

te cubiertas, no un título subjetivo, del cual lucrarse. Como el material de las Fuerzas Armadas no es un instrumento para que ciertas personas realicen una vocación de volar, navegar o pilotar un tanque» (página 124).

Y, por otra parte, el trabajo de París contrapone la reforma «tecnocrática» de la enseñanza que la LGE debía haber sido (pero no lleva camino de ser), al ideal utópico de una Universidad libre y crítica, un centro de pensamiento independiente que no pretende volverse de espaldas a las necesidades sociales.

Obviamente, la crítica de París no es una crítica política (por más que tenga inmediatas consecuencias políticas). Pero la crítica filosófica de París constituye una buena base para plantear las cuestiones políticas clave: ¿Qué condicionamientos tiene el capital español para que la reforma tecnocrática de la enseñanza no haya podido llevarse a cabo, pese a que el capital sería su principal beneficiario? ¿Cómo enlaza la búsqueda de esa Universidad utópica con una urgente transformación social que los condicionamientos y contradicciones del capital español hacen inaplazable?

■ LUDOLFO PARAMIO.

Cincuentenario de «Ronsel»

En mayo de 1924 aparece en Lugo una revista de literatura y arte con el título de «Ronsel» («Estela»), aventura literaria de corta duración (sólo seis números) que sería injusto no tener en cuenta en los anales de la cultura gallega y aun de la española en general. Es contemporánea de otras más conocidas («Ultra», «Tableros», «Tobogán»...), en las que se dieron cita los poetas —y algunos prosistas— que hacían vanguardia por aquellas fechas en cualquiera de sus fórmulas (ultraísmo, creacionismo, imaginismo, etcétera).

Digamos ya que «Ronsel» no es una publicación obsesivamente van-

guardista, obsesión bien evidente en bastantes números de «Alfar», la otra revista gallega del grupo (La Coruña). Pese a que «Ronsel» no se subordinó a la novedad y a los últimos gritos, sus páginas no son arcaicas, ni trilladas, ni innecesarias. Se busca, en viejos y en jóvenes, la calidad, el interés y la diversidad. Aunque no hay prurito epatante, no se excluye a los rebeldes, a los tenaces buscadores de nuevas vías (Guillermo de Torre, Julio J. Casal, Manuel Antonio...).

La revista se abrió, sin discriminaciones generacionales, a las voces de las más diversas áreas culturales: Teixeira de Pascoas y Eugenio de Castro publican en portugués; J. M. López Picó lo hace en catalán; Emile Malespine, en francés; Benjamín Jarnés, Ramón Gómez de la Serna, Antonio Marchalar, Sanín Cano, etcétera, en castellano. Esta búsqueda, esta movilización, se debe, en gran parte, al olfato y a las relaciones gremiales del director literario, Evaristo Correa Calderón (hoy, entre otras cosas, una autoridad en Gracían y un especialista en costumbrismo), joven entonces de veinticinco años, pero bastante vinculado, como colaborador al menos, a algunos órganos de los ismos literarios de la época («Los Quijotes», «Cervantes»).

La revista, pulcra, cuidada, es un pequeño tesoro plástico: ahí están los grabados y los dibujos de Norah Borges, Anxel Xoán, Alberto, Castro Gil, Benjamín Palencia... El director artístico fue el gran dibujante coruñés Alvaro Cebreiro, que hace aportaciones tan valiosas como el retrato de Unamuno publicado en el número 4 de la revista.

La presencia de la literatura gallega, no muy cuantiosa, es de cierta importancia. Encontramos páginas de jóvenes de valía (Manuel Antonio) y de nombres más o menos consagrados (Ramón Cabanillas, Antón Villar Ponte, Noriega Varela). En cuanto a los nombres locales —tantas veces inevita-

bles en este tipo de publicaciones provincianas, cualquiera que fuese su calidad—, «Ronsel» tuvo suerte o supo seleccionar. En sus páginas se estrenó como poeta Luis Pimentel, para algunos —yo entre ellos—, una de las voces más limpias, más temblorosas, más delicadamente íntimas que ha dado Galicia a la poesía, tanto en gallego como en castellano. Esta breve caracterización y valoración recuerda un poco, reconozcámoslo, el prólogo apasionado que años más tarde escribiría Dámaso Alonso para el libro en lengua castellana «Barco sin luces». Otro nombre local, Jesús Bal (diecinueve años por aquellas fechas), el musicólogo de la revista, iba a ser, años después, una autoridad en música popular (colaboró con Eduardo M. Torner) y un compositor destacado. Fue, además, el primer teórico que tuvo el ballet gallego, manifestación artística que obsesionaba a su compañero Luis Pimentel, entre cuyos inéditos el estudioso podrá encontrar varios guiones para ballet. En el campo de la plástica hay que citar con elogio al artista lugueño Anxel Xoán, que hace su presentación pública en estas páginas.

