

Agnes y German
Gullón

TEORÍA DE LA NOVELA

Pierre Teilhard
de Chardin

LAS DIRECCIONES DEL PORVENIR

Mircea Eliade
IMAGENES
Y SIMBOLOS

SI LE INTERESAN LOS LIBROS
DE TAURUS EDICIONES

diríjase a nuestro Departamento
de Promoción
(apartado 10.161), Madrid,
para poder enviarle
trimestralmente una información
más detallada de nuestras
publicaciones.

Plaza del Marqués de Salamanca, 7 - Madrid-8
TAURUS

tas divulgadas por Garrido y Pi y Margall. Sin embargo, en 1869 será uno de los líderes del grupo bakuninista madrileño, que con suma inteligencia va imponiendo a lo largo del año los propósitos anti-políticos de la Alianza de Bakunin frente a los programas federales, hasta el manifiesto de ruptura de 24 de diciembre de dicho año. El artículo que Anselmo Lorenzo publica en el semanario obrerista *La Justicia Social* es ya un claro exponente del rechazo radical de la tríada Dios-Capital-Estado que ha de caracterizar en lo sucesivo al movimiento anarquista. En adelante, Anselmo Lorenzo actuará incansablemente en los preliminares del internacionalismo español y portugués, superando incluso la prueba de fuego de la represión posterior a 1874. Como dirigente, propagandista y organizador, su carrera se prolonga hasta los primeros intentos, en 1910 y 1911, de transformar la organización sindicalista catalana en una Confederación Nacional del Trabajo. Creo recordar que el primer congreso de la CNT, en septiembre de 1911, se abre con la lectura de un texto de Anselmo Lorenzo que puede contemplar cómo en las sesiones el equilibrio inestable entre anarquistas, socialistas y radicales se decanta con claridad en favor de los primeros. Para entonces, la figura de Anselmo Lorenzo alcanza incluso reconocimiento de la burguesía, en uno de cuyos órganos de mayor difusión, *El Liberal*, de Madrid, colabora asiduamente. En 1910 ha concluido la segunda parte de su obra capital, *El proletariado militante*, donde conjuga los recuerdos autobiográficos con la transcripción de documentos correspondientes a las primeras etapas del movimiento obrero revolucionario en España. La lectura de trabajos teóricos, asimismo tardíos, nos informa que, por lo demás, no existía demasiada distancia entre las posiciones de Lorenzo en la primera década del siglo y las de 1870: la

defensa de la ruptura radical en nombre del ideal libertario encubría la persistencia de la cosmovisión armonista, anclada en torno a la ley del progreso, que recibiera en su juventud de los pensadores demócratas, fundada ahora con la fe en la ciencia dominante en las últimas décadas del XIX.

La obra inacabada que es *El proletariado militante* pasó en lo sucesivo a constituir, con los trabajos de Max Nettlau, la fuente indispensable para el conocimiento de los orígenes del anarquismo español. Desde hoy, puede pensarse que algunos puntos, como la relación entre obreros y republicanos, son tratados por la pluma de Lorenzo con alguna deliberada ligereza, pero, en conjunto, el valor del testimonio sobrevivía a las nuevas investigaciones, que, mediada la década de 1960, iban elaborándose tras el trabajo pionero de Josep Termes. Sin embargo, y por razones administrativas, un clásico como *El proletariado militante* seguía sin poder obtenerse de otro modo que a través de las ediciones del exilio. La edición ya preparada de un joven historiador, José Álvarez Junco, vegetaba en los estantes de Alianza Editorial. Y, en cierto modo, hay que felicitarlo de ello, porque al lector de hoy le llega un trabajo de presentación sumamente elaborado, fruto de casi diez años de investigación en archivos y hemerotecas, mucho más granado, sin duda, que pudo serlo la presentación inicialmente prevista.

