

liculas infantiles y a la existencia de un específico Centro Nacional, no ha recibido la necesaria consolidación legal.

Serra Estruch ha sido el que, aprovechando las Conversaciones del Festival de Gijón, denunció, edición tras edición, el oportunismo de muchos industriales, ganados por el negocio del cine infantil; una política, en fin, que mostró sus contradicciones sustanciales cuando la programación obligatoria reveló la absoluta falta de películas útiles y la total imprevisión respecto de los modos de reunir un auditorio infantil.

Para Serra, la película sólo tenía sentido dentro de una "sesión", en la que la proyección iba precedida y seguida de una serie de manifestaciones encaminadas a orientar al auditorio infantil y a hacerle participar activamente en los contenidos y formas del film. Serra Estruch concebía —concibe— la formación de los monitores o personas encargadas de realizar estas sesiones en doce lecciones, cuyos temas integran los doce capítulos —con sus correspondientes apéndices— de este libro. Suponen una síntesis de temas pedagógicos, de psicología infantil, además de los propiamente cinematográficos, a través de la cual, superando la vieja idea del cine estrictamente informativo, se plantea las aportaciones que el cine puede hacer para la formación de la infancia. El volumen debe de ser examinado dentro de un plan general de trabajo, absolutamente encomiable dentro de la vida social española; lo audaz y personal es el índice, la búsqueda de los puntos de incidencia entre los temas, y no, ya se entiende, el contenido concreto de cada apartado, que suele limitarse a un intento de resumir en unas líneas materias a menudo vastas y difícilmente condensables.

El libro está pensado, lógicamente, para gentes interesadas en la infancia. Es, justamente, esta fundamentación pedagógica, esta implícita demanda de que sean los educadores y no los industriales quienes se interesen por el cine infantil, la aportación más radical y valiosa de Serra Estruch. Frente a la actitud paternalista de ciertos pedagogos, frente al recelo o

ignorancia ante el cine de los más recalcitrantes, frente a la presión también negativa de tanto improvisado autor de películas infantiles —con la mirada únicamente puesta en las leyes de protección económica—, la escuela de Serra Estruch intenta dar voz y voto a los niños, poniendo el debate y la crítica donde suele estar la tutela sistemática y falsamente espiritualista.

La obra será, en su día, supongo, corregida; sus puntos de sistematización, sometidos a debate. Sin embargo, hoy por hoy, es un valioso libro de pionero, tras cuya lectura se le ocurren a uno infinitas preguntas a los que han tenido, con muchos millones del Estado en la mano, la gestión y creación del artístico y pedagógicamente inexistente cine infantil español. ■ J. M.

El libro español en Cuba

Rebelde en 1958, en conexión con la Sierra desde la clandestinidad de Santa Clara, luchador en la famosa batalla de su ciudad cuando el «Che» destruyó las últimas unidades del ejército batistiano, Rolando Rodríguez García es hoy director del Instituto Cubano del Libro, y en función de su cargo ha venido con frecuencia a Madrid. La última vez hace solamente unos días. Tiene veintinueve años, proviene de la Facultad de Derecho de La Habana y ha sido, junto con Aurelio Alonso, Fernando Martínez, Jesús Díaz y José Bell, el creador, en el seno de la Facultad de Filosofía, del seguramente grupo teórico más original surgido en los últimos treinta años: el que anima la revista «Pensamiento Crítico». Ahora conduce todo el plan editorial cubano, desde la dirección de un departamento que tiene categoría de Ministerio —Rodríguez asiste a los Consejos de Ministros, y todas las decisiones en materia de edición se producen a este nivel— y está directamente comprometido en la batalla de la educación.

Ha venido a comprar libros españoles. Porque Cuba produce dieciocho millones de ejemplares al año —frente a

un millón en la época batistiana—, que le confieren el primer lugar en edición por habitante de América Latina (tras ella van México y la Argentina), pero esta cifra aún no es suficiente para su consumo. Cuba tiene prisa, debe preparar con celeridad cuadros técnicos, formar a sus propios científicos, y España puede servirle, le sirve ya, los libros necesarios. En 1969, el Gobierno de La Habana importó dos millones y medio de dólares en libros españoles. «Si todo marcha bien —nos dice— esta cifra se incrementará, a pesar de que nuestra producción, por la mayor atención que se le prestará y la instalación de nuevos medios técnicos, se acrecentará de tal modo que en 1975 llegaremos a los cincuenta millones de ejemplares. La nueva planta que estamos montando permitirá este aumento espectacular».

