

sin duda magistral desde un punto de vista humano y literario. En ningún momento el autor intentaba disimular su nazismo, ni aun justificarlo desde un punto de vista personal, sino generacional. Era la primera obra que se publicaba representativa de una ideología vencida en la guerra.

Von Salomon, prusiano, hijo de oficial prusiano, había sido educado en la disciplina y el misticismo, pero al mismo tiempo estaba dotado de un espíritu de rebeldía que representaba ya una contradicción. Abandonó la carrera militar, se dedicó a la literatura («Los cadetes» es un testimonio de su vida en la escuela militar: los temas del héroe, la guerra, la disciplina, el fanatismo, tan constantes en la literatura alemana, lo nutren) y, casi niño aún, comenzó su actividad política en los grupos nacionalistas que reprochaban a la política civil la derrota de 1918. Y Von Salomon fue uno de los asesinos de Rathenau —acaban de cumplirse los cincuenta años del crimen—. Walther Rathenau era judío, ingeniero y un gran economista. Durante la guerra introdujo lo que se llama «socialismo de guerra» —subordinación y control de la producción para las necesidades del Estado—; cuando la guerra se perdió, Rathenau fundó el partido demócrata y fue ministro de Asuntos Exteriores, y pretendió una nueva imagen de Alemania, pacifista y reconciliada con sus vencedores, en la Conferencia económica mundial de Ginebra, y en el tratado de Rapallo con la Rusia soviética. Los revanchistas y antisemitas —Von Salomon lo era, pese a su apellido— no se lo perdonaron, y le asesinaron en junio de 1922.

Ernst von Salomon fue condenado a ocho años de cárcel; en prisión escribió su novela «Los rechazados» (los alemanes que otros alemanes consideraban como los únicos vencidos en la guerra); pero estos rechazados se convirtieron en dominadores con el triunfo del nacionalsocialismo, con el Führer «venido de la sombra» que «no encontrará jamás su verdadero puesto en la Historia» (dice en «El cuestionario»). Sin embargo, Von Salomon no publicó ni un solo libro du-

rante la época nazi. La desnacificación le llevó al banquillo de los acusados de los ocupantes: se negó a defenderse. Les despreciaba profundamente, les acusaba de «nihilismo occidental». Cuando los propios alemanes le presentaron su cuestionario, lo respondió en forma de libro, como queda dicho. Finalmente se retiró cerca de Hannover y se mantuvo ajeno a las polémicas que despertaba su obra. ■

Recuerdo de Rafael Pérez de la Dehesa

El día 28 de junio falleció, en Madrid, Rafael Pérez de la Dehesa (1931-1972), profesor de Literatura Española de la Universidad de California (Berkeley). Se había educado en España y más tarde en Estados Unidos, donde, a su vez, dedicó los últimos diez años a la enseñanza universitaria, señaladamente en Berkeley. Los amigos sentimos profundamente la prematura desaparición de una persona a quien tanto queríamos, que nunca —a causa de un adverso destino— llegó a gozar de la plena realización de sus inmensas aptitudes ni en lo académico ni en lo personal.

Rafael era arquetipo del sabio distraído: tímido, desahogado en el vestir, fumador incansable. Hombre desangelado, parecía a veces que sentarse él en una silla y hacerse pedazos la misma iba a ser todo uno.

Mas esto constituía tan sólo la cáscara, mera apariencia, porque Rafael, en la amistad y en el trabajo, derrochaba una bondad y mantenía una firmeza abrumadora. Y esto sí que formaba su verdadero carácter.

Había en Rafael una confluencia extraordinaria entre amistad y trabajo, pues era absolutamente incapaz de concebir una solución de continuidad entre estos dos sectores de la vida, en él consustanciales. Por eso no era hombre de gabinete; el estudio para Rafael no fue nunca un fin en sí mismo, para propio enriquecimiento, sino, además, una perentoria necesidad espiritual: la de acrecentar el caudal de la vida de quienes se hallaban en torno suyo. A diferencia de muchos y muy

valiosos eruditos, no se perdía en el tema de su trabajo. Al contrario, lo incorporaba a su vida diaria, actualizándolo. ¿Cuántas veces le habíamos oído estas o parecidas palabras, que quizá pudieran haberle servido de lema: «¿Te das cuenta de que estamos viviendo en este momento el noventa y ocho (o bien, el modernismo, el *art nouveau*, el prerrafaelismo, el anarco-esteticismo)?». Esta fusión de la vida y el estudio le permitía enfocar con claridad penetrante tanto la problemática intelectual como la vida cotidiana.

