

## art buchwald

### PROTEGIENDO NUESTROS MISSILES

WASHINGTON.—Como todo el mundo sabe ya, el presidente Nixon ha decidido la instalación del sistema de bases antimisiles en los lugares estratégicos del país, en vez de hacerlo alrededor de las ciudades. La razón que manejó para argumentar su decisión fue que no había medio posible de protegerlas. Consecuentemente, la mejor solución consistía en proteger las bases de proyectiles, de modo que puedan ser usadas contra cualquiera que fuera lo suficientemente estúpido para atacarnos. La pregunta que probablemente cruce la mente del norteamericano medio es: ¿qué se hizo hasta ahora para proteger dichas instalaciones? Y la respuesta —sin violar las reglas de la seguridad nacional— podría ser la siguiente: utilizar perros-policía. Cada base de proyectiles tenía señalada para su defensa a diez de ellos.

Ahora bien, supone realmente un buen salto pasar de un sistema de defensa basado en perros-policía a uno balístico que costará miles de millones de dólares. Pero esta es una decisión que sólo podía ser adoptada por el presidente y que yo sería el último en poner en duda su derecho a ello.

Del mismo modo, no resultaría apresurado preguntarse sobre los efectos que tal decisión puede provocar. Uno de los principales vendedores de perros para el ejército dice que le pilló de sorpresa la decisión del presidente de reemplazar los animales con proyectiles de cabeza nuclear. Hizo el siguiente comentario: "Creo que el presidente se sobrepasó. Puedo concebir que resolviera prescindir de los perros por considerar que no ofrecían suficiente protección, pero sustituirlos por cohetes es ir demasiado lejos".

—Pero —le dije— el presidente nos dijo que una de sus razones consistía en proteger las bases de proyectiles de los comunistas chinos.

—Nuestros perros hacían lo mismo, y mucho más barato. No hubo un solo chino que se acercara a cinco millas de las bases sin que los perros lo olfatearan.

—Por supuesto —le contesté—. El presidente está considerando cualquier posibilidad. También le preocupa que los rusos estén construyendo su propio sistema de proyectiles antiproyectiles. Dijo que probablemente se habría sentido satisfecho con tener las bases guardadas con perros si no fuera porque los rusos habían conseguido enormes progresos en lo que respecta a proyectiles dirigidos.

—Entonces, ¿por qué no aumentó el número de perros-policía alrededor de cada base de proyectiles "Minutemen"?

—Porque eso hubiera sido interpretado por los rusos como un movimiento ofensivo. El presidente quería estar seguro de que los rusos comprendían que proteger nuestras bases de misiles era un acto defensivo que no significaba amenaza para ellos.

—¿Trata usted de decirme que si el presidente hubiera anunciado que estaba duplicando la protección canina de las bases, los rusos habrían intentado "escalar" la carrera de armamentos?

—Usted parece olvidar que los rusos tienen también perros-policía. Por supuesto, lo ideal habría sido llegar a un acuerdo con ellos en el sentido de que no eran necesarios ni perros ni proyectiles. Pero eso resulta difícil, sobre todo ahora que los chinos están también en el fregado.

—Bueno, todo lo que puedo decir —manifestó con amargura el vendedor de perros— es que los perros dan un excelente resultado. Pero no hay nadie que pueda probar que el sistema de proyectiles sea un éxito. Me gustaría ver lo que hace un computador la próxima vez que un chino trate de acercarse a una base de "Minutemen"...

(Copyright 1969, The Washington Post Co.—Distribuido por Editors Press Service Inc.—Agencia Zardoya.)



dificultad que ha de presentarse ante el estudioso que quiera afrontar como un todo la producción poética de estos años contradictorios.

Y ya que aludimos a la poesía en lengua catalana no podemos por menos de destacar la importante aportación

que a una mejor comprensión de la misma nos ofrece José Agustín Goytiso («Poetas catalanes contemporáneos», Editorial Seix-Barral). En ella hay que valorar, en primer lugar, la labor del antólogo, que a nuestro modo de ver ha sabido elegir los nombres —y los poemas— más representativos de las últimas corrientes, pero también debemos estimar su versión al castellano: siempre es tarea compleja y llena de dificultades la de trasladar un poema de un idioma a otro. En este caso no resulta exagerado afirmar que el acierto es pleno. Aquí tenemos las mejores muestras de la producción de Carner, Riba, Foix, Salvat, Manent, Pere Quart, Rosselló Porcel, Espriu, Veinyoli y Gabriel Ferrater, nómina excelente que nos permite acercarnos a la cultura catalana —tan inexplicablemente alejada de nosotros— por la vía poética. Si al que firma se le permite opinar de un modo personal, al margen de la observación crítica siempre tan complicada en materia de poesía, dirá que le parece fundamentalísima, a la luz de esta aportación de Goytiso, la obra de Gabriel Ferrater, a nuestro modo de ver no suficientemente valorada en Cataluña, fuera de círculos muy minoritarios. Tal estimación no disminuye, en absoluto, la calidad de las composiciones que, firmadas por los otros, integran este interesantísimo libro. ■ E. G. R.