El esfuerzo que ha requerido esta edición de *El proletariado militante*, puede apreciarse en el conjunto de notas que permite situar con concisión y exactitud los datos biográficos o institucionales que Anselmo Lorenzo descuida o margina en su relato. Como contrapartida, el prólogo de Álvarez Junco es sorprendentemente breve, y no resulta fácil explicarse —a salvo de las exigencias editoriales— las razones de este desequilibrio. Tiene razón Álvarez Junco en adver-

tir al lector acerca del desconocimiento que preside los juicios habituales sobre nuestro anarquismo, pero su introducción es demasiado corta para permitir la mejora de nivel que, en cambio, anuncian sus notas. Las líneas de discusión sobre las razones del arraigo anarquista son dudosas, y lo es más aún la asociación con el carlismo en cuanto formas de protesta contra el «Estado liberal contemporáneo, centralizado y urbano». La sustitución de la mentalidad religiosa en las capas obreras por la nueva fe en la cultura, defendida por el anarquismo, es verosímil, pero, ¿cómo integrar en el esquema el anticlericalismo popular anterior a 1868? Como mínimo, antes de revisar sumariamente la explicación de base económica calificada de marxista, habría que sustituir la argumentación estática (una determinada justificación de estructura económica o política), por otro tipo de análisis en que se integraran la evolución de los conflictos y los cambios, tanto en las relaciones de producción como ideológicos, en el período 1869-1936. Para comenzar, dentro de una relativa estabilidad, la implantación anarquista sufre modificaciones, avances y retrocesos: conquista posiciones sobre el socialismo en localidades industriales catalanas, como Mataró; pierde base campesina en favor de la UGT, en torno a 1930; penetra en feudos urbanos socialistas de forma tardía (caso de Madrid en 1931-36). Es decir, los factores estructurales de tipo fundamentalmente económico, y subsidiariamente políticos y religiosos, deben integrarse en un intento de explicación más complejo, en que jueguen los cambios a largo plazo, la actuación de la UGT, las sucesivas fórmulas institucionales del propio anarquismo. Y, en particular, para las primeras etapas del internacionalismo, prescindir de las relaciones con el federalismo (y su frustración) y de los cambios económicos y políticos introducidos en

las relaciones de clase por el sexenio 1868-74 puede sólo conducir a una versión incompleta. Sin duda, la homología, existente entre las categorías y aspiraciones del reformismo democrático y el bakuninismo, jugó su papel a la hora de distanciar del marxismo a la mayoría de nuestros dirigentes internacionalistas. La propia alusión en el texto de Álvarez Junco al contenido industrialista del programa anarquista, en claro contraste con posiciones teóricas más recientes, por ejemplo en la FAI de 1930, sugiere la conveniencia de abandonar la generalización como criterio descriptivo de toda la trayectoria anarquista. Personalmente, no comparto la habitual recusación del pensamiento anarquista en cuanto utopía, ya que esta dimensión, en cualquiera de sus versiones, y sin prejuicio peyorativo alguno, nunca está ausente de los planteamientos libertarios.

En definitiva, un prólogo corto para los temas que suscita, y una edición crítica extremadamente cuidada son los rasgos de esta reedición de *El proletariado militante*. Nos encontramos ante uno de los textos de mayor riqueza de la historia del movimiento obrero y, dadas las características del trabajo de Álvarez Junco, precursor de un estudio general sobre la mentalidad anarquista entre 1869 y 1910, con el anticipo de una obra que ha de reavivar la discusión científica en torno a un tema crucial de nuestra historia contemporánea. ■ ANTONIO ELORZA.

CINE

Otro Festival
de
San Sebastián

En esta ocasión se trata ya del número 22.

Desde hace, pues, veintidós años, el Festival Cinematográfico de San Sebastián viene ofreciendo, a su juicio, una representación del mejor cine que se hace por el mundo, dando cita, por lo tanto, a los profesionales y películas que más pueden interesar. Y precisamos que es a su juicio, porque la realidad de este Festival es, desde hace esos veintidós años, bastante diferente a la que imagina. La razón fundamental de esta diferencia entre propósitos y realidades hay que encontrarla en el hecho de que, por mucho que se empeñe (que tampoco lo hace tanto, como luego comentaremos), este Festival español no puede desvincularse de la realidad cinematográfica española. No ya sólo en lo que se refiere a la censura (rígida y anticuada, como no ocurre en ningún otro Festival europeo), sino también, y sobre todo, ya que es su básico punto de partida, en la concepción de lo que es el cine y para el público concreto al que se dirige. Para este Festival, aparte de los consabidos tópicos de la calidad artística del arte cinematográfico, el cine debe seguir siendo una fiesta de mitos y estrellas, plena de brillantez y grandiosidad: desde la sonada participación de artistas famosos hasta la impagable sesión de gala diaria, donde las señoras que pueden lucen unos vestiditos comprados en las cercanas ciudades francesas y, acompañadas de sus smokingueados caballeros, suben las alfombradas escaleras del «palacio» del Festival bajo los sables que esgrimen unos jovencitos ataviados de vascos típicos. Aquí, pues, se dará más importancia a la llegada de Sofía Loren y Richard Burton, los invitados de este año («un honor para San Sebastián y toda Guipúzcoa», en palabras del presidente de la Diputación guipuzcoana), que a los problemas que el cine tiene planteados tanto en España como en el extranjero, y más aún, a la calidad de las películas



