

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

con frase grandilocuente.

La ambición de Montero consiste en que todo lo anterior quede plasmado implícitamente, y no por ello con menor evidencia, en el transcurso de su novela. Como en toda obra artística que aspire a trascender la anécdota, ésta tiene una importancia secundaria, funcional. Lo que a menudo sucede es que dicho sometimiento se hace demasiado evidente, convirtiéndose en inverosímil, en «in-creíble», aquello que precisamente ha de convencernos (o sea, rendirnos ante la verdad expresada literariamente). No es este el caso del «David», de Isaac Montero. Las causas de que sus resultados no alcancen los niveles totalizadores de sus ambiciones, antes se deben a que la estructura del edificio no presenta la solidez adecuada a su envergadura. A lo largo de la lectura de la novela, temía que a Montero se le viniera abajo en cualquier momento ese edificio tan laboriosamente alzado. Y si esto no sucede nunca, tampoco deja de parecerme cierto que cuando el novelista remata su obra en las páginas finales, está cubriendo algo cuyos cálculos de resistencia no han sido comprobados. Siguiendo con el lenguaje metafórico: se ha insistido hasta la reiteración en determinados puntos, ha habido complacencia en ciertos adornos, se ha prolongado fatigosamente alguna estancia, diversas aberturas se han hecho en lugar inadecuado, donde no había posibilidad de extender la mirada hacia el horizonte. Una mayor síntesis habría redundado, en mi opinión, en beneficio de la solidez y la bondad estética de la obra.

Si de algo se ha acusado, y no sin razón, a la novela del «realismo crítico» ha sido de su falta de imaginación, de su tratamiento de la realidad como una superficie plana y no como un complejo entremado de planos cuya apariencia es multiforme, cambian-

te y propensa a producir espejismos, que sólo podrían evitarse poniendo en cuestión el primer análisis por el que le sigue, y así sucesivamente. Montero es perfectamente consciente del problema, y en este sentido creo que debe hablarse al tratar de la renovación de las técnicas del «realismo» que lleva a cabo. Es más, Montero cree —y yo me inclino por darle la razón— que el arte, la literatura, será realista o no será. Otra cuestión más peliaguda es la de explicar lo que cada cual entiende por arte realista. No desde luego el que trate de Reyes (aunque el «David» monteriano invite al chiste fácil), sino aquel que aspire a la transformación del mundo de la que hemos hablado. Luego, que cada cual juegue lo mejor posible las cartas que le han correspondido en el reparto. La literatura que no acepte estas reglas se hallará en permanente «fuera de juego».

Documentos secretos (2) es el primer volumen de una serie de narraciones o «crónicas», como se inclina por llamarlas su autor, que persiguen la reconstrucción de hechos reales bajo el «común denominador de haber dejado tras sí una huella por igual física e inusitada». Estos hechos, por lo demás, se encuentran localizados en un contorno histórico muy determinado y próximo al autor: la España de posguerra, o mejor dicho: la España posterior a la guerra civil. Al igual que en el «David» (cuya redacción es anterior en unos años), Montero nos apunta que actúa como los sitiadores de Troya, cambiando el famoso caballo por volúmenes narrativos. La serie se anuncia compuesta por ocho o diez narraciones, de las que en esta primera entrega se nos da una: «Diez agendas de bolsillo con una misma

(2) Al Borak. Madrid, 1972. 289 páginas.

anotación repetida todos los años el 25 de abril». Aun con tan parco material, y sujeto, por tanto, a una visión muy limitada del conjunto, estoy por afirmar que Montero ha advertido las fisuras de su anterior construcción y ha revisado los métodos y materiales a emplear. Trabaja ahora con mayor cuidado y no procede a iniciar un estadio superior sin haberse asegurado antes de la firmeza del que ha de sostenerlo. El estilo sigue teniendo la misma firmeza, idéntica madurez, pero ha ganado sobremanera en sobriedad. Lo barroco y escatológico del lenguaje del «David» ha sido superado, ciñéndose en cada caso a la sutileza expresiva de los diversos personajes que tienen oportunidad de manifestarse a lo largo de la narración. La fantasía (no confundir con la imaginación) ha sido dada también de lado.

La diferencia de «tono» entre las dos novelas tiene, no obstante, otras consecuencias que las meramente formales. «David» es un continuo alarde de sarcasmo e ironía. El sometimiento de grandes personajes de la historia de la Humanidad a funciones subalternas en el «reino» del protagonista, cuyo canciller es el tonto de la localidad, tiene un carácter de parábola casi evangélica. El continuo contraste entre la realidad fabulada por el supuesto Rey y la realidad cotidiana y roma en que se mueve, refleja la distancia existente entre la capacidad creadora del hombre y las posibilidades de llevarla a término que le ofrece el entorno. Reflexiones éstas que también podrían encontrarse en los «Documentos» siguiendo muy distintos caminos. El contrapunto entre la realidad interior de los personajes y la del entorno está expresada llanamente mediante opiniones ajenas, debidas a personajes episdicos convocados al relato con este fin exclusivo. El Fernando Ga-

rrido del relato, es presa de una aberración. Al intentar demostrar el fracaso de un compañero de estudios, tras un minucioso análisis de sus actuaciones, descubre su propio fracaso y la motivación de ambos: una sociedad que no se rige por la ley natural de la selección de las especies, sino por la antinatural de la selección de intereses artificiales.

