

LIBROS

La trayectoria de Valente



En 1954, «A modo de esperanza» obtiene el premio Adonais de poesía. Firma el libro —que aparece el año siguiente— un joven escritor, un poeta orensano de 1929 que se llama José Ángel Valente. Esta poesía primera suya, intimista, sencilla en sus elementos expresivos, cercana y cordial —en la más pura acepción de la palabra— obediencia a la intención de suscitar en el lector una reacción emotiva profunda, se nos aparece, en la perspectiva que nos proporcionan los doce años transcurridos, muy vinculada a la que por entonces se adscribía a una llamada «escuela de Barcelona», definida fundamentalmente por la obra de Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y José Agustín Goytisolo, nombres a los que habría que añadir otros varios, diversamente localizados en la geografía (el ovetense Ángel González, el propio Valente, no sé si también Claudio Rodríguez, aunque en éste se den otras características específicas que lo independizan). Más tarde, cada uno de ellos siguió su propia ruta y se disgregaron en distintas direcciones. José Ángel Valente, al que hoy nos referimos porque acaba de aparecer (Colección «El Bardo», Editorial Ciencia Nueva) su libro «Breve Son», saltó en unos años hasta niveles nuevos: su obra «Poemas a Lázaro» (1960) se inscribe en una línea más conceptual, más «comprometida» podríamos escribir utilizando el léxico a la moda en España en aquel tiempo. Sucesivamente su producción se va depurando en lo formal, mientras que en lo temático adquiere una mayor amplitud. Se advierte, no obstante, una consecuencia, una lógica interna en su ya relativamente larga obra. No han variado los supuestos estéticos iniciales —en lo sustancial— ni las preocupaciones que presiden su actitud y los objetivos que persigue. Simplemente su campo de acción reviste una

mayor anchura en todos los aspectos. Este libro recién publicado revela una mayor flexibilidad en la instrumentación formal, una variedad y una desenvoltura expresivas que representan un considerable avance —repto que sin renunciar a sus presupuestos— sobre toda su producción anterior. En algunos casos se observa una revitalización de formas poéticas que podríamos denominar «académicas», mientras que en otros se refleja una intención de apertura hacia fórmulas expresivas nuevas. Pese a todo, hoy queremos insistir en subrayar la unidad que preside la totalidad de la poesía de José Ángel Valente, dentro del proceso de liberación formal y de contenido que la define. ■ E. G. R.

Premio norteamericano para Ruibal

El escritor gallego José Ruibal, considerado en el ámbito del teatro norteamericano como uno de los mejores autores españoles, acaba de recibir uno de los más disputados galardones: el de la revista «Modern International Drama», que edita mensualmente la Universidad de Pennsylvania. Ruibal lo ha obtenido por «El asno», muy discutida aquí en el seno de un jurado literario hace algunos años. La obra ha aparecido en el número de septiembre de dicha revista, en traducción de Thomas Seward, profesor de español de la Universidad de Cincinnati. La crítica de la misma ha sido unánimemente favorable. El teatro de Ruibal, no conocido aún en España, responde a unas exigencias muy modernas dentro de la más pura línea de vanguardia, dentro de un cuadro de referencias de carácter progresivo. De él ha escrito el crítico George E. Wellwarth que domina «los recursos de la alegría y la fantasía». Parece ser que esta última obra, ahora premiada en Norteamérica, aparecerá en breve en una publicación española.



