

tal de nuestra hora. Así las cosas, Ruibal ha conseguido que algunas de sus obras breves fueran publicadas y, en ocasiones, incluso representadas en cafés-teatro o Colegios Mayores. Todo parecía que iba a aclararse el año pasado o hace dos años cuando el María Guerrero le encargó una obra e incluso le adelantó un dinero. La obra, por otra parte, estaba destinada a volver a conectar al citado teatro nacional con los nuevos y desamparados autores españoles. La obra, en fin, fue «La máquina de pedir», que no encontró la hospitalidad para la que había nacido. «La máquina de pedir» dejó de ser el planteamiento de un espectáculo difícil y ambicioso, a través del cual poner a prueba al autor y a nuestro aparato expresivo, para convertirse en nueva letra impresa, en nuevo teatro sin escenario.

Ambas obras, «El asno» y «La máquina de pedir», constituyen, en unión de «La ciencia de biribirloque», escrita por el autor durante su estancia en la Argentina, antes de venir a Madrid, la materia del volumen que nos ocupa.

Las tres obras, dentro de su diversidad, se caracterizan por una serie de notas afines, cada vez, como es lógico, más desarrolladas y profundizadas. Críticamente están dominadas por la voluntad de denuncia de la explotación económica y de la creciente enajenación colectiva. En todos los casos aparecen personajes dominados por las máquinas que crean otros personajes. La sociedad se muestra como una verdadera selva, deshumanizada y esperpéntica, donde los más hábiles y los más cínicos devoran a los más sencillos. En este aspecto, es obvio que la obra de Ruibal se resiente de cierto simbolismo, de la atisgada búsqueda de claves que le permitan decir lo que no podría decir directamente. Llegados a este extremo, aunque es evidente que a Ruibal no le interesa el naturalismo y que su poética es expresionista, no es fácil saber hasta qué punto esta necesidad de las oscuras metáforas, de los velados paralelismos, le lleva más y más hacia un teatro de formas complicadas, de significaciones un tanto herméticas.

En todo caso, y a la vista especialmente de la audacia de las imágenes escénicas que Ruibal nos sugiere, puede asegurarse, esta vez con más razón que nunca, que Ruibal sigue siendo una propuesta

que sólo la menesterosidad del actual teatro español puede explicar que no se haya convertido en verdadero experimento escénico.

Así están las cosas. Y a uno le parece que es mucho más importante registrar esta anomalía que ponerse a desentrañar los tres sugerentes textos del volumen. ■ MON-LEON.

Barnatan: «El Talismán»

Es necesario atravesar los laberintos para llegar a las Zonas Prohibidas, siempre bordeadas por la Muerte Serena.

(Antesala del "Libro del Talismán". M. R. B.)

Marcos Ricardo Barnatan, nacido en Buenos Aires en 1946, estudió Filosofía y Letras en la Universidad Platense y en Madrid. Residente en Europa desde 1965, publica su primer libro, «Acercas de los viajes». En pájaro casca-bel, en 1966, y un año después obtenía un accésit del Premio Adonais con «Los pasos perdidos». Plaza & Janés publicó recientemente en «Antología de la Beat Generation».

Bajo la mítica protección del Talismán discurre la producción poética de los tres años últimos, en busca de los orígenes, al margen del lenguaje cotidiano. Así, el fuego y los espejos, el mar y la muerte, las sombras y los sueños son vocablos que constituyen la ambigua sustancia verbal (cuyo específico valor fuera del odre literario ha sido impertinentemente menoscabado por el uso estandarizado como ladrillos-clave en la albañilería de las musas) que cimienta una cristalina colección de imágenes vagamente hechizadas por un pasado esplendoroso, en cuya atmósfera, poblada de ángeles y guerreros, naves inmóviles y ciudades misteriosas se realiza el libro como unidad. Versos de una belleza aristocrática, limpia y concienzudamente trabajados, recrean un lenguaje y unos ritmos nostálgicos y decadentes que abren la puerta a «las ensoñaciones más secretas» y a galerías en cuyos muros, como faroles superiores encendidos, las citas de William Blake, García Lorca, Pablo Neruda, Leonardo da Vinci, Gabriel d'Annunzio, Marc Chagall, Mallarmé, Rabi Schimeon Ben Jochai, Rabi Josef Caro y Ezequiel arrojan luz, y donde acaso sea posible a Barnatan —considerado por unos como poeta ar-

gentino y clasificado por otros como «novísimo»— descifrar los signos que habitan las estelas de la diáspora y abrazar los símbolos de su historia; signos y símbolos profusamente repartidos por los veintiséis poemas de esta curiosa obra que es el «Libro del Talismán».

