historia— por elementos decididamente mágicos: un ojo y una



ciertos cuentos de Lovecraft, y sobre todo de la saga de Conan el bárbaro, de Robert E. Howard, sus héroes suelen ser a menudo brutales, y confían más en su fuerza que en su inteligencia para vencer a los dioses —pobres dioses, siempre materiales—, a los demonios —vulnerables a su espada— y a los brujos, que son la encarnación de la inteligencia y del espíritu. La fantasía heroica americana está teñida de un cierto fascismo, que hace del héroe su pieza principal, y que opone continuamente el Cuerpo —siempre vencedor— a la Inteligencia —vencida siempre—, y tiene también determinado sentido común: nada de lo que se nos cuenta, por muy fantástico que sea o que parezca, es por completo sobrenatural. La magia es una ciencia oculta, pero una ciencia en este tipo de relatos.

La fantasía heroica británica,

mano de dos dioses muertos, que le son colocados por un brujo en sustitución de sus miembros amputados por la barbarie de la Humanidad.

Pero, pese a todas las apariencias, el príncipe Corum no lucha su propia batalla: es juguete de fuerzas muy superiores a él, que cree comprender, pero que no entiende, y pelea como simple peón en la guerra que entablan los Señores de la Ley y los Señores del Caos, entidades cuasi-divinas. Aquí un americano se hubiera planteado una postura decididamente maniqueísta: el Orden es bueno, el Caos es malo, y punto. Pero no lo hace así Moorcock; efectivamente, a lo largo de casi toda su larga aventura, su héroe, el príncipe Corum, cree que la Ley es el Bien, pero acaba dándose cuenta de que en realidad no es así, que ha sido utilizado en un juego que nada tiene que ver con él.

Largo tiempo se ha discutido sobre el realismo en literatura, y se han dado de él tantas definiciones como autores han tratado el tema. Las novelas de Moorcock —y no solamente éstas del príncipe Corum, sino las de su otro personaje, Elric de Melniboné— parecen ser claramente no realistas. Y sin embargo, a pesar de los años luz que en el tiempo y en el espacio nos separan de los mundos que cuenta, y de esos héroes que cabalgan entre estrellas errantes, yo le calificaría como un escritor que narra una realidad. Sus héroes, últimos vástagos todos de razas malditas o extinguidas, solitarios y en perpetua contradicción consigo mismos, son completamente humanos, más allá de su aspecto físico algo extraño o de sus poderes asombrosos, y el ámbito moral en que se mueven es por completo terrestre y actual. Son sus problemas comprensibles, humanos. Y su comportamiento no tiene nada que ver con la envarada rigidez de los héroes, sino con la flexibilidad de los hombres. Si las novelas de Moorcock entroncan con la novela de caballería es sólo en lo anecdótico; en lo fundamental, en lo profundo, están mucho más cerca del pensamiento filosófico de Jean-Paul Sartre o de Camus. ■ E. HARO IBARS.

**Saussure encuentra a Marx**

Dentro de una colección dedicada a temas de comunicación, cuya coherencia e interés es obligado señalar, ha aparecido una obra del lingüista argentino Luis J. Prieto (1). Colaborador durante algún tiempo de Martinet y profesor de su especialidad en varias Universidades argentinas y europeas, Prieto es conocido fundamentalmente por sus Principios de noología y su tantas veces citada Mensajes y señales (2), donde, entre otras cosas, desarrolla y aplica los descubrimientos de Martinet sobre los niveles de articulación en la lengua a otros sistemas.

En Pertinencia y práctica, integrada por una serie de cinco ensayos, algunos de los cuales estaban destinados a la "Enciclopedia del Novecento" italia-

(1) Pertinencia y práctica. Ensayos de semiología. Traductor: Joaquín Garay Escoda. Colección Comunicación Visual. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

(2) Seix Barral. Barcelona, 1967.

**CINE**  
**SAINZ DE BARANDA**

SAINZ DE BARANDA, 28

**GRAN EXITO**

"La clase obrera va al paraíso" no es una película objetiva. Toma partido decidido por la clase obrera como representante de la condición humana.

