

centinela dispara contra el caballo que monta el autor de sus días, precipitando a caballo y caballero por un despeñadero?

Padres borrachos, ladrones, asesinos, madres insensibles, hijos al borde mismo del incesto: nada relacionado con esa institución de las instituciones que es la familia queda a salvo del sarcasmo despiadado de Ambrose Bierce.

Los «Relatos insólitos», de Bierce, pueden clasificarse, grosso modo, en tres grupos: «cuentos de terror y sobrenaturales», «historias inverosímiles» y «relatos de la guerra civil», si bien los límites no son nunca rígidos y todos ellos tienen características comunes.

Para sus «cuentos de terror», Bierce debió de inspirarse, parcialmente al menos, en los relatos macabros que tanta popularidad alcanzaron en la Inglaterra victoriana, en cuya capital el autor pasó tres años (1872-1875) en compañía de su joven esposa tras haberse encargado durante algún tiempo de la página humorística del «San Francisco News Letter and Commercial Advertiser».

Las «historias inverosímiles», si exceptuamos

los relatos de parricidio a que hemos hecho antes alusión, constituyen la parte más endeble de su obra: estos simples «divertimientos» son como un respiro que se concede a sí mismo el gran satírico.

En los «relatos de la guerra civil», por el contrario, encontramos al Bierce más profundo, a un auténtico maestro de ese difícil género, por otra parte tan americano, de la «short story». Con un estilo preciso, intenso y con frecuencia alucinante, con una penetración psicológica fuera de lo común, con un bombardeo satírico constante que no deja tífere con cabeza, Bierce nos ofrece en estos relatos una visión entre cínica y pesimista (?) de ese monumento supremo de la imbecilidad humana que es la guerra. «Su épica —dice Eduardo Chamorro en su presentación— tiene un sesgo repugnante, un sabor a ceniza, a barro y rata muerta, que nos impide participar por vía sentimental en su tragedia».

Hacia el final de su trayectoria vital, en la que sus éxitos profesionales (tras colaborar en el «Argonaut» y ocupar el puesto de redactor jefe del «Wasp», ambos

de San Francisco, se convirtió en «vedette» del «Examiner», de William Randolph Hearst, además de lo cual tuvo la alegría de ver editadas en grueso volumen sus obras completas, incluido su originalísimo «Diccionario del diablo») alternaron con sus fracasos familiares (perdió a dos de sus hijos en trágicas circunstancias y sufrió la separación de su mujer, por todo lo cual hubo de soportar los ataques de los moralistas de turno), Ambrose Gwinet Bierce realizó una última visita a los escenarios de la guerra civil, tras lo cual dicen que se internó solo con su sombra en el Méjico del general Huerta y de Páncho Villa. Corría el año 1913. Su último paradero sigue siendo un misterio.

Yo sólo puedo asegurarles que su espíritu, único, se me apareció la noche en que, a la luz de la lámpara de mi cuarto, abrí las páginas de este sorprendente libro. ■ JOAQUIN RABAGO.

El caso Ben Barka

«Es por esto, ¡helas!, que una gran parte de la prensa, trabajada por el fermento de la oposición política, atraída por una atmósfera tipo Bellegor, creando y manipulando la evolución de los misteriosos «barbouzes», profesionalmente inclinada a sacar provecho —y es el momento oportuno para decirlo— de la tendencia de muchos lectores hacia las historias que recuerdan a las de «Gorila», a las de «James Bond», a las del «Inspector Leclerc», etcétera, se ha lanzado sin escrúpulos a la explotación sensacionalista del affaire Ben Barka».