CINE: UNA EXPERIENCIA REVOLUCIONARIA

En los días de mayor efervescencia de los Estados Generales del Cine Francés, constituidos a raíz de la crisis de mayo, entre las diversas mociones que se presentaron fiburaba la de llegar a una organización económica que permitiera la exhibición gratuita de los films, con lo que se evitaría el que fueran los imperativos financieros los que rigieran de modo casi exclusivo la producción. La experiencia, que, en aquellos días se consideró inviable, va a ser intentada —está siéndolo ya— en esta temporada, y a escala individual, por la dirección del antiguo «Studio 43», actualmente denominado «Cinéma National Populaire». Mediante una cotización anual mínima, los afiliados tendrán derecho a ver todos los films proyectados en la sala cuantas veces

lo deseen. Para los extranjeros o personas de paso en la ciudad se establece otra cotización aún más reducida —cinco francos— que da derecho a gozar de los mismos privilegios durante quince días. La sala funcionará en este régimen, de momento, sólo los días laborables, estableciéndose para sábados y domingos la venta de localidades en taquilla, con una reducción importante para los socios. En previsión de los llenos, se ha establecido también un sistema de reserva de plazas por teléfono. La experiencia es doblemente interesante en cuanto que la sala en cuestión sigue un sistema de programación cíclico, a base de «semanas» dedicadas a un realizador, a una cinematografía nacional o a un actor o un género, con cambio de programa diario.

UN LARGO DIA PARA MORIR

Los horrores de la guerra



Desde que amanece y vamos conociendo a los tres soldados británicos que se encuentran separados de su unidad, sabemos que van a morir. Para ellos ha empezado el largo día agonizante; tienen ante sí todo un día para morir. Los tres personajes hablan entre sí; escuchamos también sus pensamientos, se materializan sus más íntimos sentimientos, de ansiedad, de miedo, de repulsión hacia una guerra en la que se encuentran metidos a su pesar. La película es, básicamente, un intento de interiorización en el estado de ánimo de estos personajes enfrentados a una situación límite. Sin embargo, el método expresivo de Peter Collinson se reduce a la ilustración de ese presupuesto. Su puesta en escena reclama, como factor decisivo, la utilización de la voz en «off» o, mejor dicho, del monólogo interior, para hacernos comprender la situación de los personajes.

Hay un precedente inmediato en este film del joven Collinson, un precedente excesivamente ilustre: «King and Country», de Joseph Losey. El rigor del maestro americano apuntaba hacia el desmenuzamiento de los «horrores de la guerra», a través del conflicto de un objeto de conciencia, considerado como desertor y traidor por las autoridades militares. Nuevamente Losey planteaba la dialéctica de la dominación-dependencia en los marcos estrictos de la disciplina castrense, agudizados por la circunstancia bélica.

Collinson no remonta en ningún momento el carácter anecdótico de su historia. La definición de los personajes es excesivamente esquemática, y el valor de ese monólogo interior se mantiene siempre en un plano puramente sentimental. Es atroz, en efecto, la encrucijada en que se encuentran esos muchachos; es absurda, dramá-

ticamente absurda, la captura del prisionero alemán, convertido a la postre —como ellos mismos— en blanco del fuego británico, víctima de la misma situación, ajusticiado por las mismas armas, condenado a muerte en la misma ciénaga.

Peter Collinson es un director inglés, de veintinueve años, que se reveló hace tres años con «The Penthouse», un film de trazos vigorosos y de alta tensión erótica. Su segunda película, «Up the Junction», produjo una gran controversia. La tercera es «Long Day's Dying», presentada aquí con el título «Todo un día para morir», premiada con la Concha de Oro en el pasado Festival de San Sebastián.

Todo lo que cuenta Collinson tiene un aire de verosimilitud a nivel inmediato, casi de reportaje. Y es este carácter testimonial el que confiere a la película su máximo interés. El pacifista John, interpretado por David Hemmings, se ve impelido a matar de una forma fría, deliberada; ha aprendido perfectamente bien la técnica que le han enseñado. Pero después de ejecutar correctamente a un enemigo no puede impedir su vómito —literal— ante el asco que le ha producido tal acción. Como tampoco podrá sustraerse a asesinar fríamente al prisionero alemán unos segundos antes de saber que él también tiene que morir: la guerra tiene sus reglas y estos desdichados peones las cumplen a rajatabla.

