

rativa, una línea que se circunscribe puntualmente a la de sus primeros y repetidos aciertos en el género. La creciente experimentación en la novela se inicia a partir de **Los premios** (1960), y consigue con **Rayuela** (1963) un texto en el que se cuestiona el género, el lector y hasta la posibilidad de ficción por medio de un lenguaje que crea y destruye la ficción misma. **Rayuela** significó para Cortázar (y no sólo para Cortázar) un punto de partida y un punto de llegada; a partir de ella, sus siguientes novelas o bien derivan de su intención activa y dinamizadora (**62-Modelo para armar**) o se sirven de un ritmo narrativo semejante para subrayar una de sus coordenadas (**Libro de Manuel**). A través de su producción, la novela parece ser para Cortázar una obra

en movimiento, un constante hacer, tanto para el autor como para el lector. Por el contrario, el cuento parece contener otros centros de interés. Desde **Bestiario** (1951) se anuncian temas y actitudes que se irán desarrollando, pero con una modalidad bien diferente a la de la novela. La actividad que obliga en las novelas de Cortázar al lector a ser «cómplice», a utilizar un «tablero de dirección», se encuentra en los relatos con otro tipo de «complicidad»: una actividad menos visible, menos lúdica, pero quizá más penetrante y receptiva. La índole del género así parece exigirlo. Pero no es sólo un apego a las leyes del cuento como género lo que hace que Cortázar pase de la «energeia» de sus novelas al «ergon» de sus cuentos. Hay siempre en sus re-

latos una significación más restringida y cerrada que le permite expresar más depuradamente sus problemáticas obsesiones. Este aparente estatismo de sus cuentos sirve también de verdadero juego de claves para entrar en la inestable personalidad del novelista.

Los cuentos de **Octaedro** proponen, sin duda, una visión bastante parecida a la de los demás cuentos de Cortázar. Algunos de ellos renuevan expresivamente las mismas inquietudes de relatos anteriores: el encuentro de dos realidades visto desde la aparente subjetividad de la primera persona («**Liliana, llorando**»), lo animal como incógnita no identificada («**Verano**»), la constante insistencia por el diseño, la trayectoria como transposición del curso del destino, como la «**Rayuela**,



el «**Mándala**», (el Metro de París en «**Manuscrito hallado en un bolsillo**» y «**Cuello de gatito blanco**»). Pero quizá sea en «**Las fases de Severo**» donde Cortázar aprovecha positivamente todos sus impulsos adquiridos, expresando por medio de una paradójica metáfora una de las claves temáticas de su narrativa. Un grupo de amigos en un barrio de Buenos Aires asiste al inexplicable (e inexplicable) espectáculo que ofrece un hombre ante ellos y su familia. Ante este público —al parecer, consuetudinario—, Severo pasa por distintas fases: el sudor, los saltos, las polillas, los números y el sueño, con pequeños entreactos entre fase y fase. Finalmente, tras la última fase, el singular espectáculo llega a su fin y todos se marchan tratando de restablecer —con otras ceremonias menos significativas— el equilibrio anterior.

Esa gran metáfora que constituye la ceremonia de las fases y a la que el mismo Cortázar asiste («**Era un juego, ¿verdad Julio?**», «**Sí, viejo, era un juego. Andá a dormir ahora**»), parece encerrar todas las ceremonias cotidianas, el ciego acatamiento, la manifiesta intervención en todos los rituales y —sobre todo— la inexplicable equivalencia que subyace debajo de cada rito, por ajeno y distante que parezca. Esta pluralidad de fases, de ceremonias

distintas e iguales, en que cada hombre es espectador y actor, logra sintetizar uno de los temas más insistidos en la obra de Cortázar.

