

los dejó de sí mismo en su diario íntimo, y en el que Seco dispone luces y sombras con respetuoso fervor. La imagen que de ello resulta confirma el perfil romántico del mítico León Guzmán, depurado, no obstante, de la ganga legendaria un poco ariotesca que le añadió la nostalgia pequeño-burguesa de Valle. La explicación del «programa» de Carlos VII descubre, desde luego, aspectos no demasiado conocidos de su mentalidad y restituye al carlismo de esta época un interés ideológico que quizá Seco contempla a través de un prisma apasionado, pero que no deja de ser notable. El «espíritu innovador» del duque de Madrid y su «proyecto españolista» tienen en Seco un exegeta cariñoso y un abogado que denuncia con brío la crónica desunión del carlismo, causante última del fracaso de los proyectos del Rey. Este es quizá el mejor logro del libro: mostrar la antigüedad de unas tensiones internas que cuando en 1885 rompan en la barbaridad cerril del integrista neocatólico eran ya, como demuestra Seco, viejas. Es, por parte de Seco, como un dolido mentís al optimismo apañado del «Oriamendi». O como una consigna esperanzada, quién sabe. Lo hace sospechar sobre todo esta semblanza de don Carlos de Borbón y de Este, «el único Príncipe soberano —según Valle— que podría arrastrar dignamente el manto de armijo...» y a quien Seco rinde el homenaje de una confianza política que si no convence, desde luego emociona. ■ JOSE ANTONIO GOMEZ MARIN.

**Europa como unidad**

La idea de Europa como unidad política es relativamente reciente. Como es lógico, dentro de un cierto sentido de la historia que parece avanzar en favor de las unidades geográficas cada vez mayores, desde

el feudalismo a la constitución de las nacionalidades. La sensación de progreso y de conveniencia son, sin duda, un poco dudosas, desde el momento en que se han tratado siempre o casi siempre de hacer a favor de unos grupos de poder que lo que pretendían era, en realidad, la hegemonía. Se ha ido viendo que las constituciones políticas de los grandes grupos humanos trataban de ser como macromodelos de las más pequeñas: las monarquías absolutas pretendían ser feudalismos a gran escala. Es decir, una forma por la que el señor aumentaba el tamaño de su feudo, de su reino, y la cantidad de sus súbditos. Salvo en casos excepcionales, sin embargo, no lograron enteramente sus propósitos, por lo que podríamos llamar una ley natural —o, por lo menos, un valor constante en la historia—: que la intensidad disminuye en relación inversa a la extensión. Ciertos medios modernos de convicción y represión han podido actuar en favor de poderes muy concentrados para extensiones y poblaciones grandes; en favor de ellos se han creado macroestados, lo cual parece favorecer ideas como la de una Europa unida. Han jugado y juegan también factores de defensa: frente a los macroestados, los microestados buscan la forma de unirse para poder presentar alguna resistencia. La noción de que ha llegado el momento de Europa es ahora más fuerte que nunca (aunque atravesase un momento de desaliento) y, por consiguiente, se aprietan en los escaparates de las librerías. En España tienen un carácter especial por la especial consideración que tiene aquí el europeísmo. Como toda integración en una unidad mayor, produce una especial angustia: la de la pérdida de personalidad, la de una posible disolución de «caracteres nacionales», en contradicción con lo que nos parece un progreso hu-

mano, una mejora económica, una participación en otras ideas que aquí están aduanadas. Hay numerosas contradicciones en las ideas españolas sobre Europa, y no es la menor que siendo la unidad europea un movimiento fuertemente conservador (y opuesto a otra supranacionalidad con otro sentido: el internacionalismo), aquí aparece como progresista.

Considerada Europa como una ampliación del modelo feudal a una mayor extensión de terreno y población, no es de extrañar que hayan sido los conservadores quienes la hayan mantenido. Sin irnos hacia movimientos del tipo de la Santa Alianza, o siquiera hacia Napoleón, el concepto de Europa aparece muy anclado en la ideología de Hitler, en el sentido de «civilización occidental» relacionado con el de raza superior. Naturalmente, la URSS no estaba incluida en su idea de Europa, como no lo estaba en los textos de quien fue probablemente su inspirador, aunque tuviera una idea más amplia, el conde Coudenhove-Kalergi, fundador del «paneuropeísmo» en 1923 (a quien tampoco le pare-

