

española de hoy, donde la mayor parte de las novelas largas son cuentos estrados, nutridos de poros y de vacío para dar el volumen, ya que no el peso, y donde el cuento apenas se cultiva, y es entrecortado o le pasa lo contrario de lo que queda dicho para la novela: es un fragmento de novela larga. Con esta condición natural de excelente creador de cuentos, con esa medida de la escritura, Medardo Fraile aborda un tema que regularmente ha tentado a los escritores continentales: la captación de Inglaterra o, como él dice en el título de su libro, de «La penúltima Inglaterra» (Organización Sala Editorial, Madrid). Más tributario del humor sentimental del «viaje» de Lorenzo Sterne que del amargo de Eça de Queiroz en sus crónicas, aunque, como ellos, apegado a ese eterno modelo que son los «Sketches by Boz» de Dickens, Medardo Fraile descompone esta Inglaterra de nuestros días, la «swinging England», en los cincuenta o sesenta prismas de sus capítulillos breves y concentrados. Un país y unos habitantes que conoce bien, como consecuencia de su larga experiencia en él (lector en Southampton y, ahora, profesor en Glasgow). La lady, el sexo, la interminable y misteriosa relación de amor entre los británicos y sus animales domésticos (o enjaulados en el zoo), el alcohol, las melenas de los Beatles y otras melenas, el fútbol... Y bajo esta descripción de la superficie, temas que otros consideran más graves: la economía, el Imperio, la política, las razas...

Medardo Fraile tiene una mirada penetrante, unos ojos de rayos X, que trasponen ciertas placas defensivas de los británicos, ciertas corazas de educación, de maneras, de usos y costumbres: sabe llegar a su fondo y sabe también no herir, sino comentar con un lenguaje lleno de ternura y humor sano. Su libro se lee con gusto, como sus cuentos. Y es que ha sa-

bido dar al difícil género de la crónica breve el sabor de té aromático del cuento. ■ H.

## Bassani: un «yo» sin paliativos

Al final de su reseña de «Lida Mantovani y otras historias de Ferrara» (TRIUNFO número 488), J. A. Gómez Marín expresaba su desco de ver traducida al castellano la obra poética —cronológicamente anterior a la narrativa— de Giorgio Bassani, y en especial sus «Storie dei poveri amanti». Que sepamos, «Storie» no ha sido todavía vertida a nuestro idioma. Sin embargo, la misma editorial que publicó aquella, y que ha dado a conocer al lector de habla hispana el grueso de la obra de este escritor ferrares —nacido accidentalmente en Bolonia, en el año 1916—, edita ahora su libro más reciente: «El olor del heno» (1). De este nuevo volumen podría decirse que es como un esclarecedor apéndice de la saga ferraresa, que, iniciada con «Una città di pianura», aparecida en el año 1940 pseudónimamente, debido a las leyes raciales, podemos considerar ya como prácticamente acabada. El extraordinario relato que da título al libro, por ejemplo, y que evoca un recuerdo infantil del narrador, ambientado en el cementerio judío de Ferrara, no es sino una nueva versión, estilísticamente decantada, del incluido en las «Historias de Ferrara» con el título de «La tapia». A su vez, «Cuero graso» es una refundición de «El exilio», otra de las «Historias». De igual modo, la figura central de los diversos relatos que componen el libro que comentamos, el judío Bruno Lattes nos es conocido a través de «Los últimos años de Clelia Trotti», por más que, como se explicará más adelante, Bruno adquiera aquí

(1) Seix Barral. Traductor: Carlos Manzano.

un relieve particularísimo.

Reaparecen en «El olor del heno» los temas y motivos que caracterizan a la obra bassaniana: las persecuciones raciales, el amor frustrado, la soledad, un sentido trascendente de la existencia, todo ello en el marco de un período histórico particularmente dramático, el de la Italia fascista, en el seno de una realidad social colectiva, contemplada a través del prisma de una agudísima conciencia individual. Para ello, Bassani reconstruye, con ayuda de la memoria y de una nostalgia lúcida y asumida (aquí, la lección de Proust es más que evidente), todo un microcosmos, el constituido por Ferrara, esa ciudad elevada por el autor casi a la categoría de personaje, por cuanto su presencia abrumadora determina todos y cada uno de los actos y sentimientos de los individuos que en ella conviven. Sólo en dos ocasiones en «El olor del heno» nos invita el autor a salir de ese universo por él recreado: los relatos que llevan por título «Los zapatos de tenis» y «Un glotón» están ambientados excepcionalmente en Roma y Nápoles, por lo que constituyen como una corriente lateral dentro del «corpus» narrativo de Bassani.

