

NOVEDADES DE NOVIEMBRE



ANAGRAMA BARRAL *Fontanella*
ESTELA TUSQUETS EDITORES
Península *Lumen Iaiá*
CUADERNOS *PIA DIALOGO*

- *Serie Negra*
AL SERVICIO DE QUIEN ME QUIERA
Giorgio Scernabenco 100.- Ptas.
- EL CASO LEROUGE**
F. Gaborian 50.- Ptas.
- *Literatura*
IMAGINACION Y VIOLENCIA EN AMERICA
Ariel Dorfman 100.- Ptas.
- SECUESTRO DE EMBAJADORES**
Ramón Comas 50.- Ptas.
- SETMANA SANTA**
Salvador Espriu (edición bilingüe) 60.- Ptas.
- *Lit-Ensayo*
LA VOZ DE LOS NIÑOS
Gabriel Celaya 100.- Ptas.
- *Clásicos*
LA MONJA ALFEREZ
Thomas de Quincey 60.- Ptas.

NOVEDADES DE OCTUBRE

- *Ciencias Humanas*
ADOLESCENCIA, SEXO Y CULTURA EN SAMOA (1)
Margaret Mead 125.- Ptas.
- LA TAPIA DEL MANICOMIO**
Roger Gentís 60.- Ptas.
- INTRODUCCION AL BUDISMO ZEN**
Mariano Antolín y Alfred Embid 80.- Ptas.
- *Literatura*
CHEJOV, SEGUN CHEJOV
Sophie Laffitte 80.- Ptas.
- *Historia*
GORKI, SEGUN GORKI
Nina Gourlinkel 80.- Ptas.
- *Ciencias Sociales*
SOCIOLOGIA DE SAINT-SIMON
Pierre Ansart 80.- Ptas.
- LA INVESTIGACION SOCIOLOGICA**
Theodore Caplow 125.- Ptas.

PIDA EL CATALOGO COMPLETO DE EDICIONES DE BOLSILLO

distribuciones de enlace
teléfono 2454231 barceloná

ARTE • LETRAS • ESPE

todo. Pero como le falta la dimensión auditiva, su capacidad de profundización visual llega a límites verdaderamente sorprendentes. Alguien podría decir, a la vista de su obra, que eso es lo que ve Lorenzo Goñi, pero que, además, eso es lo que sueña. Sería correcto. Pero, en favor suyo, con todos los respetos, podríamos tal vez modificar el conocido título de don Francisco de Goya, «El sueño de la razón produce monstruos». En el caso de Goñi, los monstruos de la razón producen sueños. Ahora, Lorenzo Goñi está realizando una exposición en la galería Rayuela, de Madrid.

Lorenzo Goñi es un ilustrador. La ilustración, en pintura, ha sido —es— una de sus potencias. Recuérdense las argumentaciones de Berenson. Quiero decir, no solamente que la obra de Goñi parece vivir en función de una argumentación literaria previa, sino que ella misma tiene «argumentos». Ante un dibujo de Goñi, uno no solamente siente la melodía de sus lineaciones más o menos gratuitas: uno es invitado a penetrarlo en su fisonomía y en su geografía..., casi hasta en su topografía. Como con los dibujos de Durero, con esos de Lorenzo Goñi uno puede entregarle parte de su tiempo descubriendo historias distintas en sus rincones, imaginando qué puede pasar detrás de esa ventana iluminada que emerge en el laberinto de casas de esa vieja ciudad que uno no sabe identificar, pero que de alguna manera le recuerda la fisonomía de Cuenca. Porque ese «soñador» no lo es tanto. En realidad, todos los grandes creadores, soñadores o no, cuentan como primera materia incitadora con las sugerencias de su vida real. Lorenzo, que se marcha a Cuenca con mucha frecuencia para llenar con un nuevo horizonte sus horas de ocio, extrae de Cuenca una serie de incitaciones que

parecen marginales, pero que son definitivas en el conjunto de su creación: las buhardillas iluminadas por la luz de un candil, la cordillera de tejados de toda vieja ciudad, las escaleras inverosímiles que conducen a extrañas arquitecturas..., y el gato; ese gato solitario y civil que, en esas ciudades, lanza siempre su pregón amoroso —humano, de-

tuviese ante si los dibujos de Lorenzo Goñi, los rechazaría. Miguel Angel diría que esa ilustración no era una escena con un escenario, no se podía captar con un solo golpe de vista, no era una composición formal clara y limpia... Igual que dijo de la pintura de los flamencos que él conoció en su tiempo. Y tendría razón Miguel Angel, pero...



masiado humano— por todas las esquinas del enero.