«La femme de Jean», rebautizada en España como «Divorcio», segunda película de la francesa Yannick Bellon, es, junto a «Boquitas pintadas», de Torre Nilsson, lo más interesante de lo visto en el Festival a mediados de semana.

concretas que se proyectan.

Es inconcebible que en un Festival nacional no aparezcan este año las obras de los dos más importantes cineastas españoles: «Life Size», de Berlanga, y «Le fantôme de la liberté», de Buñuel. Sin embargo, ocurre. Hasta el punto de que, para muchos, la mayor atracción del Festival está en las carteleras de los cines franceses colindantes con la frontera («yo he venido a San Sebastián para poder ir a Francia a ver películas españolas», diría un inteligente hombre de cine cuyo nombre no debe ser mencionado). El hecho podía ser sólo anecdótico; pero, acompañado de una festejada pancarta colocada junto al «palacio» en la que se anuncian próximos títulos españoles («Perversión», «El insólito embarazo de

los Martínez», «No ligarás con la viuda del prójimo», «Soltero y padre en la vida», «No quiero perder la honra», «Obsesión», «El celestino», «Lo inconfesable», «Qué verde era mi padre», «Sexy Story», «Escalava te doy, que no compañera», «Candor y lascivia», «Haz el amor, pero no tanto», «Amor casi libre» y «No matarás»), cuyo sólo enunciado es capaz de definirlos en lo que a temática se refiere, puede sacarse precipitadamente una inmediata conclusión sobre las posibilidades que facilita nuestra censura a películas de rigor, y también (¿por qué no?) a alguno de los sentidos de este Festival: el de promocionar la venta de unas películas concretas y continuar la marcha establecida del cine español.

Casi todos los festiva-

los cinematográficos tienen su último sentido en la compra-venta de películas. Pero, al tiempo, suelen acompañarlos de una selección rigurosa que ofrecen al público, y en una serie de manifestaciones paralelas que interesen profundamente al especialista. Este año, esto se ha suplido en San Sebastián con una retrospectiva del director norteamericano Nicholas Ray y con una sección de «nuevos creadores», cuyo interés no parece a estas alturas —jueves 19— justificado.

El meollo de la cuestión quizá esté aquí: en que el Festival de San Sebastián no tiene propuesta ninguna iniciativa de discusión o mejora de las circunstancias que rodean nuestro cine, sino que sus planteamientos paraoficiales son los de aceptar por bueno todo cuanto existe y en continuarlo con alegría y vistosidad. Esto, que no impide en algunas ocasiones el acierto de selección de algún título —de momento, en esta vigésimo segunda convocatoria destacan los de «Boquitas pintadas», de Torre Nilsson, de improbable proyección completa en cines españoles, y «La femme de Jean», de la francesa Yannick Bellon—, determina, sin embargo, los límites precisos del Festival.

La relación con la situación del cine en España supone, como se ve, tanto una dependencia como una margina-

ción. Por un lado, el festejo cinematográfico de San Sebastián no puede independizarse de los criterios de la censura (aunque aquí sean más amplios) ni de los intereses de las distribuidoras afincadas en España que, con la exhibición de sus títulos en el ámbito de un festival, ven reducidos notablemente parte de sus impuestos. Pero, por otro lado, el Festival no se plantea con rigor esa situación y da, al tiempo, un pequeño salto en el vacío, en función de esa tan cacareada vistosidad (este año, se dice, será el año «de la Loren»): las películas que aquí se proyectan no van a ser forzosamente autorizadas para una exhibición comercial normal, sino que pueden ser prohibidas posteriormente en su totalidad o sólo en parte. Quiere esto decir que este «nuestro» Festival, ni siquiera permite la posibilidad de que los españoles vean entrar en su país una serie de películas que, seleccionadas con mayor o menor acierto, tienen un derecho inalienable a conocer.