En las dos obras, Montero utiliza un recurso similar para construir la anécdota. Se trata de manuscritos ajenos al narrador, que éste puntualiza o explica cuando lo cree necesario. Recurso que amplía las posibilidades dialécticas del texto literario si se emplea con acierto. En ambos casos, con todo, encuentro más espléndidas, más sugerentes, las páginas cuya paternidad corresponde al narrador, que oscurecen y difuminan las de los manuscritos propiamente dichos. Las primeras cuarenta páginas de **Documentos secretos**, en particular, creo que dan la verdadera medida del campo que ante sí tiene Isaac Montero, un novelista para quien, al fin, han llegado la luz y los taquígrafos. ■

MARTIN VILUMARA.

Homenaje a Américo Castro

Organizado por la Asociación de Mujeres Universitarias ha tenido lugar en Madrid el primer homenaje público en memoria de don Américo Castro. La figura de Castro ha sido una de las más discutidas en el ámbito de la cultura española de posguerra. Profesor destacado, figura eminente del Centro de Estudios Históricos, embajador de la República en Alemania y, por fin, exiliado, Castro fue desde 1936 un valor disputado. La sonora polémica a que dio lugar su obra «La realidad histórica de España»,

contradicha apertamente por Claudio Sánchez Albornoz, acabó por convertirle en el historiador más controvertido de nuestra nómina contemporánea. Agudo, inquietante e irreductiblemente original, no aceptó nunca la servidumbre de la reflexión premiosa que es propia del oficio de historiador, prefiriendo lanzarse con nervio y hasta con ira por la pendiente azarosa de una reivindicación del pasado hispano que no por ser fuertemente intuitiva resulta arbitraria, pero que por su condición arriscada resulta en cierto modo, al parecer, vulnerable.

Los oradores del acto reseñado —Lapesa, Ga-



ragorri, Claudio Guillén, Marichal, García-Sabell y Jesús Aguirre— no eran, ninguno, historiadores, paradójica pero afortunada circunstancia que permitió compulsar la imagen de don Américo al margen, en lo posible, de su estricta significación profesional. Amigos, discípulos o devotos, ninguno de ellos cedió a la tentación de rememorar la polémica, y a cambio, todos estuvieron significativamente unánimes al valorar la obra de Castro desde tres miras en alguna medida neutrales.

La primera de ellas, en el orden de las semblanzas, destaca la condición libre e insobornable del maestro y su religioso culto a lo que algún orador llamó la

Verdad. La intransigencia famosa de don Américo, su empeñada altivez intelectual, incluso sus legendarios malos humores, pasaron inadvertidos bajo el expediente piadoso de unos retratos de memoria en los que el cariño evita el ceño y las arrugas, lo cual, en fin de cuentas, es de agradecer.

En segundo lugar, hubo unanimidad en resaltar la preocupación española que inspiró el quehacer histórico de Castro. Su obra de replanteamiento del pasado, su designio de reinterpretar hasta el fondo la cultura española, fue, ciertamente, un objetivo sociopolítico, y sólo muy en segundo plano un ejercicio profesional. Averiguar el «Origen, ser y existir de los españoles», hacerse con «La realidad histórica de España» en una versión fiable, supuso para Castro, antes que nada, una operación de futuro y una pesquisa rentable para la nación o, si se prefiere, para la raza.

Unánimemente, en fin, los oradores proclamaron —o aceptaron, según los casos— la originalidad metodológica de don Américo. Siempre lejano de los historiadores profesionales, insensible a ciertos clamores rigoristas, que veían en sus maneras de historiador un modelo inaceptable de *ensayismo* solitario y hasta gratuito, Castro prefirió seguir el vértigo de sus ideas brillantes en vez de acompañar su tarca al ritmo obligadamente hormiguero de las comprobaciones premiosas. De ahí sus grandes intuiciones. Pero de ahí también, seguramente, esas brechas por las que supo meterse a saco el talento precavido de Sánchez Albornoz.