En los relatos que integran «El olor del heno», que si, por un lado, pueden considerarse como esbozos susceptibles de desarrollo, pueden, con igual razón, estimarse acabados en su redacción actual. Bassani se nos muestra absolutamente dueño de su estilo, un estilo que es a un tiempo clásico y moderno —moderno sobre todo en cuanto a sensibilidad—, y que se caracteriza por un extraordinario poder expresivo, a la vez que por un poder de sugerencia realmente único. Más que describir, Bassani insinúa. Véase como ejemplo de esa capacidad para la evocación el final de «Una breve estancia en Abbazia», cuando Bruno Lattes pregunta al pequeño hermano de su antigua amante,

Adriana Trentini, por qué lleva el banderín con la esvástica colgada del manillar de su «bicicleta», y recibe como respuesta: «Por llevarla, porque hace bonito». No ha tenido Bassani que forzar ningún recurso para provocar en el lector, conocedor «a posteriori» de la tragedia que en aquellos momentos se estaba cerniendo sobre el pueblo italiano, un profundo estremecimiento. En ningún caso necesita el autor recurrir a un tono panfletario o fácilmente maniqueo para presentarnos críticamente a una sociedad, amada y odiada a un tiempo, que, víctima de la inercia, no sólo no supo oponerse al juego peligroso de los escuadristas, sino que incluso se dedicó a flirtear con ellos, y no supo reaccionar hasta que la bestia negra se le echó encima. El autor bucea una y otra vez en esa realidad socio-histórica en busca de unas claves capaces de arrojar luz sobre la tragedia que le tocó sufrir en su doble condición de judío y ciudadano italiano antifascista.

No podemos terminar esta nota, en la que se trata ante todo de dar cuenta de la aparición de un libro, que interesará de modo especial a los apasionados de la obra de Bassani, sin hacer referencia a una confesión literaria contenida al final del mismo, en el escrito titulado «Los años de las historias». Nos cuenta Bassani que después de escritas algunas de las historias de Ferrara, sintió necesidad de dejar de hablar de los demás, de renunciar a su papel de simple narrador, de testigo, o todo lo más, de comparsa de unos hechos, para, venciendo ese pudor característico del escritor hebreo, atreverse por fin a decir «yo». Ese designio puede decirse que alcanza en «El olor del heno» su más perfecto cumplimiento. Da igual que narre en primera persona o que se escuche tras el nombre de Bruno Lattes. Este no es ya un personaje más, como ocurría en la his-

toria de la vieja militante socialista Clelia Trotti. En uno y otro caso, Bassani está diciendo «yo». ■ JOAQUÍN RABAGO.

## Nuevos rumbos del teatro

Un largo texto de Alberto Miralles, una entrevista con Joseph Chaikin —el director del Open Theatre—, un abundante material gráfico y varios cuadros sinópticos conforman el volumen que la Biblioteca Salvat de Grandes Temas ha dedicado al teatro. En última instancia, sin embargo, lo que se impone al lector y define verdaderamente el trabajo es el texto de Miralles, cuyo nombre, a mi modo de ver, aparece injustamente minimizado en la presentación del libro.

Abordar el tema de los «Nuevos rumbos del teatro» en el breve espacio de un manual es difícil, y se corre el riesgo de caer en generalizaciones esquemáticas, tomando la parte por el todo. Así, por ejemplo, si desde cierta perspectiva el teatro radical norteamericano ha sido la expresión más aguda de la crisis del «teatro occidental» y de la búsqueda de nuevos replanteamientos, todo ese material —que informa decisivamente la base del trabajo de Miralles— apenas si ha contado en lugares y circunstancias sometidos a muy distintas coordenadas culturales e históricas. Si en un país como el nuestro, donde los O'Neill o los Miller resultan claros, la gran década del nuevo teatro americano tiene mucho de aventura esotérica, de escándalo pintoresco, ¿qué habría que pensar de ese mismo teatro como propuesta para, pongamos por caso, los países de América Latina? Y aun dentro del teatro radical, ¿qué distancias no existen entre las bases del teatro campesino, de Luis Valdez, popular, ligado a las

exigencias políticas del campesinado chicano, y la refinada desesperación de los grupos de Nueva York?