### NOTICIAS EDITORIALES



PRESENTAR a Fernando Chueca Goitia a nuestros lectores —a los lectores que se preocupan por la cultura en cualquiera de sus diversas manifestaciones— sería incurrir en crasa ingenuidad. Aparte de su labor como historiador del arte,

como arquitecto y como ensayista que muchas veces ha desbordado incluso su materia específica, hemos de destacar hoy, a raíz de la aparición de su libro "Breve historia del urbanismo" (Alianza Editorial), su trabajo en el orden, fundamentalísimo en la desarrollada vida ciudadana de nuestro tiempo, del urbanismo. En este breve libro, con el lenguaje y el estilo amenísimos y transparentes que caracterizan a los intelectuales de su generación, Chueca Goitia nos ofrece una elocuente lección sobre el proceso de urbanización a nivel histórico, describiendo con claridad y sencillez los distintos tipos fundamentales de ciudad, desde la antigua hasta la del presente.

YA hemos hablado aquí en ocasión anterior del Premio Sésamo de cuentos y narraciones, plataforma que permitió el salto a la profesionalidad a muchos de los escritores cuyo nombre más suena hoy. Lo anima, desinteresadamente, un hombre entregado al fomento de la joven literatura, el conquinense Tomás Cruz, al que se debe un reconocimiento público de su considerable esfuerzo en este orden: es raro hoy el mecenazgo, y él lo practica con modestia ejemplar.

Gonzalo Torrente Malvido, hijo del crítico Torrente Ballester, ganó el Sésamo 1968 con su libro "Tiempo Provisional". Hombre de vida azarosa e irregular, Torrente Malvido es uno de los mejores autores jóvenes en el plano estilístico, aunque sus obras se resientan de una cierta falta de profundidad. Sus planteamientos carecen de madurez, pero apunta en él una potencialidad creadora que puede dar frutos importantes en el futuro si persiste en su trabajo literario. Ha editado su libro Alfaguara en una de sus colecciones breves.



### TEATRO

#### A propósito de un Congreso nacional de teatro infantil y juvenil

El primero de celebró en Barcelona y de él dimos cuenta en las páginas de TRIUNFO. El segundo se ha celebrado ahora en Palma de Mallorca, también convocado por la AETIJ (Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud), y con asistencia de numerosas personas a las que este tema interesa específicamente.

Es, pues, ésta una buena ocasión para volver sobre tan importante tema, al margen de las conclusiones del Con-

greso. Lo esencial es saber que el tema preocupa, que hay quienes trabajan para él y que, en definitiva, se está creando una nueva conciencia cultural ante el problema. El que las actuales soluciones sean malas, mediocres o buenas es otra cuestión; pero es obvio que por donde hay que comenzar es por saber que el «teatro infantil y juvenil» es una cuestión importante y compleja.

Ahí tenemos el ejemplo de nuestro



teatro adulto. Mirando, por ejemplo, la cartelera de Madrid, debemos decir que es más chato y torpe que nunca; pero ésta es una verdad a medias. Porque hay fuerzas latentes capaces de alzar, en circunstancias favorables y en un plazo relativamente breve, espectáculos mucho más interesantes. En último caso diríamos que hay varios miles de españoles residentes en Madrid que no están de acuerdo con esa cartelera, sobre todo entre los sectores jóvenes.

Con el teatro infantil y juvenil, el primer problema ha sido, durante años, «que era malo y nadie lo sabía». Es decir, que el tema sólo interesaba a poquitas personas, y según criterios a menudo demasiado paternalistas. Ahí estaban las horribles sesiones de las cuatro y media, siempre a base de brujas y porrazos; o las sesiones terriblemente aburridas en las que se quería aprovechar el teatro para que un muchacho escuchase, torpemente recitado, a cualquiera de los clásicos estudiados en el bachillerato. O sea, en cualquier caso, concepciones pechosamente esquemáticas del teatro y el niño, claramente correlativas de una serie de anacrónicas ideas vigentes dentro de la zona conservadora y dominante de nuestra sociedad.

