

embargo, bastantes puntos de contacto), la actitud de Conrad ante las hipotéticas enmiendas de los problemas colectivos, a las que siempre consideró como una real amenaza para la grandeza y el coraje del espíritu individual, al tiempo que nula panacea para los males que se pretendería solucionar. Gaspar Ruiz es un hombretón que deserta de las fuerzas patrióticas, cae en manos de las realistas y al ponerles éstas en la primera línea de combate es hecho prisionero por sus antiguos camaradas, quienes le condenan a muerte, condena de la que escapa (pese al golpe de gracia), yendo a refugiarse en una arruinada familia de realistas, de la que, al desaparecer literalmente tragada por la tierra, sólo resta una mujer, Herminia, emponzoñada por el odio. Lo que sigue es todo un proceso de posesión vampírica (o de entrega amorosa total, según se mire, si no se piensa que, en realidad, se trata de lo mismo): el espíritu absolutamente ingenuo de Gaspar Ruiz, convertido en brazo vengador de Herminia, se constituirá en el último baluarte del Imperio español frente a la emancipación triunfadora. En ese escenario, los caracteres jamás serán desvelados del todo, sino más o menos esbozados a tenor de la narración de los hechos, a cargo del general Santierra, protagonista en segundo plano de los mismos, según una técnica típica de Conrad. Y, como siempre, a Conrad le importa bastante poco (casi le da una higa) la zarabanda general de la historia, cuyo culto le pareció siempre una patraña, cuando no una inmundicia. Lo que ocupaba la mente y el corazón del viejo y sabio marino era esa nobleza oculta en los más recónditos pliegues del espíritu, que se manifiesta a impulsos de la arrebatada pasión. La verdad de ese impulso sentimental y del coraje surgido directamente del corazón impresion-

ba más a Conrad que los ademanes de una gloria que consideraba vana o las voces de unos principios o programas que siempre le parecieron altisonantes. De ahí esa tensión que anima todos sus escritos, emanada del movimiento solidario entre los seres, de la comprensión empática, de la ternura, del odio, de la piedad o del delirio. Gaspar Ruiz, soportando sobre sus espaldas el cañón con el que pretende volar la puerta de



Joseph Conrad.

la ciudadela en la que está detenida Herminia, constituye un emblema bastante cabal de la literatura de este extraordinario escritor, que murió hace ahora cincuenta años. ■ CHAMORRO.

«La bañera», de Rafael Pérez Estrada

La edición que Libros de la Frontera ha hecho de *La bañera*, de Rafael Pérez Estrada, además de comprender la reimpresión de los veintidós relatos que incluía la primera de este libro (Editorial Guadalupe, 200 ejemplares numerados), añade otros dos («Elegía» y «Taxi», pertenecientes a *Prestado título: Cantemos esta noche una especie de salmo*) y unas deliciosas *Revelaciones de la Madre Amable del Divino Niño del Sí* (publicadas por la misma editorial en 1970, con un nú-

mero total de veinte ejemplares).

A pesar de la inclusión de textos que pertenecen a distintos libros, la unidad de esta edición de *La bañera* es muy notable. Y lo es tanto porque Pérez Estrada, a pesar de tocar zonas temáticas tan diferentes, de enmascararlas en tiempos históricos y lugares geográficos tan dispares, de rodearlos de tonos narrativos tan distintos, de presentarlas ante el lector —incluso en un mismo relato— desde opuestos puntos de información, la unidad del libro es muy acentuada, decía, en cuanto que todos los indudables valores literarios y todos los aciertos expresivos que pueden personalizar la prosa de Pérez Estrada, todo el entramado ideológico-intuitivo que la diferencia de la de tantos otros escritores de la nueva narrativa española, e incluso aquellos defectos, aquellas fallas que también, naturalmente, le individualizan como escritor, todos —en mayor o en menor medida, como es lógico— están presentes en cada uno de los veinticuatro relatos de esta edición.

