

dividuales, periódicos y organizaciones. El trabajo constante que, desde hace varios años, desarrolla Concepción de Castro sobre Andrés Borge, uno de los personajes centrales del moderantismo, debe inscribirse en esta línea de investigación. Tal vez merezca la pena recordar algunos rasgos biográficos de Borge. Incorporado a los dieciocho años al ejército revolucionario de Riego, participante activo en el exilio de la Revolución francesa de 1830, debió apuntar ya en el Trienio liberal coincidencias con los afrancesados Gómez Hermosilla, Lista y Miñano, que, desde *El Censor*, esbozaban los rasgos de la ideología y el régimen moderado, asumiendo ya la propia denominación de tales. En 1830, desde París, Borge edita *El Precursor*, donde expresa la concepción, típica del pensamiento moderado, de que la aplicación de la teoría liberal ha de ajustarse a la estructura social vigente, con el mínimo de alteraciones sobre la jerarquía de poder social propia del Antiguo Régimen: «Que las opiniones del partido constitucional dejen de ser a los ojos del pueblo un cuerpo de máximas teóricas, y se resuelvan en estipulaciones positivas que indiquen determinadamente a cada clase lo que tiene que esperar del cambio, cuáles son los intereses que compromete y las ventajas que, combinadas con un sistema general de gobierno, resultarán para cada una de por sí».

Estas ideas informarán su actuación entre 1835 y 1842, al regreso del exilio, como fundador de los periódicos principales de la naciente agrupación moderada. En noviembre del año 1835 empieza a publicarse *El Español*, con maquinaria adquirida en Inglaterra y, en principio, una línea favorable a Mendizábal, que se quebrará ante las medidas financieras del autor de la desamortización. Tras el triunfo

del motín de La Granja, *El Español* desaparece, siendo sustituido, en febrero de 1838, por *El Correo Nacional*, dando vida a un ala liberal del partido moderado que acabaría extinguiéndose y marginando la figura política de Borge. Llega a ser desterrado en 1851 por una representación contra la política seguida por un gobierno moderado y, en pleno bienio progresista, recuerda, una vez más a los partidos políticos actuando en la necesidad de dar vida a un régimen parlamentario. Seguirá actuando en favor del un conservadurismo liberal por espacio de muchos años, hasta su muerte, acaecida en 1891, casi novagenario.

La etapa más importante en la vida de Andrés Borge, en cuanto definición ideológica y difusión de la misma, corresponde a la década de 1830, en sus períodos de dirección de *El Español* y *El Conservador*, y no sólo en el aspecto político de la formación del pensamiento moderado, sino en la recepción del socialismo utópico, a cuyas ideas presta una atención preferente. Los excelentes artículos de Luis Reybaud sobre los socialistas modernos, exponiendo las ideas de Owen, Fourier y San Simón, vieron la luz en una revista de Borge, y las páginas de *El Correo Nacional* sirvieron de órgano, más de una vez, al fourierista gaditano Joaquín Abreu. Incluso a nivel personal, Borge constituye, con Nicomedes Pastor Díaz, una excepción dentro del campo moderado en cuanto a preocupación por las doctrinas que, gracias a él, comienzan a conocerse sobre «la organización del trabajo».

Esta es, precisamente, la fase que Concepción de Castro ha analizado en su presentación antológica de Borge, bajo el título de *Periodismo liberal conservador (1830-1846)* (1), sobre

cuyo estudio preliminar hemos redactado los párrafos anteriores. Con el único reparo, habitual en nuestras antologías, de no incluir notas intermedias que faciliten el recorrido del lector por temas escasamente conocidos, se trata de una primera introducción a la ideología moderada, llevada a cabo con una sobriedad y un rigor ejemplares. ■ ANTONIO ELORZA.

Estudios sobre Arrabal

Hace tiempo que ha empezado a estudiarse el teatro de Arrabal, aunque la mayor parte de estos estudios no han llegado, no pueden llegar, al gran público; me refiero al público de las librerías. La razón es muy sencilla: a Arrabal se le estudia en las Universidades: abundan los trabajos, especialmente universitarios, en Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Alemania y algunos países del llamado Este. Tesis, tesinas, memorias, etcétera, se van archivando en las bibliotecas de las Facultades; a veces se publican libros, ya sobre el teatro moderno, ya sobre el teatro de Arrabal, en los que de un modo u otro las obras de nuestro autor encuentran clasificación y análisis.

