

María Moix, Julián Marcos, Ullán, Gimferrer, etcétera. O como inspiradores, o como colaboradores, o como temas, todos estos nombres traducen el nivel y dirección de una revista abierta y libre dentro de lo poco que cabe.

Juan Ramón Masoliver es uno de los escasos supervivientes del Arca de Noé, que se puso a navegar tras el diluvio de la guerra civil. La dignidad de su ejecutoria crítica y personal viene avalada por treinta años de acción crítica dentro de nuestra literatura y de comportamiento humano y civil. Para valorar a Masoliver hay que tener, por una parte, en cuenta su calidad de crítico informado y sin barre-

ras y su circunstancia de personalidad que jamás se aprovechó de su condición de tripulante del Arca de Noé. Maso-



liver ya dirigió un empeño de recuperación poética en los años cuarenta, y ahora vuelve con brío a la acción cultural colaborando con

Batló al frente de **Camp de l'Arpa**.

Batló es el hombre milagro de la cultura poética española. Este catalán-sevillano, que a veces firma Martín Vilumara y a veces no firma, ha sido autor del milagro editorial de la Colección «El Bardo», única plataforma constante para la promoción de la joven poesía española en estos últimos diez años.

Un repaso de la actividad crítica de Masoliver y la actividad promocional de Batlló conducen a la evidencia de que **Camp de l'Arpa** puede ser una plataforma interesantísima para que rebrote la polémica literaria, para que se establezcan vías de comunicación entre ismos y

tendencias, y todo ello dentro de unas páginas sin aduanas, que no pidan pasaporte. Hasta su número tres, **Camp de l'Arpa** ha sido lo que han podido conseguir sus más directos paladines. A partir de ahora, de su irrechazable existencia, esta revista será lo que los escritores, críticos, tropa culturalizada, en general, quieran que sea.

Existe el instrumento para desarrollar una acción crítica clarificadora entre tanto desorientado silencio o murmullo. Ya es responsabilidad de mucha gente el que el instrumento se enriquezca y cumpla sus objetivos, o se quede en una más de las inacabadas sinfonías de los lo-

cos por la música. ■
M. V. M.

El teatro de Unamuno

Semanas atrás comentábamos la aparición de un libro dedicado al teatro de Valle-Inclán. Ahora hemos de ocuparnos de otro dedicado al teatro de Unamuno y, también como aquél, escrito por un profesor de literatura española encuadrado en Universidad norteamericana. En este caso, Andrés Franco, para Insula.

Ambos libros reflejan el mismo cuidado, el mismo amor al tema y muchas horas de trabajo. Los dos se enfrentan con los problemas suscitados por la incom-

presión general del teatro de los autores estudiados. Pero hay una diferencia radical. Sumner Greenfield —el autor del libro sobre Valle-Inclán— parte de una admiración incondicionada hacia una dramaturgia que, a estas alturas, ha sido ya ampliamente aceptada. En cambio, Andrés Franco mantiene una actitud mucho menos complaciente, en perfecta concordancia con la confusa estimación que aún hoy merece —por aquello de su no «teatralidad» (?)— la obra dramática de Unamuno.

Andrés Franco, en todo caso, se plantea la problemática del teatro unamuniano de manera cumplida y minuciosa. Informa ampliamente sobre todos los intentos de Unamuno por estrenar sus textos dramáticos y las contadas veces que éstos llegaron —siempre un poco a trasmano del gran público— a los escenarios. La polémica que, desde siempre, ha suscitado el teatro de Unamuno por sus características desusadas, es recogida e interpretada ampliamente por el autor del libro. ¿Hasta dónde es o no es «teatro» el de Unamuno? Los críticos y los ensayistas han repetido frecuentemente que no lo era, que los «monodialogos» de Unamuno eran mucho más monólogos que diálogos y que cada uno de sus dramas —esa es, por ejemplo, la tesis de Torrente Ballester—, lejos de tener una unidad en sí mismos, sólo adquieren sentido dentro del discurso general del autor. Sería Unamuno el que hablaría siempre, y sus personajes carecerían de entidad propia, reducidos a portavoces de los conflictos íntimos del autor. Por mi parte, creo que la obsesión de Unamuno por hacer un teatro de «pasiones desnudas», su oposición al teatro español de la época —dominado por el coloquialismo de Benavente y los sainetes de los Quintero y Arniches—, su de-

