

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). Dedicada 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).