

truir la primera estación espacial. Han experimentado ya y perfeccionado la técnica de cita espacial (necesaria para reunir varios vehículos en órbita) en dos ocasiones: el 30 de octubre de 1967, durante la cita conseguida con los satélites «Cosmos 186» y «Cosmos 188», y el 15 de abril de 1968, con la reunión de los «Cosmos 212 y 213». Posteriormente, el 26 de octubre pasado, fue lanzado el «Soyuz III», a bordo del que salió el coronel G. Beregovoi, que se unió en el espacio, al anochecer, con el «Soyuz II», que había salido la tarde del 25. Los soviéticos están haciendo numerosas revelaciones a propósito del vuelo del general Beregovoi (ha sido ascendido) y del «Soyuz». Han llegado a publicar un dibujo de esta nave que prueba que los «Soyuz» no son sino versiones modificadas de los «Cosmos» utilizados anteriormente.

Contrariamente a sus costumbres, los soviéticos están proporcionando un volumen impresionante de informaciones: «Soyuz» puede volar hasta 1.300 kilómetros de la Tierra; está dotado de un «compartimiento orbital esférico de un volumen de nueve metros cúbicos, una cabina de pilotaje de otros nueve metros y tiene provisiones para un período de treinta días como mínimo». Los científicos soviéticos añaden algo verdaderamente sorprendente para todos: «La nave no está destinada a rodear la Luna, porque es un aparato orbital que no está concebido para conocer la segunda velocidad cósmica; está dotada de los mismos sistemas de abordaje en el espacio que «Cosmos 186», «188», «212» y «213». Los especialistas que poseen en sus dossiers el diseño de una plataforma espacial, realizada en 1967 por el cosmonauta Leonov, sacan de las declaraciones dadas por los soviéticos las conclusiones inmediatas:

1. «Soyuz» es necesariamente un elemento de una plataforma orbital, ya que, al no haberse concebido para un vuelo lunar, no puede superar los 1.300 kilómetros a partir de la Tierra y no ha sido estudiada para viajar a 11 kilómetros por segundo (la segunda velocidad cósmica).

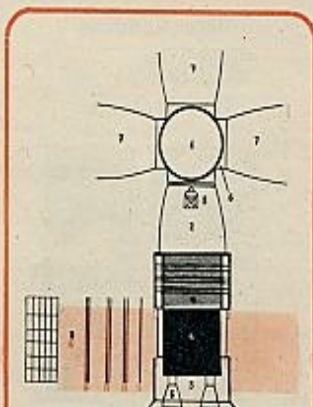
2. El compartimiento espacial esférico de la nave es el que figura precisamente en el diseño de Leonov, en el que cuatro «Soyuz» están dispuestos en torno a un compartimiento idéntico, imbricados, y forman los cuatro brazos de la plataforma orbital.

3. El compartimiento orbital de la nave «Soyuz III» no ha vuelto verdaderamente a la Tierra al tiempo que la cabina de pilotaje de Beregovoi (los soviéticos han declarado que esta esfera fue destinada a permanecer en órbita)...

Todo esto implica que un compartimiento orbital gravita actualmente en torno al globo terráqueo a 244 kilómetros aproximadamente de apogeo y 199 de perigeo; que cuatro naves de tipo «Soyuz» están preparadas para su lanzamiento a una órbita idéntica.

Nadie sabe nada de los «Zond», a no ser que se trate de naves capaces de llevar uno o varios hombres en torno a la Luna. Pero, ¿se trata de «Soyuz» modificados? Algunos lo piensan así, otros creen que no tienen nada que ver con los «Soyuz». Lo cierto es que los soviéticos no han dejado de afirmar que los utilizarían para ir hacia la Luna a partir de una plataforma orbital terrestre. De aquí a pensar que el «Zond» está formado por un «Soyuz» modificado (sin compartimiento orbital, por ejemplo), al que se habría añadido un gran elemento propulsor destinado a superar la atracción terrestre o la de la Luna, no hay más que un paso. Pero quizá los «Zond» sean también naves que pueden aprovisionarse (de hombres, material, carburante o equipos eléctricos) a partir de una plataforma e integrarse en un tren-lunar mucho más completo, que comprendiera otro aparato susceptible de alunizar y del que no se sabe nada.

Sin embargo, una cosa es cierta: los soviéticos han confesado al fin (después de un comportamiento muy sibilino) que las experiencias «Zond V» y «Zond VI» significaban una preparación para un vuelo «humano» en torno a la Luna. ■ J. P.



EL PROYECTO DE PLATAFORMA ESPACIAL SOVIÉTICA

1. Compartimiento orbital (nueve metros cúbicos).
2. Cabina de pilotaje (nueve metros cúbicos).
3. Sala de equipos de vuelo.
4. Compartimiento de los motores cohetes.
5. Motor cohete.
6. Equipos eléctricos y de purificación.
7. Naves «Soyuz» agrupadas alrededor del compartimiento orbital central, dejado en órbita por Beregovoi.
8. Células solares.