La deliberada dispersión que obliga al lector a juntar todos los elementos novelísticos para que él mismo colabore en la construcción del diseño, halla en relatos como éste la equilibrada contrapartida en la obra de Cortázar. Cada relato es un mundo accesible, pero ya hecho, la actividad del lector construye de diferente manera. El cuento es una clave, un acceso, una ceremonia que, como las fases de Severo siendo todas diferentes, equivalen y como éstas se confunden muchas veces con un juego. ■ **ROBERTO YAHNI.**

TEATRO

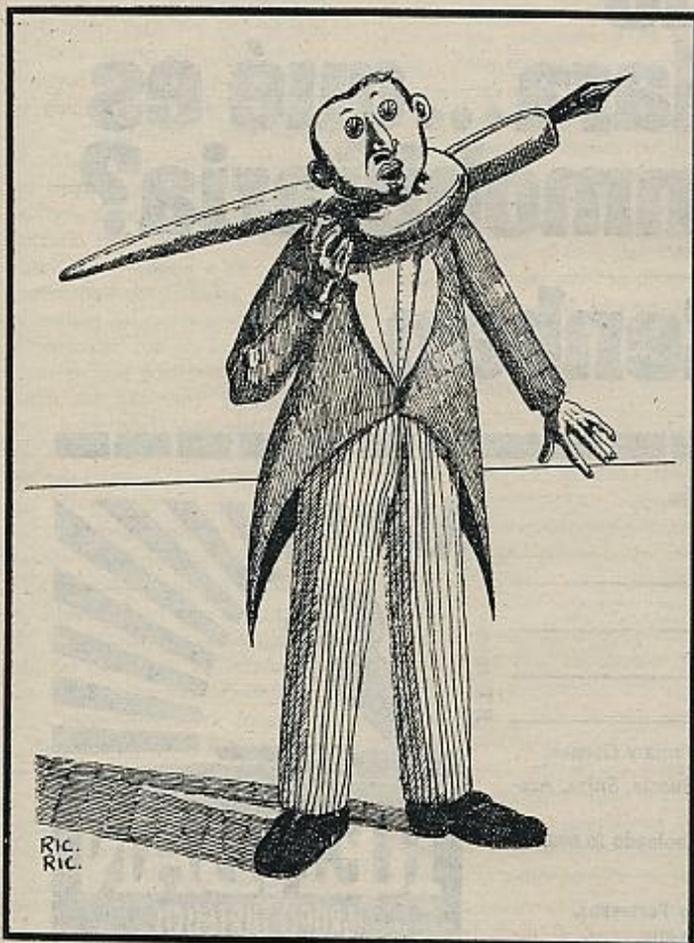
¿Qué ha pasado con el Lope de Vega del 73?

Hace ya algún tiempo publicamos en TRIUNFO una entrevista con José María Camps, español con pasaporte mexicano y Premio Lope de Vega 1973. Su obra,

«**Edicto de gracia**», debió estrenarse, según las bases de la convocatoria, en el Español y dentro de la temporada ya concluida. ¿Qué ha pasado con «**Edicto de gracia**»? ¿Por qué no se han cumplido las bases?

Por lo anómalo de los hechos y por la personalidad de Camps —cuya biografía guarda muchos puntos de contacto con la de Buero Vallejo, salvo que uno decidió «marcharse» y el otro «quedarse»— creo que vale la pena detenerse en lo sucedido. ¿Ha influido en ello de modo fundamental el éxito de la versión musical de «**Marta la piadosa**»? ¿Debió quitarse la obra para cumplir las bases? ¿Pudo hacerse un «huecco» para «**Edicto de gracia**» al final de temporada?

Tales preguntas nos remiten de inmediato al recuerdo de otros Lope de Vega estrenados a trasmano y con la escueta intención de cumplir formalmente lo prometido. Estrenos desdichados, entre los que quizá se lleva la palma el de «**Los niños**», de Diego Salvador, ofrecido en fechas pésimas, con muy pocos días por delante y con impudentes recortes a ciertos aspectos del montaje. La inevitable comparación entre el trato dado a «**Los niños**» y el que, al año siguiente, recibió una apología de Mussolini, premiada también con el Lope de Vega, obligó a que todos comprendiéramos que las bases se aplicaban con distinto criterio según los autores y los temas de las obras. El Lope de Vega se libraba así de la maldición de tanto premios —prácticamente asfixiados por la sostenida prohibición de las obras seleccionadas por sus Jurados—, pero podía, a través del distinto modo de plantear los estrenos, subrayarlos o debilitarlos, proyectarlos sobre el gran público o condenarlos a las representaciones sin relieve,



RENBAN, S. A. es una sociedad inmobiliaria que pertenece al grupo de empresas TARTESSOS.