cía que debía ser parte de Europa la Gran Bretaña, como señala Henri Brugmans en «La idea europea 1920-1970» (1), uno de los libros publicados ahora sobre el tema. Apenas caído Hitler, otro gran conservador, Winston Churchill, recogía la antorcha; es curioso que la Gran Bretaña, no sólo excluida siempre por los paneuropeístas europeos, sino excluida a sí misma por una especie de desconfianza y de desdén hacia el continente, se convirtiera en la nueva directora del paneuropeísmo. Hay que atribuirlo a la visión clara de que su imperio nacional se hundía, y sólo extendiendo su poder a otros países podría conservarlo. La «Europa después de Hitler» es el título de Walter Laqueur (2) que estudia el tema en esta más reciente actualidad. Coincide en su optimismo con Jean Lecerf, en «Principios de la unidad europea» (3). «La historia

(1) Henri Brugmans, «La idea europea 1920-1970». Colección Europa. Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 1972.  
(2) Walter Laqueur, «Europa después de Hitler», traducción de Gil Lasierra. Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1974.  
(3) Jean Lecerf, «Principios de la unidad europea», traducción de Álvarez de la Rosa. Inventarios Provisionales. Las Palmas de Gran Canaria, 1973.



de los Estados Unidos de Europa sólo está en sus primeras páginas, pero ha empezado bien», dice Lecerf; y Laqueur: «El continente ha sabido demostrar un vigor nuevo que es el asombro de amigos y enemigos del consumo (...). Las ideas y la técnica europeas se han ido extendiendo a todos los rincones de la Tierra, y la civilización europea sigue siendo un modelo para el mundo entero (...). En un sentido más amplio, la era europea acaba de dar comienzo». Optimismo que contrasta con la observación de pasional frío como es Rostow, en otro libro reciente (4), quien comenta cómo en los acontecimientos recientes Europa ha quedado reducida al papel de espectador y «el abismo existente entre el papel potencial de Europa en la estabilización de un mundo volátil y el encarrilamiento de las cosas en los años 1960».

El problema de casi todos estos libros consiste en que están escritos en un mundo tan velozmente cambiante que sorprende a sus autores, sobre todo cuando los mecanismos de traducción, permisos, edición y difusión en España no han alcanzado la rapidez necesaria. Sus autores —conservadores europeos— están aún influidos de la guerra fría, cuando no han sido protagonistas activos de ella (como Rostow, consejero presidencial en la Casa Blanca, ayudante especial para asuntos de seguridad nacional de Johnson; como Laqueur, presidente del Consejo de Investigación del Centro de Estudios Estratégicos e Internacionales de la Universidad de Georgetown, en Washington) y actúan sobre un mundo inmediatamente anterior; y han escrito antes de que los últimos acontecimientos les hayan podido dar una visión más realista que modere sus utopías. ■ H.

(4) W. W. Rostow, «La difusión del poder 1957-1972», traducción de Martínez Monasterio. Dopesa, 1973.

**CINE**

**La luz y la sombra**

Las imágenes finales de una película suelen resumir, en muchos casos, el sentido global de ésta, sintetizando dramática o plásticamente los contenidos narrativos del film. Liberado el director de las exigencias del guión, que, sobre todo si no es suyo, limita en numerosas ocasiones su personalidad, es en esos metros últimos donde él puede darnos con entera libertad un punto de vista totalizador sobre la historia, al mismo tiempo que reflexionar subjetivamente en torno a ella. Por desgracia, son éstas precisamente las imágenes que el espectador mediocre o apresurado apenas ve, ya que su curva de atención ha descendido a cero al concluir la anécdota y lo único que le preocupa es salir con rapidez del local. A causa de sus hábitos mentales respecto al cine, se pierde así unos momentos que más de una y cien veces son privilegiados, dejando mutilada la obra cuando quizá necesita de una mayor atención, cuando el realizador pasa de hablar de tercera a primera persona.