TEATRO

Nueva visita de Los Cátaros a Madrid

Escribo este comentario antes de que «Cátaro Colón», de Alberto Miralles, se presente sobre el escenario del Español, en sesión —días 11, 12 y 13— del Nacional de Cámara. La cosa tiene su riesgo y, a la vez, su encanto, porque supone la posibilidad, rara vez dada dentro del teatro de cámara, de hablar de una obra cuando el lector puede todavía ir a verla para confirmar o negar nuestros asertos.

De la obra ya hablé a raíz de obtener el último Premio Guipúzcoa. En

cuanto a Alberto Miralles, su autor y también director de Los Cátaros, ha aparecido ya en dos ocasiones en los carteles madrileños. Una, al presentar en el Beatriz el «espectáculo Cátaro»; aquel compuesto de «La guerra» y «El hombre», que tanto entusiasmará al público, que daba creciente vida y calor al entonces domicilio del Nacional de Cámara y Ensayo. Otra, al dirigir a los «Jocos» del «Marat-Sade», procedentes en su mayoría del propio grupo Cátaro.



LOS CATAROS EN EL «MARAT-SADE»

¿Y qué son Los Cátaros? Un grupo independiente y experimental en busca de su propio estilo.

Miralles ha escrito: «El esfuerzo de las nuevas promociones tiene como objeto destruir la tradición formal del teatro, ya sea mediante la ira, mediante el «arte culinario» con la incorporación de técnicas ya conocidas, o mediante intentos de creación absolutamente inéditos y, digámoslo con tristeza, inexistentes. La falta de tradición dramática o la ineficacia de la actual obliga a apoyarse en otros hallazgos para conseguir, a partir de ellos, algo distinto y aprovechable, adecuado a las exigencias del momento. Consciente de que mi experiencia consistía en la búsqueda de una forma que sirviera de antídoto contra la ausencia, la calma o el bostezo, y de que esa revolución técnica debía abarcar el dominio de todas las artes para mejor afirmar que el teatro es la síntesis de todas ellas, era necesario conseguir que el actor tomara conciencia de su capacidad total para comunicar las bellezas e intenciones de un teatro por medio del arte más directamente asimilable, arte que, a nuestro juicio, debía interpretarse —he aquí la experiencia— con lo estrictamente indispensable, eliminando lo superfluo, mediante un trabajo de purificación de medios, confiriendo por tanto al actor una pureza formal que habría de obligarle a la expresión total sin otro elemento que su propio cuerpo. Esta purificación, esta «catarsis», de formas, determinantes del

crítico —y no de revulsivo, en el sentido aristotélico—, es lo que ha dado nombre al espectáculo y a sus componentes».

Acéptese, en mayor o menor grado, la teoría de Miralles. Lo que no ofrece dudas es que estamos ante un ejemplo típico de nuestro nuevo «teatro independiente», en cuanto, en lugar de limitarse a interpretar, más o menos aburridamente, obras ilustres, lo que se proponen es desarrollar una investigación, buscar un nuevo estilo para un nuevo teatro.

«Cátaro Colón» tenía, sobre el texto, algunas desigualdades. Sé que las representaciones de Sitges y Valladolid han servido a Miralles de experiencia, y que el espectáculo que veremos en el Español no se ajusta totalmente a lo que premiamos en San Sebastián. Seguro que ello no ha hecho sino beneficiar teatralmente la obra, muy dentro del espíritu de Miralles, que autoriza y exige a los directores de sus dramas que recreen, rehagan y reordenen los textos en función de su propia potencia teatral, de su imaginación y de sus medios.

La presencia de Los Cátaros señala, me parece, y al margen de los juicios concretos que a cada cual merezcan los resultados, el verdadero camino del Nacional de Cámara y Ensayo. Estamos ante un grupo que experimenta y crea de comienzo a fin sus propias obras. Ojalá la pasión no falte entre los espectadores.

El guante blanco es aquí guante de funeral. ■ J. M.

CINE DE FANTASIA

La imaginación en la retaguardia

Es ya algo obligado, al hablar del cine de ciencia-ficción, o más bien de fantasía, referirse al abismo que, generalmente, media entre la imaginación de que hace gala la base literaria que sirve de punto de partida y la ausencia

de ella en la puesta en escena. A lo largo de la historia del cine —los films de fantasía comenzaron con Méliès— se ha venido repitiendo esta inadecuación de los medios expresivos a lo expresado. Confinado en la «serie B»,



sólo en contadas ocasiones el género ha tenido a su disposición los medios materiales que requiere por derecho propio. Pero, en último término, no sería esto lo más grave. Lo más grave es que sólo en raras ocasiones se han acercado a él realizadores de auténtico talento, que creyeran en la importancia y seriedad de lo que estaban haciendo. Cuando el fenómeno se produce, ahí están las obras maestras que son el «2001», de Kubrick, y el «Je t'aime, je t'aime», de Resnais, o, remontándonos a los «clásicos», el fabuloso «King Kong», de Cooper y Schoedsack. O, en otro registro, el «The damned», de Losey.