Tal actitud hacia el trabajo y la casi coincidencia de edad entre él y sus alumnos hacían que Rafael compartiera su enorme saber con ellos de manera entusiasta y desinteresada. Por otra parte, su personalidad y la naturaleza de sus conocimientos le capacitaban especialmente para dirigir el trabajo individual en los cursillos de doctorado. Evitaba por sistema encargar a los estudiantes los socorridos temas escolares de siempre. En cambio, impulsado por su generosidad e idealismo, repartía proyectos originales y realizables que provenían de la increíble riqueza de materiales de primera mano que había reunido. A más de un discípulo se los suministró, animándole a realizar con ellos algún estudio de interés y a publicarlo cuanto antes.

Rafael hablaba incansablemente con los amigos de su labor. Con el mismo fervor con que exponía sus propias ideas, escuchaba y comentaba las de otros. El interés por la tarca ajena y el desinterés con que llevaba a cabo la suya se manifestaban no sólo en la palabra alentadora, sino también en el aspecto práctico del maestro que orienta con seguro consejo.

Por diversas razones, Rafael nunca llegó a formar escuela en Berkeley. Sin embargo, en el mundo del hispanismo hay un amplio grupo de amigos y estudiosos que nos consideramos discípulos y colaboradores suyos. Su muerte ha privado a la vida intelectual española, y sobre todo a quienes le queríamos, de un investigador de primerísima calidad y de un amigo inolvidable. ■ EDWARD BAKER y ANTHONY L. GEIST.

TEATRO

Welles: El anacronismo del teatro

En un programa reciente de Televisión Española pudimos oír al gran Orson Welles repetir aquello de que el teatro es un arte del pasado, cada vez más anacrónico. El cine tendría algo de «puesta al día» del teatro, aprovechando muchas de sus tradiciones expresivas, pero incorporando, tanto en el proceso creador como en las formas de comunicación, una serie de elementos técnicos, sociales y económicos propios de nuestra época. La visión de un Welles haciendo un cine shakespeariano mientras declara anacrónico el teatro parece sentenciar la cuestión, máxime si consideramos el talento y la «modernidad» del gran artista americano. Seguro, pues, que muchos de los telespectadores asientirían al oír tales afirmaciones, que concuerdan con la opinión más generalizada.

Me parece a mí, sin embargo, que se trata de una opinión muy discutible y necesitada de algunas matizaciones fundamentales. La principal está en que es un evidente error limitar categóricamente los conceptos de cine y de teatro. El cine, por referirnos a un momento decisivo de su historia, cuestionó con la llegada del sonoro toda su teoría estética. El cine, según la opinión de un amplio sector, tenía que ser mudo, y la presencia de la palabra suponía la subversión de su esencia. Luego se ha visto que no era así, y el propio Welles, en el programa a que nos estamos refiriendo, subrayó que el sonido constituía la base de la estructura rítmica de un film. ¿Y qué profundas diferencias no hay entre la superproducción industrial y ese otro cine, aún amordazado, hecho con pocos medios,

con libertad e independencia?

En el teatro, las diferencias entre las imágenes ofrecidas a través de su muy larga historia son aún más radicales. ¿Qué distancia fundamental, en todos los órdenes —y especialmente en el de su vigencia social— no existe entre lo que fue el teatro griego en su época de plenitud y lo que es hoy la comedia burguesa más evasiva? ¿No están siendo puestos, una y otra vez, en cuestión todos los fundamentos del fenómeno teatral? La palabra, el lugar de la representación, la interpretación, la función de la puesta en escena, la condición del público, la escenografía, los términos de la comunicación, etcétera, etcétera, han sufrido reconsideraciones que alteran profundamente el concepto del teatro. ¿Qué lejanías nos separan a Shakespeare del «happening», pongamos por caso?

Para mí, la conclusión última de esta breve reflexión está clara: cuando se habla del anacronismo del teatro se alude, concretamente, al anacronismo de «unas determinadas concepciones del teatro». La cuestión, lejos de cerrarse, se abre a las siguientes preguntas: dado el anacronismo de las formas tradicionales, ¿dónde encontrar otras más vivas? Y, ¿por qué las sociedades modernas han creado tantos obstáculos a esas formas vivas?

El problema tiene raíz profundamente histórico-cultural. Porque el teatro, en tanto que comunicación directa e irrepetible —por más que «se haga la misma obra», cada representación cuenta con elementos distintos, de los que debe to-



Orson Welles.