Las anteriores son palabras del general De Gaulle, pronunciadas con motivo del escándalo provocado por la misteriosa desaparición del líder de la oposición marroquí Ben Barka. Ante los hechos reales, cabe interrogarse sobre

la honestidad y decencia del orador, pero probablemente resultaría ocioso. Lo que está claro es lo confuso de la expresión y lo equívoco de las consideraciones del general, pues el tinte al que se refería superaba con creces cualquier maquinación ficticia tramada por un alucinado Ian Fleming, como asimismo está claro que no había que escrutar a la prensa para investigar quién o quiénes hacían más gala de carencia de escrúpulos. El libro ¿Quién mató a Ben Barka?, de Guido Gerosa, editado por Dopesa, pone sobradamente de manifiesto lo que digo.

El interesantísimo trabajo de Guido Gerosa se centra no sólo en la exposición de los hechos referentes al secuestro —en pleno París y por policías franceses— y posterior asesinato —a manos del general Oufkir, ministro del Interior marroquí— de Ben Barka, sino también a los dos procesos que siguieron al asunto, así como al retrato y a la historia de sus protagonistas implicados. El resultado es un complejo engranaje en el que participan elementos de intriga palaciega, servicios de espionaje y contraespionaje y profesionales del «gangsterismo» con un único objetivo: la eliminación física de uno de los más lúcidos y significativos líderes del Tercer Mundo, cuya tragedia queda bien patente a lo largo de las páginas de este libro de lectura apasionante. ■ CH.

Espanoles de posguerra

Uno creía que la posguerra le pertenecía por el hecho de haber nacido con ella. La primera sorpresa uno se la lleva cuando se comprueba que los que la vivieron como adolescentes no la quieren para sí: la rechazan como una pesadilla que destruyó la lógica de su mundo. Y ahora resulta

que dos ciudadanos que nacieron en 1946 y 1947 han tratado de bucear en la sentimentalidad colectiva de los años cuarenta como quien busca la madre de los corderos monstruosos. O en el caso de Diego Galán y Fernando Lara, dos locos por el cine, tal vez se trate simplemente de la búsqueda de la madre de Frankenstein.

«Dieciocho españoles de posguerra» (1) es un libro que recoge dieciocho entrevistas publicadas en su mayoría en las páginas de TRIUNFO por Diego Galán y Fernando Lara. Dos directores-actores: Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach; cinco actores: Aurora Bautista, Fernando Rey, Alfredo Mayo, Francisco Rabal, José Luis López Vázquez; seis directores químicamente puros: Nieves Conde, Del Amo, Rafael Gil, García Berlanga, Bardem y Forqué; cuatro autores teatrales: Sautier Casaseca, López Rubio, Miguel Mihura, Buero Vallejo, Alfonso Sastre. La selección es eso, una selección que escoge y abandona. Pero es una selección muy representativa de protagonistas de la cultura de masas de la España de la posguerra: teatro, cine, radio. Todos los entrevistados están en ejercicio, más o menos. Es decir, desarrollan algún tipo de actuación cultural, influyen de alguna manera en la conciencia social. Y a través de los retratos de los autores tenemos una importante información de las circunstancias que les hicieron tal como son. Los actores han interpretado gran cantidad de papeles, pero sobre todo dos fundamentales: el que les atribuyó una determinada voluntad de crear «una imagen de España» y el que ellos han pugnado por conseguir: el de actor soporte de imágenes al servicio de la reflexión colectiva,

(1) «Dieciocho españoles de posguerra». Biblioteca Universal Planeta. Ilustrado con fotografías de Ramón Rodríguez y Manuel S. Uría.

de la voluntad de crítica y cambio.

Esta es la larga, dura marcha del Fernán-Gómez de Balarrasa, al de Juan Soldado; o del Paco Rabal de Murió hace quince años, al de Buñuel o Antonioni; del López Vázquez hipercómico al López Vázquez de Saura o Armiñán; del Fernando Rey o la Aurora Bautista de Locura de amor, a Tristana o La tía Tula; del Marsillach de Jeromín, al de Tartufo; del Alfredo Mayo de Raza, al de La caza. La debilidad estructural de la industria española, su poquedad económica y oportunismo o impotencia político-cultural, ha convertido a excelentes actores españoles en mercancías que han tenido que forcejear contra corriente para no hundirse en uno de los más grotescos pozos culturales de la historia de la cultura de masas.

