

CARTA DEL EDITOR

Estimado lector:

La atribución del Premio Nobel de Literatura a escritores exóticos, es decir, no radicados en los grandes centros de producción de las mayores literaturas contemporáneas, suele crear en el público lector un cierto desconcierto, quizá una verdadera desconfianza, a partir de la hipótesis de que frecuentemente la Real Academia sueca hace concesiones a la geografía. Esa es la impresión que puede haber tenido el público lector español ante la atribución del máximo galardón literario al australiano Patrick White, del que no conoce sino obras primarias, traducidas hace bastante tiempo. Pero White es uno de los grandes escritores contemporáneos de lengua inglesa, un escritor cuyas novelas mayores podrían situarse en un punto equidistante entre la fabulación de Faulkner y la sutileza de Angus Wilson. La mejor justificación del premio con que ha sido honrado el conjunto de su obra literaria es la novela mayor de Patrick White.

LAS ESFERAS DEL MANDALA

que Barral Editores ofrecerá al público durante la primera semana de diciembre en su serie Breve Biblioteca de Literatura, que publicó también AGOSTO 1914, de Alexandr Solzhenitsin. LAS ESFERAS DEL MANDALA, un libro tan ambicioso como de fácil lectura, explica mejor que ningún otro la verdadera importancia de Patrick White.

En su colección *Hispanica Nova*, la editorial publicará, también durante el mes de diciembre, la novela que obtuvo el último Premio Barral de Novela, fallado el 20 de junio de 1973: el libro de Vicente Molina-Fox.

BUSTO

La atribución del premio a este libro viene a ser una especie de confirmación de la existencia de un movimiento de renovación de la narrativa española, de la que la novela de Molina-Fox —un libro claramente diferenciado, que sólo podía ser reconocido por un premio que se pretende diferente— es un ejemplo relevante.

En la misma serie, *Hispanica Nova*, aparece, en el curso del mes de diciembre, un libro insólito, que viene a ser como heraldo de la resurrección de un género literario que fue muy importante en las literaturas hispánicas en las últimas décadas del siglo pasado y en las primeras del presente: las Memorias literarias de contenido político, o mejor, de testimonio de la Historia contemporánea. Se trata del libro del escritor y ex diplomático chileno Jorge Edwards.

PERSONA NON GRATA

Edwards, primer encargado de negocios del Gobierno de Salvador Allende ante la Cuba de Fidel Castro, vivió muy de cerca los cambios de densidad de la política cubana con respecto a la cultura que siguieron al Congreso de La Habana del 68 y determinaron una mutación en la relación de los intelectuales creadores con la revolución. Tras su misión en La Habana, Edwards, ministro en la Embajada de Pablo Neruda, fue protagonista de las presiones internacionales sobre Chile que tenían lugar en la escena parisina. Pero el libro de Edwards no es un libro de reflexiones, sino un libro de Memorias, de Memorias de escritor que se plantea sobre su propia experiencia, y en un determinado contexto histórico, el problema de las relaciones de la literatura con la política y el poder.

Finalmente, la publicación de piezas dramáticas de dos grandes autores contemporáneos, Günter Grass y Alexandr Solzhenitsin, quiere reafirmar el interés de Barral Editores por uno de los sectores más ligados a la tradición cultural española y menos atendidos por la expansión editorial.

BARRAL EDITORES



ARTE • LETRAS • ESPE

luego, algunos renegamos, en público o en privado, de aquel tipo de música sobre el que, probablemente, se escribió demasiado. Era la época en que Santana, que anteriormente sólo había publicado un LP, homónimo, sacó *Santana Abraxas*, con una buena acogida de público y algunos comentarios no tan benévolo de la crítica, entre ellos el mío, en el número monográfico e inefable de la revista «Cau» dedicado a la música progresiva. Últimamente, el Carlos Santana-Mahavishnu-John McLaughlin Amor Devoción Entrega —con una música rechinando en algunos momentos y algo incómoda en otros, pero de gran calidad en general— representó la vía por la que Santana tiraba por el lado de la mística y la modernidad oriental. La bastante aceptable calidad de Santana como guitarrista (también es aceptable su calidad como saltimbanqui) y sus esfuerzos por conseguir una percusión totalizada (lo más relevante de su música y la única razón del favor que el público le deparó, más bien en su día) con elementos depurados del sonido Tijuana, de la samba y de la conga, favorecían una audición agradable y hacían disculpables los momentos menos afortunados.