Es posible que estas cuestiones no dependan directamente del Festival donostiarra, pero sería absurdo hablar de él sin tratar de relacionarlo con lo que nos pasa a lo largo de todo el año. No sólo no es absurdo, sino que lo que sí permite con amplitud este Festival es la comprobación palpable (y terrorífica) de la situación del cine en España. Para esto es para lo que, personalmente, le encuentro un sentido válido al festejo, porque, películas aparte, la visita de las estrellas, las presentaciones en el escenario, las comidas a «la prensa», las entrevistas en el «Boletín» del Certamen, y estas pequeñas cosas, son un buen síntoma del rigor con que se plantean bastantes profesionales y un significativo público el que aquí se llama «séptimo arte».

Además, puede deducirse la situación de nuestro cine a través de las películas elegidas, dado que, como se sabe,

en la mayor cantidad de títulos proyectados, lo que se está ofreciendo al público es un adelanto de la programación nacional del próximo año. Películas del Este aparte, son las distribuidoras españolas quienes, como se señaló más arriba, tienen interés en mostrar sus productos en el Festival.

Suele haber al margen de ellas otras películas interesantes. Pero escasas y, para más «inri», recordatorias del cine que aquí no tiene cabida: el auténticamente renovador y el auténticamente espejo de la producción del año en todo el mundo. Si se han citado los nombres de Buñuel y Berlanga, habría que añadir ahora los de Caviani, Malle, Antonioni, Diegues, Borowczyk...

Sobre el caso de Antonioni, tenemos que hacer una precisión: Fernando Lara comentaba desde el Festival de Cannes (de donde el director italiano retiró su película) la posibilidad de que esa retirada estuviera condicionada por San Sebastián, ya que su director, Miguel de Echarrri, participaba en la producción de la película. Dado que aquí tampoco se nos muestra ésta, podemos retirar aquel comentario en lo que contenía de sospecha de manejos interesados. Y ya aprovecho yo también la ocasión para rectificar otro por el que hace dos años daba «La casa de cristal» como estrenada en Londres antes de su presentación a concurso en el Festival (lo que va contra el reglamento).

Sin embargo, a pesar de que este año se comenta por los pasillos del «palacio» que los films de De Sica y Edwards están en la situación en que se colocaba al de Gries, no insistiremos en el tema hasta obtener una información más precisa. Información que no es posible concretar desde aquí, incluso para algunas de las películas anunciadas y que luego no aparecen proyectadas. En primer lugar, la última del suizo Alain Tanner, «Au milieu du monde», y más tarde, la programa-



«La toba y la paloma», de Gonzalo Suárez (comentada en nuestro número anterior), forma, junto a «Tormento», de Pedro Olea, la participación española al Certamen en los largometrajes a concurso.

de las películas

da de Carlos Diegues, «Johanna Francesa», ambas retiradas por «razones técnicas».

Como cuando aparecen publicadas estas líneas, el lector tendrá ya una información más amplia sobre el desarrollo final del Festival, aplazamos hasta la próxima semana un comentario concreto de las películas exhibidas. Que de ahora esbozado este breve panorama, desalentador, sobre el presente y el futuro inmediato de nuestro cine, panorama al que podría añadirse la imagen increíble que todas las noches nos ofrece el Festival: para aquellos que no pueden pagar los altos precios de la gala, está reservado el último piso del cine, pero como allí la etiqueta no es obligada, tienen, en un lateral de la entrada, su puertecita correspondiente, que impide así la mezcla social del público ordinario y sin pajarita en el cuello con el más exquisito y perfumado del «smoking». Cada uno en su sitio y una justa selección racial en el de todos. ■ DIEGO GALAN.

La sangre de los emigrantes

Entre los films que analizan «el pillaje del Tercer Mundo por parte de las sociedades occidentales», Guy Hennebelle sitúa «Traitement de choc» junto a «La noire de...», de Ousmane Sembène; «O salto», de Christian de Chalonge; «Mektoub?», de Ali Ghalem; «Soleil O», de Med Hondo, y «Les passagers», de Annie Tresgot, ninguno de ellos —salvo el segundo— conocido por el espectador español. La relación del crítico de «Ecran 73» nos queda, así, lejana, formando parte de una de esas inmensas lagunas cinematográficas, culturales y políticas que sufrimos. El problema se agrava cuando, ante la llegada excepcional de una obra de este tipo, los comentaristas de diarios parecen no enterarse y aplican sus es-

quemias y falsillas habituales a películas necesitadas de una visión más rigurosa. De esta forma, se minimiza el alcance de determinados films al dar de ellos a los lectores sólo una reseña superficial y equívoca, por cuanto que únicamente contempla sus aspectos más aparentes.