Hay algo más que decir, sin duda, de este decisivo aspecto de la obra de Américo Castro, y allí se dijo, de algún modo. Es lo que se refiere a la actitud ideológica —quizá algún orador llamó la

lógica, pero eso, a estas alturas, parece vano intento— que el maestro mantuvo. En efecto, y en relación con la cuestión de la originalidad metodológica de Castro, se señaló reiteradamente cómo fue premisa de toda su obra enfrentar la tarea investigadora sin concesiones a dogmatismo alguno. Como varios oradores repitieron, Castro se resistió y aun enfrentó con energía las tentaciones del positivismo, de la herencia de Hegel o del estructuralismo. Frente a la interpretación *economicista* de la Historia, que con intencionado simplismo se atribuye a Marx y a los marxistas, Castro mantuvo la guardia alta y aun la cerró más en su última etapa. De este modo, pretendía Castro seguir su propio camino y hacer su propia historia «en términos de situación existencial» y expresamente al margen de toda ideología. Pero, ¿sería esto posible en la práctica, se reduciría el buen propósito a una saludable purga de dogmatismos, o, por el contrario, acabaría engendrando su dogma particular e intocable?

¿Son preguntas graves que, a pesar de los piadosos olvidos de homenaje, resultan difíciles de eludir. Don Américo mismo, duro de cerviz como era, no hubiera pedido seguramente gracia ni cuartel. Esa es tarea de amigos y discípulos, y esa fue la que, con exquisito criterio, se asignaron los oradores de este homenaje. Entre ellos, Lapesa estuvo preciso y evocador; Garagorri, equilibrado, aguilatando el elogio con rigor; Guillén, discipular y —pienso que sin necesidad— un punto complicado; Marichal, serio y quizá el más convincente; García-Sabell, elocuente; Gilman, muy en hispanista, hizo un estupendo paralelismo entre Castro y Galdós, y Jesús Aguirre, que cerró el acto, ático y preciso a la hora de poner al

gún razonable punto sobre alguna necesidad «i». ■ J. A. G. M.

El surrealismo y España

En los últimos meses, el mercado español del libro ha sufrido una verdadera avalancha de títulos de los surrealistas franceses. Había un gran interés por conocer obras de Breton, Artaud, Tzara, Eluard, etcétera, lo único que es de lamentar es que las traducciones, en el mejor de los casos, son muy mediocres, tanto que muchas veces no dan siquiera una idea aproximada de lo que las obras son en su versión original.

También han aparecido tres estudios sobre los poetas surrealistas españoles, hechos todos ellos por estudiosos extranjeros: el italiano Bodini, el norteamericano Ilie y el inglés Morris.

Del libro de Vittorio Bodini («I poeti surrealisti spagnoli, Saggio introduttivo e antologia», Turin, 1963) sólo se ha traducido al español el prólogo que acompaña a la antología de la edición italiana. Es éste, con el de Durán («El surrealismo en la poesía española contemporánea», México, 1950) el primer intento global y profundo de estudiar el complejo conjunto de relaciones e influencias que el surrealismo francés ejerció en España.

Paul Ilie toma el término surrealismo en un sentido tan personal y excesivamente vago, que le permite incluir en él a Machado y excluir, inexplicablemente, a Cernuda. Ilie no se plantea en su estudio ninguna de las cuestiones que un historiador de la literatura debería plantearse; es decir: la misma existencia de un surrealismo español, sus conexiones históricas y estéticas con el surrealismo francés, la validez poética de ese supuesto surrealismo español. El problema fundamental de

Ilie, su defecto, como bien señala Morris, es que no sabe muy bien qué es el surrealismo: mal puede estudiar así lo que de surrealismo pudo tener la literatura española de esa época.

El libro de Morris, que acaba de aparecer en Londres (1) y veremos pronto traducido al castellano, es un modelo de investigación literaria. Morris conoce muy bien el surrealismo francés, y ha rastreado meticulosamente en toda la producción literaria española de los años veinte y treinta, lo que en ella pudiera haber de lo que, en términos históricos y estéticos podría incluirse bajo el epígrafe «surrealismo». No sólo analiza Morris la obra poética y teatral de los autores conocidos, sino también la de otros escritores que, por diversas circunstancias, permanecen hoy desconocidos para el llamado gran público (Foix, Hinojosa, Sánchez Mejías, Domenchina, Andrés Álvarez). Dedicó una atención especial a las revistas literarias que más interés mostraron por el surrealismo («Alfar», «L'Amic de les Arts», «Helix», etcétera). El libro termina con unos apéndices excelentes, donde se recogen desde las conferencias y escritos de los surrealistas franceses en España, desde 1918 a 1936, hasta una extensa bibliografía sobre el surrealismo y España, antes y después de 1936.

Hace poco contaba Bergamín que su amistad con Paul Eluard nació de considerar éste el «Almanaque» de Cruz y Raya como una de las obras cumbres del surrealismo. Para los que a menudo han negado o minimizado la existencia de un surrealismo en España (historiadores, críticos e incluso los mismos autores) el libro de Morris va a constituir en el futuro un dato fundamental a tener en cuenta. ■ M. ARROYO.