MARCOS BARNATAN.—Este es un libro algo raro, exótico si quieres en el panorama poético español. Quizá sus influencias sean poco próximas; se remontan a otros tiempos y a otras culturas, y de ahí su extrañeza. Mi poesía es algo difícil, quizá porque no hace concesiones al lenguaje cotidiano y prefiere una recreación estética del lenguaje. La palabra «estética», tan desvalorizada por el realismo, no puede ser olvidada nunca cuando se enuncia una obra de arte. Lo importante es que esa estética esté respaldada por un mensaje poético válido. Y eso es lo que hay que ver si he logrado o no.

—Además de las obras citadas, los tres últimos años han dado el fruto de una novela, «El laberinto de Sión», que, según me dices, saldrá en marzo en la colección hispánica Nova, de Barral Editores. ¿Cómo es esta novela?

M. B.—Es una novela algo experimental formalmente, circular porque viene del final y va hacia el principio y con influencia de la cábala tradicional judía. Tiene como escenario Buenos Aires y París, y la gran escenografía es el laberinto de Sión de la diáspora hebrea. No el Sión identificable con el sionismo israelí, sino el otro Sión, no geográfico sino espiritual que es el Sión de los dos mil años de diáspora.

—¿Qué papel juega Borges en tu obra?

M. B.—Borges está presente en las Zonas Prohibidas del «Libro del Talismán». Tengo además un ensayo biográfico sobre Borges que editará Epea en su colección de Grandes Escritores Contemporáneos. Ahora preparo una antología de poesía «underground» inglesa para Plaza & Janés, y otra sobre «X siglos de poesía en castellano», para Edeaf. Volviendo a Jorge Luis Borges, guardián de los tesoros más ignotos, él abrió para mí los prodigiosos senderos del Gligamesch, una epopeya sumeria que data de más de tres mil años antes de Cristo, quizá el documento literario más antiguo de la Humanidad. Mi versión castellana la publicará seguramente Barral.

(Y se marcha Barnatan a Londres, para seguir recopi-

lando poemas «underground». Cosmopolita, este muchacho argentino de origen judío que está haciéndose famoso en España —verdaderamente «underground» los bocadillos de gallinejas de Tetuán de las Victorias—.) ■ F. ALMAZAN.

FLAMENCO

Manuel Gerena, al Olympia de París

«Siempre ha sido así y seguirá siendo, al menos eso piensa mucha gente». «El flamenco siempre ha sido resignación», afirman con la decidida intención de que su propia postura confirme, mantenga, la situación y las cosas queden como están. «Pero los tiempos están cambiando...», como decía Bob Dylan —brillante exponente de cómo a partir del viejo «folk» se puede abordar nuestro tiempo sin detrimento de la calidad artística—, y a la actitud de resignación de los viejos artistas del llanto sucede hoy la voluntad airada, «flamenca», de «que las cosas no sigan así». Así, a los grandes cantaores José Menese y Enrique Morente se suma ahora, ampliando el frente contestatario, un nuevo cantador de temas propios, de temas de nuestro tiempo, de su pueblo, de su «Puebla...» A Manuel Gerena, maletilla fracasado, cantador irregular pero lleno de temperamento, le encontramos el verano pasado en el concurso de cantaores de Archidona, que no ganó; después en Antequera y más tarde, ya como artista invitado con carácter especial, en el concurso de tarantas de Linares. Nervioso y desajustado ante un público poco hecho al cante por se-guiriyas y soleares, Gerena tuvo que «pelear» con el cante de un modo emocionante hasta imponerse rotundamente por fin. Manuel Gerena grabó recientemente un disco con cuatro temas originales: «Tan solamente la muerte», «Me rebelo contra aquí», «Mi pueblo y yo» y «Cuando yo vi la verea». Ahora, tras de una jira por Alemania cantando a estudiantes y obre-

TEILHARD, MONZEL, MARCHIONI

«El pensamiento de Teilhard de Chardín», de E. Rideau. Ed. Península, Barcelona. 550 páginas.

Se han escrito muchos libros sobre Teilhard y su evolucionismo cósmico; pero ninguno tan completo, comprensivo de sus doctrinas y documentado como el de su compañero el padre Rideau. Quien desee conocer exhaustivamente —o casi exhaustivamente— a Teilhard tendrá que leer este libro.

«Doctrina social» (tomo I), de N. Monzel. Ed. Herder, Barcelona. 500 páginas.