Peter Collinson ha mostrado este horror y esta náusea. Si su argumentación estilística no es demasiado original, tiene la suficiente capacidad visual —y seguridad para dirigir a los actores— como para rendir sensible el aspecto más aparente de cualquier conflicto bélico. Su cámara testimonia con crudeza algunos de los horrores más perifericos de la guerra. ■ J. G. D.

TEATRO

El éxito de «El rehén»

No hace mucho, publicábamos en estas mismas páginas un comentario sobre la crítica barcelonesa de «El rehén», de Brendan Behan, obra incluida en la I Campaña Nacional de Teatro. Defendía yo la excelente tragicomedia del autor irlandés y lamentaba las desfa-

vorables condiciones en que se estaba representando en la gran capital catalana.

Ahora me llega una carta de Fernando Guillén, actor que interpreta uno de los principales personajes de la obra. Me habla de la excelente acogida

y de las excelentes críticas que «El rehén» está mereciendo en muchas capitales españolas y, a modo de testimonio, me adjunta varios recortes de la prensa canaria. También me dice —él, que trabaja la mayor parte del año en Madrid o en Barcelona— que en provincias han encontrado un interés por el teatro menos enrarecido, más espontáneo, más libre que el que se da en las dos primeras ciudades del país. Podría decirse, tal vez, que como el teatro había prácticamente desaparecido de las provincias, no existía mecánica alguna, ni buena ni mala, con apriorismos inflexibles. Casi como en los viejos tiempos de La Barraca o Las Misiones Pedagógicas, el teatro se alzaba —al margen de la voluntad o propósito de sus creadores— como una gran fiesta, como un hecho en sí mismo deslumbrante, ante el que se congregaría un público totalmente des acostumbrado al hecho teatral. Pienso, por ejemplo, en lo que me contaban en Huelva, ciudad con espasmodica actividad teatral, que abarrotó la sala día tras día para ver «Divinas palabras», «Madre Coraje» y «Tango», esta última, como es sabido, una nada fácil obra de Mrozek.

¿Cuál es el verdadero valor de esa espontaneidad? ¿Es preferible a las irascibles «tomadas de posición» que se dan entre otros públicos más, digamos, cultivados? ¿Hasta dónde facilita o entorpece la comprensión de una obra esa ingenuidad inicial? Ciertamente, implica una positiva «disponibilidad», una especie de virginidad. Pero también está implicado en ello la falta del discurso previo, del conocimiento de las claves y pasos estético-ideológicos que permiten llegar al fondo de una obra y al juicio de su puesta en escena. ¿Qué habrá deducido, por ejemplo, la mayor parte del público de Huelva de «Madre Coraje»?

¿Hasta qué punto no resulta una contradicción insalvable la presencia de una obra que se mueve sobre supuestos culturales distintos a los del público? ¿No hará falta, para que la verdadera comunicación se produzca, que autores, actores y espectadores compartan una serie de valores culturales, de ideas, de problemas? Pasa con esto un poco como con las obras clásicas. O simplemente de otra época. Los hay que sostienen que deben representarse sin cambiar una palabra, olvidando que ello no garantiza, ni mucho menos, la «inmutabilidad» de la obra, porque las palabras son convenciones, y muchas de sus significaciones están ligadas —piénsenlo, simplemente, en las distintas asociaciones que cada hombre establece con una palabra, según su particular experiencia anterior— a públicos y épocas concretos. En otras palabras, ¿quién es el entendido «El rehén»? ¿los que definden sentimentalmente la obra o los que se sintieron ideológicamente ata-



cados por ella? ¿Y no debe ser lo primero entender las cosas?