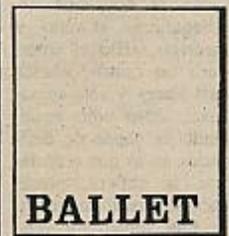
El hecho, nada nuevo, se ha vuelto a repetir ante «Traitement de "shock"» («Traitement de choc», 1972), de Alain Jessua, que no es ni un vehículo de lucimiento para Alain Delon y Annie Girardot, ni un film de intriga donde lo importante sea rastrear la influencia de Hitchcock, ni un producto medio del hoy tan acomodaticio cine francés. Esto era importante decirse al lector-possible espectador, ejerciendo la esencial tarea informativa (y de orientación, si se quiere), que a toda crítica responsable compete. En caso contrario, se corre el peligro de que, engañado por pistas falsas, el público a quien potencialmente más interesaría la película no acuda, sin embargo, a verla. Creo que, pese a ser uno de los títulos de mayor interés del presente año, es lo que está sucediendo con «Traitement de "shock"», incomprendida o ignorada por amplios núcleos de espectadores. Buena parte de ese desconocimiento hay que adjudicárselo, como un «galardón» más, a la crítica oficial madrileña, igual que hace unos meses correspondió a la barcelonesa.

Porque, a estas alturas, tampoco resulta tan difícil entender una parábola política de la claridad y precisión del film de Jessua. Ni hace falta ser un intelectual o un estudioso concienzudo para percibir que, bajo o junto a lo que sucede en la clínica de talasoterapia, centro de la película, se nos está hablando de la explotación de la mano de obra emigrante como fuente del poderío económico de unas clases privilegiadas, o, si se prefiere, el enfoque de Hennebelle —más generalizador, pero no con-

tradictorio con éste—, de cómo el capitalismo pervive gracias a la succión de los recursos de los países subdesarrollados. Basándose en una estructura novelesca y en el típico personaje que «quiere saber más» de lo que las apariencias le revelan, Jessua traza lo que él define como «una sátira simbólica de nuestra sociedad», y yo prefiero llamar una brutal parábola de la explotación actual del hombre por el hombre. Esta élite de «Traitement de "shock"», que necesita de las células jóvenes de los emigrantes portugueses para conservar su aspecto físico, su potencia, su butaca de primera fila en la sociedad, que oculta o prefiere no enterarse de en qué consiste el tratamiento del doctor Devillers, que acepta complacida la «interpretación oficial» de que los portugueses al servicio de la clínica caen redondos uno tras otro a causa de la bebida o del cambio de clima, no es más que la trasposición de otra élite, mayor numéricamente, pero que responde a los mismos presupuestos ideológicos y éticos, que gozará de los «beneficios del desarrollo» y nutre las clases dirigentes de los países occidentales sin respetar los mínimos derechos humanos de un subproletariado que huye masivamente del hambre.

Hemos hablado de «trasposición», y es palabra ésta que gusta a Jessua, empuñada en hacer un cine que no se adscriba al realismo en un primer término, sino a través de un rodeo (parabólico, imaginativo o conceptual), que le permita una mejor recepción de los datos y características fundamentales de la realidad que desea presentar. Cineasta nada común, su filmografía se reduce a un corto —«Léon La Lune», 1956, etapa en que trabajó como ayudante de dirección de, entre otros, Jacques Becker y Max Ophüls— y tres largometrajes: «La vie à l'envers» (1963), «Jeu de massacre» (1967), ambos no estrenados en España, y «Traitement

de choc» (1). «Lo que me interesa en el cine es partir de una determinada realidad psicológica o social, o de las dos a la vez, para sobrepasarla. Hallar, a través de una realidad, una cierta... no simplificación, sino trasposición de ella», ha declarado este realizador parisino de cuarenta y dos años, cuyos ambiciosos guiones —«La planète bleue», «Les panthères blanches», además de los rodados— no siempre han encontrado el productor que se arriesgara a financiarlos, motivando para Jessua amplios paréntesis de inactividad profesional, transformados en oportunidad de reflexión y experiencia (2) para un mejor logro de la difícil aventura que suponía «Traitement de "shock"». ■ FERNANDO LARA.