Obra póstuma de este buen sociólogo católico, profesor de la Universidad de Munich, que recoge las documentadas e importantes lecciones de sociología católica —doctrina social católica— que daba a sus estudiantes este competente catedrático. Se inclina por una ética social de los valores, dando mucha importancia a la aportación, en este aspecto, de los literatos, y no sólo de los especialistas en sociología. Su erudición es exhaustiva, pues recoge de primera mano los aportes de una serie de autores que difícilmente se encuentran comentados en otros trabajos análogos. Su actitud crítica ante el marxismo adolece de una cierta simplificación de los datos económicos más actuales.

«Comunidad y desarrollo», de A. Marco Marchioni. Editorial Nova Terra, Barcelona. 150 páginas.

Un libro original que intenta enfocar el desarrollo económico-social partiendo de abajo, no de arriba. «Entendemos —dice— por desarrollo comunitario un proceso no-violento de modificación y de progreso de las comunidades locales, realizado por los mismos miembros que las forman». En este libro se verá un intento, propuesto con fórmulas prácticas, para emprender esta nueva marcha comunitaria que va creciendo ensayándose y —a través de ella— concieniciando a los seres humanos para crear el clima propicio a este auto-desarrollo de pequeñas comunidades locales, como punto de partida de esta nueva vía de progreso social para llegar a las estructuras más generales. A veces, sin embargo, adolece de una cierta ingenuidad. ■ E. M. M.



ros españoles, Gerena irá al Olympia de París a cantar junto a Paco Ibáñez.

Pero la Puebla de Cazalla, el pueblo sevillano donde nació Gerena hace veinticuatro años, es cuna de muchos artistas. Allí nació también y tomó su nombre «La Niña de la Puebla», y de allí son nuestro crítico José María Moreno Galván, el pintor y poeta Paco Moreno, José Menese y otros jóvenes cantaores que al igual que el ex electricista Manuel Fernández (Gerena) vienen empujando, tales como «El Clavel» y Miguel Vargas. Vargas, ex jornalero del campo y triunfador en Archidona, también se ha liado la manta a la cabeza y se ha plantado en Madrid a ver qué pasa... Y ha caído de pies, ya está cantando en Zambra (con lo que no deja de ser jornalero, si bien de la ciudad, y aunque *temporero* también, con mayor rango e ingresos), habiendo grabado un LP en RCA, con letras nada menos que del letrista de Menese, Paco Moreno, que está empeñado, al parecer, en transvasar la Puebla a Madrid.

¿Qué tiene Madrid para que los de la Puebla vengan aquí? ¿Qué tiene la Puebla para que José Menese se pase por allí la vida mientras lo llamamos inútilmente a su teléfono de Madrid para entrevistarlo? ¿Qué tiene, sí, aquella tierra para que Miguel Vargas nos confesara, hace meses, que ni Barcelona ni Madrid, que a él lo que le gustaría es vivir allí?... (Sí, no... sí...) Algún día daremos a conocer a nuestros lectores el resultado de una encuesta hecha a los artistas flamencos en proceso de profesionalización. Vocación y necesidad caminan tan estrechamente unidas que los que sostienen a ultranza que el

cante «no tiene que ver con lo social» se van a llevar una sorpresa. ■ F. A.

CINE

Análisis provisional de una película marcusiana: «La confesión»

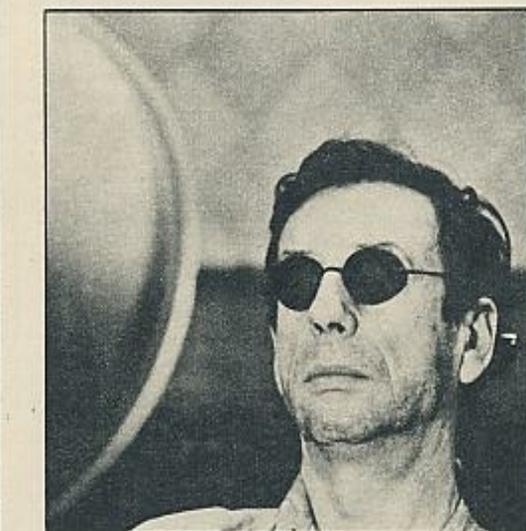
«La dictadura de Stalin tal vez pudo someter a su dominio a todos los intereses divergentes en virtud de su poder fáctico. Sin embargo, este poder personal estaba sometido, a su vez, a las exigencias del sistema social, de cuyo funcionamiento dependía; por encima del mínimo vital, tales exigencias estaban determinadas por los intereses que controlaban las bases industrial y agraria, y por los de la Policía y el Ejército» (Herbert Marcuse, en «El marxismo soviético»).

