

hace público el fallo de su convocatoria de obras de creación para la «Colección Escalada», de autores de habla castellana. El proyecto de esta convocatoria es la promoción de novelistas, ensayistas y poetas que por su calidad literaria merecen su incorporación a nuestra vida cultural.

Esta es la primera relación de obras y autores seleccionados en principio:

- «UNA DE LAS COSAS...», de Pedro Antonio Urbina.
- «EJERCICIOS DE ASTUCIA», de Pedro Provencio.
- «LOS CAINES», de Gregorio Gallego.
- «LA FUGA DE UN CEREBRO», de Raúl Guerra.
- «RAU Y SUS COMPLEJOS», de Felipe Gálvez.
- «EL EXTRAÑO PONENTE», de Carlos Luaces Saavedra.
- «HERIDAS EN EL AIRE», de Manuel Partida Carrasco.
- «MAXIMO ES UN LINDO NOMBRE», de Daniel Naszewski.
- «CALLE SANTA FE, ERA DE LA CUCANA», de Dora de la Torre.
- «VOLVER LA ESPALDA», de Guillermo Ariel Ramón Carrizo.
- «EL VIENTÓ SE ACUESTA AL ATARDECER», de José Luis Martín Abril.
- «CRONICA DE UN JUEZ», de S. Fernández Nicolás.

El martes día 14 fueron presentadas en la librería de

EDITORIA NACIONAL
Avenida José Antonio, 51
Madrid

las obras:

- «JULIO CORTAZAR, O LA CRITICA DE LA RAZON PRAGMATICA», de Juan Carlos Curchet,
- y
- «JAULA PARA UN COBARDE», de Fernando Ahumada.

ARTE • LETRAS • ESPE

empresas privadas similares estriba —según dice el programa de presentación— en que ACUSA busca «una financiación inicial que confíe más en la capacidad creadora de la actividad cultural y artística que en la significación social de sus producciones. Una financiación que se comporte, en definitiva, frente a la libertad de creación artística como frente a la libertad de investigación científica».

ACUSA quiere producir toda clase de actividades y obras culturales y desarrollar comercialmente esas producciones. Para ello, dividiendo sus actividades en cinco apartados —teatro, cine, música, literatura y artes plásticas y del espacio—, ampliables posteriormente, anuncia la próxima apertura de su local central en Madrid (un teatro-cine que llevará por nombre Margarita Xirgu), mientras trabaja provisionalmente en su local madrileño de San Bernardo, 44.

CANCION

Dylan por un «fan»

Bob Dylan, ser mítico y contradictorio, celebrado patriarca del «folk-rock», héroe de toda una generación, poeta y cantor del «paraiso americano», sufre en sus espaldas una carga excesivamente pesada: la de ser una leyenda de su tiempo, ejemplo y exponente de una generación que navega en un mar de confusiones. Interpretado y analizado en sus mínimos gestos, no es extraño

que fluctúe entre el desengaño y la euforia, entre el idealismo y el desengaño; no es extraño tampoco que a veces elija el camino de la huida, para volver más tarde a aproximarse a la realidad, a veces por caminos tortuosos. Intentar encerrar en el estrecho margen que proporcionan las páginas de un libro su compleja personalidad es labor interesante, pero al mismo tiempo laboriosa. La bibliografía existente sobre un fenómeno aglutinador de cifras tan importantes, como son las de los millones de consumidores de la llamada música «pop», es escasa y deficiente, y aún más en su reflejo editorial español.

La aparición de una nueva serie de libros sobre la materia puede llenar en una infima parte este vacío; la aparición de un primer título dedicado a Bob Dylan representa un acierto en la elección. Sin embargo, el enfoque que Jesús Ordovás, autor, ha utilizado para su aproximación al personaje, carece, sobre todo en su introducción, más biográfica que analítica, de un mínimo rigor. El «Bob Dylan» (1), de Ordovás, es un libro apasionado, un estudio casi sentimental de «fan» incondicional al que se le pidiera que hablara de su ídolo. En contra de cualquier intento desmitificador, Dylan aparece tras la lectura del libro aún más mito que antes, aún más complejo, sin que exista una guía que sirva para desenmarañar ese laberinto de claves que están presentes a lo largo de su obra y que Ordovás hace suyas, vertiéndolas al castellano y utilizándolas más tarde en un intento de aproximación al perso-

(1) «Bob Dylan», por Jesús Ordovás. Editorial Júcar, serie «Los Juglares» (235 páginas).

naje, que se denota próximo estética e ideológicamente al autor, pero lejano del lector, que tropieza con una barreira de confusión, excluido de una iniciación que desconoce. Ordovás conoce y sabe interpretar ese lenguaje dylaniano; lenguaje de los «freaks», marginados, abortos de la sociedad como él mismo los llama; pero en la traducción se hallan presentes los mismos elementos de lenguaje marginado, elementos que el autor utiliza con

rosas crisis, que siempre han llevado consigo exámenes más o menos lúcidos de la realidad que le rodeaba, llegando incluso en algunos momentos a abominar de sus etapas anteriores, sobre todo de la primera a la que, sin embargo, pertenecen algunas de sus mejores canciones. Estas diferentes crisis han ido, sin embargo, depurando su estética y perfilando las constantes de un género en el que sin duda es evidente maestro y número



frecuencia y que contribuyen a oscurecer aún más una biografía tan compleja como la de Robert Zimmerman.