Pero el problema no se agota ahí. Es, igualmente, ideológico. En general, también, el film de fantasía, planteado en términos más o menos científicos, acaba siendo un canto al conformismo, una renuncia al progreso llevado a sus últimos extremos. El inventor, el sabio, el profesor, acaban renunciando a su descubrimiento, «que podría acarrear males sin número a la Humanidad», cuando no lo destruyen por sus propias manos. El inmovilismo triunfa, y «el querer compararse a Dios» —es frase que se oye con frecuencia en las obras del género— acarrea las mayores desgracias. Por ello, resulta extremadamente agradable la coincidencia en las pantallas de dos películas de diferentes épocas —ocho años separan sus respectivas realizaciones— que, al menos en este aspecto, juegan limpio. En efecto, tanto «¿Qué sucedió entonces?» —la más reciente— como «El tiempo en sus manos» no se sitúan contra la ciencia, sino a su favor. «El tiempo en sus manos» es adaptación de «La máquina del tiempo», de H. G. Wells, y si bien en lo que se refiere a la descripción de la sociedad del futuro, el «socialismo utópico» del escritor ha sido traicionado en parte, no ocurre lo mismo en lo que se refiere en su postura ante la ciencia y su progreso. Es más, éste servirá para la realización de un amor más allá del tiempo. «¿Qué

sucedió entonces?», por su parte, perteneciente a la serie que tiene como protagonista al doctor Quatermass, es un intento de teoría demonológica, de explicación por métodos racionales de las supersticiones del pasado, ancladas aún en nuestra civilización. El hallazgo, en una estación de «metro» londinense, de una extraña nave procedente de otro planeta, y llegada al nuestro, hace millones de años, pone en marcha una serie de acciones que enfrentan a científicos con celadores del orden, inclinándose en todo momento los autores a favor de los primeros.

Ahora bien, los temas de ambos films, apasionantes, y las posturas de sus autores, lúcidas y honestas, no son alcanzados por la puesta en imágenes, de una espectacularidad primaria, en el primero, y de una carencia de imaginación y medios total, en el segundo. La invasión progresiva de Londres por los extraterrestres incrustados en el cuerpo —que necesitan— de los hombres, el terror subterráneo prolongado a través de los milenios, son más literarios que cinematográficos. La imagen no los traduce más que en mínima medida. Y lo mismo ocurre con la máquina del tiempo del otro film, encantadora como artefacto —en su cuadro de mandos figura la inscripción «manufactured by H. George Wells»—, pero que conduce a un mundo en cuya creación George Pal, especialista del género y en particular de su vertiente «space opera», no ha derrochado precisamente imaginación. Por otra parte, en el film, que se ha estrenado con nueve años de retraso, se produce una inversión de tiempos que le da un atractivo suplementario, al presentarse como «futuro» lo que ya, en el momento de su estreno, es «pasado», es decir, el año 1966. Lo que, en último término, demuestra la cantidad de sugerencias que el juego con el tiempo, en un momento en que la conquista del espacio está al alcance de la mano, ofrece a quien de verdad sepa llevarlo a sus últimas consecuencias. ■ C. S. F.

«ANGELES DE DESOLACION»

El final de la generación "beat"

No es incurrir en desmedido sociologismo —peligro obvio, del que somos conscientes, cuando intentamos huir de la simple valoración intrínseca de una obra, de la pura consideración de sus virtudes immanentes— si, al estudiar la literatura norteamericana de hoy, la

que ha recibido el legado de los grandes de los años veinte y de sus epígonos —de Hemingway a Caldwell, de Scott Fitzgerald a Steinbeck, etc.— la explicamos, también, en función del papel social del escritor en un contexto profundamente traumatizado, sobre el