En Francia, puesto que de Francia se trata aquí, habían ya aparecido dos obras importantes: *Arrabal*, de Bernard Gillet, y la también titulada *Arrabal*, de Françoise Raymond-Mundshau (sin olvidar los libros de Michel Corvin, Georges Pilement, Geneviève Serrau, etcétera). En España, aunque conviene citar las obras de Martín Esslin y de Salvador Jiménez, tituladas respectivamente *El teatro del absurdo* y *Españoles de hoy*, no creo que se haya publicado ningún libro sobre este autor, aunque abundan, eso sí, los artículos y los ensayos.

Ahora, y en el marco

de la Sorbona, Angel Berenguer, lector de español de París III (La Sorbonne Nouvelle), acaba de presentar una tesis doctoral titulada *L'Exil et la Cérémonie*, en la que analiza «el primer teatro de Arrabal»; es decir, las obras escritas, estrenadas o publicadas de 1952 a 1958, ocho en total.

El interés de esta tesis es doble: por un lado se nos ofrece una nueva lectura de ocho piezas de teatro; por el otro, Berenguer intenta explicar esta primera producción del autor a partir de un nivel social. Arrabal, según el autor de la tesis, transpone en su obra la visión del mundo de la pequeña burguesía española que salió vencida en la contienda civil del 36, y que es incapaz de sobrevivir como grupo social en las nuevas estructuras del país.

Empecemos por comentar la nueva lectura, la nueva interpretación-explicación que Berenguer da de las ocho primeras obras de Arrabal; ante todo, y como divina sorpresa, nos encontramos con una explicación terriblemente antipática: si el movimiento pánico (Arrabal, Alejandro Jodorowsky, Topor, etcétera) rechaza toda clasificación y toda racionalidad, la tesis de Berenguer racionaliza y explica lo más racionalmente del mundo del teatro de Arrabal.

Aquí, y que me perdone Arrabal, conviene hacer un inciso: el llamado movimiento pánico no es más que la racional expresión artística de una visión irracional del mundo, como lo fue el surrealismo, al que tanto se parece el movimiento pánico; como lo fue también un cierto romanticismo de ruptura del XIX. Movimientos todos que surgen como rupturas; que rechazan, para empezar, todo encasillamiento y que combaten, para terminar, toda estructura social al nivel artístico (no al nivel social precisamente). Cuando Jodorowsky, en escena, deja

escapar una bandada de palomas y degüella un pato para embadurnar de sangre los pechos desnudos de una actriz, no ataca esencialmente ninguna estructura social, sino, y al contrario, afirma una visión sádica muy compartida por el público; pero Jodorowsky, para seguir con el mismo ejemplo, ataca y niega una cierta forma de teatro: el heredado, el de texto, el que ya negó hasta la locura el gran Antonin Artaud.

El primer teatro de Arrabal, aunque provocador y negador, no es, ni mucho menos, un antiteatro, sino un nuevo teatro, más fresco, más original; mejor, sin duda, que el teatro pasado y heredado. Arrabal organiza racional y casi matemáticamente la ceremonia, que él llamará *la ceremonia de la confusión* (pero confusión no indica confuso, sino azar, sorpresa; la confusión arrabaliana es lo inesperado). Pero la ceremonia, como demuestra Berenguer, no es más que la forma adecuada imaginada por Arrabal para materializar la visión del mundo de esa pequeña burguesía vencida y sin porvenir. Ante la falta de futuro, la visión del mundo busca en lo presente lo más válido, sin creer ni un solo momento que lo presente pueda perdurar (Jodorowsky llegará a hablar de lo «efímero pánico»). La ceremonia es así un rito que no cree en ningún dios, una liturgia intrascendente, pero una liturgia que se rige por motivaciones o reglas determinadas de antemano; una liturgia ceremonial, en suma, que aunque niega toda significación, es ella misma una pura significación.

Más importante, o de más porvenir, me parece el intento de Berenguer de anclar esta ceremonia de la confusión, este organizado irracionalismo, en la conciencia colectiva de un grupo social de la posguerra española. No creo, sin embargo, que

el exilio sea una mediación explicativa de la ceremonia pánica; el exilio no determina imparablemente una visión pesimista, sin salida, del mundo, como lo demuestran las obras de un Sender, de un Aub, etcétera; el exilio implica, creo, una petición de explicación (el exiliado se plantea el problema de su destino); implica también, o suele implicar, una sublimación del pasado perdido (el exiliado exalta el mundo perdido o lo llora al mismo tiempo que lo sublima).

Arrabal, a este nivel, sublima sus propios fantasmas de infancia (el padre perdido, por ejemplo), pero no parece dolerse de la Patria perdida; lo cual se explica fácilmente si consideramos que en el teatro de Arrabal, primera época, no existe ninguna época, no existe ninguna dimensión utópica, ninguna visión del futuro, y que, como Jodorowsky, intenta una valoración del presente efímero.

