



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.

omisiones parciales o totales y pequeños errores en un trabajo que por su naturaleza no podía librarse de ellos. Claro es que hubiésemos preferido que el análisis ideológico bosquejado alguna vez se extendiera a las principales agrupaciones. Pero esto sería cuestión de otro libro que, por el momento, Miguel Artola no tiene la menor intención de escribir. Como ha llegado a nosotros, **Partidos y programas políticos, 1808-1936** dista de ser un estudio crudito y farragoso para iniciados. Por el contrario, resulta una plataforma indispensable de trabajo y un espléndido instrumento para conocer la evolución histórica de la España contemporánea, liberada de una vez de la repetición de tópicos y de la penuria habitual en nuestros análisis de historia constitucional y ciencia política. Sin que venga mal, de paso, recordar la correlación entre sistema de partidos y sistema político, frente a las acostumbradas proclamas externas de «participación» y anulación práctica de la misma, en que tan rico es nuestro pasado próximo. ■ ANTONIO ELORZA.

La nueva etapa de «Bang!»

Once números lleva editados la revista «Bang!», especializada en «información y estudios sobre la historia». Se trata de un notable esfuerzo editorial por analizar seriamente el mundo de los «comics» desde una doble perspectiva: como medio de expresión, con su lenguaje propio y como elemento significativo de una determinada circunstancia histórica y social, englobados ambos aspectos bajo un enfoque unitario que atiende a la comunicación de masas. Según un editorial de la revista, tras los «primeros y críticos años de vida», entra en «una etapa nueva» con este onceavo

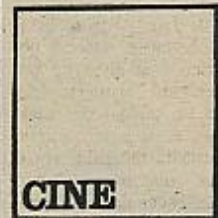
cuaderno, para transformar la publicación cada vez más en «una revista de estudio e información de la imagen popular de masas —fundamentalmente, la historieta—. Y esto a partir del importante papel que la imagen juega en nuestra sociedad, tanto en su condición de medio habitualmente manipulado como por sus posibilidades a nivel comunicativo». Manipulación que cuenta como primer protagonista-víctima al guionista de «comics», inventor de las historias que el público infantil o adulto consume, pero, al mismo tiempo, sometido a unos fortísimos condicionamientos editoriales. La primera parte de un «dossier» sobre guiones y guionistas, que aparece en este número de «Bang!» que resciamos, plantea al lector una serie de reflexiones sobre el tema, vivido desde dentro por once autores, a los que



se somete a encuesta. Este «dossier» forma el bloque central del cuaderno, en el que yo además destacaría especialmente el resumen que hace Luis Conde de su propia tesis, en torno al tebeo falangista «Clarín», aunque me parece excesiva la síntesis, dado el interés del trabajo. «Bang!» ha lanzado también su número cero de la «Colección de temas monográficos de las literaturas populares y de la imagen», que dedica a una «Antología del "comic" español de ciencia-ficción», realizada por Antonio Martín, director-editor de la revista, y también, para nosotros, su mejor firma. Se trata de un folleto de una treintena de

páginas, en el que Martín selecciona y comenta aquellas historietas donde —desde 1928 a 1973— es perceptible la evolución de un género que «durante cincuenta años se ha debatido entre la general mediocridad de los argumentos y la creciente perfección de los dibujos». Un motivo más estos cuadernos monográficos para seguir con interés la marcha, seria e inteligente, de «Bang!».

■ F. L.



La huida y el terror

En el cine ya se ha hecho casi clásica la historia del sabio atómico (o poco menos) que es raptado, asediado o atormentado, bien para que revele determinados secretos, bien para todo lo contrario. En esa situación, el sedentario investigador, víctima de los intereses de potencias corrompidas, ve transformada su existencia, y de su anterior vida relajada se ve convertido en aventurero dinámico.

Por otro lado, también el cine ha convertido en leyenda la situación de un hombre que huye. Su necesidad de libertad, de enfrentamiento ante un engranaje social, en el que, en un momento dado, no es posible diferenciar la justicia de la injusticia, es, en síntesis, la proyección de una angustia colectiva. Y de ahí que el cine repita incansablemente la misma imagen: la del hombre de nuestros días que, ante todo, se siente víctima de una misteriosa e incontrolable dominación.

Conjugando ambos elementos —el puramente dramático y el de «tesis», por calificar de alguna manera—, Claude Pinoteau ha realiza-

do su película «El silencioso», una contribución a la «serie negra» de acción y una mediana meditación sobre esa huida.