En España, Rolando Rodríguez comprará, ha venido comprando, libros técnicos y científicos por ediciones com-

se han difundido 80.000 ejemplares. Existe en este momento un ambicioso plan para lanzar a todo el «98» español. Anotaremos, asimismo, como cifras importantes, los 30.000 ejemplares del «Largo viaje», de Semprún, y los 10.000 de la poesía española contemporánea de Batlló. Pero la difusión más alta la alcanzó el Diario de Ernesto Guevara en Bolivia: un millón de ejemplares agotados en unos días. «Se puso a la venta un lunes; antes de abrir la librería había más de diez mil personas esperando. Interrumpieron la circulación de la calle».

«Nos proponemos proteger a los escritores noveles. Para ellos hemos creado la colección "Pluma en ristre"; quien pretenda acogerse a esta serie deberá cumplir inexorablemente una precondición: que sea inédito». Sin embargo, la atención, en este momento, se encuentra fijada en la formación técnica y científica, por imperativo del desarrollo socioeconómico cubano.

Estructuralmente, la difu-

ocho, organizamos, para el libro español, una de las exposiciones más hermosas presentadas en la isla. En La Habana la conocieron más de cincuenta mil personas. Luego la trasladamos a otras ciudades del país».

Por último, el director del Instituto del Libro nos relata alguna anécdota muy significativa. «En las minas de níquel de Sagua de Tánamo se vendieron, en cinco días, trescientos ejemplares de «La condición humana», de Malraux. En un viaje por la Sierra charlé ocasionalmente con una muchacha de dieciocho años y cual no sería mi sorpresa cuando comenzó a hablarme de Kyo, de Gisora, de May, como si fueran familiares suyos...».

—Pero en la Unión Soviética nunca han tenido, precisamente, mucha simpatía a la literatura de Malraux —le replico.

Rolando Rodríguez, el rebelde de Santa Clara, el director del Departamento de Filosofía en otro tiempo, el director del Plan Editorial cubano, sonríe.

—Para nosotros, la ortodoxia es nuestra ortodoxia, somos siempre nosotros los ortodoxos. ■ E. G. R.

La novela criminal

Es importante la labor que Editorial Tusquets, de Barcelona, está realizando al servicio de un planteamiento muy loable: la difusión en nuestro país de una serie de textos que, de otro modo, nunca llegarían a las manos del lector español, tanto por su especial naturaleza como por el género o los géneros a los que se adscriben. Así "Historia de un verdugo", escrita por Henri Sanson, un verdugo francés, perteneciente a una dinastía que monopolizó el oficio durante dos siglos, fechada en París en 1862, y traducido al español, según parece, aquel mismo año por un editor valenciano, que nos presenta, esta segunda vez, Muñoz Suay. Se trata, y así está definida la obra, de una "Ojeada histórica acerca de los suplicios".

Otro libro de muy notable calidad, dentro de la serie "Cuadernos infimos", lo constituye el titulado "La novela



Cola en la librería de La Habana Libre.

pletas. Esta relación ya existía en los primeros tiempos de la Revolución, pero desde la creación del Instituto del Libro en marzo de 1967 —en un intento de centralizar y tornar coherente el proceso editorial— se ha intensificado.

Son impresionantes los datos acerca de la difusión del libro en la isla. Las tiradas asombrarían a un escritor de otro país. De «La familia de Pascual Duarte», de Camilo José Cela, se han vendido 50.000 ejemplares en poco tiempo, y de «La tía Tula», de Unamuno, 80.000. También de «Doña Perfecta», de Galdós,

la difusión del libro se halla garantizada por una red de puntos de venta, que alcanza a todos los pueblos y lugares de la isla. En aquellas aldeas donde no hay más que un establecimiento comercial existe en el mismo una pequeña sección consagrada a la exhibición y venta de los libros recibidos de La Habana. A muchos lugares de la Sierra se suben los libros a lomos de una mula.

«Los editores españoles están interesados en el mercado cubano —nos asegura Rolando Rodríguez—. En octubre de mil novecientos sesenta y



criminal", en el cual el crítico catalán Gubern reúne varios análisis del género policiaco debidos a Gramsci, Eisenstein, Chesterton, Poe y Narcejac. Estas firmas obvian, por su prestigio, cualquier elogio que pudiéramos dedicar a la selección. Se trata de reafirmar "la significación cultural del género policiaco para aquellos exquisitos literarios que sistemáticamente lo ignoran o desprecian como ajeno a los parterres de la Kultur, y de proponer un fecundo y estimulante mosaico de sugerencias sobre el tema a aquellos que ya están convencidos de su importancia intelectual". ■ R.

CINE

USA: Cine «underground»

Por cine «underground» (subterráneo, en inglés) se entiende un tipo de cine experimental e independiente en el que caben todos los temas, tendencias y estilos. (Hay quien identifica «underground» con pornográfico, pero se trata de una generalización falsa). El film «underground» suele ser una especie de poema en imágenes cinematográficas.