La banda con que Santana se ha presentado en Madrid está integrada por él mismo, Tom Coster y Richard Kermode (teclados), Dough Rauch (bajo), José «Chepito» Areas (percusión), Mike Shrieve (batería y responsable, creo, del magnífico solo que se oye en *Woodstock*) y Leon Thomas (cantante, y el mejor de «jazz» del año, según la revista «Down beat», antiguo miembro de las formaciones de Count Basie y Pharoah Sanders).

De la rueda de prensa que concedió Carlos Santana (en solitario y

vestido de blanco, que es símbolo de pureza), casi valdría más no hacer mención, pues con las cosas que estos gurus tan modernos le han enseñado, expuso ideas tan absolutamente turuláticas como las siguientes: El amor humano es como una culebra que se enrosca. El amor divino es otra cosa. Un hombre puede amar mejor a una mujer con amor divino (...). Yo no hago nada por mi raza (Santana es chicano, nacido en Autlan, estado de Jalisco), porque, ¿qué ha hecho mi raza por mí? (...). No creo en la guerra entre las naciones, la única guerra es la que tiene lugar entre la mente del hombre y su alma. (A uno sólo se le ocurre pensar que, en realidad, lo que tiene que hacer un músico —y lo único que se le puede exigir— es música, y ni siquiera al mejor le está vedada la sandez.) Y ante el aspecto estupefacto que ofrecían sus oyentes, les hizo una zalema y se fue a relajarse.

Y con una zalema y un ratito de meditación se inició el concierto. Y el concierto fue jugoso por las actitudes, sensaciones y comentarios que propició. En primer lugar, la temática que en su momento atrajo la atención sobre Santana es imposible de mantener en una sesión de casi tres horas sin caer en la monotonía. En segundo lugar, ¿qué hace Leon Thomas en una banda que lo único que le puede ofrecer es cavar su propia tumba? En tercer lugar, ¿no se le ha pasado a Santana por la cabeza la necesidad de meter una sección de viento en su banda, para aligerar con ella su apoyatura, única, en la percusión? En cuarto, ¿cómo se le puede permitir a este caballero atacar en medio de la sesión las notas del «Concierto de Aranjuez», fallar una y cubrirla con resonancia y trucos de la peor tradición? En quinto, ¿có-

mo es que se admite un narcisismo tal que conduce a que Santana dirija su banda de la manera más zafia? En sexto, ¿cómo es que una formación que cuenta con verdaderos talentos y de la que el verdadero espíritu es José «Chepito» Areas, no manda a freir espárragos al caballero Santana y se decide a funcionar por su cuenta con mejores, y pienso que más satisfactorios, panoramas? Esta formación cuenta con músicos definitivamente buenos, con un sonido incompleto, pero que sería perfecto en una integración eficaz, con un cantante que lo único que puede hacer en ella es nada, y con un director que es una mezcla de avisado mochaes y cover-boy. ¿Qué esperan los miembros de Santana para enviar a Carlos Santana a donde entiendan que le corresponde, y comenzar entonces a hacer la música que pueden hacer? Quizá es que piensan que donde está y donde están es donde a cada cual corresponde y entonces, ¿para qué contar? A mí, desde luego, me parece que Santana no tiene rollo alguno. ■ EDUARDO CHAMORRO.

CINE

Gorki, minimizado por Renoir

Pertenece «Les Bas-Fonds» a la mejor etapa creadora de Jean Renoir, comprendida entre 1934 («Toni») y 1939

(«La règle du jeu»). En ella, junto a las citadas, figuran obras de la calidad de «Le crime de monsieur Lange», «La vie est à nous», «Partie de campagne», «La grande illusion», «La Mar-seillaise» y «La bête humaine». Pocos cineastas habrán conseguido concentrar tal número de films importantes en tan poco espacio de tiempo. La excepción que nunca falta estaría representada, según mi criterio, precisamente por «Les Bas-Fonds» (1936).

Hablando de la «acogida reticente» que ya en su día tuvo la película, Pierre Leprohon escribe: «Se esperaba a Gorki y no se le encontró apenas; hoy se espera a Renoir y se le encuentra. Es el secreto del «alza» de «Les Bas-Fonds». Discutible opinión la del historiador francés, pero que nos sirve para plantear una doble vía de análisis: la postura de Renoir ante el texto teatral de Máximo Gorki —de la que va a nacer su trabajo de adaptación— y la entidad de la obra cinematográfica por sí misma. Comparativamente, en una labor que resulta imprescindible cuando se parte de un texto de tan decisiva significación como el «Na dnié» gorkiano, la tragedia ha perdido su alcance colectivo, su carácter de testimonio incluso prerrevolucionario. De la galería de personajes puestos en pie por el autor ruso, Renoir ha extraído los de El Barón, el ladrón Pél, su amante Vasilissa y Natacha, la hermana de ésta. Todos los demás o quedan en la sombra formando un puro decorado ambiental o simplemente se les utiliza en relación subordinada con los ya citados; sería el caso de Kostlev, el dueño del albergue nocturno, y de Medvedev, policía cuyo juego dentro de la obra se ha visto, por otra parte, modificado. Si pensamos que una de