Por un lado, dentro de lo que podríamos denominar la estructura interna de *La bañera*, señalaríamos (siguiendo el esquema general que desarrollaba con cierta extensión en un trabajo publicado en la revista «Camp de l'Arpa», número 1, titulado «Rafael Pérez Estrada: un escritor inadvertido») los siguientes factores positivos de su prosa: en primer lugar, su notable capacidad para situar el plano de la realidad, con todo lo que se presenta en él como directamente vivido o experimentado y sirve de base a toda la estructura argumental del relato, en un nuevo plano de valor muy cercano al de la abstracción, al de la mitificación. Este primer plano de significación muy concreta, que se enlaza, con mucha frecuencia, con ese segundo de semántica muy simbólica; hace que el lector pueda interpretar el texto a dos

niveles, y que ambos, en la mayoría de los casos, tengan su propia coherencia. Si a este planteamiento añadimos que en muchas ocasiones esa doble nivelación de significado se acentúa al plantearse también una ambivalencia en el plano argumental, donde hay un entrecruzamiento continuo entre una estructura «lógica» y otra «absurda», nos daremos cuenta de cómo Pérez Estrada potencia su lenguaje, dobla su poder expresivo y amplía el campo de significación de sus palabras.

En segundo lugar, señalaría lo siguiente: su capacidad para presentarnos unos personajes que, moviéndose todos en esa doble parcelación de la que hablaba antes, y unos queriendo ser consecuentes con ambos planteamientos, y otros admitiendo sus incapacidades para hacerlo, pero, en definitiva, convirtiéndose todos en monstruos o en títeres que necesitan mascarizar su existencia, esos personajes terminan por reconocerse a sí mismos, por tomar entidad, y nosotros, como lectores, a identificarlos también desde la ambivalencia, la inconsistencia y el ocultamiento. Ese conseguir la identificación, la corporeidad, la identidad literarias de sus personajes a pesar de lo que acabo de señalar y a pesar también de situarlos en una intemporalidad absoluta, significa, en definitiva, una capacidad extraordinaria para delimitar ambientalmente a unos sujetos literarios por medio, casi exclusivo, de la mera palabra. Unas veces será un preciso adjetivo; otras, la ilogicidad de un diálogo; otras, la acumulación de verbos; otras, finalmente, será la propia confesión, que nunca se basará, contradictoriamente, en datos concretos. Por ejemplo, en el relato titulado «Las palabras»: «intentó otra perspectiva distinta de su "yo" y cayó en sí mismo, así analizó su propia geografía como un nuevo planeta; horro-

rizado, se tapó con el "yo" primero, el suyo, el

no intermedio, el "yo" de artesanía, como un traje pretérito de boda, y tomando la clave de aquella cremallera quedó tapado todo».

Toda esta «confusión» que el lector ha de asumir sabiendo de antemano que guarda, toda ella, una escondida y última coherencia, nos exige, en definitiva, la aceptación rigurosa de unas reglas de juego, donde la imaginación, la perspicacia, el fino sentido del humor tienen su base fundamental. Hemos de saber que Pérez Estrada, haciéndonos un levisimo guiño intelectual, nos avisa que en numerosas ocasiones nos va a plantear la discusión lógica de una situación absurda, nos va a mover en la intemporalidad para explicarnos un hecho eventual, nos va a presentar lo desusado desde lo cotidiano.

Como decía en el artículo publicado en «Camp de l'Arpa», muchos han tenido que ser los moldes expresivos al uso que han debido destruirse o llenarse de nuevas significaciones para que una iluminación de la realidad —en cierto sentido, tan nueva y siempre tan personal— tenga su cauce adecuado.