Metalinguaje y abstracción en Alwin Nikolais

Pasado el formidable efecto de sorpresa que causara el Dance Theatre de Alwin Nikolais cuando actuó por primera vez en Madrid hace dos años (3), cabe

(1) La copia española aparece remontada —o simplemente cortada— en varios de los momentos eróticos del film. Asimismo, se ha ampliado a 70 milímetros lo que, como ya es sabido, perjudica esencialmente a la imagen. Una imagen cuyo color original fue concebido deliberadamente en tonos fríos, siguiendo de cerca el cromatismo del pintor americano Edward Hopper.

(2) Decisiva, según el propio Jessua, fue su residencia en los Estados Unidos durante cerca de un año.

(3) Véase reseña en TRIUNFO, número 525, y entrevista con Nikolais en el número posterior.

en esta ocasión un análisis más en profundidad del trabajo creativo mostrado por este grupo norteamericano. Trabajo creativo que no se limita a la repetición —más o menos renovada— de unas coreografías existentes o de unos módulos expresivos de antigua codificación, sino que parte realmente de cero en cuanto a labor propia y autónoma. El hecho de que en los dos programas de la Zarzuela se hayan exhibido un total de doce obras, o fragmentos significativos de ellas, y de que se incluyeran las últimas coreografías de Nikolais (entre las cuales destacaba un estreno en Europa, «Crossfade»), facilita esta aproximación a las constantes globales de uno de los conjuntos más enriquecedores del ballet contemporáneo.

En primer término situaríamos el decisivo trabajo de investigación lingüística llevado a cabo por Nikolais. No se trata tan sólo de una ruptura absoluta con el ballet tradicional y sus normas sacrosantas, sino de una experiencia continua en torno al lenguaje utilizado. De ella, Nikolais extrae una serie de consecuencias estéticas que determinan una opción concreta: la de una vía formalista como la válida —válida para él, sin ningún desecho generalizador— de las diversas y hasta angustiosas interrogantes que se tiene planteadas el ballet de nuestros días. Insisto en que esta opción formalista no es, ni mucho menos, la única posible, pero tal como la resuelve Nikolais aparece como consistente, al margen ya del problema de base de cómo la danza puede comunicar unos contenidos que no nazcan precisamente de esa forma sin caer en la narración explicativa del ballet romántico.

Resultado directo de esta investigación lingüística —en la que, por fortuna, Nikolais no se queda como tantos otros artistas de la lla-

mémole vanguardia— es la puesta en práctica de un metalenguaje, considerando como tal aquel cuyo sistema de signos no proviene de una observación, análisis y recreación de la realidad exterior a nosotros, sino de una acumulación o síntesis, según los casos, de otros lenguajes artísticos. Como ha escrito Ruth E. Gravert: «Los trabajos de Nikolais no son abstractos en el sentido de que él "abstractice" valores de la actualidad para recrear una imagen estética, sino en cuanto que utiliza sustancias del arte para crear esta nueva realidad».

Acabamos de leer el término «abstracción», y él es en realidad quien define una de las dos metas en que concluye la búsqueda de Nikolais. El mismo ha observado su labor como «un intento de aproximación al mundo contemporáneo desde un planteamiento abstracto, libre, sin limitaciones apriorísticas, sin coacciones de ningún tipo». Esta concreción en lo abstracto —valga la paradoja— se polariza en la segunda de esas metas de que hablábamos: el logro de un espectáculo total, la expresión de un «multimedia» que no sea deudor específico de ninguno de los medios que lo integran para serlo de todos ellos conjuntamente. Danza, teatro, cine, pintura, escultura, «linterna mágica», conceden sus ingredientes aquí y allá como lógico resultado de ese intento metalingüístico a que nos referíamos.

Sin embargo, la abstracción tan querida por Nikolais no adopta un sentido único a lo largo de su trayectoria, que ya supera los veinticinco años de trabajo, veinte de ellos en la «Playhouse» de Henry Street y cinco con compañía propia. Ha de hablarse, necesariamente, en este caso de un «work in progress», de una labor en continuidad dentro de la que se produce ese «cambio de