Desde hace algunos años, este panorama ha cambiado. O ha empezado a cambiar. A nadie se le ocurre repetir lo que, por ejemplo, a propósito del «teatro para niños», escribiera Benavente. Se ha dado, de un lado, una «socialización» del tema; un sentimien-

to de que no se trata solamente de empezar a «educar» al futuro pequeño burgués para que vaya al teatro cuando sea mayor, sino de poner el teatro al servicio de TODA la infancia, afrontando los problemas implicados en ello; otro paso importante es la creciente conciencia «pedagógica», la idea de que el niño vive un proceso de desarrollo y de que es necesario insertar los temas y formas teatrales en esa evolución y no en congeladas abstracciones sobre la «infancia» o la «juventud»; una tercera consideración, asimismo interesante, es la de que el teatro infantil es «teatro», es decir, arte, y que, en cuanto tal, ha de reunir una serie de perfecciones estéticas.

Desde la Colección Anaya —con obras de Lauro Olmo, Sastre, López Pacheco, López Salinas, Muñoz, etcétera— hasta «Los Titeres», pasando por «El Ratón del Alba», la creciente actividad en las escuelas de un teatro de títeres, los premios anuales de la AETIJ, la actividad del Teatro Municipal de Madrid, los teatros infantiles de Barcelona, etcétera, todo revela la puesta en marcha de esa conciencia crítica que un día elaborará, bajo estas o aquellas perspectivas, un verdadero y regular teatro infantil español. Como, paralelamente, se alzará un nuevo, abierto, social y estéticamente válido, teatro español adulto.

Por ello saludamos ese II Congreso. Porque, en cualquier caso, nos dice que ya hay españoles que se retinan para hablar de teatro infantil y juvenil. ■ J. M.

italiana de estos últimos treinta años. No siempre ha sido comprendido, y más de una vez ha sido atacado, tanto desde la derecha como desde la izquierda. Incluso se llegó a decir que a partir de «Senso» (1954) estaba acabado, cuando es justamente a partir de esa película magistral cuando la pretensión historicista y totalizadora de Visconti se enriquece mucho más.

Quizá su único tropiezo sensible haya sido la adaptación de «L'étranger», la novela de Albert Camus. En primer lugar, porque se trata de un texto íntimamente ligado a unas formas culturales ajenas a las que han informado las preocupaciones creadoras de Visconti. En segundo lugar, porque los supuestos existencialistas de la novela tampoco guardan relación con las intenciones críticas del autor de «Rocco y sus hermanos». Cuando Visconti afronta la adaptación del libro camusiano, posiblemente siente nostalgia de la impresión que le causó cuando fue publicado, en plena guerra mundial: para la juventud de la época, desgarrada por el conflicto —y Visconti fue torturado por pertenecer a la resistencia—, «L'étranger» suponía una desesperada llamada a la vitalidad, en medio de una situación absurda.

Está claro que Visconti no ha trascendido esa subjetividad, y la película no comunica, en ningún momento, el posible impulso nostálgico que le indujera a adaptar el libro. Pero hay otra subjetividad que Visconti traiciona artísticamente, por guardar una fidelidad asombrosa a la letra del texto. Como es sabido, Camus escribió

la novela en primera persona; de esa forma, el itinerario de Meursault hasta su extinción resultaba tremendamente patético. El primer escollo de la adaptación, residía, pues, en un problema estilístico: hallar una equivalencia visual, cinematográfica, a ese largo monólogo literario, en primera persona. Los procedimientos subjetivos, en cine, es decir, la utilización de la propia cámara como personaje central, como primera persona conductora del relato, no han dado nunca buenos resultados, revelando su artificialidad, quizá porque la función de la cámara es, justamente, subrayar el valor objetivo de una narración.

Visconti ha optado por la objetivación del personaje. Primer error, sobre todo, cuando a ese distanciamiento del protagonista con respecto a su monólogo no ha seguido una reestructuración del texto, en función de ese cambio sustancial. Por otra parte, quizá no haya sido muy afortunada la elección de Mastrolanni. En un principio, Visconti pensó en Alain Delon para incorporar a Meursault, aunque tampoco parece muy acertada esta designación. Lo que ocurre es que resulta difícil imaginar un rostro concreto, cuando se trata de un personaje «étranger», que el propio Camus renuncia a describir...

