

## EN EL NUMERO DE MAYO DE TIEMPO de HISTORIA



Proclamación del Estado de Guerra en Barcelona (agosto de 1971).

**Manuel Tuñón de Lara**

### 1917 - 1920: UNA CRISIS INSTITUCIONAL

Aun cuando habitualmente se suele considerar el año 1917 como el punto máximo de la crisis de las instituciones creadas por la Restauración monárquica, en realidad —según analiza el profesor Tuñón de Lara en el texto que inserta TIEMPO DE HISTORIA— es el comienzo de un período que abarca cuatro años y cuya culminación llega al final de ellos. Porque no se trató sólo de una crisis institucional, sino de una verdadera crisis orgánica entre los sectores dominantes y las bases sociales. La necesidad de una ruptura comenzaba así en nuestro siglo.

Además de este trabajo, el último número de TIEMPO DE HISTORIA le ofrece:

EL PRIMERO DE MAYO DE 1890. LOS ORIGENES DE UNA CELEBRACION, por Manuel Pérez Ledesma. • "MUJERES LIBRES", UN MOVIMIENTO FEMINISTA EN PLENA GUERRA CIVIL, por Marina Pino. • UNA GRAN CONCIENCIA FEMINISTA. Entrevista con MARY NASH, realizada por M. P. • RECORDATORIO DE UNA INFAMIA: LA MATANZA DE MY LAI, por Félix Grande. • MAYO DEL 68: LA REVOLUCION PERDIDA, por Teófilo Ruiz Fernández. • MARX, ENGELS Y LA DICTADURA DEL PROLETARIADO, por Mauricio Pérez. • EL COTO NACIONAL DE GREDOS, HISTORIA DE UNA INCAUTACION, por Pedro Vaquero Sánchez. • ULTIMAS INVESTIGACIONES SOBRE EL FENOMENO RELIGIOSO, por Enrique Miret Magdalena. • Y las habituales secciones "España 1946", "Libros", "Cine" y "Debate".

LEALO EN EL NUMERO DE MAYO  
DE

## TIEMPO de HISTORIA

bre cada una de estas cuestiones una impresionante cantidad de testimonios obtenidos en las principales revistas del movimiento, así como en folletos, libros o discursos. Todos los grandes temas, las diversas corrientes, las influencias (de Volney a Nietzsche), se encuentran admirablemente planteados y tratados a lo largo de una exposición viva y polémica, en la que la enorme amplitud de información recogida nunca llega a abrumar al lector gracias a la oportunidad con que es manejada.

Pero ¿acaso no confirma esta excelente exposición de la doctrina ácrata en España las peores sospechas de insuficiencia que se abrigan respecto a ella? Porque la ingenua fe en la ciencia, en el progreso, en la armonía natural, su puritanismo y su obsesión pedagógica, son rasgos que nos la instalan en cierta beatitud regeneracionista poco o nada cercana a la sensibilidad crítica actual. Sin embargo, yo creo que el libro de Alvarez Junco nos puede ayudar a valorar positivamente mucho de lo que en la teoría anarquista ha pasado por defecto. Por ejemplo, su honrada incapacidad de resolver la contradicción individuo libre-sociedad organizada, que los sistemas políticos cerrados despachan con aplastante rapidez. Por ejemplo, su moralista negativa (sin fundamento desde la volatilización de la fe religiosa) a doblegar las exigencias éticas ante las supuestamente naturales necesidades biológicas. Por ejemplo, su terco rechazo (sin plantear alternativa lógica, para mayor escándalo) de la objetivación de la administración en un mandarínato de funcionarios y comités, segregados, en función misma del dominio, de la comunidad que controlan. Podríamos multiplicar los ejemplos de que la validez del anarquismo no reside en lo que creen los rebeldes, que, con frecuencia, no rebasa las habituales vulgaridades progresistas de los últimos doscientos años, sino en lo que no saben y en su determinación de aferrarse a este no-saber. Es fundamental que este no-saber no desemboque en la inacción o la demencia destructiva, sino que se demuestre con el ejemplo —propaganda por el hecho— que ni la certeza ni el sistema acabado en que todo se resuelve son indispensables para actuar: hay una suerte de ac-

ción incierta que puede lograr ser tan hábil y táctica como el cinismo dogmático sin dimitir de su radicalidad. En los momentos que actualmente vive este país, la lección ácrata puede ser particularmente incisiva, especialmente en sus rasgos esenciales, cuya formulación negativo-positiva es ésta: Ningún Estado puede no ser capitalista, porque la concentración trascendente del Poder es el Capital mismo; ninguna mutilación de la libertad lleva al reino de la libertad; el rechazo del espectáculo de la política (a no confundir con el apolitismo, que es una de las categorías del espectáculo vigente) es garantía primordial de que realmente se lucha contra la autorreproducción del dominio. Acallada por los dueños del presente tanto como por los manipuladores del mañana, el grito del alma libertaria late todavía bajo la piel de toro. ■ FERNANDO SAVATER.