que nadan, seguramente sin ninguna raíz honda, islotes culturales o incluso personalidades aisladas, cercadas por un ambiente hostil. Ya Simone de Beauvoir, en sus excelentes «Mandarinnes» —habrá que volver sobre esta novela siempre que se quieran entender verdaderamente las contradicciones vividas por los intelectuales a partir de la guerra mundial—, nos retrató a un Nelson Algren retraído, marginado, «out» con respecto al «establishment», que podía encarnar perfectamente la figura del escritor norteamericano del tiempo. Desde entonces a hoy se han sucedido las tendencias y se han producido conatos de escuelas —sólo conatos, siempre frustrados— como, por ejemplo, la representada por la «beat generation», que ha tenido en Jack Kerouac a su máximo intérprete. Una de las obras más celebradas de Kerouac ha sido vertida al castellano por el editor Luis del Caralt («Ángeles de desolación»), título de una tremenda expresividad por cuanto encierra, simbólicamente, de ambición y de fracaso. Estos nuevos franciscanos envueltos en el vértigo de la droga o del sexo, se sintieron a la vez inclinados, como reacción, quizá, contra las grandes abstracciones —índice «ideológico», en el sen-

tido peyorativo de este término, de una sociedad en «impasse», presidida por valores caducos—, inclinados, digo, hacia las fórmulas existenciales más sencillas y directas. Podríamos afirmar asimismo, tal vez, que la «beat generation» no pasó de ser la traducción americana —muy tardía— del existencialismo francés en sus formas más espúreas, sin olvidar la fabulosa gravitación —también tardía— de la literatura de Henry Miller, con su emulsión de cinismo y pureza vital. Tampoco hay que prescindir, si se quiere lograr una definición más aproximada, del papel de lo lúcido, de la fiesta, de lo gratuito, de lo sistemáticamente anti-conventional, dentro de este grupo de escritores, incoherente y mal trabado. Ello no debe oscurecernos los valores estéticos desplegados en sus mejores logros por sus representantes mayores. Hay que citar a Ginsberg entre los primeros por el enorme desafío explícito en su obra. Hay que citar también a Burroughs.

A la luz de esta circunstancia debemos considerar «Ángeles de desolación», neorromántica —o seudorromántica—, obra que nunca alcanza la dureza ni la violencia feroz de un Miller y que, seguramente, nos llega demasiado tarde, cuando la «protesta» yanqui presenta perfiles de trazo más firme y se asienta sobre un sistema de referencias más sólido. El pacifismo sin más —nihilismo al fin, pero escaso de factores destructivos que lo justificarían—, el budismo Zen, o el amor a la naturaleza por odio a la sociedad —sin tratar de analizar los fenómenos básicos de esta última— ceden terreno ante la rebelión consciente y la hondura crítica de las nuevas generaciones, cualquiera que sea su apellido. Sin embargo, hay que reconocer que si se quiere construir una imagen correcta de la América del macarthismo y la caza de brujas, del puritanismo y la reacción desenfadada y ciega, habrá que contar con el contrapunto de este extraño, y pintoresco, sincretismo de la generación «beat».

■ E. G. R.

JACK KEROUAC

ANGELES DE DESOLACION



DAMASO ALONSO DIRECTOR DE LA ACADEMIA DE LA LENGUA

El autor de «Hijos de la Ira» (1944), de «Las Soledades de Góngora» (1927), el profesor —ya jubilado— en la Cátedra de Filosofía Románica de la Universidad de Madrid, ha sido designado por unanimidad para suceder como director de la Academia de la Lengua al que fue su maestro, don Ramón Menéndez Pidal. Estas hixas del poeta, filólogo e historiador de la literatura española, del profesor y académico, no suponen más que el esquema de una vida y una obra verdaderamente ricas. Así, de su labor docente no pueden pasarse por alto los cursos dados en varias Universidades extranjeras como profesor visitante (Oxford, Harvard y Berlín). Junto a «Hijos de la Ira» —libro que haría virar la poesía española de un lirismo escapista a un enfrentamiento con los problemas muy vivos entonces en Europa de tipo existencial y a una poesía de protesta—, deben ser reseñados «Poemas puros, poemillas de la ciudad» (1921), «Oscuro noticia» (1944), «Hombre y Dios» (1955). El investigador y crítico que surgió con «Las Soledades», descubriría las jarchas mozárabes y se entregaría en numerosos artículos y ensayos al estudio de Berceo, Hita, Poema del Cid, Garcilaso, Fray Luis de León... o en libros a la poesía de San Juan de la Cruz y de los poetas españoles contemporáneos. De 1960 data su edición prolongada y anotada de «Polifemo». Creador, erudito, maestro, le llega a los setenta años recién cumplidos este reconocimiento social. Ello sería insuficiente si la validez de su obra no nos obligará a un conocimiento mejor de ella.

COLABORAN: Juan Aldebarán, César Alonso de los Ríos, Art Buchwald, Michel Bosquet, Copi, J. García de Dueñas, Eduardo G. Rico, Eduardo Haro Tecglen, Antonio Javaloyes, R. López Goicochea, A. López Muñoz, Víctor Márquez Reviriego, José Monleón, J. Pietraiki, César Santos Fontenla. FOTOS: Europa Press, Cifra y Archivo.