Quiero decir con todo esto que el intento de Miralles —yo mismo he hecho algo parecido en breves trabajos para anuarios y enciclopedias— debe ser contemplado como una interpretación personal, desde un lugar concreto, de los «nuevos rumbos del teatro», quizá tomando por tales aquellas innovaciones que cuentan con mayor resonancia entre nosotros. Pienso, por ejemplo, que todo el Tercer Mundo latinoamericano lleva años luchando por crear su propio teatro, al que Miralles apenas alude, y sobre el que festivales como el de Nancy se han pronunciado a menudo torpemente. Creo que en trabajos como los ofrecidos por las compañías de Japón y Nigeria en la última edición del citado festival —presente en numerosas ilustraciones del libro— hay muchísimo más que exotismo. Cifándonos a los tres ejemplos nombrados de (Colombia) América Latina, Japón y Nigeria, cabría preguntarse si, respectivamente, en el orden político, en el de los medios de expresión del actor y en el de la concepción de un «teatro total», no seremos nosotros los que andamos rezagados. En última instancia, el problema está en que abandonemos el sentimiento «magistral», normativo, con que la perspectiva occidental —que ya es, a su vez, una abstracción sectaria, en el sentido de ocultar los conflictos e intereses de clases que subyacen en la supuesta generalización— suele ordenar las manifestaciones culturales de los diversos lugares y sociedades, para aceptar, en cambio, que cada cultura descansa en sus propios valores estéticos. Valores que, como ha sido suficientemente explicado, no son totalmente abstractos, universales, sino que poseen también un profundo fundamento histórico. ¿Y no es, por



Alberto Miralles.

lo tanto, lógico que el teatro, incluso en su dimensión artística, se halle profundamente vinculado a la historia y a la situación de las distintas sociedades en que se propone?

«Nuevos rumbos del teatro» resulta, quizá al margen de los propósitos de Miralles, un libro revelador sobre la necesidad de romper el viejo criterio de entender la cultura como un solo proceso. Lo que Alberto Miralles ofrece, con documentación y apasionamiento, es la imagen de una crisis, el punto muerto de una serie de mitos, la interrogación sobre el futuro teatro de una sociedad determinada. Lo que uno echa de menos es el encuadramiento de los viejos y nuevos rumbos en las circunstancias históricas y económicas que puedan ayudar a entender su nacimiento o su agonía. Porque los rumbos, las tendencias del teatro, son siempre una manifestación estética de la realidad cultural y política; ordenarlos sin analizar estos últimos términos, sin buscar las provocaciones sociales de donde nacen, puede conducir a una visión puramente formalista de la historia del teatro.

Creo —y la personalidad de Alberto Miralles, autor, director de Los Cárteros, es sobradamente conocida— que en el texto de «Nuevos rumbos del teatro» hay pasajes que tienden a establecer esta correlación en-

tre realidad y forma artística. Pero lo hacen con brevedad e imprecisión, no sé si por falta de espacio o porque Miralles presupone en los lectores una serie de ideas al respecto.

En cualquier caso, y considerando que estamos ante un libro destinado a circular ampliamente, este es un punto importante. Tener muy claro que detrás de los grupos que cita Miralles, de las tendencias, de las investigaciones, subyace el curso general de la Historia. De manera que la crisis teatral es la expresión de la crisis del grupo social que ha dominado este medio de expresión, y la entrada en juego de nuevas peticiones, la consecuencia de determinados cambios en el orden social. Los nuevos rumbos del teatro son los nuevos rumbos del mundo. Eso, aparte de comprender que el mundo posee una complejidad irreductible a una sola perspectiva cultural. ■ JOSE MONLEON.

### Partidos políticos en España (1808-1936)

Pocos meses después de la aparición de su *Historia de España*, editada por Alianza-Alfaguara, Miguel Artola publica el primer tomo de su estudio sobre las organizaciones políticas en la España contemporánea: *Partidos y pro-*

gramas políticos, 1808-1936 (1). En el caso de la Historia de España, se trataba de un intento de introducir la *managerial revolution* en nuestra producción historiográfica, propósito algo frustrado por la desigual calidad de las piezas, pero con logros tan estimables como los volúmenes de García de Cortázar, Domínguez Ortiz o el propio Artola, y esfuerzos de investigación y análisis como el que marca el primer sector del de Martínez Cuadrado. Ahora, el caso es diferente. **Partidos y programas** se encuadra en la tradición de la investigación individual, con contadas colaboraciones marginales, que, al cabo de una decena de años de trabajo, aboca a una obra de primera magnitud, como es presentar dentro de una perspectiva global, y a partir de un análisis de fuentes originales, el despliegue de las organizaciones políticas en la España constitucional. Los documentos utilizados son casi siempre hemerográficos, y la bibliografía aparece más por su valor documental que interpretativo. Los supuestos teóricos del estudio se ponen de relieve en las páginas introductorias, bajo el epígrafe de «Teoría de la política», al que sigue un extenso análisis de la evolución del sistema político constitucional, que enmarca la trayectoria ulterior de partidos y organizaciones. Hasta el punto de que cada uno de los tres sectores (concepción de la política, descripción del sistema, historia de los partidos) adquiere una casi-autonomía en el conjunto de la obra.