Yo ignoro si Lorenzo Goñi ha sentido alguna vez la tentación de «ser pintor», de lanzarse a la metodología de la pintura de caballete, que algunos de su casta pictórica consideran un paso más. Lo ignoro. Pero me felicito de que el Lorenzo Goñi que más consuetudinariamente conocemos sea éste, el ilustrador, ocasional y deliberado. Porque con eso, y sólo con eso, es uno de los más grandes artistas españoles, y dudo mucho que en Europa haya quien, en su género, pueda superarle. Es un ilustrador, como lo fue el viejo Bruegel del «Triunfo de la muerte», como lo fue el Patinir de «La laguna Estigia» y, sobre todo, como lo fue El Bosco... El Bosco: otro al que los monstruos de la razón le hicieron concebir sueños geniales. Por cierto que, poniéndose a imaginar disparates, podríamos llegar a imaginar que esos otros disparates, los producidos por Lorenzo Goñi, pudieran ser vistos por Miguel Angel.

Imaginemos ese absurdo. Si Miguel Angel

Pero el Patinir podría lanzar, respecto a la pintura de Miguel Angel, una acusación rigurosamente paralela y rigurosamente inversa. Y también tendría razón. Toda pintura tiene su propia realidad.

Para mí, además, la pintura —si, la llamaré así: la pintura— de Lorenzo Goñi tiene una facultad, si se quiere lateral, que me parece digna de encomio y que tiene todo mi reconocimiento: la reivindicación del desnudo —o del semidesnudo— femenino. Lorenzo Goñi lo recrea —lo vuelve a crear— gloriosamente. Gloriosamente, digo, aunque sus desnudos no sean, como los del siglo XV italiano o como los flamencos del XVII, los de diosas olímpicas. Son como las majas goyescas, o como la «Bella» de Urbino, del Tiziano, o como la «Venus» de Giorgione, de Dresde, mujeres: hembras. Tienen aliento carnal y calor femenino. Así debe ser. Y no es extraño que de ese complejo de cosas, de los fantasmas nocturnos de la ciudad, de la contemplación de los monstruos de la razón, de la apertura misteriosa —siempre eso es

misterioso— a la carne de la hembra, aparezca lo demoníaco.

La aportación máxima de Lorenzo Goñi consiste en la feliz aglutinación de dos elementos que, fuera de él, parecen contradictorios: de una parte, el realismo; de otra, un cierto onirismo, que puede rozar a veces las actitudes surrealistas y que, paradójicamente, puede ser enemigo de lo primero. Lorenzo Goñi resuelve esa contradicción de la manera más sencilla. Como está tan rematadamente sordo, ni se enteraría de que la contradicción existe. El, simplemente, prescinde de todo apriorismo estilístico. Pero unas veces, de acuerdo con su condicionamiento más íntimo, es realista. Y otras, siguiendo tal vez un misterioso impulso promovido por su defecto físico, llega a ser realista-superior, esto es, surrealista. Pero, en realidad, él no quiere ser nada más que quien es: Lorenzo Goñi. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

«La muerte de Danton»

Hay muchas cosas posibles que decir de esta obra de Büchner, considerada por los historiadores como uno de los puntos de partida del teatro moderno. Su estructura épica —muchas ideas de Brecht, que ganó en su juventud un premio Büchner, proceden de este autor—, el carácter colectivo de su problemática, el abandono del diseño psicológico como algo cerrado e individual, su

pasión existencial, su decidida superación del modelo romántico—presente en las relaciones entre Camilo y su esposa y en algunas metáforas y exaltaciones que hoy nos parecen pueriles—, la soledad de los héroes, el estilo expresionista y algunas otras cosas, nos sitúan ante un tipo de realismo que pertenece ya, decididamente, a la sensibilidad de nuestra época. En la misma obra, el personaje Camilo hace unas consideraciones sobre la actitud del público ante el teatro que no han perdido en nada su vigencia:

