

la economía la financiación exigida por estos organismos y grupos de presión —a los que no parece poner excesiva resistencia la generosa política del Ministerio de Hacienda— está alcanzando unos niveles difícilmente superables. Podría decirse que pocas veces en la historia de las finanzas españolas se han dado más facilidades, por parte del Tesoro, para disponer de un cuantioso volumen de fondos públicos dirigidos al sostenimiento de determinados intereses privados, de una conservadora política de precios agrícolas o, en definitiva, de una discutible y contradictoria política económica.

A este respecto, merece especial atención, por su expresiva significación, la financiación del Servicio Nacional de Cereales, punto de referencia básico de una política agrícola consistente en canalizar las necesarias ayudas a la agricultura —que nadie, por otra parte, discute— por medio del sostenimiento artificial de los precios «percibidos» por los agricultores. En efecto, como puede comprobarse en el cuadro adjunto, la financiación de tan arriesga-

da política, en el primer semestre de 1969, ha exigido una inmovilización de recursos públicos cuya cuantía es superior en más de un 40 por ciento a la de 1968 y en más de un 100 por ciento a la del mismo período de 1967. Todo ello se explica si se tiene en cuenta que, a los cuantiosos excedentes de trigo en los últimos años, han venido a sumarse, en las dos últimas campañas, fuertes excedentes de cebada, que no son más que el resultado —paradójico— de las medidas que se tomaron para eliminar los excedentes del primero de los productos citados. De esta forma, los errores acumulados de esa política agrícola denotan hasta qué punto los intereses de los grupos predominantes en el sector primario están aún tan enraizados en la estructura económica del país, que son capaces de seguir imponiendo unas orientaciones de política económica —estructuras de propiedad, régimen de precios, etc.— que ya han entrado en abierta contradicción con otros intereses del propio sistema. ■ A. L. M.

Barcelona:

«HAPPENING CULTURAL»



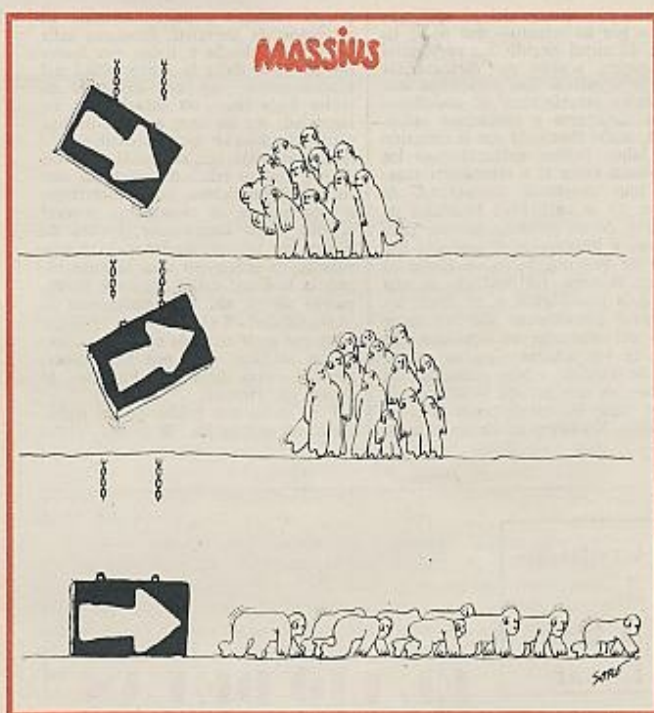
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, EN COMPAÑÍA DE MARINA CURIA Y BEATRIZ DE MOURA, DE TUSQUETS, EDITOR.

«Happening» entre dos «happenings». A la salida de Madrid, en Barajas, llegada de los astronautas. A la salida de Barcelona, en el puerto, la de los componentes de la «operación España». Entre ellos, el «happening cultural» organizado por Tusquets, editor, como presentación oficial, aunque ya hace unos meses habían salido dos de sus libros al mercado. En un local de raigambre popular, el Gran Price, dancing y escenario de combates boxísticos, una multipantalla daba acogida, simultáneamente, a varias películas. Por un lado se proyectaban diapositivas de los autores «de la casa», que van de Lezama Lima a Samuel Beckett, de Zola a Gide, de García Márquez a Gertrude Stein. Por otro, portadas de los libros ya editados, ilustraciones. Por un tercero, viejos films: Chaplin, Méliès, Lloyd... Por último, «trailers» de films de autores a los que la editorial, que dedica una especial atención a los temas cinematográficos, va a consagrar parte de sus volúmenes. Todo, evidentemente, aderezado con música, y en presencia del «todo Barcelona».