Sin duda, es la «Teoría política» inicial lo más abierto a discusión. Para comenzar, Artola no pone en tela de juicio la independencia del nivel político: adopta el método analítico, buscando un alto grado de formalización en el cono-

cimiento de las relaciones políticas, con apoyo constante en la ciencia política norteamericana. Es, en realidad, una teoría de la acción política que permite prescindir de la relación con otros niveles sociales y proceder al establecimiento del sistema de relaciones básicas entre los diversos actores. «La política —escribe Artola— es un sistema de normas que regula la acción de las partes en conflicto y permite llegar al establecimiento de decisiones concertadas». En el sistema conceptual trazado, la distinción más fructífera se establece entre sistema político y sistema de poder. «El primero define un código de roles, que el segundo asigna autoritariamente entre sus miembros». Como consecuencia, «el proceso político es la actividad que permite transformar las demandas, individuales o colectivas, en decisiones que, en un segundo momento, serán impuestas como código de roles por el sistema de poder, a través de la socialización o por medio de normas institucionales». Respecto al mismo, el partido surge como fórmula organizativa para la participación en el sistema político, de explicitación y, al tiempo, integración del conflicto existente en toda sociedad por alcanzar el ejercicio del poder.

Al margen del desarrollo concreto a que procede Artola de su teoría de la política, su punto débil reside, como en otras elaboraciones teóricas similares (sociológicas o lingüísticas), en el principio de indeterminación situacional que permite la construcción del sistema de categorías y relaciones. Utilizando la distinción lingüística habitual, creemos que el sistema político ha de considerarse como sistema de expresión, que conlleva un sistema de contenido, sin el cual es imposible conocer el sentido de la acción social en que se inscribe la política. La autonomía del sistema político nos parece,

pues, aceptable en la medida en que se conozca como análisis mutilado de un componente esencial: la relación con el sistema de clases y de poder en el interior de la sociedad a que corresponde. La cual, a su vez, sólo puede establecerse por medio del análisis ideológico de los grupos y organizaciones que intervienen en el sistema político.

El análisis autónomo del sistema político permite, en todo caso, efectuar a Artola la descripción más lúcida y sistemática que conocemos sobre el sistema constitucional español, en la segunda parte de su obra. Como ya hemos advertido en alguna ocasión, el análisis de Artola desborda totalmente las exégesis o paráfrasis encadenadas que solían denominarse historia política o derecho constitucional. Por abreviar, queremos decir que las circulares del Ministerio de Gobernación «preparando» unas elecciones, cobran por una vez prioridad respecto al número y calidad de los senadores, y el análisis de la legislación complementaria, sobre las declaraciones de derechos. Desde estas bases puede entenderse el funcionamiento de un sistema de partidos que Artola intenta recoger en el cuerpo de su libro a partir de sus orígenes, según criterios de sociología de la organización y, de forma complementaria y a veces insuficiente por utilizar sólo programas y manifiestos, de sociología del conocimiento. El resultado es un gran compendio general de nuestros partidos históricos, a través de su prensa y declaraciones, con rigor comparable a nuestros estudios «estasiológicos» más recientes (pensamos especialmente en los trabajos de Isidro Molas).

Entre las observaciones a efectuar sobre una obra de esta magnitud, y al margen de la cuestión metodológica mencionada, figura forzosamente el de sus límites cronológicos. ¿Por qué cerrar la historia de los partidos

políticos españoles en 1936? No nos referimos al estudio de organizaciones clandestinas, cuya posibilidad de conocimiento demostró recientemente Guy Hermet, sino a la pervivencia de un sistema de partidos restringido en el sector republicano hasta marzo de 1939. Aun sobre el sector nacionalista se hace alguna precisión importante, como la omisión del partido radical o la Lliga Catalana de la ley de responsabilidades políticas de 9 de febrero de 1939. Pero entre los partidos republicanos y obreros, es claro que sucedió algo más que una simple apatencia común de victoria en los años de guerra.

Es, asimismo, discutible la inclusión en un libro sobre los partidos políticos de una organización sindical, como la Confederación Nacional del Trabajo. Lógicamente, no podía prescindirse de la misma, pero, sin un cambio de título que salvara el tema, la presencia de la Confederación, ajena siempre al proceso político constitucional y cualitativamente diferente de un partido político, suscita, cuando menos, dudas.

Cabía esperar también que, por razones antes apuntadas, la búsqueda de un esquema explicativo sobre su implantación y alcance se produjera para unas organizaciones y no para otras, y, aún en el primer caso, con graduaciones diversas según la disponibilidad de las fuentes. Echamos de menos, con frecuencia, que el nivel descriptivo nunca se rebase en cuestiones tales como la fragmentación de los partidos republicanos en la Restauración, la implantación anarcosindicalista y los grupos totalitarios en la República. En sentido opuesto, parece muy insuficiente la explicación que de los regionalismos periféricos da Artola a partir de una pura y simple recepción de la herencia cultural del romanticismo conservador.

En cambio, no parece útil venir a recordar

(1) Se publica ahora el primer tomo, por Ed. Aguilar, Madrid, 706 páginas. El segundo constará de una selección de manifiestos y programas.