«Recórtale a uno una marioneta en donde se vea colgar la cuerda con la que es sacudida, y cuyas articulaciones crujen a cada paso, "¡qué carácter, qué consecuencia!". Quitale a uno un pequeño sentimiento, una sentencia, un concepto, y ponle casaca y pantalón; hazle manos y pies, pintale la cara y déjale que se torture a lo largo de tres actos, hasta que, por último, se canse o se pegue un tiro. "¡Qué ideal!". Toca al violín una ópera que refleje los balances y declives de la vida humana, igual que imita una pipa de barro con aguas al ruiseñor. "¡Oh, el arte!". Pon a la gente del teatro en la calle, "¡la lamentable realidad!". Olviden a su Dios por sus malos copistas. No oyen ni ven nada de la creación que nace ardiente, impetuosa y fulgurante en ellos a cada momento».

Siguiendo por estos caminos podría hacerse un largo análisis de «La muerte de Danton», uno de los tres dramas de Büchner, estrenado en el teatro Español, de Madrid, según versión libre de Emilio Romero, bajo la dirección de Alberto González Vergel, con escenografía de Nieva. Pero ello sería repetir mucho de lo que anda por los prólogos de las diversas ediciones de la obra y en las historias del teatro. Mucho más ajustado a los objetivos de una verdadera crítica

teatral parece que ha de ser el preguntarse por el alcance de la representación de la obra de Büchner, con arreglo a un montaje y una versión concretos, dentro de nuestro ámbito cultural y político.

El hecho de que «La muerte de Danton» fuera escrita en 1834 es dato que sólo debe servirnos ahora para comprender el carácter de adelantado que tuvo Georg Büchner. Pero nadie va a eso al teatro. Aparte de que lo que entonces supuso un paso importante en la historia de la literatura dramática ha sido luego transitado con insistencia y, lógicamente, con mayor seguridad. Lo que cuenta es decidir, más allá de cualquier estimación erudita o puramente formal, si nos afecta hoy «La muerte de Danton» y por qué.

La aproximación a la obra de Büchner, llegados a este punto, entiendo que ha de ser esencialmente política. La relación Danton-Robespierre está, en efecto, llena de sugerencias. Hay en el primero asomos de cansancio o decepción revolucionaria, por no decir de cinismo y lejanía. El Danton de Büchner tiene algo de luchador retirado, de santón, de hombre que deja de «hacer historia» para limitarse a suplicar un poco de clemencia de los mismos tribunales revolucionarios que él instauró. Danton es, como simple ser humano, un personaje lleno de perplejidad, para quien la vida y la muerte están llenas de oscuridades agresivas. Pero no es Danton en sí mismo lo que cobra relieve en la obra. Su personalidad se manifiesta en el enfrentamiento con la de Robespierre, convertidos en dos imágenes del proceso revolucionario. Robespierre, el incorruptible, hace de la virtud el primer valor. El terror no es sino el compañero obligado de esta virtud, convertida en la medida única de los avances de la revolución. La guillotina es el confesionario que garan-

tiza la existencia de esa virtud. Se mata como quien santifica, igual que en los viejos autos de fe. Se mata por la libertad, por el pueblo, por la revolución y por esa virtud última en que habrá de apoyarse la nueva sociedad. Frente a este puritanismo, el materialismo de Danton, su sensorialismo a ras de suelo, cobra un determinado valor. Son dos ideas, la del reparto de la virtud o la del reparto del placer, las que se enfrentan. Los jacobinos serían los puritanos de la revolución, frente a un Danton para quien sería traición alimentar con virtudes y con la sangre de los guillotinos el hambre y la sed de los sectores populares. Salvando las distancias, el conflicto entre Robespierre y Danton se anticipa un poco al planteado por Peter Weiss entre Sade y Marat. Durante un tiempo, como afirman los propios personajes, pareció que Robespierre y Danton cabían y eran igualmente necesarios para la revolución. Cuando el primero decide y consigue eliminar al segundo, el equilibrio se rompe y quizá se da el primer paso hacia la tiranía. Porque la sangre derramada en nombre de la virtud revolucionaria—lógicamente, a Robespierre le llegará también su turno e irá a la guillotina— acaba, paradójicamente, trayendo el «orden» y la «grandeza» napoleónicas e incluso la restauración monárquica.