Pero si de alguna manera los actores han conseguido realizarse a pesar de las trabas históricas, más difícil lo han tenido los autores y directores. Dependían del capricho de la política y la industria y no tenían, como los actores, la posibilidad de utilizar el consenso público como un arma disuasoria. Obligados a trabajar en condiciones sin posible paralelo extranacional, han sido víctimas de su fidelidad a la lucha por cambiar las condiciones de trabajo y de relación con el público. Mientras Bardem o Berlanga han tenido que recurrir a todas las «elipsis» para conseguir decir un 50 por 100 de lo que querían decir, las culturas foráneas se desarrollaban según un proceso democrático normal, y al incidir posteriormente en el mercado cultural español, tenían las de ganar, en competencia con los productos españoles mixtificados por la censura, la autocensura y la debilidad estructural. Si se ignora este hecho, se ignora la causa fundamental de la impotencia competitiva de la cultura española

Congreso Mundial de la Comunicación o de la Incomunicación

Entre los días 4 y 11 de noviembre se desarrollarán en Barcelona las sesiones de un Congreso Mundial de Comunicación convocado por la «Anche», Asociación de Comunicación Humana y Ecología. Con el patrocinio directo del Colegio de Ingenieros, el congreso promete el interés de un subtítulo suculento: «Manipulación de la Comunicación». Se descompondrá en ocho seminarios: 1. Epistemología de la Comunicación, dirigido por José Vidal Beneyto; 2. También Epistemología de la Comunicación, dirigido por José Luis Aranguen; 3. Comunicación Política, dirigido por José A. González Casanovas; 4. Comunicación Social, dirigido por Castilla del Pino; 5. Seminario de Creatividad, dirigido por J. Keenan y A. Sneyers; 6. De Ecología de la Comunicación, dirigido por Abraham Moles; 7. Comunicación Educativa, dirigido por Octavio Fullat; 8. Comunicación profesional y tecnologías de la comunicación, dirigido por Vázquez Montalbán (por hallarse en el extranjero el encargado, dirigirá el seminario otra persona). Tiene anunciadas ponencias el Grupo del International Research Committee on Mass Communications (del que forman parte Eco, Moles, Veron, Morin y un importante etcétera), Miguel Moragas, Salvador Paniker, Juan Antonio Bofill, Parés i Micas, Román Gubern, Coll Vinet, Martínez Albertos, Jordi Estivill, Ramón Draper, entre otras.

No importa lo diferente que la gente sea entre sí. Hombres y mujeres. Niños y ancianos. Deportistas y hombres de negocios...

Todos tienen un punto en común. Calcetines Punto Blanco. Ricos en Lana Virgen.

La composición de los calcetines Punto Blanco que llevan la etiqueta "Rico en Lana Virgen" es de 80% de Lana Virgen y 20% de poliamida, ello garantiza que los mismos, conservando las propiedades de los calcetines de lana, añaden las ventajas de inecogibilidad, gran duración y aspecto irreprochable.

Punto Blanco es la primera marca en España con la etiqueta "Rico en Lana Virgen".



Punto Blanco

El punto en común.

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

más reciente, y no se puede entonces comprender el gigantismo de obras como las de Bardem, o García Berlanga, o Buero Vallejo, o Alfonso Sastre, y el honesto mérito pionero de un Nieves Conde o el forcejeo por dignificar y experimentar de un Forqué.