La experiencia, sin duda, es interesante. Apasionante incluso. El hacer salir la cultura de los senderos trillados, de los cenáculos habituales, es algo necesario. El libro, en la sociedad de consumo en que vivimos, no puede olvidar su condición de objeto. Ha de ser, además de vehículo de cultura, mercancía atractiva. Y como tal ha de ser presentado, lanzado. Los viejos es-

quemados, el viejo refrán de que «el buen paño en el arca se vende», no tienen ya curso. En este sentido van los proyectos de la editorial de referencia, que define sus textos, publicados o en preparación, como «no imprescindibles», pero atractivos, fundamentales en el «campus» y en la playa. Caben en el bolsillo, pero no son de bolsillo. Son «paperbacks», pero no son «pockets».

En cuanto al acto en sí, el «happening», uno recuerda el celebrado antes de que la palabra se pusiera de moda hace una decena de años, con motivo de la aparición de «La semana santa», de Aragón, en el Palacio de la Mutualité parisino, y en el que, junto a una conferencia del autor y unas palabras de presentación de distintas personalidades políticas y literarias, una serie de cantantes interpretaban canciones, algunas de ellas con letra del escritor. Hasta el punto en que la cultura puede, en una sociedad como la nuestra, ser popular; este puede ser uno de los caminos —no el único, naturalmente— de abrir las puertas de acceso a ella de quienes aún se sienten intimidados por algo que consideran como lejano, en gran parte con razón. Las tres colecciones que, de momento, lanza la editorial en cuestión, al precio de cincuenta pesetas volumen, pueden ser, desde el planteamiento de que parten, una contribución a que esa lejanía vaya dejando de serlo. ■ C. S. F.



Apertura del Español

«LOS DELFINES», DE SALOM

El Español ha iniciado su temporada con «Los delfines», de Jaime Salom, representada por la Compañía Titular del Teatro Nacional de la Ciudad de Barcelona. El montaje, muy aparatoso y espectacular, cuadra perfectamente con lo que el gran público suele esperar de una compañía subvencionada. Casi inútil añadir que la personalidad del director José María Loperena —juizada en Madrid por el montaje de «Lope de Vega», de Adolfo Prego, y «Cara de Plata», de Valle-Inclán— y de nuestro bien conocido escenógrafo Sigfrido Burman, encajan perfectamente en esta concepción de la puesta en escena. Añadamos, para completar los «datos» del estreno, que la obra fue francamente aplaudida y que su autor dirigió unas palabras de gratitud al respetable.

De «Los delfines» es conveniente hablar por muchas razones. Una, porque se ha estrenado en el Español; otra, porque ha constituido la presentación en Madrid del Teatro Nacional de Barcelona; otra, porque Jaime Salom, con independencia de sus méritos o deméritos, es el más «ambicioso» de los nuevos autores sólidamente incorporados al censo profesional; otra, podría ser tal vez la propia obra, curiosa y significativa en el marco general del moderno teatro español...

«Los delfines» es la interpretación, desde un «status» determinado —la alta burguesía industrial barcelonesa—, de un fenómeno que alcanza a toda la sociedad occidental. Los componentes del pensamiento de Salom son, aparte de sus propias observaciones, un heterogéneo material de lectura que va desde Santo Tomás de Aquino a Marcuse o Cohn-Bendit, pasando por Lampeusa, todo ellos, junto a otros muchos, citados en el programa. El tema no puede ser otro que el de la «crisis de la sociedad occidental», expresado a través del enfrentamiento

de varias generaciones. Del abuelo patriarcal, autoritario, respetado y creador de la industria familiar, pasaríamos a un hijo vacilante, inseguro, obligado a sostener una realidad que no ha hecho y no le importa demasiado, y, finalmente, a un nieto para quien todo aquello es historia pasada, para quien la razón está de parte de los huelguistas antes que de los patronos. Salom se esforzará en dejar «abierto» la cuestión, en no tomar partido y dar a cada personaje sus razones; aunque la actitud de la abuela, encarnación superviviente de las viejas ideas —especie de Bernarda Alba barcelonesa, para la que todo se salvará si se salvan las apariencias—, ejemplo elemental de mentira, mostraría las simpatías del autor por los más jóvenes.

Es innegable la categoría del tema. Querer ligar el tradicionalismo y eterno «conflicto entre padres e hijos» a los aspectos socioculturales que prestan hoy al problema, a escala mundial, unos claros acentos revolucionarios, es un empeño importante que, entre tanto teatro español chirigotero, merece cierto respeto.