En este sentido habría que señalar: 1) La rotura de muchos de los moldes morfológicos y sintácticos. (Los valores gramaticales primarios pasan a funcionar como secundarios o terciarios, y al contrario, el hipérbaton es usado muy frecuentemente, las preposiciones cambian sus valores fundamentales de reacción.) 2) El uso de los paréntesis no como términos aclaratorios, sino como términos de confusión. 3) Las referencias culturales, por un lado, se inventan, y, por otro, se tergiversan continuamente. 4) A partir de un anclaje muy quevedesco, se inventan numerosas palabras.

Por otro lado, los posibles factores negativos a señalar habría que buscarlos, a mi parecer, fundamentalmente en el plano del humor. Ahí donde, sin du-

da alguna, los aciertos son muy numerosos es donde, al mismo tiempo, cierta falta de contención y de exigencia hace que Pérez Estrada caiga con alguna frecuencia en el chiste demasiado fácil, en la pura «boutade» o en un «ingenio» de poca altura.

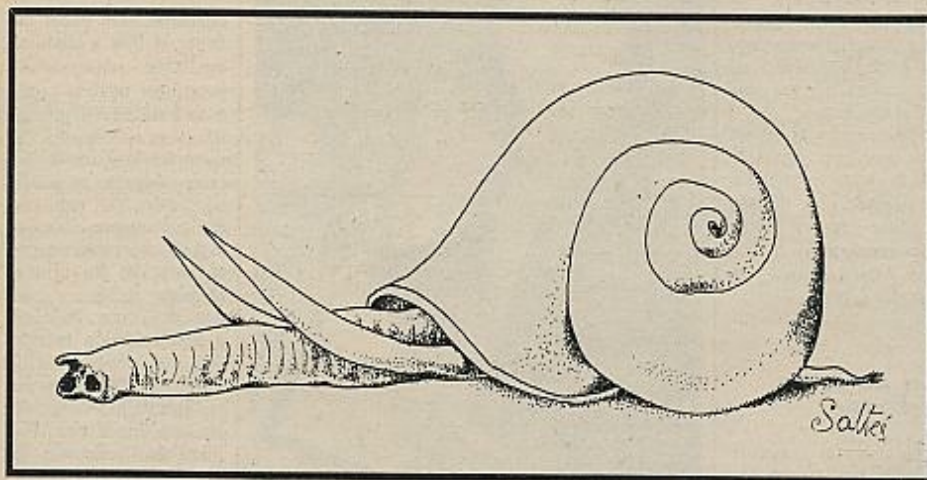
Pero por encima de todo, el lector ha de encontrar, sin lugar a dudas, en la lectura de *La bañera*, la realidad de un escritor de gran importancia dentro de la última prosa española. ■ RAFAEL BALLETEROS.

Cine para leer

Una de las miserias de la crítica cinematográfica (de la especializada y de la simplemente «periodística») es la de la fugacidad de su repercusión. Opinión por un día, una semana o un mes como máximo, la crítica debe renovar sus comentarios atendiendo sobre todo a lo que, con indudable humor, es llamada la «actualidad» de la cartelera cinematográfica. De esta forma se pierde a veces en la hojarasca de lo momentáneo lo que puede llegar a ser un testimonio clarificador o un análisis posibilitador de reformas. Aunque también, y justo es decirlo, sea esa extinguidad lo que permite a muchos críticos no plantearse su trabajo con el rigor y la seriedad que exigiría un trabajo de mayor permanencia. Miseria al fin de dos vertientes, donde puede encontrarse parte de lo válido y lo inútil de este extraño oficio.

Rompiendo el esquema de lo efímero en lo que a su repercusión se refiere, las críticas están pasando a adentrarse en la sólida permanencia de un libro. Así se han editado recientemente dos que reúnen trabajos hasta entonces aislados y diseminados por esa «actualidad». El primero de ellos (1) de-

(1) Cine para leer, 1973. Mensajero. Bilbao, 1974.



pende del equipo crítico de la revista mensual «Reseña», que viene perfilándose (a falta de otras publicaciones especializadas —Dirigido por... aparte—), como una posible revista de cine. Los comentarios de «Reseña» dependen de personas que, como en cualquier otra revista, forman un grupo de común denominador, aunque tengan también diferencias, y hasta contradicciones notables, entre sí. El hilo unificador de «Reseña» es, sin duda, la seriedad con que se plantea su trabajo, seriedad relacionada en este caso con un cierto culturalismo.