Un filme de **ELIO PETRI**

**La classe operaia va in paradiso**

(LA CLASE OBRERA VA AL PARAISO)

**GIAN MARIA VOLONTE**  
MARIANGELA MELATO - GINO PERNICE



**PALMA DE ORO**  
**EN EL FESTIVAL**  
**DE CANNES**

Versión original subtitulada

na, pero que ha sufrido ampliación, Prieto desarrolla ciertos conceptos y principios básicos de la semiología de la comunicación al tiempo que establece una interesante y fructífera analogía entre función signica y función instrumental —y paralelamente, entre semas, señales, significados y sentidos, por un lado, e instrumentos, útiles, utilidad y operaciones, por otro— para explicar finalmente los actos sémiicos como casos particulares de los actos instrumentales.

Con todo, el interés mayor del libro de Prieto, porque desborda el campo de la lingüística y afecta a otros campos del saber, proviene de la consideración que en él se hace de la lengua como una "estructura semiótica" que determina una cierta manera de conocer los objetos materiales, es decir, como un modo específico de conocimiento cuyo fin a la vez es siempre práctico: provocar en otro determinada conducta.

El acto de habla no es, pues, según Prieto, más que un tipo particular de acto cognitivo. Ahora bien, conocer un objeto es tomar nota de lo que le diferencia de otros objetos, lo que implica reconocerle unas características propias que, configurando su identidad, le convierten en miembro de una clase. Debemos guardarnos muy bien, sin embargo, de considerar la identidad de un objeto como impuesta "naturalmente" por la realidad material, como algo intrínseco al propio objeto, y no como algo que depende siempre del punto de vista del sujeto. Y aquí Prieto traza una interesante analogía con un concepto fundamental en fonología cual es el de "pertinencia". La fonología se constituye como ciencia precisamente en el momento en que se

renuncia a explicar la identidad de los sonidos únicamente a partir de éstos, como venía haciendo la fonética tradicional, desde el momento en que la identidad aparece vinculada a un punto de vista, el del sujeto, que es quien aporta siempre la pertinencia.

Sin embargo, no existe, como sabemos, ningún sujeto químicamente puro, sino que ése forma parte siempre de un grupo social, que es a fin de cuentas quien legitima mediante lo que algunos llaman "poder simbólico" una determinada pertinencia y no otra, lo cual impide que pueda hablarse de neutralidad u objetividad —en el sentido tradicional— a propósito del conocimiento que el sujeto tiene de la realidad material.

En sustitución de esa objetividad imposible, Prieto reivindica un nuevo concepto de objetividad que nace a partir precisamente del descubrimiento del carácter histórico de todo conocimiento de la realidad material y que coincide justamente con el nacimiento de las llamadas "ciencias del hombre". Porque precisamente al establecerse su historicidad se determina la separación del conocimiento respecto de su objeto material y viceversa, lo que equivale a reconocer a ese una realidad propia e independiente.

Este conocimiento "objetivo", en el sentido señalado, se enfrentaría, según Prieto, a un conocimiento "ideológico" de la realidad, que se pretendería, sin embargo, objetivo en el sentido tradicional, es decir, impuesto "naturalmente" por los propios objetos materiales. De ahí la oposición que establece el lingüista argentino entre las ideologías, que escamotean la historicidad del conocimiento y de la praxis, porque ambos se impli-

can mutuamente, y las ciencias del hombre, que surgen precisamente a partir de ese descubrimiento y que tienen como objeto la realidad histórica —de segundo grado—, que constituyen los conocimientos de la realidad material y las formas de praxis ejercidas sobre la misma. A diferencia de las ciencias de la Naturaleza, que sólo pueden ser objetivas en el sentido apuntado por Prieto, las ciencias del hombre pueden serlo incluso en el sentido tradicional, pues, como trata de demostrar el autor, su objeto de pensamiento, constituido por la actividad humana, es agotable y finito desde el punto de vista de la pertinencia: lo que significa que su identidad puede explicarse por entero a partir del propio objeto. Por el contrario, un objeto material es siempre inagotable para el sujeto en el sentido de que éste, sólo podrá determinar su identidad a partir de un número finito de características.