Lo que ocurre es que el tema es tan grave, que las insuficiencias se hacen más ostensibles. Quería Salom sostener los caracteres, cuidar la psicología de los personajes, conservar el naturalismo de nuestro «teatro doméstico»; por otra parte, necesitaba que tales personajes se convirtieran en portavoces, en elementos ideológicos recortados y precisos de su discurso. Nada que objetar por adelantado a este empeño, porque es tiempo de superar las antiguas divisiones en géneros, la escolástica de la monodimensión. Todo es posible, si poéticamente, artísticamente, consigue establecerse. Y Salom podía muy bien intentar esa obra íntima y discursiva, cordial e ideológica, naturalista y simbolista. El único problema estaba en que le saliera o no.

Y creo yo —dentro del ya apuntado respeto por su intento— que no le ha salido. El crisol elegido, los personajes en cuestión, acaban por caricaturizar el serio problema. Las relaciones sentimentales establecidas, el andamiaje de los caracteres y problemas individuales, acaba chocando con la reflexión «de» Jaime Salom, enfrentándose los dos planos entre sí e interdeterminándose una constante ingenuidad. Al margen de la capacidad filosófica de Salom y de su potencia posible para entender e interpretar el conflicto histórico de que nos habla, lo cierto es que, en la obra, tal conflicto es una falsa guía psicológica; y, al revés, las exigencias psicológicas son un torpe cauce del discurso sociopolítico. La labor de los actores —en su mayor parte de prestigio y bien conocidos del público— es una prueba fehaciente de lo que digo. No saben cómo vivir su personaje. No saben dónde empieza su

propia realidad y dónde termina su condición de portavoz. Procuran salir del atasco, dando a todas sus frases —y en esto, dada la uniformidad del procedimiento, hay que aludir al director Loperena— un énfasis, una solemnidad, que los hace, a veces, incluso auditivamente incomprensibles. El mismo montaje, con sus infinitos cortes de luz, con su relamida precisión, con su solidez artificiosa, quizá contribuye a esta especie de retoricismo general en que acaba ahogándose la obra de Salom, un intento ambiguo, pero respetable de meter en una historia española la gran «crisis general». Quizá, pienso ahora, ahí esté justamente la imposibilidad del proyecto. Porque aquí, esa gran crisis la estamos viviendo en sordina, y se nos hace espanto —como diría don Ramón— al cruzar los Pirineos.

Y es obvio que Salom no ha trabajado con esa óptica. ■ J. M.

Un cómico contra la guerra

LESTER Y EL CINE «SERIO»

Richard Lester era considerado, hasta «Petulia», como un realizador de cine cómico. «¡Qué noche la de aquel día!», «¡Socorro!» —ambas interpretadas por los Beatles— y «The Knack» le acreditaban como un autor dotado para el género burlesco. Incluso «Cómo ganó la guerra» se entendía como un film satírico, aunque con un «mensaje serio». La verdad es que todo este juego de apreciaciones puede responder al hecho de que el cómico no ha entrado aún en una escala de valores convenientes, u ocupa un puesto rezagado dentro de la clasificación de los géneros. Habrá que recordar nuevamente que cuando se quiso mitificar a Chaplin como genio oficial del cine, no se valoró en primer lugar su extraordinario talento cómico, sino la dudosa filosofía existencial que podía de-

Utilizando los procedimientos narrativos que habían demostrado su eficacia en anteriores films, Lester construye «Cómo ganó la guerra» a la manera de un «comic» brutal y exasperadamente cómico. Las imágenes se encadenan con un rigor que no depende de una historia organizada, de un argumento convencional, sino de un impulso satírico, aparentemente anárquico, pero que persigue objetivos concretos. El primero es poner en solfa los films que, pretendiendo constituir alegatos antibélicos, resultan vagas e insuficientes llamadas a la paz, cuando no justificaciones de la irrevocable condición humana por la agresividad. Lester afirma radicalmente que toda guerra es bochornosa. Pocas veces se habrá expuesto en cine, de un modo tan feroz, la suciedad y el juego de intereses

Crónicas de la Era Lunar

Por PABLO DE LA HIGUERA

EL LIO DE LAS ALIANZAS

Aliarse o morir. Esto han debido decirse los socialdemócratas alemanes (vamos a llamarles socialistas, para simplificar) después de su honorable derrota en las legislativas. Y se aliaron. Vaya si se aliaron. Se altaron la manta a la cabeza y se aliaron con los liberales, que pasaban casualmente por allí. ¿Y bien, pues?, que diría un escritor sudamericano de moda, ¿no se habían aliado antes con los democristianos de Kiesinger? ¿Pues luego?