### "La Tía Norica de Cádiz"

En la idea dominante de teatro existe, sin duda, un pronunciamiento clasista. La comunidad ha planteado a través de los siglos, a través de las distintas circunstancias y culturas, partiendo de la diferenciada situación de sus clases sociales, formas de expresión y comunicación teatral asimismo distintas y diferenciadas, viniendo, sin embargo, las clases dominantes —en el ejercicio de su poder— a establecer que sólo era verdadero teatro el que nacía de sus cánones. Aceptados éstos, se nos ha dado la inocente libertad de vituperarlos. Los escritores han podido utilizar su pluma para condenar al sistema que los estrenaba y autorizaba; los actores, poner su técnica de Conservatorio al servicio de textos revolucionarios; los directores, vulnerar el principio de la cuarta pared en escenarios a la italiana; los espectadores, rebelarse contra el carácter pequeño burgués del teatro mientras ocupaban su butaca... A todos se nos ha obligado a ver el teatro de cada día —bueno o malo, de derechas o de izquierdas— como el único teatro posible, relegando del concepto a cuantas formas dramáticas nacían con

otras reglas de juego. Relegándolas en la jerarquización estética y asfixiándolas en la práctica social, con lo que, en definitiva —y de ahí el sentido político del debate—, se ahogaban, confundían y minimizaban una serie de expresiones artísticas que eran también afirmaciones del mundo popular. La depreciación de esas manifestaciones, su marginación estética, formaba así parte de la marginación y la desidentidad —¿no eran los "escritores" la base del teatro?, ¿cómo podía ser tomado en serio un músico que no hubiera estudiado en el Conservatorio?— de sus protagonistas. El arte servía así para reafirmar la superioridad de unas clases (cultas) sobre otras (incultas).

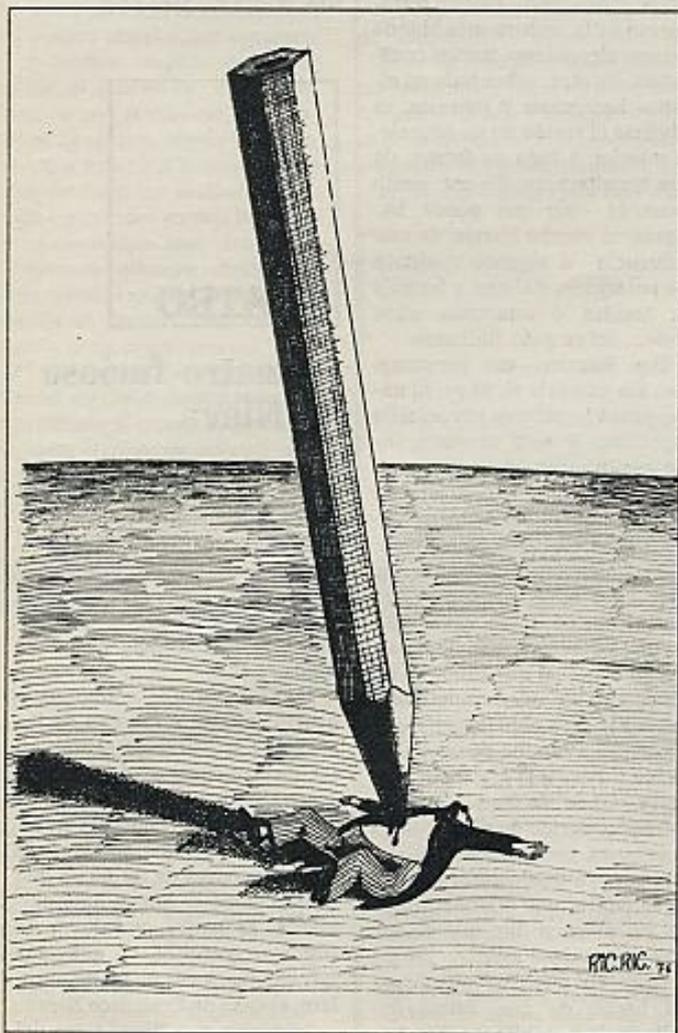
Yo siento que en el libro de Carlos Aladro sobre "La Tía Norica de Cádiz" (publicado, no sé si paradójicamente, en Editora Nacional) existe, ante todo, una rabiosa necesidad de reivindicar el valor artístico y social de una

