

«western», por ejemplo, infrecuentes en un cineasta de veinticinco años. Destaquemos que entre los actores de «Mr. West» figuran Vsevolod Pudovkin y Boris Barnett, colaboradores de Kulechov en el «Laboratorio Experimental» y célebres realizadores después.

De Barnett es precisamente «La muchacha de la caja de cartón» (1927), que dirigía tras su serial «al estilo americano» —de amplio éxito popular— «Miss Mends». En su notable, aunque inacabada, «Historia del cine ruso y soviético», Miquel Porter Moix sitúa «La muchacha...» como «una de las primeras comedias dadas por el cine soviético» y dice de Barnett que «tuvo la ocasión de ser el primer satírico y el primer comediógrafo del nuevo cine». Realmente, el film resiste la comparación con sus contemporáneos norteamericanos del género, demostrando las posibilidades casi inexploradas de la comedia socialista, es decir, de aquella que manteniéndose fiel a unas constantes genéricas, a una superficialidad aparente, las enriquece con un contenido ideológico distinto y progresivo. Excelentes «gags» y actores de enorme flexibilidad conforman un producto que hoy encontramos tan vivo como pudo estarlo en el momento de su realización.

Al mismo guionista de «La muchacha...», V. Turkin, se debe el «script»

«La juventud de Máximo», de Kosintzev y Trauberg (1934), fuente de buena parte del mejor cine político actual.



de «El sastre de Torjok», de Iakov Protazanov (1925). Curiosamente, la resolución del conflicto planteado por la película se efectúa de idéntica manera que en la de Barnett: gracias a la fácil salida proporcionada por un billete de Lotería (o Bono Reintegrable del Estado, para mayor exactitud) que, al ser premiado, acaba con todos los problemas de la pareja protagonista. No es extraño, por tanto, que «El sastre de Torjok» fuera un encargo de la Dirección de Empréstitos y Loterías del Estado... Pero, como todo el cine soviético visto en Benalmádena, el film se aleja mucho, a través del humor en este caso, de mostrar un contenido únicamente propagandístico. Sin embargo, Protazanov —cineasta de interesante trayectoria, destacado en la etapa prerrevolucionaria, exiliado voluntario entre 1921 y 1924, año en que regresó de Francia para realizar «Aelita», obra clásica de la ciencia-ficción cinematográfica, y que ya continuaría en la URSS hasta su muerte acaecida en 1945— no poseía la soltura y el sentido del ritmo de un Barnett en el campo de la comedia. Ello lastra «El sastre de Torjok», igual que «El proceso de los tres millones», sátira de fuerte contenido crítico, en contra de la propiedad privada.

Dentro del tan estimulante panorama de la comedia socialista visto



Con «La Nueva Babilonia» (1928), Kosintzev y Trauberg llevaron los postulados del FEKS hasta su plena madurez.

en Benalmádena, citemos por último «La felicidad», de Medvedkin (1934), autor al que Eisenstein comparó en su día con Chaplin. Film mudo, a pesar del año de su producción, plantea en farsa el desajuste de parte del campesinado ruso con respecto a las medidas socializadoras. Medvedkin fue responsable, además, de una de las iniciativas de mayor interés llevadas a cabo tras la Revolución: el «cine-tren» (que el grupo francés Slon nos recordaba a través de su cortometraje «Le train en marche», centrado en una entrevista con el propio Medvedkin). El «cine-tren» consistía en una «unidad móvil de producción» que, preparada para todo el proceso de elaboración de una película, recorría los pueblos y «koljos» de la Unión Soviética. Tras filmar en ellos, se hacía ver a sus habitantes el material rodado —que trataba siempre de problemas comunitarios— para discutir después ampliamente el tema abordado y darle una solución colectiva. Con lo que el «cine-tren» (1932) se convirtió en importante instrumento de aprendizaje y de búsqueda de soluciones prácticas, que iban desde variar un determinado sistema de fabricación en una industria a que los vecinos eligieran sus representantes adecuados o los hombres más idóneos para directivos de sus cooperativas.