Esa paradójica "objetividad" de las ciencias del hombre no las coloca a salvo de las "pasiones sociales o políticas", sino que las sitúa en su mismo epicentro: "en la medida en que el punto de vista del que resulta la pertinencia de una manera concreta de conocer la realidad no resulta aceptable para la totalidad de los miembros de una sociedad porque da ventaja a una parte de ellos en detrimento de los otros, los privilegiados están interesados en disimular ese punto de vista y presentar el conocimiento en cuestión como impuesto por la realidad material. Es decir, "naturalizándolo", "ideologizándolo". Y añade Prieto: "Sólo una clase que no pretende mantener privilegios, es decir, el proletariado, puede dejar de lado las ideologías que

Humandades y con las más  
menado praxias, y con las más  
en su fuerza que en su intelligen-  
cia para vencer a los dioses —po-  
tes dioses, siempre mataria-  
les— a los demonios —vintiers-  
las— a los dioses, y a los praxias,  
que son la encarnación de la  
inteligencia y del espíritu. La  
fantasia heroica americana está  
teñida de un cierto rojo que  
hace del héroe su praxias, y  
del, y que opera continuamente  
el Cuerpo —siempre vencedor—  
a la inteligencia —vencida siem-  
pre— y tiene también detem-  
nido sentido común, nada de lo  
que se nos cuenta por muy fan-  
tástico que sea o que pareciera  
ser por completo sobrenatural.  
La magia es una ciencia propia,  
pero una ciencia en este tipo de  
lectos.

RICIRIC

disimulan los puntos de vista con los que aspirar a considerar la realidad material, a fin de controlarla y modificarla". De esta manera, pues, a través de uno de sus discípulos indirectos, el padre de la lingüística moderna, Ferdinand de Saussure, encuentra a Marx. ■ JOAQUIN RABAGO.

### Madrid: teatro del XVIII

El título del libro es "Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII". Su autor, René Andioc. La edición, de Fundación Juan March/Editorial Castalia. Libro extenso, muy elaborado y, por diversas razones, ejemplar. Copiemos el título de sus capítulos: "El teatro del Siglo de Oro en el XVIII: leyenda y realidad", "Preferencias y actitudes mentales del público madrileño en el siglo XVIII", "El teatro del Siglo de Oro en su nuevo contexto", "La filosofía de la conformidad: El Barón y La Comedia Nueva", "La Raquel, de Huerta, y el antiabsolutismo", "La polémica de los autos sacramentales", "La tragedia neoclásica", "La comedia neoclásica", "El sentido de las reglas neoclásicas", "La reforma". Capítulos derivados del estudio prolijo de la vida teatral madrileña de un siglo y de la voluntad de no establecer ningún juicio apriorístico. El autor, frente a la tentación —en la que, según demuestra, cayeron muchos historiadores, entre ellos el inevitable don Marcelino— de juzgar el teatro del XVIII desde los niveles ideológicos de nuestro tiempo, busca en los títulos representados, los días que estuvieron en cartel y las recaudaciones obtenidas, las bases de un análisis encaminado a descubrir, partiendo de la correlación

entre teatro y sociedad española, como era esta última. De ahí esta oposición entre "leyenda" y "realidad", que también podría enunciarse como confrontación entre "ideología" y "ciencia", entre una manipulación de la Historia y lo que ésta realmente fue a juzgar por la aceptación o rechazo de un determinado teatro.

El método —de muy laboriosa aplicación— es realmente utilísimo y vuelve a probar la profunda relación que existe entre el teatro y su época. Obras que hoy carecen de vigencia, o que, en todo caso, han desaparecido absolutamente del horizonte teatral, fueron, en su día, polémicos testimonios de una serie de conflictos sociales, a través de los cuales se fue poniendo en pie la España moderna. Analizar los argumentos de las obras, interrogarse por las razones de los éxitos, profundizar en el porqué de la identificación entre determinados héroes dramáticos y el público, delinear las características dominantes de las puestas en escena y de las formas teatrales, alumbrar la significación política de una serie de debates —sobre los autos sacramentales, las tres unidades o la Junta de reforma— aparentemente estéticos, informar sobre la composición social del público, ver hasta qué punto la estructura de la ordenación teatral incidía decisivamente sobre el tipo de obras representadas... he aquí algunos de los objetivos primordiales perseguidos por René Andioc. Persecución de la que se obtienen una serie de argumentaciones que vuelven a plantear tácitamente la subordinación sociológica del hecho teatral.