Otros convocados por Diego Galán y Lara cumplir la función de marcar el temple de una época a través de su propio temple. Es mérito de los autores su ejercicio de «cinéma vérité», limitándose a conducir la trama-intriga de la entrevista para que los personajes se vaciaran y se mostraran tal como fueron y son, y, de paso, dejaron un testimonio de gran importancia futura sobre las condiciones del trabajo cultural en la España que ha vivido una de las más largas posguerras de la Historia. ■ **MANUEL VAZQUEZ MONTALBAN.**

TEATRO

Anouilh, como gato panza arriba

El 21 de enero de 1970 se estrenaba en el Théâtre de l'Oeuvre, de París, «Les poissons rouges ou Mon père, ce héros», de Jean Anouilh, bajo la dirección del propio autor y de Roland Piétri. Cerca de cuatro años después, la obra se presentaba en Madrid con un título —«Los peces rojos»— que traduce literalmente la primera parte del original francés, puesta en escena de Gustavo Pérez Puig y Juanjo Menéndez como actor principal, en el papel del dramaturgo Antoine de Saint-Flour, que en los escenarios parisinos encarnaba Jean-Pierre Marielle. La obra obtuvo el Prix de la

Critique, lo que da idea de la situación que ésta, y el teatro en general, atraviesa en la capital francesa durante los últimos años. Situación caracterizada por un casi completo exclusivismo de la burguesía —salvo un reducido número de teatros de bolsillo—, como dueña y señora del mundo escénico, que busca ante todo ser complacida cuando se gasta un determinado número de francos para acudir a un local, ver un determinado espectáculo y gozar de la ceremonia social que ello comporta. Lo que una crítica acomodaticia y envejecida aplaude caurosamente, porque, en definitiva, sus presupuestos ideológicos, morales y estéticos son los mismos del público que tan complacido se siente.

A medida que la burguesía desarrollista española se va acercando a la europea, es lógico que sus preferencias vayan asimilándose haciéndose semejantes. No han pasado tantos años desde que «La salvaje» —escrita por Anouilh en 1934— escandalizaba a nuestros buenos burgueses, los mismos mentalmente que hoy aplauden «Los peces rojos». No descubro ningún Mediterráneo si digo que —al igual que en Francia y toda la Europa occidental— el teatro ha sido en España tradicional feudo de la burguesía. Lo interesante es ver cómo ahora recupera autores a los que antes no entendía (Ionesco) o que llegaban a molestarle por determinados atrevimientos (sería el caso de Anouilh). En este «feliz encuentro» burguesía-dramaturgos ha existido un doble movimiento, ejecutado por cada uno de los protagonistas: al mismo tiempo que dicha clase social ha terminado por aceptar determinadas cosas, esos autores también deslizaban vertiginosamente su pensamiento y su estética hacia el más claro abur-

guesamiento. Si tan sólo tres semanas atrás hablábamos de que Ionesco había perdido el tren de la realidad actual, entregándose a una meditación regresiva sobre la Historia, en este comentario podríamos decir otro tanto a cuenta de Anouilh, mucho más conformista que nunca, mucho más integrado que jamás lo estuvo.

Y no es que el autor francés (Bordeaux, 1910) haya sido nunca un revolucionario del teatro, en ninguna de las acepciones posibles del término. Pero sí me parece cierto que a través de sus «Pièces noires» («L'Hermine» —su primera obra representada, en 1931—, «La sauvage», «Le voyageur sans bagage», «Eurydice») o sus «Nouvelles pièces noires» («Jézabel», «Antigone», «Roméo et Jeannette», «Médée») lograba una cierta profundización en las relaciones humanas, una dureza en su temática, que incluso traspasaba al sabor agri dulce de alguna «pièce rose», como «Le rendez-vous de Senlis», o alguna «pièce gringante», como «La valse des toréadors». Con ellas, Anouilh se destacaba del teatro de «boulevard» al uso, respetando en muchos casos su estructura y convenciones habituales para transmitir un contenido de mayor complejidad, de más rica elaboración intelectual.