Las derivaciones de un planteamiento de este tipo no pueden ser más sugestivas. Yo creo que en esto es también Büchner un genial adelantado y que su pesimismo ante el antagonismo entre Robespierre y Danton presta a su texto el tono melancólico que se respira en toda la moderna literatura de las frustraciones revolucionarias. Con la muerte de Danton se confirma una especie de divorcio entre las ideas y la realidad, elevadas aquéllas a categoría de dogmas absolutos. Las

grandes palabras manejan la represión y la muerte, mientras el pueblo, el teórico beneficiario de la revolución, levanta banderas, canta ardorosos himnos, pasa hambre y se pregunta por qué seguirán unos con tanto y otros con tan poco.

Si consideramos que una obra de estas características ha sido adaptada por Emilio Romero y montada en un teatro nacional, es forzoso que aparezcan elementos inesperados. El hecho está por encima de la voluntad del adaptador y del director de la obra. La personalidad de Emilio Romero y el carácter oficial del teatro obligan a preguntarse si el debate de Büchner se proyecta de un modo inalterado o si alcanza dimensiones que contradigan las originales.

No soy yo quien va a meterse en un terreno que, en definitiva, pertenece a esa «cocreación» que toda representación teatral, en función de sus características y sus circunstancias irrepetibles, solicita de cada espectador. Si señalaré que Emilio Romero ha hecho una adaptación hábil y dramáticamente sólida, conservando las ideas de Büchner, desarrollando de forma lógica algún personaje y aligerando el texto de sus posos verbales de romanticismo. En cuanto a la posibilidad de que el espectador contemporáneo español estableciera ciertos paralelos, me pregunto si serán los mismos dada la personalidad del adaptador y del teatro que los que hubiera establecido con otro mediador menos significativo y en un teatro privado. Se diría que el conflicto se traslada de un campo a otro, de una idea de la revolución a otra bien distinta, toda vez que la obra no ha sido utilizada para hacer de los conflictos apuntados por Büchner un argumento reaccionario. Lo que contribuye a «integrar» más que nunca una pieza na-

Siglo veintiuno de españa editores s.a

bruma, armonía, delos, las, fuerza de la, libertad, siglo, los, historia, nivel, y, crítica, histórica, antropología, sociología, política, economía, psicología, ensayo, libros, educación, biología, ciencia, y, filosofía, esbozamos, y, arquitectura, ensayo, clásico, literatura, cine, teatro, novela, folclore, ensayo, literatura, latinoamericana

XI
novedades

Victor-Serge EL AÑO I DE LA REVOLUCION RUSA

C. Martín Gaité
USOS AMOROSOS
DEL DIECIOCHO ESPAÑOL

A. Ciria
PERON
Y EL JUSTICIALISMO

M. Murmis y J. C. Portantiero
ESTUDIOS
SOBRE LOS ORIGENES
DEL PERONISMO

I. Eibl-Eibesfeldt
AMOR Y ODIO
Estudio de las pautas elementales de comportamiento

H. Jacoby
LA BUROCRATIZACION
DEL MUNDO

F. Fornari
PSICOANALISIS
DE LA GUERRA

P. Guiraud
LA SEMIOLOGIA

DE INMINENTE APARICION:

J. A. Durán
HISTORIA DE CACIQUES,
BANDOS DE IDEOLOGIAS
EN LA GALICIA
NO URBANA

A. García Calvo
LALIA
Ensayos de estudio
lingüístico de la sociedad

XI EMILIO RUBÍN, 7
MADRID-33 ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores sa

XI TACUARI 1271
BUENOS AIRES, ARGENTINA

cida del pensamiento político revolucionario.

El montaje pretende ser totalmente épico. Los actores «escenifican», salvo en algunos contados momentos, una serie de episodios del terror. Se nota una cierta preocupación por componer los tipos, por enfrentar a un Germán Cobos (Robespierre) torturado, con aire de seminarista, con un José María Prada (Danton) gordiflón y algo labriego. Igual podríamos decir de la mayor parte de los personajes. El problema es que se trata de una composición externa, que rara vez logra vivificar los textos políticos, reducidos más a discursos que a manifestaciones activas de las distintas personalidades. La relación entre los personajes y el coro es quizá el dato más claro para detectar esta actitud retórica de González Vergel. Son risas, aplausos y vivas que estallan en el segundo exacto, con la duración exacta, como una partitura de zarzuela. Lo que acaba por enfatizar un debate que no está en el corazón ni en la mente de los personajes.