Los liberales. ¡Ay, los liberales! Los tiernos, los solitarios, los vencidos, los apaleados, los finalmente solicitados liberales. Ave rara, preciosa ave delicadamente marginal. O marginada. ¿Son de derechas? ¿Son de izquierdas? ¿Qué serán, serán, serán? Son las dos cosas a la vez. Genial e indisolublemente: despliegan el ala izquierda cuando sobrevuelan campos políticos, el ala derecha cuando sobrevuelan sembrados económicos. Esta irreductible contradicción es su lote permanente. Así vuelan, dando bandazos. Ayer excitadísimo por la experiencia Dubcek (caramba, pero si somos socialistas), hoy no menos excitados por el «capitalismo popular» de Pompidou (caramba, pero si somos... liberales). ¡Ay, liberal amigo, alma noble e incomprensible! Te dicen del siglo XIX (ahora incluso se escribe todo junto), pero ahí estás, en plena era lunar, más pincho que un hisar, imperturbable en medio de la tormenta. Tú, tranquilo. Que al final terminan por acordarse de ti. Pero, hombre, si estaban ahí los liberales. Y vienen a buscarte todos, Kiesinger y Willy Brandt, con regalos, con flores, con carteras ministeriales. Y, claro, te vas con Willy Brandt. Porque es que lo de Dubcek te marcó visiblemente. Es una bella alianza. En el fondo, si bien se allan las cosas, todas las alianzas son posibles. Sin darse cuenta, los alemanes resolvieron hace tiempo esta difícil papeleta con una letra: la letra "D", que quiere decir "demócrata" (con alguna "K" por el medio, supongo). Después de lo de Hitler, y para que no hubiera dudas, la letra "D" fue colgada, muy mayúscula y muy visible, del cartelito anunciador de todos los partidos políticos alemanes, incluido el N.P... D. Esta hábil manipulación del alfabeto facilita ahora notablemente las operaciones aleatorias. Gracias a esta formidable "D" común y verdaderamente democrática —ya que se aplica a toda la población del país sin excepción—, los alemanes podrían aliarse todos sin mayores dificultades, incluidos los del señor Ulbricht, que también tiene su "D", como está mandado. Lo que pasa es que todavía no se han dado cuenta.

Y lo mismo debía hacerse en todas partes. Porque si la gente no se alía, luego viene aquello de las colusiones, que dicen los chinos, y que es lo mismo pero peor. Nada, nada, a aliarse tocan. Todo consiste en dejarse de tiquismiquis y remodelar así para la causa el conocido refrán castellano: «Allate bien y no mires con quién».



ducirse de su personaje de Charlot. Es decir, la categoría cómica resultaba poco menos que vergonzante a la hora de calificar la genialidad de un autor.

Con Lester ha ocurrido algo parecido. A propósito de «Petulia», su film menos cómico, se reconsideró su obra anterior, para encontrar en ella los gérmenes de esa «gravedad» que manifestaba. Era fácil hallar factores de una actitud crítica en «Cómo ganó la guerra», pero los dos films de los Beatles y «The Knack» resultaban descaradamente cómicos...

Esa pereza metodológica, la tradicional aversión crítica a la expresión cómica, inducen a considerar que un film sobre la guerra debe ser tratado «en serio». Pero el objetivo inicial de «Cómo ganó la guerra» es parodiar las películas antibelicistas. Lester arremete contra esos films de contenido humanista, blandos, conformistas. Su sarcasmo es evidente a la hora de plantearse un film en el que no hay buenos y malos, ya que la única maldad reside en el simple hecho de la existencia de una guerra.

de un conflicto bélico. No hay la menor complacencia, por supuesto, en la descripción de «los horrores de la guerra». Hay, eso sí, la necesaria meditación sobre el significado de unas muertes, que se producen de forma irremediable: la frase de John Lennon, en el momento de morir, dirigiéndose al público: «Ya se imaginaban ustedes que esto tenía que pasar». No es una broma, no es un chiste: o lo es, en la medida que esa «gracia» trastorna el sentido de la situación, convirtiéndola en una trágica paradoja.

Un actor extraordinario, Michael Crawford, a quien hemos visto en otros dos films de Lester: «The Knack» y «Golfus de Roma», encarna al protagonista, el oficial Goodbody, cuyas memorias apócrifas constituyen la trama narrativa del film. Se trata de un actor excepcionalmente dotado, de un cómico completo, inspirado, creador. Su interpretación significa un auténtico «show». Pero, junto a él, Lester ha agrupado una serie de actores que comunican esa constante sensación de autenticidad que caracteriza a todos sus films. ■ J. G. D.



COLABORAN: Juan Aldebarán, César Alonso de los Ríos, Art Buchwald, J. García de Dueñas, Eduardo G. Rico, Eduardo Haro Tecglen, Antonio Javaloyes, A. López Muñoz, Víctor Márquez Reviriego, José Monleón, César Santos Fontenla. FOTOS: Europa Press, Cifra y Archivo.