Al término de esta segunda crónica, sólo puedo referirme de pasada al FEKS. Fundado el 9 de julio de 1922 por Kosintzev y Trauberg —que contaban entonces con la sorprendente edad de dieciséis y dieciocho años— significa el mejor intento vanguardístico posevolutionario en el terreno del cine, más allá incluso del «Laboratorio Experimental» y con mayor amplitud que el «Kino-Glaz» de Vertov. Influenciado especialmente por Maiakovski y Meyerhold, busca la síntesis en imagen de medios de expresión casi despreciados —lo que hoy llamaríamos la «subcultura»—, como el circo y la pantomima, el «burlesque» americano y los «agit-prop». Precedida por el expresionismo de «El abrigo» (1926), «La Nueva Babilonia» (1928) sería el testimonio de su madurez, aquel en el que, a riesgo de una excesiva condensación de los hechos de la Comuna de París, Kosintzev y Trauberg (con el genial operador Andrei Moskvin y la música de Shostakovich, que en Benalmádena no oímos) obtienen una riqueza y profundización formal de primer orden. Por lo que no es de extrañar que los mismos autores consiguieran dar en «La juventud de Máximo» un ejemplo pocas veces igualado de cine revolucionario, de cine político al servicio de un pueblo. ■ FERNANDO LARA.

MUSICA

Sobre jazz, música pop y folk

Tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, el fenómeno musical despierta una enorme atención que abarca desde el nivel del puro aficionado sin mayores pretensiones (que no es poco) hasta el del musicólogo propiamente dicho o el del investigador que rastrea en el fenómeno musical referencias, relaciones y connotaciones de índole social, histórica o política. El jazz, la música folk y la música pop han atraído especialmente la atención de tales observadores, produciéndose en los últimos años una serie de libros de indudable valor para el mejor conocimiento del fenómeno en sus rasgos generales e intrínsecos, así como para la comprensión o simple aproximación a las individualidades que le enriquecieron con algunas de sus más singulares o notables características.

Como creo que el asunto es de un interés bastante general, paso a informar brevemente de una serie de libros, de aparición más o menos reciente en el mercado anglosajón, en la seguridad de servir con ello, tanto al público aficionado en general, como a aquellos de quienes dependen la vitalidad y dinámica de nuestra vida editorial (entre los que, para mi mayor desdicha, y con categoría de paria, me cuento).

Entre los libros dedicados al estudio del fenómeno musical, desde el punto de vista sociológico y político, se

cuentan los siguientes: *Bourbon Street Black* (Oxford, 244 páginas). Escrito por Jack V. Buerkle y el guitarrista Danny Barker, ofrece un estudio bastante conienzudo y profundo de las condiciones de la vida negra en Nueva Orleans, con una información abundante y jugosa y con la única desventaja o problema de que para los autores el único y verdadero jazz es el creado por los negros de Nueva Orleans, opinión que, desde mi punto de vista, resulta, más que discutible, disparatada.

Listen to the Blues (Scribners, 263 páginas), escrito por el periodista Bruce Cook, constituye una valiosa introducción al tema, sin el envaramiento de estilo del crítico profesional y especialmente útil para aquellos aficionados que, sin mayores conocimientos, pretenden penetrar en el mundo crispadamente romántico del blues.

Trips (Scribners), de Ellen Sanders, está dedicado al estudio de la música rock durante la década de los 60, con abundancia de cotilleos y con una cercana comprensión del fenómeno en su aspecto general y colectivo, sin desdeñar lo que en cada cantante o grupo constituya una aportación personal. Sobre esta música y época, *Trips* quizá sea el texto más interesante.

Great Day Coming (University of Illinois Press, 212 páginas), de R. M. Serge Denisoff, es un complejo y fascinante estudio de la relación entre la música folk y las actitudes de la izquierda americana, si bien algunas de sus observaciones, tanto sobre una cosa como sobre la otra, le dejan a uno bastante perplejo.