La escenografía de Nieva es magnífica. Tiene la belleza y barroquismo habituales en su trabajo, pero sin que tales elementos se opongan nunca a la expresividad del drama. Justo es añadir que si la dirección de actores y coro de González Vergel peca de decorativismo, su utilización de la escenografía de Nieva es, en cambio, muy efectista. Hay un aire de gran ópera, con sus «divos» y sus comparsas, con la luz matizando cada situación del melodrama, para el que Vergel ha sabido aprovechar con mucho talento las dimensiones barrocas de la escenografía.

El espectáculo es, con todo lo que se quiera decir de él, muy interesante. Pienso que algunos lo rechazarán por detectar limitaciones o contradicciones, mientras que otros, fingiendo

otro tanto, no pasarán de oyentes in habituados al debate político, ajenos al que es un problema histórico y un problema presente de todas las verdaderas revoluciones. ■ JOSE MONLEÓN.

CINE

Los cuentos del abuelito

A sus sesenta y seis años, John Huston parece haber retomado con nuevas energías su carrera de autor. Sorprendía a todos en Cannes con su excelente «Fat City», como dos años antes lo había hecho con esa «película maldita» llamada «A walk with love and death», desconocida aún en las pantallas comerciales españolas. Con gran rapidez, sin embargo, nos llega «el juez de la horca» («The life and times of judge Roy Bean»), realizada en este mismo 1972. Film agríndice, divertido y triste al mismo tiempo, posee todos los encantos del mejor cine clásico norteamericano. Huston es uno de los pocos maestros de esta narrativa que aún sigue en activo, con amplio poder de innovación dentro de una línea tradicional, y gozando de una frescura y una juventud expresivas que valorizan la reflexión experimentada que subyace en cada una de las imágenes. Si la filmografía de Huston presenta unos baches indudables (segunda mitad de los años cincuenta, por ejemplo) e incluso se le pudo dar por perdido en algún momento («La Biblia», sketch de «Casino Royal»), da

toda la impresión de haber agarrado ahora muy bien los mandos, volviendo a ser el autor de «El halcón maltés», «La jungla del asfalto», «The red badge of courage», «Vidas rebeldes» o «Los que no perdonan», títulos que yo elegiría entre su amplia obra, compuesta por veintiocho películas.

Aunque, evidentemente, Huston ya no es el mismo de sus etapas anteriores. Existe una trayectoria vital irreversible que configura de manera decisiva su postura humana. A la completa negrura, a la desesperación —serena, pero desesperación al fin y al cabo— que destilaba «Fat City», sucede en «El juez de la horca» una mirada aparentemente divertida, despreocupada, pero con unos elevados grados de tristeza. Es como si el espíritu irlandés que anida en Huston quisiera sobreponerse al cansancio que produce un camino que se sabe sin salida. El resultado es el cinismo, tramo final de una visión escéptica de la realidad que domina los treinta años de trabajo del autor de «El tesoro de Sierra Madre». Huston no ha creído nunca demasiado en nada; si ello antes le parecía hasta trágico, hoy se divierte contemplando —desde su atalaya de patriarca— el espectáculo de la vida y de los hombres. Pero al mismo tiempo, y aunque la frase sea tópica, no puede evitar ser un sentimental. Y quiere profundamente a esa vida y a esos hombres. Por encima de sus conflictos cotidianos, de su violenta lucha por sobrevivir. Ya se ha convertido en el abuelito que cuenta a sus nietos-espectadores unas maravillosas historias sobre seres casi míticos. El abuelo está de vuelta de todo, cansado de todo; pero el transcurso de su propia narración le vivifica momentáneamente. E incluso derrama alguna lágrima cuando recuerda amores imposibles o

seres que un día murieron dejando en el más absoluto vacío a quienes les querían. «Así es la vida», terminará el cuento, mientras los nietos-espectadores —que tanto se han divertido, que han llegado a encariñarse con sus protagonistas— se quedan callados, metidos aún en el ambiente de una historia que, sobre todo, les ha ayudado a comprender mejor a quien la ha narrado.