En este sentido hay que considerar como reveladores los planos finales de «El hombre de Mackintosh» («The Mackintosh man», 1973), de John Huston, y particularmente aquél en que la cámara se queda durante unos segundos fija en una pared dividida entre la luz y la sombra, después de que la protagonista femenina se ha sumergido en la oscuridad. Pero la división de negrura y claridad en el muro no es nítida, absoluta, cortante; más bien podría de-

circse que se trata de una continuidad de grises participantes de una base común, a la que no diferencian, sino, a lo sumo, matizan. Creo que en esta imagen queda atrapada la reflexión de Huston sobre el material narrativo que ha desarrollado durante hora y media. Luz/sombra, verdad/mentira, realidad/apariencia, comportamiento/ficción, no son valores antitéticos, contrapuestos, sino que todos forman parte de un juego donde sólo el engaño, asumido o ignorado, se erige como regla directriz. La compleja intersección de actividades de espionaje y contraespionaje puestas en pie en «El hombre de Mackintosh» viene a ser entonces —bajo un primer nivel, nada desdeñable, de «cine de acción»— el reflejo de un mundo de tensiones donde se efectúa cotidianamente una traslación decisiva: de lo invólucro se pasa a lo

externas de una misma realidad que disfraza así su presentación para que el engaño pueda continuar.

La postura «cínica» —en la acepción filosófica de la palabra— que Huston mostrara ante la realidad en «El juez de la horca» se prolonga, pues, en «The Mackintosh man». Igual que Roy Bean pasaba de forajido a juez por un simple acto de su voluntad, enmascarándose tras la cobertura de la Ley y el Orden para poder funcionar sin peligro, con la salvaguardia que le proporcionaba su nueva y respetada situación formal en la sociedad, aquí el diputado derechista sir George Wheeler oculta su verdadera personalidad bajo la ardiente defensa de los «sacrosantos valores patrios» y su tenaz hostilidad contra «la subversión y el desorden». Los tres restantes personajes principales de «El hombre de Mac-

huida», de Peckinpah, con una estructura similar ambas películas) que, entre otros errores, contiene el de no explicar cómo Reardon y Mrs. Smith pueden trasladarse nada menos que desde Irlanda a Malta, la última obra de Huston se ofrece, no obstante, como vivo ejemplo de su propia postura vital. Porque aquí también «la apariencia» —film de acción— viene en buena parte modificada por el resultado de la reflexión, que, casi imperceptiblemente, efectúa sobre ella el cineasta. ■ FERNANDO LARA.

¿«Apertura» para el cine?

Como en todos los circuitos, también en el del cine se habla estos días de «apertura». Quien más y quien menos ha oído que el Comité de Censura revisará algunos de los títulos «malditos» que nunca consiguieron atravesar la frontera. Incluso se llega a comentar que el famoso «tango» de Bertolucci o la no menos «naranja mecánica» de Kubrick se censuran de nuevo. Es decir, que en estos medios se asegura una mayor libertad para la exhibición; que con estas cosas, si van a ser como se nos dice, los españoles quizá no tengan que hacer tantos viajes al extranjero para enterarse de cómo va el mundo de la cinematografía.

Pero de lo que no se habla (y sin que estos comentarios se entiendan como promesa firme o postura oficial ya decidida) es de esa misma «apertura» referida al cine español. De lo que nadie parece estar enterado es de si va a autorizarse al cine español a hablar finalmente de España.

Estos días se estrena la película de Eugenio Martín «Una vela para el diablo». El título es, por muchas razones, interesante. En primer lugar parece que la autorización para ser exhibida estuvo retenida durante varios meses por censura, y finalmente

fue autorizada, no sin hermosos y contundentes cortes. A pesar de ellos, puede verse cómo los criterios de «apertura» se hacen evidentes. Algún desnudo, alguna relación pecaminosa, algún morbo insólito se deslizan en la proyección. Y por este lado, se supone que puede abrirse aún más la mano hasta que los censores pierdan el miedo a que un español vaya a escandalizarse ante escenas similares.

Pero por lo que también resulta ejemplar «Una vela para el diablo» es por cuanto tiene de omisión de la realidad española. En realidad, la película corresponde a la serie puesta en moda recientemente del film de terror de corte europeo. La sangre, la tensión dramática y algún nombre extranjero en el reparto. Pero nada que pueda acercarse a un tratamiento serio o verosímil de la realidad española.

Y aún más, «Una vela para el diablo» (que despierta alguna que otra carcajada en el público) es una de esas películas donde no se ha querido conseguir en ningún momento que la comercialización dependa directamente de la verosimilitud y del respeto al espectador. Quien vea la película no discutirá el absurdo de la localización de los decorados, del vestuario, de los diálogos, de la composición «psicológica» de los personajes, de la estridente interpretación, de las situaciones descabelladas carentes de lógica... «Una vela para el diablo» se adscribe, en definitiva, al cine español de cada día. A ese cine en el que ya nadie se plantea un reflejo medianamente serio de la realidad de cada día ni cuenta con la posibilidad de que el espectador sí se da cuenta de todo lo que sale en la pantalla. Los productores españoles han prescindido de aquellos lejanos tiempos de los heroicos Fernán-Gómez o Berlanga, y de la imposibilidad de interesar con la realidad han respondido con la más de-

lirante ciencia-ficción. ¿Quién va a poder devolverles ahora el tiempo perdido?, ¿las generaciones cinematográficas machacadas?