Pero «Los peces rojos» ya no se diferencia en nada del conservadurismo de las obras de «boulevard»; es, por desgracia, una más de ellas. Conozco el original francés, y aunque pueda hablarse con justicia de una potenciación de los elementos más negativos de la obra a través del montaje de Pérez Puig y la interpretación de Juanjo Menéndez, no difiere en exceso de lo que puede verse en el Fíguro madrileño. Varias aligeraciones de texto, supresión de alusiones a estamentos sacrosantos, insistencia en los

«tacos», para escándalo y regocijo del público, y —quizá lo más importante— corte del poema de Victor Hugo («Mon père, ce héros au sourire si doux...»), que recitaba Toto, el hijo del protagonista, en dos finales de acto, y cuya ausencia convierte en bastante absurda la escena final, constituyen las diferencias entre el original y la versión española.

Pero subsiste plenamente la entraña de la obra, su última razón de ser: el deseo de Anouilh de autojustificarse como ser humano y como dramaturgo, la incomodidad que siente ante un mundo que —desde una perspectiva regresiva— ya no comprende. Atacando a la izquierda, a la resistencia, al proletariado, a los críticos, a todo lo que le impide disfrutar del «confort», de la libertad burguesa, Anouilh ha buscado convertir «Los peces rojos» en un instrumento de autoafirmación. Y todos sabemos lo triste que resulta ver a un gato panza arriba dando manotazos al aire. ■ **RAMON VALLE. Fotos: R. RODRIGUEZ.**

CINE

El ocaso de un cine mentiroso

Cuando se presentó «Lady sings the blues» en el último Festival de Cannes, hubo una cierta sorpresa. Aquella película no tenía cabida alguna en un festival de las pretensiones de Cannes, y aunque no toda la programación exhibida hubiera respondido a una rigurosa selección, la película de Sidney J. Furie superaba cualquier posibilidad de comprensión. Se trataba simplemente de un producto

comercial —en el sentido más ruin del término—, adocenado con las características propias de un resultado de laboratorio. En «Lady sings the blues» —que ahora se estrena en España con el título de «El ocaso de una estrella»— se daban cita los tópicos más habituales de un cine (el norteamericano)

nos había hecho recordar a los españoles de Cannes nuestro insignificante «El último cuplé». Realmente, «Lady sings the blues» respondía casi matemáticamente a aquella otra película en la que se refería a escamoteo de la realidad y a sus presupuestos melodramáticos.

Estrenada ahora en



Diana Ross.

no) que fabrica películas en serie. La estructura de la película era idéntica a la de muchos otros films «de consumo», sus ingredientes no perseguían más que la continuidad dramática, independientemente de la propia entidad de la historia narrada. La vida de Billie Holiday como disculpa argumental podía ser reemplazada por la vida de cualquier otro personaje, real o imaginario, ya que el resultado último de la película se adscribía premeditadamente a los engranajes propios de una película de productora que persigue la atención de un público «de hoy». Es decir, algunos elementos posibles en la biografía de Billie Holiday se utilizaban para crear un producto dependiente de otras series modernas de negros o drogas. Por otra parte, las posibilidades musicales de la película se habían mantenido a un nivel rudimentario que, no con ánimo de «boutades»,

España la película, algunos meses después, no mejora aquella impresión de festival. Nos encontramos ante un producto cinematográfico mentiroso y ni siquiera suficientemente hábil. El estilo de apunte biográfico (que, como se analiza en otro apartado de este número de TRUNFO, nada tiene que ver con la auténtica biografía de Billie Holiday) no sirve más que para justificar un discurso reaccionario sobre las drogas, el amor o el éxito. Nada en la película mejora el nivel rudimentario de comprensión que posibilita el tópico, ni ningún intento de facilitar una mejor comprensión del espectador aflora en su larga hora y media de existencia. En realidad, nos volvemos a encontrar de nuevo con un esquema de productora en el que predomina la astuta combinación de principios dramáticos por encima de la política de autor, aunque no sea