JUAN BENET SOBRE UNA CRITICA DE MARTIN VILUMARA

En el número 525 publicábamos una extensa crítica («Gimferrer en catalán»), firmada por Martín Vilumara, conocido seudónimo de José Batlló, director y fundador de la colección de poesía «El Bardo», poeta («Canción del solitario», 1971), antólogo («Antología de la nueva poesía española», 1968), («Seis poetas catalanes», 1969), («Narrativa catalana de hoy», 1970); traductor de autores como Espriu, Pere Quart, Salvat-Papasset... La crítica de Martín Vilumara ha provocado la reacción del novelista Juan Benet, quien se expresa del siguiente modo en carta dirigida a nuestro director:

Sólo con dificultad acertaré a comprender la razón que le ha podido mover a publicar el artículo sobre el último libro de Pere Gimferrer, firmado por Martín Vilumara. ¿Es correcto, me pregunto, utilizar toda una página de una revista de gran tirada para hacer la crítica adversa de un libro que sólo muy pocos —y de distinta lengua que el lector habitual de aquélla— podrán conocer y defender? Semejante desigualdad es tanto más grave cuanto que el autor del artículo, bajo el pretexto de franquear la barrera lingüística que aísla y distingue a ese libro, se permite traducir de manera caprichosa y adulterante las primeras líneas de siete poemas.

Para el crítico en cuestión —cuya firma arroja el aroma de todo seudónimo utilizado como máscara—, tal inconsecuencia debe carecer de toda importancia a juzgar por la carencia de escrúpulos con que, haciendo uso

de subterfugios que de nada valen ante la brutalidad de sus frases, compara a Gimferrer con «personajes desvalidos, incapaces» y afirma tanto que «parece tener miedo de descubrir su impotencia» cuanto que «el mundo le viene grande», y con la que, abusando de esa providencial intimidad con la historia de que goza el crítico literario, conocedor de sus más secretos designios, «en virtud de la severa lección que recibe de su traductor» se atreve a advertir a Gimferrer que «reflexione largamente sobre el sentido de su obra».

En suma, un maestrillo; en una tan demostrativa y bochornosa lección de irresponsabilidad que, si el medio para el que fue dictada fuera sensato, habría de bastar para que le fuera retirada la licencia.

Le saluda atentamente,

JUAN BENET

RESPUESTA DE MARTIN VILUMARA

Informado por la dirección de TRIUNFO del contenido de la carta de Juan Benet, deseo hacer las siguientes precisiones:

Sobre el primer párrafo de la carta: Mi artículo no trata sobre un libro determinado de Gimferrer, sino sobre toda su obra poética en catalán, enlazando ésta, además, con su anterior obra en castellano. Para argumentar sobre la incorrección de mi trabajo, Juan Benet se basa en que éste le parece contrario al poeta. ¿Lo seguiría

hallando incorrecto si le pareciera favorable? En cualquier caso, agradecería a Juan Benet diera a conocer la lista de libros y autores de que pueda hablarse, favorablemente o no, y de las publicaciones y extensión indicadas para cada caso.

Sobre el segundo párrafo: La utilización del seudónimo de Martín Vilumara no es ninguna máscara. Con esa firma pueden hallarse trabajos, desde 1966, en las siguientes publicaciones, entre otras: «Claraboya», «La Vanguardia», TRIUNFO, «Informaciones», «Si la píldora bien supiera, no la dora por defuera», etcétera. Por lo demás, Pere Gimferrer conocía perfectamente, desde el citado año, la identidad de Martín Vilumara, de la que no se ha hecho nunca ningún secreto. Juan Benet debe haber seguldo unas clases de lectura rápida y por eso ha confundido a Gimferrer, como persona, con Gimferrer como sujeto poético, y a éste me refiero exclusivamente en mi trabajo.