¿Existió, o, mejor, existe un grupo social español desesperado hasta la ruptura? ¿Existió, o, mejor, existe una corriente artística y literaria que optó por el absurdo irracional? Si tal conciencia existe, es claro que al lado de Arrabal han de existir otros nombres y otras obras que detentan la misma visión.

Mucho se ha escrito sobre el absurdo de la posguerra española y de la posguerra europea; se han barajado los nombres de Camus y de Sartre, se ha sostenido que Cela y Llorens representan la angustia irracional, etcétera. El hombre español y el europeo, ante la imposibilidad de actuar, caen en un existencialismo solecista, irracional y sin comunicación posible.

Ya vimos que el movimiento pánico materializa muy bien esta forzosa inactividad que condena al hombre a la incomunicación y que, sin embargo, le invita a crear, es decir, a comu-

(1) Castellet Editor. Madrid, 1972.

nicar. ¿Existió o existe en España, dentro o fuera de los límites geográficos, esta visión de derrota?

Yo escogería tres nombres, y los tres grandes e importantes: Arrabal, Martín Santos y Félix Grande. Fernando Arrabal es, claro, a partir de la tesis de Angel Berenguer, que materializa una conciencia sin porvenir posible, por lo menos en la primera parte de su obra.

Luis Martín Santos, en el campo de la novela, logra una obra magna con su **Tiempo de silencio**, en la que el protagonista escoge uno de los suicidios más lúcidos que existen en la historia de la literatura.

En cuanto a Félix Grande, y ya que es poeta, más vale dejarle la palabra:

«Servir, servir de algo —dijo el hombre en silencio.

La razón denegábale esa nostalgia suya.

«Servir —repetió el hombre, mientras se descalzaba; quiso dormir un poco, o siempre, o para nunca.

(... ..)

«Servir... —quedó asustado del silencio del mundo.

¡Oh!, ser como un ovillo de lana sin agujas».

Arrabal, o la organización de lo efímero; Martín Santos, o la clarividente y luminosa organización del suicidio; Félix Grande, o el miedo al mundo. De las tres maneras, hablando por medio del teatro, de la novela, de la poesía, las tres voces dicen lo mismo: no hay porvenir posible.

La conciencia antiutópica necesita finalmente, como demuestra Berenguer refiriéndose a la obra de Arrabal, un proyecto mínimo, un proyecto que podríamos llamar vital: necesitan sobrevivir, aunque sólo sea al nivel individual. El protagonista de la novela de Martín Santos escoge el suicidio, la muerte con los ojos abiertos, lo cual no deja de ser una sobrevivencia; Félix Gran-

de, ovillo sin agujas, se devanan a sí mismo en su propia y nunca compartida soledad; los personajes del teatro de Arrabal pugnan por no morir; esta pugna, tanto más trágica cuanto que se juega en grupo (se representa dramáticamente), no produce ninguna comunicación transindividual lo cual acrecienta la ceremonia, le da nuevo significado.

Queda solamente, y para terminar, un deseo que escribir: que esta tesis se publique pronto en España, y que no quede archivada, como tantas otras, en la biblioteca de la Sorbona. ■ JUAN IGNACIO FERRERAS.

por ello— casi desconocido en España. Desconocimiento que la única semana de exhibición de «Ángeles sin paraíso», a los diez años de su rodaje, y el hecho de tratarse de una obra repudiada por su propio autor, tampoco consigue paliar.

Para nadie es ya un secreto la ideología derechista de Clint Eastwood. «Infierno de cobardes» («High plains drifter») (1972) nos revela una vez más cómo bajo unas imágenes aparentemente desprovistas de una significación ideológica o política concreta puede percibirse con claridad el pensamiento del cineasta, su concepción del mundo y de las relaciones humanas. La historia de este «Extranjero», ángel exterminador que cae sobre una comunidad para colmar su sed de venganza —argumento típico de «westerns», sirve a Eastwood para realizar una apología del machismo, de la violen-

cia más irracional, de la chulería como norma esencial de conducta. Ante el regocijo de unos espectadores que «querrían ser como él», el sucesor —en todos los sentidos— de John Wayne mata a una decena de personas, organiza el aniquilamiento de todo un pueblo, viola o humilla a las dos mujeres que encuentra (fascismo y misoginia van íntimamente unidos) y sale victorioso de cuantas iniciativas emprende. Más allá del irritante «festival» narcisista que Eastwood se ha montado a sí mismo —con una planificación corta, a base de primeros planos, que descubre otra vez su nula capacidad de actor—, más allá de imitar a su «maestro» Sergio Leone, igual que «Escalofrío en la noche» lo hacía respecto a Donald Siegel (productor también de ésta), «Infierno de cobardes» destaca por este nivel ideológico del que resulta, en distinto grado, tan revela-