Un cine que pueda continuar la insólita trayectoria de «La vida por delante» o «El verdugo» no parece viable. Incluso los jóvenes realizadores hablan ahora de contratos a actores extranjeros superfamosos. Y ello no sólo por el afán de comercialidad internacional, sino porque, en definitiva, sus personajes y sus historias no precisan de rostros como los de Rafaela Aparicio. La concepción del cine ha debido orientarse hacia una híbrida europeidad que se desgaja del pan nuestro de cada día. Saura y pocos más insisten en un acercamiento a España. Pero el resto del cine español ha sido obligado a creerse que lo suyo es competir en mercados extranjeros cuando dentro de casa tienen una competencia a la que no pueden dirigirse. «Una vela para el diablo», como ejemplo, tiene bastante que decir. La «apertura» se considera aquí algo aparente, sin duda importante, pero también tramposo si no viene acompañado de la autenticidad que cualquier arte precisa para ser válido y para ser popular. ■ DIEGO GALAN.



John Huston.

relativo, de lo manifiesto a lo confuso, de lo objetivo a una completa amalgama de datos equívocos. Si los personajes del film salen de la sombra para introducirse de nuevo en ella tras un fugaz paso por la luz, sería erróneo extraer de aquí una fácil conclusión que sólo manejando valores absolutos resultaría cierta. Porque ni «luz» ni «sombra» (ni ninguno de los otros términos enunciados a continuación) son aquí otra cosa que conceptos aparentes, proyecciones simplemente

relativo, de lo manifiesto a lo confuso, de lo objetivo a una completa amalgama de datos equívocos. Si los personajes del film salen de la sombra para introducirse de nuevo en ella tras un fugaz paso por la luz, sería erróneo extraer de aquí una fácil conclusión que sólo manejando valores absolutos resultaría cierta. Porque ni «luz» ni «sombra» (ni ninguno de los otros términos enunciados a continuación) son aquí otra cosa que conceptos aparentes, proyecciones simplemente

cional en el año 1973, concedido por el Fondo Nacional de las Artes, de la Argentina, son elementos que la hacen decididamente acreedora a un comentario crítico.

Se trata, por lo demás, de una propuesta teatral nada corriente. Dos personajes —Chaplin y el Chico— se encuentran en la calle. El Chico resulta ser una muchacha, que se instala en la casa de Charlot. Fracasada la vida en común, los dos personajes recuperan su libertad inicial. Esta podría considerarse la línea ideológica de la obra. En lo anecdótico, los cinco autores de «El gran soñador» imaginan una serie de situaciones, de claras connotaciones realistas algunas de ellas —por ejemplo, la movilización del personaje y su participación en la guerra—, totalmente fantásticas en otros casos. Bien entendido que «El gran soñador», mimo-drama con música para una película muda, utiliza siempre un material y un lenguaje nada naturalistas. El subtítulo de la obra —«Si se hubiera atrevido»— parece subrayar claramente que toda la representación es sólo el «gran sueño» del protagonista y, como tal, sueño, sujeto a sus propias leyes y libertades. No existiría, pues, de hecho, más que una acción congelada para intercalar ese sueño no vivido en Charlot.

Creo yo que los aplausos de la otra noche estaban más dedicados al esfuerzo y talento de los dos mimos —Leonor Galindo y Héctor Malmaud— que a la obra como tal, aunque en la concepción de ésta no dejen de darse una serie de elementos ingeniosos y culturalistas que expliquen su éxito ante ciertos sectores de público. Pensemos, por ejemplo, en la identidad de los personajes. Para mí no tiene demasiado sentido recurrir a la iconografía chapliniana, por cuanto ello crea una automática tensión entre imágenes guardadas en nuestra memoria y las que, a partir de sus propias necesida-



«El gran soñador»

No sé si «El gran soñador» llegará a ofrecerse en temporada regular madrileña o se quedará en las representaciones esporádicas. En todo caso, tanto la buena acogida recibida de la mayoría del público del Español la noche del estreno, como el ostentar el Premio a la mejor obra de autor na-