manifestación "culturalmente" subestimada. Es cierto que Aladro no se queda en la afirmación de esta injusticia, y que, a lo largo de varias entrevistas, análisis de documentos e interpretaciones, nos adentra en las características específicas del viejo teatro gaditano de marionetas. La publicación de los textos del repertorio de "La Tía Norica" (nombre del personaje que dio título a este teatro, cuyas primeras actuaciones se fijan en la segunda década del XIX) permite a Aladro clarificar aún más el alcance de un trabajo, aglutinado antes en torno a la noción de "juego" que a la de "representación". Distinción fundamental sobre la que Aladro, en su doble condición de hombre de teatro y de maestro, insiste y hace valiosas observaciones.

Lo que importa, sin embargo, es la visión última de los muñecos de la Tía Norica —que admiraron tanto a Falla, a Picasso y a Lorca como a todos los niños de

la Baja Andalucía—, como la historia de un fracaso social. O, en otras palabras, como el asesinato de un arte ingenioso y popular a manos de la indiferencia académica en un tiempo —y ése sería el punto quizá más acusador de la requisitoria— en el que la indiferencia del sector dominante presupone la asfixia inmediata. Ni siquiera hacen falta políticas: basta la vigencia de ciertos valores, la aceptación de ciertas reglas económicas, para que quien no se someta a las jerarquizaciones establecidas se agote en la penuria y el desamparo. ¿Y cómo no plantearse el silencio de La Tía Norica después de casi siglo y medio de existencia, depositaria de una tradición popular, como un signo de nuestra vida social?

Es seguro que se equivocan quienes reducen la historia de la cultura burguesa a la historia de la explotación. También se equivocan, sin embargo, quienes no escuchan esas voces, tantas veces confundidas o paternalísticamente explicadas, que han intentado explicitar otros modos de vivir la Historia. En esta voluntad de escuchar —que no es explicar ni justificar— se inscribe el trabajo de Aladro. ■ JOSE MONLEON.



"Bodegón", de Jaime del Valle-Inclán.

lo del marqués de Bradomín. Y lo espero de unas legitimidades que en nada se asemejarían a las del caballero creado por su padre. Por otra parte, quienes sentimos veneración por la obra de aquel don Ramón Primero de España, difícilmente podemos olvidar que Jaime sea su hijo: ese Jaime que para nada cultivó una de las progenies más gloriosas de las letras modernas.

## Jaime del Valle-Inclán: Oleo. Sala Cellini. Madrid.

No cultiva su progenio porque no le hace ninguna falta. Porque, sin ninguna premeditación, él es, gracias a Dios, un Valle-Inclán. Dichosa la rama que al tronco sale.

Y tampoco cultiva su externidad de pintor. Lo de las barbas, por supuesto, no le llega por ese lado de su dedicación, pues quien pudo haber heredado de su padre una de las barbas más floridas de Europa y se contentó sólo con un cachito, no se puede decir que actúe en esas cuestiones bajo ningún dictado de la moda. Y no sólo eso: es que en ese sentido actúa más bien como al revés. Yo creo que va siempre como pasado de moda con liberación. Y creo más: creo que eso, aunque sin plena conciencia de ello, forma parte de su propia estética. Si yo pudiera profundizar cabalmente en las interioridades de cada creador, tal vez sabría encontrar el hilo conductor que identifica a la razón de ser de su pintura con la razón de estar de su presencia y estilo personal.

Su pintura, como su aparien-



Jaime del Valle-Inclán, que es hijo de don Ramón el de las barbas de chivo, es pintor. No parece lo que es —no parece un pintor— cuando algunas veces nos lo encontramos en las noches de Madrid, casi siempre del brazo de su inseparable José Bergamín, que en la ocasión de su muestra le hace a su catálogo una introducción magistral —breve, porque uno quisiera más, pero magistral—, en la que habla del ojo auditivo y el oído visionario del pintor. Pero no parece un pintor. Vestido correctamente de oscuro, con un atuendo que parece escapar con deliberación de la moda, se diría más bien un legitimista del circ-