«Ronsel» aparece en un año de cierta gravedad para las letras vernáculas, pues la revista más importante del momento —¿la más importante que hemos tenido?—, «Nos», estuvo dos años sin salir (de julio de 1923 al mismo mes de 1925), hecho no ajeno, cabe sospechar, a la implantación de la Dictadura del general Primo de Rivera.

Si hubiera que caracterizar «Ronsel», yo diría:

a) Fue una publicación muy literaria, es decir, bastante apolítica. Sabido es que en todo texto subyace una ideología, incluso (sic) en aquellos en los que no subyace. Había, en efecto, muy poca ideologización, muy a tono con el talante conservador del director y de algunos colaboradores muy próximos.

b) Su galleguismo,

más que en el planteamiento de la revista, aparece, muy ocasionalmente, en tal o cual colaborador. La militancia galleguista, trunca «Nos», sólo está patente en la única revista que por entonces se redacta enteramente en gallego: «A Nosa Terra».

c) Que las páginas en gallego sean más bien escasas prueba que la revista no estaba seriamente empeñada en una tarea capital para el galleguismo de entonces —y de siempre—: la promoción de la lengua marginada y subestimada. Debo hacer constar que no pretendo decir con ello que hubiese en el equipo directivo de la revista reticencia alguna, ni siquiera indiferencia, hacia la cultura gallega.

Creo que no se puede hacer el estudio de una revista sin salir del marco de sus páginas.



Se impone saber en primer lugar qué flancos culturales cubre en su contexto, ya que el no cubrir determinados flancos podría resultar grave para la cultura de ese país. Todo lo que en «Ronsel» hay de apertura, de modernidad, de buen gusto, de aguda curiosidad, ¿es, realmente, lo que nuestra cultura necesitaba entonces? Otra interrogación: ¿Por qué desaparece la revista apenas nacida, en noviembre del mismo año? ¿Falta de audiencia, o falta de talante político que ciertas empresas culturales necesitan para capear las dificultades económicas y comerciales? Piénsese que «Nos» y «A Nosa Terra» van a durar hasta 1936. Por tanto, «Ronsel», de cautivante fisonomía para el bibliófilo y para el erudito, ¿fue sentida por

sus ideadores y organizadores como una realidad que el país y su cultura reclamaban? ¿O fue, tal vez, un juego culto?

Ciertamente, una revista ha de estudiarse en lo que aporta y en lo que limita, en lo que abre y en lo que cierra, para lo cual es preciso conocer las otras revistas, las posibilidades de expresión del momento y las necesidades culturales del mismo.

En este primer cincuentenario debíamos a «Ronsel», cuando menos, un recuerdo y unas cuantas interrogaciones. ■ X. ALONSO MONTERO.



Los «defensores de la democracia»

Una tras otra, incesantemente, se suceden en nuestras pantallas películas que tienen a un policía como personaje central de la acción. Estados Unidos e Italia suelen ser los países de procedencia de una corriente dominada por la repetición de clichés, el torpe desarrollo dramático, el culto y la fascinación hacia la violencia y, sobre todo, un confucionismo ideológico que nos hace dudar de que detrás de la cámara haya alguien medianamente serio cara a su trabajo, medianamente consciente de su responsabilidad, medianamente interesado por clarificar los procesos colectivos de la sociedad en que vive. Muy lejos nos hallamos de los tiempos del «cine negro» americano de la década de los cuarenta o de obras como «Investigación sobre un ciudadano fuera de toda sospecha», de Petri, y «Confesiones de un comisario», de Damiani, que, pese a sus ambigüedades y a sus puntos dis-