Como prolongación de cientos de personajes del cine clásico americano, este «juez de la horca», este Roy Bean (estupendamente encarnado por Paul Newman, al mismo nivel del resto del reparto, en el que quiero destacar a la para mí desconocida Victoria Principal), no es más que un superviviente. Su éxito deriva de haber sabido instrumentalizar la justicia en provecho propio, encubriendo de legalidad, de respeto hacia una ley que él mismo determina, todo aquello que —de otra forma— le resultaría conflictivo. La desgarrada visión que de la justicia posee Huston queda bien patente. Para el cínico, todo el mundo es un caos en el que los papeles se hallan repartidos en función de la listeza y la capacidad de utilización de las gentes que lo pueblan, enmascaradas en principios trascendentes... Lo más desesperante de los cínicos es que, a menudo, tienen toda la razón. ■ FERNANDO LARA.

Sopa de letras

Brian Hutton, realizador de «Los violentos de Kelly», uno de los nuevos realizadores norteamericanos mimados por la industria, estrena ahora en España «X Y and Zee», subtitulada entre nosotros —nadie sabe por qué— «Salvaje y peligrosa», película que quiere ser una especie de «¿Quién teme a Virginia Woolf?»,

pero depurada de intenciones críticas y aumentada en gritos y sensacionalismos, que el distribuidor español encuentra «salvajes». Un arreglo moderno del clásico triángulo donde, en respuesta a tantos años de blandenguería y delicadas versiones oficiales, se propone una versión pretendidamente cruel y directa de las relaciones y motivaciones de tres personas que se hacen el amor, se quieren y se repudian con facilidad, como espejo de los problemas de cualquier hogar de puertas adentro.

Hay que reconocer que Hutton logra, fundamentalmente a través del sugestivo personaje de Zee (donde Elizabeth Taylor explota sus grasas y su indiscutible talento de actriz), el planteamiento del aparente juego de sadomasoquismo latente en cualquier relación amorosa. Una conveniente transformación literaria del problema conduce a la síntesis de lo que seguramente se propuso el realizador como máximo objetivo de sus pretensiones. Nadie es como parece, y en el terreno de las relaciones amorosas no hay «standardización» posible; no comprenderlo supone sufrir el juego de la felicidad a costa de la infelicidad de otro.

El trabajo de Hutton es inteligente en la primera parte de la película, donde va presentando a sus tres personajes centrales —donde Savannah York sigue siendo una actriz mucho más que respetable, y Michael Caine, un pobre imitador de Robert Mitchum, que se queda en la mueca simple y sosa—. La agilidad narrativa y los sabrosos diálogos conducen rápidamente a entender el problema planteado, para horror de algún espectador español, que no deja de sonreír nerviosamente ante alguna que otra frase, evidentemente depurada en la versión celtibérica que se nos ofrece.

Sin embargo, una vez que Hutton ha planificado excelentemente el conflicto, se encuentra con dos únicos caminos posibles. O profundizar lo que él mismo ha creado —al menos, a la manera de Albee en la famosa comedia antes citada— o renunciar a continuar su trabajo y hacer cualquier otra película. Como el fin de la que tenía entre manos no debía ser otro que la de empalmar una serie de numeritos de circo, su «X Y and Zee» se transforma en una reiterativa y frívola sucesión de escenas sin sentido. Como si no supiera muy bien cómo deshacer el enredado entuerto creado. Así, sólo con un «tour de force» final (intuible desde bastante antes) consigue cerrar el círculo.

Lo que ocurre es que la versión española —además de los cambios de diálogo y supresión de diversos planos— ha escamoteado la escena final en la que se encuentran solas las dos mujeres. Y aunque se llega a comprender que también han hecho el amor, lo que nunca se sabrá es cómo se ha planteado la relación, con lo que el esfuerzo final de Hutton carece de sentido. ¿Qué hace Zee? ¿Ridiculiza a su compañera o le sigue el juego hasta el final? ¿Por qué llora la York? ¿Humillada, porque ha reencontrado su camino o por qué otra razón? Es lamentable que todo esto se haya eludido. «X Y and Zee», que no es ni mucho menos una película importante, ha supuesto sin duda un esfuerzo para la censura española, pero que, cortada la mitad, deja su esfuerzo en el mayor numerito circense de la película en cuanto que, en definitiva, se ha quedado en la piel de la cuestión, obligando a que los españoles se replanteen otra vez las historias a su gusto, según su propia imaginación. Y así seguimos con la terapéutica de los parches. ■ DIEGO GALAN.