El camino elegido por Ordovás pasa por la interpretación de Dylan por medio de sus reflejos más claros, las canciones, que casi siempre obedecen en su generalidad a una nueva etapa en su creador. Este camino podría haber sido clarificador en extremo, ya que las actitudes vitales de Dylan quedan expuestas con frecuencia en sus canciones, y de «long-play» a «long-play» se registran a veces saltos importantes que hablan por sí solos de la inseguridad personal del autor; inseguridad y duda fructífera a la hora de componer canciones, pero que a veces le ha empujado por caminos ambiguos en exceso. Los últimos años de Dylan han estado presididos por nume-

uno: el «folk-rock», senda por la que caminan hoy muchos componentes de la nueva generación de cantantes-autores americanos, generación muy interesante, que merecerá comentario aparte en otro momento. De estas vacilaciones que han señalado la carrera de Dylan, Ordovás da cuenta precisa en el análisis de las canciones que le han servido de referencia, pero en sus apreciaciones no se vislumbra ningún elemento de crítica; Ordovás comulga y hace comulgar al lector con todas las etapas dylanianas, con sus dudas y sus vacilaciones; el resultado es, desde luego, una obra en la que abundan las mismas contradicciones del cantante, en una apasionante identidad entre biógrafo y biografiado, por decirlo de algún modo. Capítulo aparte forman las traducciones. Aparte de ausencias im-

portantes, Ordovás ha traducido en ocasiones con excesiva literalidad, apeándose demasiado a la sintaxis dylaniana y a su particular forma de hacer, sin esforzarse demasiado en una obra de creación o al menos de transformación. ■ **MONCHO ALPUENTE.**

CINE

Las obras maestras de Renoir

Para Jean Renoir, dedicarse a analizar la Historia no ha sido nunca algo que le obligara a fruncir el ceño y a renunciar al buen humor que seguramente expresaría en el café con sus amigos al acabar el rodaje. Renoir es un hombre que tiene una óptica para las cosas y que no separa maniqueamente el humor de la tragedia, lo serio de lo frívolo o el campechanismo del protocolo. Todo es una sola cosa, y hablar de Luis XVI no es más importante que hacerlo de la camarera que escribe su diario, de la colonizadora inglesa que descubre el amor junto a un río, o de la cocinera que corre por los pasillos perseguida por un señorito decadente. En la Revolución francesa se daban los mismos personajes, alimentados por las mismas ilusiones de otras épocas y otros lugares. Y sin olvidar el sentido colectivo, épico y ejemplar de una revolución, Renoir, al retratarla en cine, no descarta tampoco la triste mirada de Luis XVI, viéndose interrumpido en su comida, o la genial escena en la que

el Rey —momentos antes de que los ciudadanos asalten las Tullerías— se siente profundamente incómodo porque lleva la peluca ligeramente torcida...

«La Marsellesa» es, como todo el cine de Renoir, una lección y un placer. Cualquier película de este director, el más modesto de la Tierra, encierra el secreto intransferible de la frescura y el rigor, de la profunda seriedad y el más lozano buen humor. Un reciente ciclo de Televisión Española nos lo descubría así, desde este Renoir del Frente Popular, al ligeramente más escéptico ante la realidad de la guerra, sin dejar el Renoir americano, traicionado a veces por la grandilocuencia del artefacto industrial, que poco tiene que ver con la mirada humanista de este fabricante intimista de historias propias para su propio país.

«La Marsellesa» (1937) es, además, una película insólita en su sistema de producción. Bajo el ambiente optimista del Frente Popular, el rodaje se plantea como una necesidad colectiva de los franceses y se recauda el importe del film por suscripción pública.

El optimismo del momento se refleja en la película. En la ingenuidad del inevitable discurso final, en la despiadada escena de los aristócratas en el exilio, en el aire de auténtico musical que la película tiene en su estructura. Pero también aparece claro el afán desmitificador eterno en Renoir y específico de aquellos entusiasmados años veinte: la humanización de los personajes, su detallada explicación psicológica, que elimina esquematismos fáciles...

Y por encima de todo, la nostalgia de un

tiempo pasado cuya recuperación se hace urgente. Una necesidad de recordar a los franceses prebélicos que su unión podía variar el curso de la Historia.