cutibles, buscaban la creación de una conciencia cívica respecto a determinados problemas. Si el «cine negro» ponía entre paréntesis lo que parecían sólidos cimientos de una sociedad dominada, no obstante, por la corrupción, el desequilibrio y el miedo, la actual producción USA del género sólo busca la defensa y apología de unos personajes sometidos a crítica en la vida real. Podríamos decir, además, que se ha impuesto una mentalidad de telefilm, un deseo de agarrar al espectador por los métodos más fáciles e infantiles con el fin de que consuma, estupidizado, el producto que se le ofrece. Todo vale para hacer comercial la película, únicamente preocupa conseguir el dinero de la taquilla. Preocupación también común a los cineastas italianos de tercera clase que tratan el género. En su caso, lo que interesa es el aprovechamiento hasta la última veta de un filón que previamente se ha mostrado muy rentable en films como los citados o, más en línea recta, «La Policía agradece», de Stefano Vanzina, cuyas trampas ideológicas se siguen hasta la saciedad. El habitual oportunismo del cine italiano de serie, su fijación en temas de la actualidad para utilizarlos epidérmicamente, su mediocridad estética hallan en el «policíaco» un espléndido cauce que no abandonarán hasta dejarlo exhausto.

En quince días, y como muestra de cuanto apuntamos, han coincidido en Madrid «Harry el fuerte» («Magnum force», 1973), de Ted Post, y «Fiel a su mandato» («La polizia sta a guardare»), de Roberto Infascelli, y «Abuso de poder» («Abuso di potere»), de Camillo Bazzoni, ambas realizadas en similares fechas al film que nos vuelve a poner en contacto con el desagradable inspector Harry Callahan y el no menos desagradable Clint Eastwood, definitivamente heredero por derecho propio de John Wayne. Las tres películas poseen varias caracte-



«Fiel a su mandato» («La polizia sta a guardare», 1973), de Roberto Infascelli.

terísticas comunes que aconsejan su agrupamiento; entre ellas, yo citaré su visión derechista de la delincuencia y el papel del policía, su consideración de que la protección del presunto culpable contra los desmanes policíacos por parte de las leyes de los países democráticos es una rémora que entorpece la acción de la justicia y deja terreno abonado para los malhechores, el deseo taquillero de contentar a todos mediante la inserción de policías que, individualmente, también delinquen por haberse vendido o transformado en justicieros a ultranza, que hasta encabezan grupos de «Policía paralela»; el mantenimiento de una serie de valores tradicionales sobre los que reposa la sociedad que defienden y una nula, radical falta de calidad cinematográfica. A tales características se añaden otras que damos por descontado: esquematismo, maniqueísmo y canto al probo funcionario policial, al que se contempla como un quijote con pistola que no duda en sacrificar su felicidad personal, su vida íntima, en beneficio de los demás, quienes —no obstante—, además de no agradecer su actividad benefactora, se atreven hasta a criticarle y ponerle límites, en el col-

mo de la ingratitud humana.

Es importante resaltar cómo, sin embargo, ni siquiera la continuación de «Harry el sucio» se decide a seguir el camino de tan claro fascismo de su precedente o de «Los nuevos centuriones», de Fleischer, seguro que para no irritar a un público al que también se le puede, así, sacar su dinero. Pero de ahí proviene la total incoherencia existente en el interior de estas películas (igual que en «McO», de Sturges), donde no se puede entender por qué el inspector Harry o el comisario Cardone («Fiel a su mandato») no se unen a los grupos de «policías justicieros» en vez de combatirlos, cuando su pensamiento, su acción y sus métodos responden a módulos idénticos. En medio de ese confusiónismo ideológico que antes citábamos, hallamos a hombres que se complacen en matar, que gozan apretando el gatillo o torturando a sospechosos («Abuso de poder»), convertidos en «defensores de la democracia... Realmente, como decía hace poco José María Carreño a propósito de «Pisando fuerte», sufrimos una racha que «sólo puede ser comprendida como producto enfermo de una sociedad enferma». Y

ser recibida entusiásticamente (véase el «espectáculo» de las reacciones que provoca Harry el fuerte) por espectadores también enfermos. ■ FERNANDO LARA.

El acontecimiento más importante

Dice eso Jacques Demy: «El acontecimiento más importante desde que el hombre pisó la Luna» (título cambiado al castellano por el de «No te puedes fiar ni de la cigüeña»). Y ese acontecimiento tan decisivo es, según él, la insólita historia de un hombre embarazado. Ha habido una mutación en el orden de la vida a causa de los alimentos adulterados que todos consumimos. Se está iniciando una nueva época, y en ella todo es posible. Hasta que, simplemente, en una relación sexual normal sea el marido quien engendre.