A fin de cuentas, lo que Andioc nos dice es que una serie de obras que expresaron a la perfección los conflictos del XVIII han muerto, simplemente porque la sociedad ha cambiado

y ya no puede "reconocerse" en aquellas obras. El hecho de que dedique todo un capítulo a plantear "El teatro del Siglo de Oro en su nuevo contexto", mostrando cómo Calderón —y la escuela calderoniana— adquiere una nueva dimensión al variar la época, es una perfecta ilustración de este sustancial condicionamiento de las obras —tanto si nos referimos al contenido como al sentido de sus formas— por la época en que se representan. La misma prohibición de los autos sacramentales viene a ser la



René Andioc.

negación de su función original, puesto que tal prohibición, lejos de nacer de una actitud volterriana —el mismo Menéndez y Pelayo atribuya este tipo de decisiones a una concreta influencia de la Ilustración— suponía, por el contrario, un respeto que se proclamaba incompatible con los términos "sociales" y formales de sus representaciones contemporáneas. ¿Y cómo entender el espíritu "reformista" de una fuerte corriente teatral sin considerar las presiones históricas de la segunda mitad del XVIII?

Andioc titula su libro "teatro y sociedad". Pero es lícito preguntarse —sobre todo después de leerlo— si no será esa la única manera de hacer historia del teatro, y si, por tanto, muchos de los habituales análisis no estarán desde su misma raíz profundamente amputados. Pensemos, por ejemplo, que el acercamiento a buena parte de un teatro que estuvo para nosotros lleno de significación en la larga noche del franquismo es ya hoy, a la luz de la nueva realidad política, necesariamente distinto. Lo cual, lejos de ser una limitación de tal teatro, sería simplemente la expresión del carácter singular de ese período.

El problema general que nos plantea René Andioc, a través de su estudio del teatro del XVIII —siglo oscurecido por el barroco

y el turbulento XIX— es tácitamente, y sin dogmatismo alguno, una invitación a la renuncia de las calificaciones "eternas" y a la comprensión de las relaciones entre el teatro —en términos mucho más radicales que otras expresiones artísticas— y la época que lo produce, lo sostiene y lo juzga. ■ JOSE MONLEON.

### DISCOS

#### Not so free jazz

Así pasan las cosas. Más de diez años después de su grabación, y emboscado en una serie de tono lejanamente divulgador, se edita por primera vez en España "Free Jazz", de Ornette Coleman (número 10 de la serie "That's Jazz"; Hispavox-Atlantic HATS 421-223). La ocasión debe ser resaltada, pues "Free Jazz" forma con "Ascension", de John Coltrane (éste todavía no ha aparecido), la pareja de discos de "jazz" más importantes de los años sesenta.

Al decir "importantes" no quiero cometer la banalidad de decir "mejores": ¿Quién puede conocer todos los discos de "jazz" editados la década pasada? ¿Y quién puede tener la osadía de meterlos todos en el mismo saco? Tampoco quiero decir "influyentes", aunque los presupuestos tanto de "Free Jazz" como de "Ascension" han sido ya asumidos desde los más distintos puntos de vista, no estando excluidos sus ecos de la música "pop" o las bandas sonoras de los telefilms. Con aquel calificativo únicamente busco señalar la trascendencia de ambos discos en tanto que proyectos, su carácter inequívoco de declaraciones de principios.

Evitaré en lo posible toda referencia a las polémicas desatadas en torno a "Free Jazz": son agua pasada y le han hecho flaco servicio. Quiero, eso sí, resaltar que las únicas objeciones que se han podido mantener a través del tiempo han sido las dirigidas contra aspectos concretos de la obra: es particularmente cierta la que atañe al ritmo, más lamentablemente monótono si pensamos que lo hacen dos de los más versátiles percusionistas del "jazz" moderno, Billy Higgins y Edward Blackwell. A cambio, las objeciones globales opuestas a "Free Jazz" resultan hoy sólo sostenibles en tanto que, por paradoja no rara, han