Ojalá que en todos estos elogios que leo en la prensa canaria, en los aplausos y el entusiasmo de los públicos virgenes de que me habla Fernando Guillén, exista una fuerte dosis de comprensión intelectual de la obra de Beham. De las significaciones que tiene en el mundo moderno hacer un canto a la vitalidad y al amor frente a la arbitrariedad y la violencia. ■ J. M.

subrayar la gran importancia que tienen en los Estados Unidos las empresas petrolíferas (ocho entre las veinte primeras), todas ellas con amplia pene-

tración en el extranjero; por último, puede observarse cómo en ambos países una empresa telefónica ocupa el primer lugar de la lista.

LOS BENEFICIOS DE LAS VEINTE PRIMERAS EMPRESAS NORTEAMERICANAS Y ESPAÑOLAS EN 1967

BENEFICIOS (en millones de dólares)

BENEFICIOS (en millones de pesetas)

1. American Tel. Tel. ...	2.049,4	Cia. Telefónica ...	2.282,2
2. General Motors ...	1.627,3	IBERDUERO ...	1.934,8
3. Standard Oil ...	1.232,3	Hidroeléctrica Española ...	1.603,0
4. Texaco ...	754,4	FECSA ...	1.257,8
5. I. B. M. ...	651,5	BANESTO ...	1.198,6
6. Gulf Oil ...	578,3	CAMPESA ...	1.085,2
7. Standard Oil California ...	421,7	Hispano Americano ...	1.069,1
8. Mobil Oil ...	385,4	Central ...	906,1
9. General Electric ...	361,4	Sevillana de Electricidad ...	806,1
10. Eastman Kodak ...	352,3	FENOSA ...	785,4
11. Du Pont de Nemours ...	313,9	Bilbao ...	740,9
12. Shell Oil ...	284,8	Vizcaya ...	702,1
13. Standard Oil (Indiana) ...	282,3	SEAT ...	604,0
14. General Telephone ...	222,0	Unión Eléctrica Madrileña ...	577,2
15. Chrysler ...	200,4	Santander ...	576,8
16. Procter Gamble ...	174,1	REPESA ...	576,8
17. U. S. Steel ...	172,5	CEPSA ...	575,4
18. Union Carbide ...	170,7	E. N. Calvo Sotelo ...	554,9
19. Pacific Gas Electric ...	164,4	Urquijo ...	456,5
20. Phillips Petroleum ...	164,0	ENSIDESA ...	390,1

(Fuentes: Elaborado en base a: Lista de las 150 empresas industriales más importantes; Lista de los 50 Bancos más importantes; Lista de las 50 empresas de servicios públicos más importantes; Lista de las 50 empresas de seguros más importantes (Revista «Fortune», 15 de junio 1968), para los Estados Unidos, y «Revista Financiera», editada por el Banco de Vizcaya, número 117, julio de 1968, para las empresas españolas.) ■ A. L. M.

ECONOMIA

Las grandes empresas en EE. UU. y España

Recientemente se ha suscitado una interesante polémica respecto a los beneficios obtenidos por las principales empresas españolas y norteamericanas, y a su diferente configuración. Con el fin de esclarecer definitivamente el problema, se ha elaborado, por una parte, la lista de las veinte primeras empresas norteamericanas por la cuantía de sus beneficios, en la que se encuentran incluidas sociedades pertenecientes a los sectores industriales, de servicios públicos, seguros y banca de negocios, según datos extraídos de la revista «Fortune» (15 de junio de 1968); por otra, la lista de las veinte empresas españolas que han obtenido mayores be-

neficios en el mismo ejercicio, según la «Revista Financiera» del Banco de Vizcaya (número 117).

Las diferencias más notables que se observan de un simple examen de las listas, son las siguientes: Mientras que en España aparecen siete Bancos entre las veinte primeras empresas, en Estados Unidos no aparece ninguno, ya que el primero (Bank of America) ocupa el lugar treinta y uno; también hay que destacar el importante papel que juegan en España las empresas eléctricas (seis entre las veinte primeras), papel que apenas tiene correspondencia en Estados Unidos, ya que la primera empresa eléctrica ocupa el lugar diecinueve; también conviene