La anécdota en sí misma no puede revelar el sentido de la película. Quiero decir que esta ocurrencia dramática puede servir para multitud de películas posibles; quizá la que rápidamente cruza los pensamientos del espectador sea la de imaginarla en manos de Mariano Ozores o Alfonso Paso

(que acaba de estrenar «Celos, amor y Mercado Común», de la que ya hablaremos) e interpretada por Alfredo Landa. Este caso hubiera sido, sin duda, el de una serie de chistes facilonos sobre las motivaciones del caso. En otro, quizá la película hubiera derivado a las reacciones con el medio ambiente en el que ese hombre embarazado se desenvuelve. En otro, por último, se hubiese podido llegar a la comedia hilarante y fantástica cercana a la ciencia-ficción.

Creo que nada de esto es la película de Demy (autor, como se sabe, de «Los paraguas de Cherburgo», «Las señoritas de Rochefort», «Lola», «La bahía de los ángeles», «Piel de asno»...), aunque quizá sea también un poco de todo ello. Jacques Demy roza todas estas posibilidades para no detenerse abiertamente en ninguna, y así, proponiéndoselo o no, se ha quedado a medio camino. Un lugar medianamente digno y poco comprometedor. Pero, sobre todo, un lugar poco relevante, aquél en el que las películas pasan a la Historia sin pena ni gloria, olvidadas por tontos y troyanos, sin el entusiasmo de nadie, aunque también sin su indignación.

«No te puedes fiar ni de la cigüeña» es en este sentido una película fallida, como de alguna manera han sido hasta ahora todas las realizadas por Jacques Demy (y que perdonen los entusiastas de su «Lola»). Películas amables, en las que Demy ponía en juego sus sentimientos delicados de buen francés instruido y correcto. Y como tal, esta comedia pícaro de ahora.

El público español que asistía a las sesiones donde vi la película, reía en los momentos en que ésta parecía encauzarse por caminos

bufos, y quedaba expectante ante los sobrios. Al final, una ligera sonrisa no desprovista de desencanto cubría la expresión de casi todos. De alguna manera, creo que ésta es una reacción ajustada a la que la película merece (a mi juicio, naturalmente, que hay ahora mucho susceptible ante el supuesto dogmatismo de esta sección). Y esta reacción era correcta, porque si bien no hay razones importantes para anular el valor de la película, siempre que se la entienda como producto intrascendente —aunque podía reprochársele su ausencia de imaginación en el desarrollo de la anécdota—, tampoco las hay para el entusiasmo —a pesar de lo acertado de algunos momentos, como los que describen el ambiente social en que se mueven los protagonistas—.

Sobre éstos descansa el peso de la película. Y justo es reconocer que Marcello Mastroianni y Catherine Deneuve responden con entusiasmo en la creación de unos personajes sólidos, que la narración no mantiene con firmeza. ■ DIEGO GALAN.



Martínez Mediero: Antropofagia y cachondeo

Es difícil saber la resonancia que espera a la obra de Manuel Martínez Mediero recién estrenada. Quizá los primeros días de agosto

sean fechas que suelen ligarse a textos menores; quizá el Alfíl, de cuya dirección artística se ha hecho cargo, con el mejor ánimo e intención, Angel García Moreno, huele aún a «Sexy-gaceta» y otros engendros semejantes; quizá el hecho de que en el reparto no figure ningún «gran nombre» —pero, ¿existen aún los «grandes nombres»?— contribuirá también a que más de uno se haga falsas composiciones de lugar.

Desde mi punto de vista, digámoslo ya sin reparos, «El bebé furioso» es una obra de enorme interés, que bien pudiera, de remontar las falsas pistas y los ancianos pudores —¡esas terribles cartas con membrete veladamente amenazador que piden a «quien corresponda» la hoguera purificadora!—, convertirse en uno de los textos claves de nuestra hora escénica. Un texto que sirva para que nos vayamos conociendo un poco más y alguno se pregunte, con el horror propio del caso, cómo será posible que de nuestra maravillosa sociedad salgan dramas tan desesperados.

Por la crudeza del lenguaje y la agresividad de personajes y situaciones —aquí, donde el teatro suele ser hipócrita almibar—, supongo que el fariseísmo se llevará las manos a la cabeza. O nos dirá, quedándose en la superficie, que se trata de una obra disparatada, gratuitamente feroz y hasta quién sabe si influida en sus «mejores logros» por Jardiel, inoportunamente citado cada vez que se estrena una obra «inverosímil».

Contra tales argumentos debe afirmarse que «El bebé furioso» es una de las obras más serias, más péticas y más respetuosas que se han ofrecido recientemente en un escenario