dor como un bombardeo sobre Camboya, el escándalo Watergate o la carrera política de Nixon. Ciertamente el film quiere alcanzar una dimensión de alegoría bíblica, cierto que el personaje de «El Extranjero» posee una concepción mítica (es buena su presentación, así como la «banda de ruidos» de toda película), pero ello queda superado por el americanismo quintaesenciado que rezuman sus imágenes. Es la USA agresora, imperialista, la de la «American Legion» y el exterminio indio, la del «apartheid» y la violencia institucionalizada, aquella que como en un espejo nos viene reflejada —y ensalzada— por «High plains drifter». Y ello no es una fácil extrapolación, sino el considerar en toda su significación lo que es y supone una imagen.

John Cassavetes se ha esforzado —«Shadows» (vista aquí en cineclubs), «Faces», «Husbands» y «Minnie and Moskowitz») lo acreditan— por mirar lo que existe tras esa misma cara de Norteamérica. Y encuentra «la fatiga de los cuerpos y el cansancio de las almas», según frase que le aplica Michel Grisolia. «Ángeles sin paraíso» («A child is waiting») (1963) vale todavía por su parte documental, concentrada en la última media hora, con una representación teatral a cargo de niños subnormales —cuyo tratamiento posible centra el film—, que llega a impresionar vivamente. En lo demás, resulta demasiado visible la mano del productor Stanley Kramer —que montó la película— y su tendencia a la sensible melodramática, como en su momento denunció Cassavetes. Autor que merece la pena conocer mucho más y mejor. ¿Nos dejarán? ■ FERNANDO LARA.

contemplar una obra cuyo planteamiento sea muy prometedor, pero cuyo desarrollo vaya minimizando y aniquilando todas las posibilidades que quedaron apuntadas en un principio. Es exactamente lo que sucede con «El hombre del cerebro trasplantado» («L'homme au cerveau greffé») (1972), de Jacques Doniol-Valcroze, que ha pasado fugitivamente por la cartelera madrileña dentro de una cadena de cines empuñada en «quemar» material semana tras semana sin sacarle mayor rendimiento. La sexta película del cofundador de «Cahiers du Cinéma» se caracteriza por este desperdicio de centros de interés, por un cerrar los ojos ante lo que verdaderamente interesaba narrar al espectador: el conflicto de un hombre disociado entre su mente y su cuerpo, la brutal contradicción interna a que puede conducir tal dicotomía.

Continuando en la línea sentimental que con todo apogeo mostraba su anterior film, «La maison des Bories» (producido también por Mag Bodard, siempre dispuesta a financiar empresas de este tipo), Doniol-Valcroze ha reducido toda esta problemática a su simple vertiente crónica, rizando el rizo de que sea la propia hija del doctor cuyo cerebro se ha trasplantado quien se enamora de su nuevo propietario. Como éste se hallaba casado —a punto de conseguir el divorcio en su anterior personalidad, pero queriendo otra vez a su mujer en la nueva— y también el médico donante, la continuación lógica de la película sería un drama bien digno de Echegaray, actualizado por los más avanzados adelantos de la cirugía. Es de suponer que todo terminaría en un «juicio de Salomón», con tres mujeres disputándose entre sollozos la posesión del varón... Lamentablemente, Doniol-Valcroze nos ha aborrido tan bello espectáculo, dando como toda conclusión el derecho del protagonista a

CINE

«The actor as director»

Bajo este título y desde el 24 de julio al 18 de septiembre se está celebrando en el National Film Theatre, de Londres, un ciclo dedicado a aquellos actores que —como suele decirse— «se han pasado al otro lado de la cámara». La noticia viene al caso porque en Madrid han coincidido dos estrenos pertenecientes a realizadores de este tipo, ambos con trabajo continuado como actores dentro del cine americano: Clint Eastwood y John Cassavetes. «Infierno de cobardes» y «Ángeles sin paraíso» son, respectivamente, su segundo y tercer largometraje dentro de una filmografía que comprende uno más en el caso de Eastwood y otros cuatro en el de Cassavetes. De incomparable mayor importancia la trayectoria de este último, es —quizá



«Infierno de cobardes» («High plains drifter», 1972), de Clint Eastwood.

Echegaray, Después de Barnard

Pocas cosas hay tan desesperantes como el