las bazas decisivas para que «Los bajos fondos» haya marcado la historia del teatro contemporáneo radica en su concepción dramaturgica, que en 1902 (fue estrenada el 18 de diciembre de este año por el Teatro de Arte de Moscú, bajo la dirección de Stanislavsky) eliminaba los habituales conflictos entre protagonistas y antagonistas en beneficio de una dimensión coral donde aquéllos desaparecían para dar paso a toda una colectividad, veremos hasta qué punto Renoir modificó —y minimizó— la propia esencia de la tragedia al aplicar sobre ella una óptica tradicional de tipo individualista, centrándose en las relaciones sentimentales existentes entre los cuatro personajes mencionados y en su descripción psicológica. Por otra parte, la tensión dialéctica que vertebraba la pieza tea-

tral nacía de las diferentes posturas que, ante lo real, la verdad y el hombre, eran mantenidas por el peregrino Luká y por Satin. En el film, el primero posee un carácter secundario, anecdótico, mientras que se ha prescindido insólitamente de Satin, cuyo famosísimo monólogo sobre la dignidad humana y el «hombre futuro» otorgaba a «Los bajos fondos» su último significado y ese aspecto prerrevolucionario de que antes habíamos.

Creo, entonces, que la única aportación positiva de Renoir a Gorki consiste en el amplio desarrollo concedido al personaje de El Barón, beneficiado además por una particularísima interpretación de Louis Jouvet. En su tratamiento —y aquí ya entramos en la segunda vía de análisis— se percibe un típico toque renoiriano, el acercamien-

to cordial a un personaje que se ve desplazado de su rango social sin por ello perder los atributos formales de su comportamiento ya no sustentados por una base económica. En esa aproximación y en el invento y realce de la amistad de El Barón con Pepel (amistad al margen de los condicionamientos de clases que el mismo Renoir calificaba un año más tarde como «la gran ilusión») si encontramos resonancias del mundo propio del director francés, lo mismo que en el esperanzado final —que toma prestado al Chaplin de «Tiempos modernos», la justificación del asesinato solidario del opresor o la necesidad de contacto con la Naturaleza que sus mejores films revelan. Aunque todo ello en «Les Bas-Fonds» sin la fuerza y convencimiento de otras ocasiones, sin esa vitalidad

que trascendía inmediatamente al espectador. Seguramente porque Renoir no era el cineasta más indicado para llevar a imágenes la obra de quien fue definido como «el Cristóbal Colón de los ex hombres». ■ FERNANDO LARA.

Los años treinta según Bogdanovich

Buñuel decía que muchas de las películas que desde un punto de vista cinematográfico podrían ser defendibles, no lograrían, en cambio, la atención de un hombre culto al tener que conocer su argumento en versión literaria. Este juicio podría aplicarse tanto a la inocuidad temática de la gran mayoría de películas que se nos ofrece generalmente como a las posibilidades «mágicas» del cine para transformar esa inocuidad en algo soportable o interesante.

Algo de esto hay en la última película de Peter Bogdanovich estrenada en España. El autor de «¿Qué me pasa, doctor?» (y, sobre todo, de «The last picture show», sin duda su mejor obra, aún prohibida entre nosotros) es, como se ha dicho repetidas veces, un fanático del cine que sitúa su obra dentro de unas coordenadas específicamente cinematográficas. Fuera del ámbito del cine, la obra de Bogdanovich no tendría demasiado sentido, ya que a él se remite y en él encuentra su justificación (con la excepción de la ya mencionada «The last picture show», que amplía su perspectiva a una dimensión de crónica social y generacional de los años cincuenta). Heredando una tradición lingüística, temática y mitológica de los clásicos del cine norteamericano, Bogdanovich rinde homenaje a ese



«Luna de papel» («Paper moon»), de Peter Bogdanovich.

tiempo perdido y trata de reconstruir para el presente lo que de válido permanece de esa cinematografía. Pero dado que su postura no es analítica ni crítica, el mayor o menor acierto de sus películas dependerá de su hallazgo en cada caso. (De cualquier forma, este planteamiento de la obra de Bogdanovich es sólo válido como punto de partida; sería injusto no reconocer en él a un autor «de hoy», que, en sus «reconstrucciones» ofrece también una versión propia de nuestro mundo. Se quiera o no, inevitablemente ello es así.)