Sobre el tercer párrafo: Rezo por la insensatez de TRIUNFO, a fin de que no se me retire la licencia (por cierto, ¿de qué licencia estamos hablando?). Insensatez, por otra parte, felizmente compartida por aquellas publicaciones en que se han acogido ciertos trabajos de Juan Benet, que en cuanto a irresponsabilidad poco tienen que envidiarle a los míos.

Los restantes argumentos de la carta de Juan Benet me parecen tan triviales que me eximo de comentarlos. ■ MARTIN VILUMARA.

Usted conocía a
una muchacha
llamada Palmira,
pero...

¿De dónde venía?

★

«LA EDUCACION DE PALMIRA»

Nuria Pompeia • Manolo V
el Empeinado



La historia completa de un
intento de corrupción: desde
el nacimiento al primer NO

PÍDALO EN SU QUIOSCO o librería
P. V. P. 100 pesetas

ES UN TÍTULO DE
EDITORIAL ANDORRA, S. L.

PREMIO CAFÉ DE COLÓN DE ALMERÍA

Ha sido convocado el Premio Café de Colón, patrocinado por el Ayuntamiento de Almería. Los originales deberán tener una extensión mínima de 120 folios y el premio será de cien mil pesetas. Podrán optar a este premio todos los escritores de lengua española, presentando originales rigurosamente inéditos de tema libre, firmados con su nombre y apellidos o utilizando seudónimos. Las bases pueden solicitarse en café Colón, de Almería, avenida del Generalísimo, 34. El plazo de entrega de originales se cierra el 31 de diciembre.

ARTE • LETRAS • ESPEC

cidida «marginación» de las teorías aquí establecidas sobre la «teatralidad», plantean —y plantearán por mucho tiempo— el problema de saber hasta dónde no se estará juzgando la dramática unamuniana en nombre de ese mundo cultural que don Miguel rechazó. Porque, claro, debatir la «teatralidad», en términos de simple formalismo, carece de sentido. El teatro de Unamuno era formalmente distinto, porque distinta era su visión de la existencia humana, y de nada sirve abordar el primer punto si no lo relacionamos con el segundo. El caso de Sender, condenando el teatro de Valle-Inclán por no reunir las formas que la crítica de la época consideraba teatrales, es ilustrativo de los peligros que encierra el análisis formal de cualquier heterodoxo.

Si es cierto que en Unamuno hay un desprecio hacia el «espectáculo teatral», sólo explicable en el marco de unas representaciones de escaso rigor escénico. El tema de la relación entre literatura dramática y espectáculo, que pasa a través de toda la historia del teatro, tiene en Unamuno una respuesta bastante discutible. Es lo que ocurre siempre que se intenta prescindir radicalmente de uno de los términos y contar sólo con el otro. Unamuno es un gran lector y un espectador esporádico. De la investigación teatral que por entonces se lleva a cabo en otros países no tiene la menor noticia. ¿Y cómo iba a interesarse por la representación, si los modelos españoles que tenía a mano correspondían a una visión del hombre con la que él estaba en desacuerdo? Por eso —aunque dijera muchas veces que escribía teatro para ser representado y que el drama necesita el tránsito del escenario—, el texto puro y simple, metido con feroz independencia en las cuartillas, venía a ser el único instrumento de rebeldía, la expresión no condicionada



MIQUEL DE UNAMUNO.

por la mediocridad de nuestra vida escénica.