No es posible desde aquí plantearse un comentario crítico a los críticos de «Reseña» (trabajo que, por otra parte, sería un rizar el rizo excesivo), pero sí lo es dejar constancia de su ardor combativo frente a las limitaciones e imposiciones que sufren el cine y el espectador españoles. «Reseña» no tiene pelos en la lengua y denuncia con descaro la mojigatería de nuestra censura o la estrecha mentalidad de distribuidores y exhibidores, que condicionan de tal manera la penuria de nuestra situación. Y aunque tampoco esto sea común a todos los comentaristas de «Reseña» (con los que no hay que estar forzosamente de acuerdo), sí es una constante, objetivamente plausible, de la revista.

Como lo es igualmente en el equipo autor

del segundo libro recién aparecido (2). Un equipo compuesto por cuatro críticos sevillanos que antes de editar su libro han dado luz a sus trabajos en «El Correo de Andalucía» o en Radio Popular de Sevilla, y que, como se dice en la portada, suscitaron «ecos sorprendentes de un público que suele quedar fríamente pasivo». Con su libro, los críticos sevillanos vienen a romper los esquemas del centralismo crítico y la presunta autoridad indiscutible de los eruditos madrileños. Libro que amplía la perspectiva, en definitiva, de una nueva promoción de público que no acepta ya (a pesar de lo que se diga) los viejos moldes por los que se rigen los responsables del cine nacional. ■ D. G.

**Un dramaturgo desconocido del Siglo de Oro**

Muchas veces se ha hablado del escaso o rutinario interés prestado por nuestra escena a los clásicos españoles. Si se repasa la historia moderna del teatro Español, que es el oficialmente dedicado a tales menesteres, encontraremos explicada gran parte de las razones del reciente

(2) Cine aquí y ahora, F. Casado, J. Delgado, J. Gutiérrez y R. Utrera. Universidad de Sevilla, 1974.

éxito de «Marta la piadosa», meses y meses en cartel. Si muchos no entendieron los criterios de la muy interesante versión que hizo González Vergel de «La Estrella de Sevilla», de Lope, ha bastado que rompiera estrepitosamente el reverencialismo, que convocase a la música y remozara radicalmente las imágenes de la comedia —no es cosa de resumir ahora cuanto dije en la crítica del citado montaje— para que numerosos espectadores se quedaran asombrados y la obra de Tirso de Molina alcanzara un favor popular muy rara vez conseguido en nuestros días por cualquier obra del Siglo de Oro.

La verdad es que por lo que se refiere a nuestros clásicos, la escisión entre el estudio literario y el teatro es radical. No voy a entrar aquí en los constantes problemas y divergencias que plantea el simple concepto de literatura. Hay quienes la han reducido a historia, y los hay también que, queriendo separar el arte de la sociología, de la política, y de cuanto enmarca y matiza temporalmente cualquier propuesta literaria, quisieran entrar en la literatura como Robinsón en su isla. Llámesele a la isla de una manera o de otra.

El resultado de este divorcio podría enunciarse diciendo que mientras los estudiosos de la literatura andan ordenando y desentra-

ñando datos y textos de tercer orden, nuestra memoria de espectadores no recuerda siquiera un montaje vivo y convincente de la «Fuenteovejuna», de Lope. Es decir, que mientras hombres como el profesor Fernández Nieto publican sus «Investigaciones sobre Alonso Remón, dramaturgo desconocido del siglo XVII» (Retorno Ediciones), el espectador teatral español sigue esperando que se representen con algún rigor los más conocidos y consagrados. Los Lope, Tirso y Calderón.