Respecto al estudio de las individualidades que marcaron característicamente la música que nos ocupa, destacaré únicamente tres libros:

Buried Alive (William Morrow, 331 páginas) es una biografía apasionada de Janis Joplin es-

Zyx/sa

HISTORIA DE LA REVOLUCION RUSA

(Dos tomos)

LEON TROTSKY

Tomo I. Febrero, 1917. 448 páginas. Precio: 225 pesetas.

Tomo II. Octubre, 1917. 576 págs. Precio: 275 pesetas.

Trotsky escribe desde su destierro de Prinkipo, en 1930, esta obra en la que relata sus vivencias como actor y protagonista de la Revolución Rusa de 1917. Su análisis histórico se basa, además de en su propia experiencia, en documentos rigurosamente comprobados. Trotsky entiende su misión como un esfuerzo por esclarecer las leyes que gobiernan los hechos históricos: el ansia liberadora de las masas, interpretada y encauzada por el Partido. La obra está traducida directamente del original ruso por Andrés Nin, fundador del POUM.

Para pedidos dirijase a su librero habitual o a DISTRIBUCIONES ZYX/SA. LERIDA, 80. MADRID-20.

ARTE • LETRAS • ESPE

crita por Myra Friedman. El libro no es objetivo en la medida en que la amistad y admiración de la autora hacia su biografiada impiden cualquier distanciamiento, si bien esto es lo de menos. La vida absolutamente entregada, dramática y romántica de Janis Joplin, ya desde antes de ser una cantante profesional y una estrella de rock, queda expuesta con una enorme fascinación, poniendo en más de una ocasión sobre el tapete esa misma emoción que sacude y entrecorta las canciones de la desaparecida.

Hendrix (Flash, 104 páginas) es una biografía un tanto apresurada de Jimi Hendrix escrita por Chris Welch, dedicada primordialmente a desvelar la influencia ejercida por Hendrix en el desarrollo del rock de los 60, así como la posterior evolución de esa influencia en músicos como, por ejemplo, Miles Davis. Como introducción sumaria, está bien, pero sabe a poco.

Finalmente, *Straight Ahead* (William Morrow, 252 páginas) es una biografía de Stan Kenton escrita por Carol Easton, especialmente valiosa por su estudio de la dramática lucha establecida por Kenton contra el medio y, muchas veces, contra el desarrollo de su propio arte, para establecer una secuencia musical estrictamente personal, en la que Stanton creía tanto como en su propia existencia. Para Stanton, jazz era lo que él creaba, y, fuera de eso, el resto era música más o menos vital o entrañable, pero no jazz. La lucha por dejar esto bien sentado, hizo de Stanton una figura algo amarga por su empecinamiento y también algo trágica en cuanto símbolo del apasionamiento ensimismado en el ego hasta extremos sorprendentes y profundamente dolorosos.

Mientras escribía esta reseña, algo molesto por el revoltijo de notas e irritado porque uno de

los libros que cito ha desaparecido de mi escritorio, movido por una mano sobre la que espero recaigan todas las maldiciones que barbotó, escuchaba una grabación que tampoco dejaré de recomendar. Se trata de un álbum de dos LPs editado por Columbia (Stereo M2S 757) en los que se incluye una selección bastante clásica de los recitales dados por Wladimir Horowitz en el Carnegie Hall. La interpretación de Horowitz sobre temas de Haydn (*Sonata en F Mayor*), Schumann (*Blumenstück*), Scriabin (*Sonata n. 10, Op. 70*), Debussy (*L'Isle joyeuse*), Mozart (*Sonata n. 11 en A Mayor, K 331*), Chopin (*Nocturno en E Menor, Op. 72, n. 1* y *Mazurka en B Menor, Op. 33, n. 4*) y Liszt (*Vallée d'Obermann*) es contenida, sobria, con un carácter muy centroeuropeo y con un ánimo de ocultación personal que únicamente es superficial, preparatorio del momento en el que el intérprete, Horowitz, se siente saturado y entonces levanta vuelo, alcanzando alturas conmovedoras. ■ EDUARDO CHAMORRO.