El tema es apasionante. Porque el teatro de Unamuno, además de tener un valor como tal, es el testimonio concreto de un teatro agónico, propuesto a una sociedad que rehusaba enfrentarse con su agonía. De esta lucha entre un teatro superficial y el empeño en llegar al fondo salen casi todas las limitaciones y grandezas de la dramática unamuniana. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Tenían ustedes razón

Escrita en 1878 —nueve años antes que «Fortunata y Jacinta», diecisiete antes que «Nazarín», «Marianela» es una de las más débiles novelas de don Benito Pérez Galdós. Ello no le ha impedido una notable difusión, acrecentada por la adaptación teatral que realizaron los hermanos Álvarez Quintero y la versión cinematográfica de Benito Perojo (1940, con Mary Carrillo y Julio Peña), galardonada con una copa en la fascista Bienal de Venecia

del año siguiente. Ahora es Luis Sanz-Rocío Dúrcal-Angelino Fons el trío responsable de una nueva adaptación (firmada literariamente por Alfredo Mañas) del melodrama galdosiano.

¿Por qué desempolvar hoy «Marianela»? ¿Qué interés puede tener para el público actual un texto escrito hace casi un siglo, sin mayor importancia en el momento de nacer y al que no se le ha sometido a ningún tipo de actualización? Las respuestas se hallan a nivel industrial, de cine como producto dedicado a un consumo y a una amortización gananciosa. Y a ese nivel, la crítica —al menos como yo la entiendo— desaparece, o se transforma en gacetas proféticas de éxitos o fracasos tipo «Variety». El único camino que nos queda es la descripción de las características externas de ese producto, como si de un bonito objeto envuelto en papel de regalo se tratase. ¿Para qué repetir otra vez los mismos tópicos culturales? ¿Para qué aburrir insistiendo en lo que el cine español no es ni por ahora puede ser? Dejémoslos de idealismos, dejémoslos de infantilismos; aceptemos de una maldita vez la realidad y digamos, por ejemplo, que «Marianela» es «una excelente película que viene a demostrar el alto nivel técnico y artístico de nuestro cine». Y todos tan contentos, nadie se lleva disgustos, nadie se enfada. Ha llegado quizá el momento de decir, vale, tenían ustedes razón, éramos tan sólo unos niños jugando a ser teóricos; sus productos no se rompen ni se manchan y resisten, además, el paso del tiempo. ¡Felicidades! ¡Qué maravilla! El público los consume con fruición, pide más, y con el dinero que ustedes limpiamente se han ganado, le fabrican otros para su nueva fruición. Lo único que hay que conseguir es que la rueda no pare, que ningún elemento extraño, perturbador in-

terfiera el mecanismo de engranaje.

Con el «control de taquilla» en la mano se demuestra que tienen ustedes la razón. Veamos el caso de Angelino Fons, ya que de «Marianela» hablamos. Hay general acuerdo en que su primera película, «La busca», es también la mejor de las cinco que lleva realizadas hasta el momento. Sin embargo —con datos que comprenden hasta finales del pasado año—, es también la que menor rendimiento comercial ha alcanzado (6.359.584 pesetas), frente a los 8.380.265 de «Cantando a la vida», los 36.883.571 de «Fortunata y Jacinta» y los 4.688.699 que, tan sólo en dos meses, recaudó «La primera entrega». Si estamos de acuerdo, entonces, en lo que alguien dijo de que el libro de «control de taquilla» era el único texto válido a través del cual comprender el cine español, cualquier otra consideración teórica, cualquier aproximación desde una perspectiva cultural o comunicativa, será no sólo estéril, sino abierta y decididamente estúpida.

Vayamos ahora a esa descripción del producto que la «crítica industrial» nos exige. La «Marianela» de 1972 es un melodrama para lucimiento de una estrella llamada Rocío Dúrcal. Si Galdós utilizaba el armazón melodramático para insertar en él una serie de reflexiones —periclitadas, por otra parte— sobre lo ideal y lo real, la verdad y la belleza, o en torno a la figura del «self-made-man» o los niños desprovistos de hogar, en la actual versión cinematográfica ese esqueleto ha pasado a ser protagonista, lo que aumenta todavía más su debilidad. Pero sirve de vehículo para que Rocío Dúrcal demuestre que «quiere ser actriz» (y lo intenta con un empeño encomiable), aunque no, en absoluto, que quiera dejar de ser estrella, que renuncie a que toda la película esté en función de ella. En de-