Alguien podría preguntarse si el mentado divorcio no se deberá, en parte, a la perspectiva arqueológica que a menudo distingue a nuestros investigadores de la literatura. Y si no contribuirá esa perspectiva a que el teatro —incluso un teatro tan inactual como el español— se separe más y más de los clásicos, falto de interpretaciones sugestivas capaces de proyectarlos sobre nuestro tiempo. Sospecha a la que quizá podría responderse dando la vuelta al argumento y declarando que al menos gracias a los profesores y estudiosos de la literatura, el teatro clásico español no está definitivamente enterrado por los hombres de teatro, aunque sí a la espera de una parcial, creativa e irreverente resurrección.

Responde en el volumen comentado Fernán-

dez Nieto a una serie de preguntas sobre la personalidad y la obra de Alonso Remón, un preloquista pronto desbordado por Lope. Su acopio de datos en los que asentar afirmaciones de incuestionable objetividad, es apabullante. La presencia de dos obras de Alonso Remón, «Auto de El Hijo Pródigo» y especialmente la comedia de enredo «Las tres mujeres en una» —un hombre se compromete en matrimonio con tres mujeres que cree distintas, y acaba descubriendo que es una sola—, permite, en última instancia, que hagamos nuestra propia valoración del dramaturgo. Valoración —y ésta es la cuestión que, entre otras, sugiere el volumen— que no tiene por qué coincidir con la oportunidad de una investigación esclarecedora en torno a un autor y unos textos que contaron en su época. Teatro e investigación aparecen así como dos pasiones no coincidentes, con derecho a suscitar la pregunta de si el divorcio es inevitable en razón de su misma naturaleza, o si pertenece a la sintomatología de una cultura enferma-mente parcelada. ■

JOSE MONLEON.



**La escoba «científica»**

Hace poco tiempo ha, blábamos en estas páginas de Luigi Comencini a propósito de su excelente «Pinocho», transmitido por TVE. En la trayectoria desigual de este realizador surgen intermitentemente títulos de la solidez, el interés y la imaginación de «Pinocho»

junto a otros tan equivocados como «Giacomo Casanova, veneziano». De hecho, el «neorrealismo blanco» de Comencini necesita diversos elementos que puedan acoplarse entre sí para determinar un resultado digno. Su sentido de la comedia, su ternura (en ocasiones excesiva, que le conduce fácilmente al melodrama), su sentido del humor y, sobre todo, su afán —no excesivamente riguroso ni profundo, pero sí honesto— de testimoniar con su cine alguna injusta situación social, parecen funcionar en ocasiones de forma independiente, hasta lograr una madura conjunción entre todos ellos. Comencini se pierde en intentos más o menos acertados.

Su penúltima película, hasta la fecha, se estrena ahora en España, bajo el título «Sembrando ilusiones». (Su título original es «Lo scopone scientifico», 1972.) Aquí, Comencini no sólo logra una espléndida película de rara inteligencia, sino un perfecto compendio de lo mejor de su obra. Partiendo del juego de una fábula (lo que le permite mantenerse en el terreno de la comedia), Comencini quiere desvelar algo de las relaciones competitivas de quienes detentan el poder respecto a los más desheredados socialmente. La descripción de éstos le lleva a continuar su trayectoria de «neorrealista blanco», es decir, de documentalista superficial de la situación en que viven determinados estratos sociales; pero justo es consignar que esa superficialidad no le impide en «Sembrando ilusiones» alcanzar, en el conjunto de la obra, una agudeza indiscutible.

El matrimonio de «Sembrando ilusiones» (Alberto Sordi y Silvana Mangano), habitantes de una chabola repleta de hijos, pretendiendo solucionar sus acuciantes problemas económicos prestándose al juego que dicta la vieja millonaria veraneante que habita el palacio