Caracas, escuchando cintas amorosamente grabadas en los pueblos más escondidos, con temas a veces llegados de España y «americanizados» hace siglos. O en Puerto Rico, cuando los grupos de salsa de San Juan alternaban en el ritmo de cumbias con los músicos-actores del Teatro de Uganda.

En Europa, el folklórico se ha convertido en una manifestación arqueologizada, que provoca el clásico «¡qué bonito!» de quienes lo escuchan, como si formara parte del traje regional. Ahí está el caso del canto «jondo», tantas veces degradado, como máximo ejemplo.

A la hora de recibir la música popular latinoamericana ha tenido que ocurrir, necesariamente, una catástrofe similar. Unos han sido especialmente atraídos por la riqueza de las queñas y de la percusión; otros se han quedado con la fuerza sentimental de tantos y tantos temas, readaptados a la perpetua crisis del pequeño burgués occidental. Lo que oído en América son canciones del pueblo, ligadas a un paisaje y a unos rostros, se hace en Europa música melancólica, utilizada para soportar exquisitamente espesos estados de ánimo.

Claro que esta no es sólo enfermedad «europea». Corresponde a una actitud de clase. A un muchacho le oí cantar aquí corridos mexicanos que descubrían hasta dónde lo que fue crónica popular — como pueden serlo, cuando la censura no lo impide, las murgas gaditanas — se ha convertido tantas veces en anécdota pelicular. Lo que pasa aquí, en términos generales, la burguesía, encandilada por la cultura europea, más que trivializar el folklórico de su pueblo, lo que ha hecho es ignorarlo. Luego, con la creciente «norteamericanización» de América Latina, de la que forma parte lo que bien podríamos calificar de «colonialis-

mo musical», el folklórico latinoamericano ha corrido el riesgo de perderse definitivamente. Con la burguesía mirando hacia Europa y el «mercado popular» alimentándose en USA, ¿quién iba a defender el folklórico latinoamericano? Es en esta situación donde la creciente atención de un amplio sector, especialmente joven, hacia la música popular de América Latina cobra su verdadero sentido. Se trata de rescatar, a la vez que la música, una determinada relación con el mundo, de la que esa música es expresión. Se trata de recuperar unas imágenes, unos sentimientos, una actitud y un ritmo vital que están recogidos en el folklórico. Es decir, una cultura.

Es posible que esta o aquella letra aludan a un caso personal. Pero sólo en la medida en que la anécdota individual se trasciende, enraizada en una realidad colectiva, el folklórico latinoamericano cobra su dimensión viva, y un poco amarga, de música del Tercer Mundo.

No, no es una casualidad que Violeta Parra encontrara en la música popular de su tierra las claves de una canción de solidaridad con las clases más pobres. Ni que Víctor Jara —y, al parecer, también Angel Parra— figure entre las víctimas del golpe militar chileno. Ni que Atahualpa Yupanqui fuera durante tantos años el cantor de las penas que «son de nosotros». Estamos ante una expresión social que anima el tema musical, la orquestación y el ritmo a una actitud ante el paisaje y ante los demás.

La verdad es ésta: que aquí, entre los rostros mestizos de América Latina, ante los grandes paisajes, en la realidad de la miseria y la oligarquía, bajo la amenaza siempre latente del golpe militar, en la rabia y la alegría de los secularmente sometidos, uno se avergüenza un poco de que esa grande, ancha, fir-

MUSICA

Folklore latinoamericano

Cuando diversos grupos interpretaban la música folklórica latinoamericana en el Auditorio de la Casa del Lago, alzado en el corazón del parque mexicano de Chapultepec, y uno veía los rostros de quienes escuchaban, en seguida se hacía evidente que esa misma música significa algo muy distinto a un lado y otro del Atlántico. Idéntica sensación tuve en