Uno de los principios más ortodoxos —y, por lo tanto, más discutibles— de la estética cinematográfica consiste en la inalterabilidad del film como obra artística, su permanencia nada variable en cuanto que su elemento esencial, la imagen, queda fijada desde un principio y cuantas veces se proyecte seguirá siendo la misma. Si esto puede resultar eficaz a la hora de una comparación entre cine y teatro, por ejemplo, su invalidez viene dada a otros niveles, ya que olvida la proyección sociológica que todo objeto estético supone. Las imágenes de «La confesión» («L'aveu», 1969-70), de Costa-Gavras, pueden ser idénticas en París que en Madrid, pero su recepción por parte de los espectadores, los significados que dichas imágenes adquieren, su resultado político, difieren de manera radical. La prohibición de «Z» (la anterior película del tándem Gavras-Semprun) en España, o el retraso en el estreno de «La

confesión», son datos que pueden contribuir a aclarar lo enunciado más arriba.

Por supuesto que el Proceso de Praga de 1952 contra el «Centro de conspiradores enemigos del Estado, bajo la dirección de Rudolf Slánsky, ex secretario general del Partido Comunista checoslovaco», a través del testimonio directo que ofrecía una de las víctimas, el viceministro de Asuntos Exteriores Artur London, en su libro «La confesión o En el engranaje del Proceso de Praga», ofrecía un primer punto de partida para una crítica directa de lo que se conoce «de una manera confusa y no muy conceptual» —según el mismo Sem-

prun— por stalinismo; crítica hecha desde la izquierda, es decir, de muy diferente forma, en cuanto planteamiento, de lo que había intentado el cine «anti-rojo» americano de los años cincuenta. Se trataba de evidenciar los errores cometidos durante un amplio período, coincidente con la «guerra fría», en los países socialistas del Este de Europa y que habían subvertido casi hasta anularlo el verdadero pensamiento socialista, desde el que —repite— se efectuaba la crítica. Ciertamente, London (al contrario de hombres como Koenigler) jamás había renunciado a un marxismo cuyos errores temporales sufrió plenamente.



YVES MONTAND.

El problema se plantea volviendo nuevamente a las características de la imagen cinematográfica: lo que «Gerard» —seudónimo de Lon-

don, adquirido durante la resistencia francesa— había escrito en primera persona quedaba objetivado en la pantalla; ya no se trataba de unos hechos vistos desde una experiencia personal, sino que se transformaban en una realidad que el espectador contempla como tal, y no subjetivamente. Los recursos narrativos que Semprun y Gavras han empleado para paliar esta reconversión son sin duda lo más discutible de «L'aveu», pues tanto la secuencia fragmentada de Montecarlo, en que London reflexiona años después sobre los mismos hechos que va narrando, como la voz en «off» en primera persona son insu-

ser, en definitiva, una película stalinista, en cuanto que su postura ante el Proceso era la misma que la de los interrogadores, y porque mantenía, en definitiva, el mito místico de Stalin, enfocado desde un punto de vista contrario pero coincidente. Son cuestiones —entre otras— que habrá que discutir muy despacio con Costa-Gavras y Semprun. Mientras tanto, considérese este comentario como provisional (1), este análisis como variable, como puro ensayo sobre una película particularmente compleja desde un ángulo político, y más hoy —febrero de 1971— entre nosotros. ■ FERNANDO LARA.

Los lluviosos melodramas de Ford Coppola

Cuando los productores de cine americanos se tomaron en serio las estadísticas, empezaron a entender algo de lo que ocurría. Descubrieron que el mayor porcentaje de espectadores lo componen espectadores menores de treinta años, y dedujeron que el cine que se ofrecía no era el que más interesaba a esos chicos, que son los que, al parecer, practican el amor libre, se manifiestan contra la guerra del Vietnam, se toman en serio lo del poder negro, piensan que hay que cambiarlo todo porque todo está podrido y nada vale ya.

Los productores americanos relevaron las estadísticas y se informaron bien sobre los «nuevos cines», los directores europeos que habían tenido grandes éxitos de taquilla, los directores americanos jóvenes y prometedores, que podían hacer películas que tratan alguno de los problemas que interesaban a los espectadores menores de treinta años.

Claro está que no se trataba de hacer un cine radicalmente distinto, un cine extraño o minoritario como el de Jonas Mekas o gente así, sino un cine dentro de la ley y las buenas costumbres, «moderno» y con temas de candente actualidad. Los productores americanos fabricaron así productos como «John y

(1) Si puede considerarse como definitivo nuestro elogio ante el equipo conjuntado por Gavras y, especialmente, hacia la formidable labor de Yves Montand y Raoul Coutard.