«La Marsellesa», con treinta y cinco años de retraso, se estrena en España, bajo la modalidad de las salas especiales. Bienvenida sea a no importa qué hora. Pero, ¿no sería posible que los subtítulos correspondieran al texto? ¿Bajo qué criterio seleccionan los distribuidores las frases que merecen una subtitulación y las que no? ¿Y por qué no buscan traductores de francés que sepan castellano? ■ **DIEGO GALAN.**

Mafia, segunda parte

Estrenada en Madrid cuando aún se mantiene en cartel «Confesiones de un comisario», «Sola frente a la violencia» («La moglie più bella», 1970) es la película anterior de Damiano Damiani y la segunda parte de su trilogía sobre la Mafia, comenzada en 1969 por «El día de la lechuga». Film intermedio e inferior a los otros dos citados; el que ahora comentamos se centra —como es ya casi habitual en Damiani— en la historia de una rebeldía individual frente a una situación hostil y del forcejeo entre ambas fuerzas desiguales. Lucha sostenida a lo largo de toda la película, pero que, contrariamente a lo propuesto en «Confesiones...» —la inutilidad última de toda resolución no colectiva, no política—, en este caso significa el triunfo de esa postura personal en contra. Aunque, en un final desconcertante, que destruye en buena parte el sentido conjunto de la obra, Damiani parece decirnos

que ese triunfo lleva emparejado el fracaso a nivel íntimo. Si teóricamente era aceptable esa contradicción, dadas las características de la «heroína» del film (una cría de quince años que actúa a través de impulsos sentimentales), el modo en que la ha expuesto el autor de «La isla de Arturo» no puede ser más equivocado, al dejar prácticamente convertidos todos los actos de este personaje en una vulgar chiquillada.

Dicha «heroína» —existente, al parecer, en la vida real— responde al nombre de Francesca Cimarosa, y su rebeldía consiste en negarse a casarse con el señorito mafioso que la ha raptado y violado ante el consenso social de una pequeña ciudad siciliana. La no aceptación de la costumbre establecida en esta materia —al igual que lo hacía la protagonista (Monica Vitti) de «La ragazza con pistola», de Monicelli— sitúa a Francesca en una difícil posición que defiende a base de coraje e incluso de inteligencia, como lo prueba el incendio de su propio granero. Ello revela no tan sólo el miedo o la cobardía de los seres que la rodean, cobardía lógica que resulta más propio llamar impotencia, sino fundamentalmente el control social ejercido por los grupos mafiosos, revestidos además de un ancestral sentido reverencial por parte de la población. Es todo un conglomerado muy sólido lo que, sin ninguna ayuda, desafía a Francesca. Mientras Damiani estudia los términos de este desafío, mientras va presentando el comportamiento de los diversos personajes en él implicado, «Sola frente a la violencia» se mantiene a un nivel digno, nada brillante ni notable, pero sí de cierto interés, so-



EN LA MUERTE DE RAFAEL BARDEM

La vida de actor de Rafael Bardem quedó plasmada en la película que hace dieciocho años dirigiera su hijo Juan Antonio. En «Cómicos» no se ofrecía una biografía privada, pero sí el resultado de un montón de biografías que se habían repartido por los escenarios de toda España. Era una película pesimista, casi desesperanzada, en la que el hijo retrataba el mundo que conocía de sus padres. Rafael Bardem —casado con la actriz Matilde Muñoz Sampedro, fallecida hace dos años— formó parte de esa generación de actores para los que no contaba el estrellato ni la comercialización fácil. Un actor «de carácter» para el que, a pesar de su eficacia profesional, intervenir en una película o actuar en una obra de teatro no suponía nunca un lanzamiento popular. Que aguardaba su siguiente trabajo, del que luego no se destacaría más que su servicio al lucimiento de una estrella. Actores de la calidad y la seriedad de Bardem hicieron posible, casi anónimamente, que muchas representaciones o muchas películas obtuvieran el éxito que luego se comenta. Si bien su trabajo no estuvo al servicio de títulos de auténtico interés —salvo «Esa pareja feliz», que su hijo codirigió con Berlanga—, la posguerra española no ha permitido tampoco la proliferación de esos títulos. Tal como se esbozaba en «Cómicos», la vida de don Rafael Bardem, dedicada al teatro y al cine, habrá estado siempre determinada por la situación histórica de un momento preciso. El honor y la gloria de un actor será tanto el de su talento como el de sus circunstancias. Y ahora, casi anónimamente también, ha fallecido en Madrid, Rafael Bardem. ■ **D. G.**

bre todo al englobar el film en el conjunto tripartito que citábamos al principio. La cuesta abajo llega en el tercio final de la película, reiteración continua a la que no ayudan nada unas escenas grotescas (ataque de las mujeres, conversación con el sacerdote) y un enfoque de repente desdibujado del personaje central, que acaba ofreciendo al espectador una imagen que, cuando menos, resulta confusa.

Y es que Damiani pre-

cisa de un buen guión para sacar adelante con éxito su trabajo. En «La moglie più bella» —al contrario de lo que sucede en «Confesiones de un comisario»— no lo tiene, y de ello se resiente sin solución el resultado global del film. Cineasta de una estética no definida, su trabajo de realización se sitúa siempre a un primer nivel, con la eficacia como máxima finalidad. Cuando una de sus películas funciona bien es porque la labor