«Luna de papel», título de esta última producción, que nos ocupa ahora, ofrece, en su calidad de «reconstrucción», una difícil síntesis de géneros o parágrafos no alcanzada hasta este momento, que yo sepa, por el cine. En esta ocasión, Bogdanovich no se remite únicamente a una faceta de la comedia (como en «¿Qué me pasa, doctor?») ni del terror (como en «Targets») ni del cine del Oeste (como en «The last picture show»), sino a toda una época —los años treinta— en su explicación cinéfila. La niña prodigio (aquí, la sorprendente y magnífica Tatum O'Neal) y sus peripetias que acaban corrompiendo a los adultos y demostrando lo absurdo de algunas de sus conductas, la ley seca y su mundo de corrupción, la nostalgia de la comedia tierna, los correteos vodeviles-

cos, plasmado todo en una lejana fotografía en blanco y negro (obra en esta película del espléndido Laszlo Kovacs). En este sentido, «Luna de papel» se nos presenta como una excelente síntesis, de homogeneidad autónoma y como nueva prueba del dominio lingüístico y técnico del joven Bogdanovich.

Sin embargo, en función de las necesidades expresivas de un autor «de hoy», creo que el resultado puede calificarse de insuficiente, y es aquí donde tendría cabida la frase de Buñuel que se cita al principio. Como juego para cinéfilos, y sostenimiento de una determinada visión del cine, «Luna de papel» alcanza seguramente uno de los ejemplos más interesantes y dignos. En la medida en que un cine de género es, por simple definición, defendible o atacable, lo es esta película de Bogdanovich. Pero también sólo en la medida en que un género por sí solo puede llegar a interesar, puede hacerlo esta película.

El apasionamiento por el cine en sí mismo se traduce aquí en una visión determinada del mismo y del mundo que refleja. Y posiblemente «Luna de papel», al no contar con una óptica comprometida de su autor, con una actualización ideológica de «tics» cinematográficos, se queda a medio camino entre la grandeza y la miseria. No sería lícito pretender que «Luna de papel», al margen de su humor, de su nostalgia

TEATRO PARA NIÑOS

«LOS LEONES»

Renace el Teatro Popular Infantil con el espectáculo «Los leones», de Pilar Enciso y Lauro Olmo, cuyas primeras representaciones se han dado en el madrileño teatro Arniches, los sábados y domingos, en sesiones de cuatro de la tarde. Inspirándose en diversos apólogos y fábulas clásicas, la obra recoge en su primera parte —«El león engañado»— la tiranía que el llamado rey de la selva establece sobre sus súbditos y la manera en que éstos tratan de escapar de ella. Manera que se concreta y amplía en la segunda mitad —«El león enamorado»—, cuando la rebelión tiene éxito mediante la alianza efectiva de la gata, el loro y el burro, que —junto con el león como antagonista— son protagonistas únicos de la pieza. El espectáculo se convierte, pues, en una ejemplificación de la máxima «la unión hace la fuerza», en mostrar cómo la solidaridad activa puede intervenir en el curso de los acontecimientos al oponerse colectivamente a un dominio despótico. Digamos que esta «moral» y una crítica al poder ejercido caprichosa y tiránicamente subyacen en el contenido de esta obra infantil, e informan de la

postura ética de Pilar Enciso y Lauro Olmo ante el material narrativo que ponen en pie.

Ambos son expertos conocedores del teatro para niños, al que llevan ya dedicados varios textos. Por ello, saben de las características formales que dichas obras han de poseer, del imprescindible dinamismo escénico, mezcla de elementos expresivos y simplificación dramática que todo espectáculo infantil debe mantener para que la comunicación con los niños se produzca. Así, «Los leones» contiene diversas escenas cantadas o bailadas, proyección de diapositivas, movimientos de mimo, maquillaje, vestuario y decorados concebidos según un tratamiento de contraste cromático... y una interpretación de contagioso entusiasmo llevada a cabo por Carmen Belloch, Carlos Piñero, Jesús Franco y Francisco Gómez Valdivielso, bajo la dirección de Carlos Marco. En suma, y a pesar de la angostura del espacio utilizable en el Arniches —que resta brillantez y posibilidades tanto a la escenografía como al movimiento de los actores—, es «Los leones» un buen y recomendable espectáculo infantil. ■ R. V.