En esta ocasión, Visconti no ha superado la nostalgia y se ha sumergido en el sentimiento. Igual que el Meursault de la novela, la película es ajena, extraña, extranjera a la indiscutible coherencia de toda la obra del gran Visconti. ■ J. G. D.

## VISCONTI, CAMUS Y «EL EXTRANJERO»

### La subjetividad traicionada

Toda aproximación crítica a la obra de Luchino Visconti ha de empezar subrayando la contradicción que anima su inspiración creadora: pertenencia a una clase social aristocrática y conciencia popular o, más exactamente, visión lucida de las transformaciones radicales necesarias para obtener una existencia más justa. Consecuentemente, la obra de Visconti se distingue por su dimensión historicista. Esa contradicción íntima, individual, se resuelve en expresión artística, de forma que en los films más significativos de su carrera se aprecia esa dialéctica entre la añoranza de unas formas sociales que desaparecen y la conciencia de una renovación profunda que acabe con las viejas injusticias.

El gran mérito de Visconti ha sido

ofrecernos el espectáculo de un desgarramiento sentimental —que le afectaba en cuanto inventariaba la liquidación de una clase que, históricamente, era la suya— ligado a una exposición crítica de las condiciones en que debía desenvolverse el futuro. En suma, su tarea consistía en revelar una subjetividad, un sentimiento, una nostalgia, haciendo patente, al mismo tiempo, la noción de objetividad que reclamaba una perspectiva crítica y, por tanto, histórica. La contradicción aludida anteriormente se convertía en un acto de libertad, por el que el autor se comprometía en un debate ideológico.

Creador cinematográfico, director teatral, Visconti es un nombre fundamental en el proceso de la cultura

## II PLAN DE DESARROLLO

### Alarma en la economía española

Ya se ha producido el primer sobresalto: dos de las seis «señales de alarma», establecidas en el II Plan de Desarrollo, se han dejado oír en el concierto de la primavera española de 1969. En efecto, el incremento de la media de los índices de precios del trimestre diciembre 1968-febrero 1969, respecto a la media del índice del trimestre anteriormente anterior, ha sido del 2,37 por ciento, superior al límite establecido por el Plan como tolerable (dos por ciento). Asimismo, el aumento de la oferta monetaria del trimestre noviembre 1968-enero 1969, respecto a la media del trimestre inmediatamente anterior, ha sido del cuatro por ciento, sobrepasando la tasa prevista por la «señal de alarma» correspondiente (véase cuadro).

Con ello, bien puede decirse que la por-largo-tiempo-esperada entrada en vigor del II Plan de Desarrollo ha sido sonada: apenas unos pasos y la economía española ya se aparta de las directrices del mismo, poniendo en funcionamiento uno de los instrumentos más

novedosos —aunque no por ello originales— que introdujo la segunda experiencia de la planificación indicativa en España.

Pero lo más significativo es que hayan sido precisamente dos de las «señales de alarma» más directamente relacionadas con inequívocas manifestaciones de un proceso inflacionista las que han aparecido en esta ocasión. De esta forma, se viene a confirmar la tesis, ya apuntada en otras ocasiones, de que, en las actuales circunstancias, cualquier expansión económica —como la que recoge el índice de producción industrial— se identifica necesariamente con fuertes tensiones inflacionistas, cuyas consecuencias de todo tipo son ampliamente conocidas.

Ante estas circunstancias, cabe preguntarse, ¿acaso se han arbitrado los mecanismos correctores de estos desequilibrios que denuncian las «señales de alarma»? ¿Cómo van a afrontarse esas alzas de precios, cuando éstos, ya desde hace tiempo, paradójicamente, están congelados por Decreto? ■ A. L. M.

### SEMAFOROS ECONOMICOS (1969)

SEÑALES	PERIODO	ALARMA	REALIDAD
Índice general del coste de la vida	Último trimestre	Más del 2%	1,24
Índice general de precios	Último trimestre	Más del 2%	2,37
Porcentaje de cobertura de las export./import.	Último semestre	Descenso de 4 puntos	2,9
Reservas en divisas	Últimos doce meses	Descenso del 10%	2,8
Oferta monetaria	Último trimestre	Más del 3%	4,0
Índice de producción industrial	Último semestre	Inferior a 2,5%	9,5



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



MARCELLO MASTROLANNI EN EL PAPEL DE MEURSAULT, EL PERSONAJE DE LA NOVELA DE ALBERT CAMUS, «EL EXTRANJERO».