Antes, en el cine se veía con frecuencia la figura del investigador como portador de elementos del mal, hombre de poderes sobrenaturales o extraños, capaz de transformar la existencia de sus semejantes o de manejarlos a su antojo; era la imagen reaccionaria de una ciencia que trastocaba los sentados principios de una sociedad, o era la forzada imagen de un reaccionarismo que sólo pretendía desplazar la responsabilidad de la mala utilización de la ciencia a unos personajes concretos. Pero ahora, el cine nos descubre con más claridad las características del engranaje; no es tanto el físico aislado el que orienta a su antojo los derroteros del mundo, sino un complicado y confuso entramado de intereses, en el que no hay posibilidad de encontrar elementos «puros». «El silencioso», de alguna forma, abunda en esta segunda posibilidad, aunque no sea la película una denuncia formal y precisa de esa situación. Pinoteau ha jugado al desarrollo de una simple historia «negra», de la que se pueden entretejer diversas conclusiones. Digamos que Pinoteau ha querido ante todo narrar la aventura de su personaje, y justo es reconocer que, dentro de las características del género, consigue con facilidad eso que se dice de que no decaiga la atención. Para ello, su gran acierto consiste en entremezclar con habilidad las peripecias de acción pura con las imágenes de la soledad de su personaje: el encuentro con la mujer, la aparición del perro, las huidas por la carretera...

Entendida entonces como simple película de acción (aunque, ¿puede creerse que existe alguna película «simple», es decir, sin vinculaciones con mundo ideológico alguno?), «El silencioso» respeta las cláusulas

del género, sin inventar nada nuevo. Concebida como obra de denuncia o de aclaración de una situación social, la labor de Pinoteau no alcanza grados de profundidad a tener en cuenta.

Pero, a pesar de esto, su película es una digna aportación a todo ello. Entre otras cosas, o sobre todo, porque Pinoteau elude en su trabajo las truculencias que suelen adornar esas películas de acción. Su discreta aportación está sobre la mesa. Sin excesivas ambiciones y sin pedantería, cada cual concibe la película a su propio aire. Y, en principio —creo—, nadie queda engañado. Lo que posiblemente no sea poco. ■ D. G.

Film y hecho fílmico

Los teóricos teatrales diferencian claramente la obra escrita del hecho escénico que ésta origina, no sólo en cuanto que por medio existe todo un proceso de puesta en escena, sino porque la comunicación con el público determina en cada caso una serie de modificaciones que llega en ocasiones a variar el sentido del texto original. Pienso que los críticos de cine deberíamos también distinguir cada día más la película del hecho fílmico a que da lugar, entendiéndolo por este último al conjunto de las relaciones que se establecen entre la pantalla y el público, variable según condicionamientos de todo tipo, dentro de los que los socioculturales alcanzarían primerísimo puesto. No intento estar haciendo una propuesta radicalmente nueva, pues ya autores como Christian Metz han abordado la cuestión. Pero sí creo necesario insistir en la urgencia de tal diferenciación, que delimitaría con nitidez dos campos que a menudo aparecen confusos y enmarañados. Hace tres años, y con motivo de mi crítica a «La confesión», de Costa-Gavras (TRIUNFO número 457), ya me

referí a la inviabilidad de la teoría ortodoxa, según la cual una película es algo inmutable, plasmado definitivamente en celuloide, y que se mantiene fijo en el tiempo y en el espacio. Señalé entonces, e insisto ahora, cómo realmente un film varía, según sean las coordenadas en que se mueve el espectador que lo contempla. Variación que no habla, por supuesto, del soporte físico de la película, de su permanencia fotográfica, sino de su entidad como obra artística abierta a una comunicación interhumana.

Sólo aludiendo a esta distinción film-hecho fílmico, puede entenderse lo sucedido con «Heróina», de Raúl de la Torre (1972): gran éxito comercial en Argentina —sobre todo, Buenos Aires—, su país de origen, defendida y ensalzada por los más diversos comentaristas, y fracaso rotundo en Madrid, donde los escasos espectadores ya se están riendo a carcajadas a los quince minutos de proyección, ante secuencias pretendidamente dramáticas. En este caso, además, ha habido por medio una manipulación grave, que altera muchos momentos de la película, al trasladarse el diálogo original a ese castellano neutro que caracteriza nuestro doblaje. Ello crea una continua distonía entre lo que oímos y lo que vemos, entre los movimientos y gesticulación de los actores —probablemente tomados con sonido directo, lo que acentuaría el carácter coloquial de los diálogos— y las palabras que llegan a nuestros oídos. Ya sucedió lo mismo con la anterior película de De la Torre, «Crónica de una señora», víctima también del absurdo criterio de los distribuidores, según el cual todo acento es anticomercial. Lo curioso es que esa distonía se produce aquí con mayor fuerza aún que cuando se trata de un film doblado, por ejemplo, del inglés, a lo que contribuye el que las voces de ambiente no hayan sido, sin embargo, «traídas» y guarden su