Stan Brakhage dijo en cierta ocasión que ver una película suya era como leer unos versos de Ezra Pound en un luminoso de Broadway. La técnica del film «underground» es casi siempre tosca. El montaje, primario; el estilo, informal. El director toma la cámara, la mueve nerviosamente o bien la coloca en un trípode y la deja allí inmóvil horas y horas. Durante el revelado se hacen «collages», se pintan manchas de color en la superficie del celuloide; todo vale. Los decorados utilizados suelen ser naturales por razones económicas. Los actores son o familiares o amigos. Un film «underground» cuesta entre dos mil y veinte mil dólares. (El coste de una película «made in Hollywood» oscila entre 250.000 y 25 millones de dólares). De la exhibición se encargan los cineclubs, las cinematecas de las universidades y los museos, como el de Arte Moderno de Nueva York, y

festivales, como el Arbor Film Festival de Michigan.

El «underground» deriva del cine vanguardista europeo de los años veinte e incluso enlaza con el de Méliès quien también escribía, dirigía e interpretaba sus fantásticas películas. Otras influencias vienen del expresionismo alemán (Fritz Lang, Murnau), el experimentalismo soviético (Dziga Vertov), el surrealismo francés, y en hombres como los alemanes Egging («Sinfonía Diagonal»), Richter («Rythmus») y Ruttman («Melodía del mundo»). Hay que resaltar, además, el hecho de que Léger, Man Ray y otros artistas europeos, procedentes en su mayoría del surrealismo: Marcel Duchamp, Max Ernst, Alexander Calder, se establecieron durante la segunda guerra mundial en Nueva York, donde se dedicaron a escribir guiones vanguardistas para Hans Richter («Dreams that Money Can Buy»), influyendo directamente en los norteamericanos. Lo que podemos calificar de primera vanguardia norteamericana se remonta a los años veinte. Sin embargo, sólo a partir de 1943 empieza a encontrar este tipo de cine cierto eco en los ambientes artísticos del país. Ese año, Maya Deren y su marido, Alexander Hammid, marcan un hito en la historia del cine vanguardista americano con su «Meshes of the Afternoon», especie de pesadilla surrealista con una famosa secuencia en la que la protagonista, una muchacha interpretada por la propia Maya Deren, se arrastra por una mesa durante un banquete, mientras a ambos lados de la misma, los invitados comen a dos carrillos. También de Los Angeles son Kenneth Anger y George Markopoulos. El primero es, junto con Andy Warhol, el mayor exponente del «underground». Muy precoz, a los quince años llamó la atención con su masoquista «Fireworks» (1947), rodada en tres noches, aprovechando la ausencia de sus padres. Anger, protagonista además de director, interpreta a un adolescente que sueña cómo un grupo de marinos le golpea salvajemente hasta destriparle. Entre 1962 y 1964, Anger realiza su famosa «Scorpio Rising», en la que secuencias de carreras de motos se entremezclan con trozos de películas de James Dean, Marlon Brando y Jesucristo, con profusión de svásticas, cadenas, fiestas homosexuales, todo ello al ritmo de una música «pop». La película se presenta como un himno, digno de Lautréamont, a la nueva

era pagana (la de Acuario), que según los ocultistas debe acabar con la cristiana (la de Piscis). «Lucifer Rising», comenzada en 1961, vuelve sobre el mismo tema.

George Markopoulos, hijo de inmigrantes griegos, se dio a conocer con la trilogía «Psycho», «Lysis» y «Charmides», basada en los diálogos de Platón. Posteriormente, en Grecia, rodó «Serenity», sobre la emigración griega de 1921. Su obra más ambiciosa es «La pasión ilíaca», en la que nos presenta una especie de salto total de las pasiones humanas.

El movimiento «underground» va ganando importancia. Continuamente surge gente nueva que se interesa por



Andy Warhol.

este tipo de cine; gente como Robert Breer y Stan Brakhage. Breer es uno de los directores «underground» que más ha utilizado la técnica del «collage». Brakhage es una figura clave en la transición del estilo literario y psicoanalítico del primer cine independiente americano a otro predominantemente visual: utiliza para temas de sus películas trozos de su vida.

En los años 60 el cine «underground» llega por primera vez al gran público. En Nueva York trabaja Mekas, lituano, autor de «La pasión secreta de Salvador Dalí», rodada durante diversas estancias del artista en esa ciudad. Más conocida, sin embargo, es «The Brig», filmación muy personal del montaje del Living Theater de una obra de Kenneth Brown sobre la brutalidad militar y que le valió el premio al mejor documental en el Festival de Venecia del 64. También de Nueva York es Ron Rice, poderosa personalidad que murió en Acapulco en plena madurez creadora. Rice realizó en 1960 su famoso «The flower thief» («El ladrón de flores») en torno a una especie de santo de la