(1) «Surrealism and Spain» by C. B. Morris. Cambridge University Press.

CINE

Galdós y Azorín, fuegos de artificio

La semana pasada se intentaba opinar en esta sección sobre la posibilidad de que el cine español contribuyera a aumentar el fabuloso índice de fraude existente en nuestro país, oficialmente considerado como el mayor de Europa. En aquella consideración se eliminaron los nombres propios, no sólo por evitar la referencia personal, siempre molesta e inoportuna, como por no reducir la cuestión a la estricta actualidad semanal. Si efectivamente hay películas fraudulentas, no importará tanto la postura personal de quienes las realizan como las circunstancias que posibilitan y autorizan la existencia de esos productos.

Aunque, naturalmente, la honestidad de quienes fabrican esos productos sea, de momento, el germen básico de su existencia. En aquella consideración se marginaba «La duda», la película de Rafael Gil, no por su valor artístico como por su valor de producto profesional acabado, que no podía darse a los restantes títulos citados. «La duda» forma parte de la alta producción que Rafael Gil viene realizando últimamente. Es un cine sensacionalista, de narrativa superortodoxa-americana, que cuenta historias folletinescas, superadas en la historia del cine hace un buen número de años, pero que un público español —compuesto generalmente por personas de

más de cuarenta años— degusta creyendo que se encuentra ante películas «fuertes» y, en consecuencia, ante obras de arte bien acabadas.

Rafael Gil ama y cuida sus películas. Esto es evidente. Y tal como están las cosas, no es nada despreciable su postura. Sería injusto pretender que todos fuéramos genios, cuando el problema fundamental es que seamos honestos. Lo que ya es mucho más discutible son sus resultados. «La duda» (basada en «El abuelo», de Galdós) y «La guerrilla» (basada en Azorín) —ambos títulos en cartel en Madrid en este momento—, junto con su obra anterior, «Nada menos que todo un hombre» (basada en Unamuno), son, en la nueva línea de Rafael Gil, títulos cultos e importantes que saquen nuestro cine de la mediocridad subdesarrollada en que generalmente se encuentra. Lo que ocurre es que, dado que Rafael Gil no tiene, a juzgar por sus películas, una postura crítica ante la vida, su cine acaba por conectar con el que tácitamente rechaza. Sus tres últimas películas no reflejan en ningún momento una postura «de autor», sino de simple narrador de historias, cuya conexión con la vida nuestra de cada día es inexistente.

Y si un narrador tiene que contar algo en lo que no participa vitalmente, en lo que no tiene ningún reflejo el espectador que va a verlo y que no surge espontáneamente, sino tras una elección metódica y diferenciada de títulos cultos cinematográficos, el resultado de su narración será que esas películas, como le ocurre a Rafael Gil, son no ya inútiles, sino falsas e incoherentes, como ocurre con el resto de las películas españolas cuya única intención es la de seducir al espectador de alguna manera para que consuma el producto. Si unos realizadores se plantean sus películas utilizando las represiones sexuales de los españoles, Rafael Gil lo hace utilizando su mag-

no afán de cultivarse en las solapas de los libros. Nada que ver, por supuesto, con las obras literarias originales en las que se basan sus películas. Pero tampoco nada que ver, insistiendo en lo de antes, con algún problema pasado, presente o futuro que interese profundamente al espectador.

Y en consecuencia, «La duda» y «La guerrilla» carecen de una lógica artística mínima. Desde el desarrollo de la historia narrada (da exactamente igual que a sus personajes les pasen unas cosas u otras, y que incluso esos personajes existan), como hasta su propio planteamiento narrativo: la planificación, los diálogos, la interpretación de los actores, los decorados y la música, responden a la necesidad del espectáculo. Y ya se sabe que cuando algo quiere ser simplemente espectacular —es decir, sofisticado, agradable e intrascendente— se denomina fuego de artificio, porque ni permanece ni da calor ni luz. Sólo entretiene y hace creer que la vida es bella y llena de emociones. Pero también se sabe que los fuegos de artificio son idénticos en todas las ocasiones, y que sólo un pueblecito en fiestas (con ganas de que le guste lo que sea) es capaz de entusiasmarse todos los días con la misma banalidad. ■ DIEGO GALAN.

El difícil autoconocimiento

Lo primero que un autor debería aprender es a conocerse a sí mismo, a saber sus limitaciones. Difícil tarea, por supuesto, esta del autoconocimiento, pero cuya omisión suele dar resultados catastróficos. El ejemplo de Claude Louch se halla a la vista, con sus dos últimas películas simultaneando en la cartelera madrileña: «Smic, Smac, Smoc» (1971) y «La aventura es la aventura» (1972).