RENBAN posee grandes extensiones de terreno con 15 Kms. de playa en la Costa de la Luz, Huelva (declarada de interés turístico nacional).

En RENBAN, con un millón de pesetas puede comprarse un apartamento.

Si no tiene tanto, puede participar desde 10.000 Ptas. en participaciones pro-indiviso.

Sencillamente... ¿qué le ofrece RENBAN?

AVAL: según ley 57/68, que garantiza la devolución de su dinero, más un 6% de interés si no se realiza la construcción en el plazo previsto.*

PAGO TRIMESTRAL: de alquileres.

RECOMPRA: mediante compromiso en contrato, a los 10 años, por el mismo precio de venta.

ESCRITURA PUBLICA DE COMPRA: registrable a su nombre si el edificio está concluido.

REVISION PERIODICA DE LA RENTA: del alquiler, según contrato.

PAGOS ANTICIPADOS OPCIONALES: del alquiler de los primeros cinco años mediante Certificados de Depósito Bancario negociables por simple endoso.

Ahora ya sabe lo que es una inversión en RENBAN. Quizás le queden preguntas.

Es posible que siga desconfiando.

Da lo mismo, nuestro deber... era hablar claro.

Pero si al final logramos convencerle... un consejo:

Invierta sólo una parte de su dinero.

Quédese con algo.

Algún día puede necesitarlo.



Preguntar es... encontrar información y apoyo para su dinero.

Pregunte a RENBAN.

¿Quién le ha explicado a un desconfiado de una forma clara... qué es una inversión inmobiliaria?

Pregunte a Renban.

Si quiere Vd. ver crecer sus ahorros. Rellene y envíe este cupón.

RENBAN, S.A. Sede Central: Alcalá 101, Madrid-9.

Sr. D. _____

Domicilio _____

Teléfono _____

Ciudad _____

Mejor hora para localizarle _____

Delegaciones: Barcelona, Bilbao, La Coruña, Málaga, Huelva, Sevilla, Valencia y Orense.

Representantes en: Alemania, Benelux, Francia, Gran Bretaña, Portugal, Suecia, Suiza, Arabia Saudita, Bahrein, Kuwait, Hong Kong, Estados Unidos y Canadá.

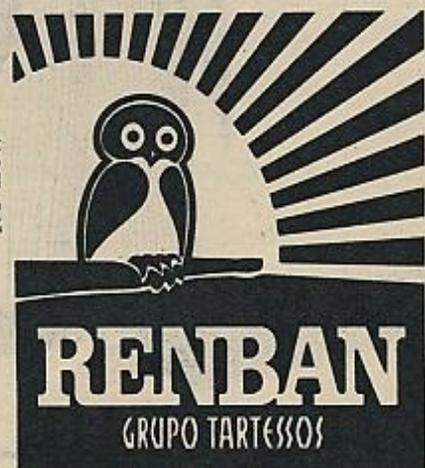
RENBAN, S. A. Capital Social suscrito 100.000.000 de ptas. Capital desembolsado 25.000.000 de ptas.

Comercializadora y propietaria de terrenos: RENBAN, S. A.

Constructora y propietaria de terrenos: URCON IBERICA, S. A. del Grupo Tartessos.

*Póliza Crédito y Caución N.º 29.628. Cuenta N.º 10.370 B. Hispano Americano.

Autorizado por D. G. P. F. N.º 190 - 3.6.74 Madrid



consumidas por el «mundillo» teatral.

Conozco «Edicto de gracia» y algunas otras obras de Camps. Unas, con voluntad de insertarse en la cultura mexicana, libres de cualquier melancolía de exiliado. Otras, asentadas en temas históricos de carácter «universal». Otras, como la dedicada a la muerte de Federico García Lorca, con la mirada puesta en la vida española.

«Edicto de gracia» pertenece, de hecho, a este último grupo. Sólo que en lugar de anclarse en la realidad contemporánea —otra obra de Camps se titula «El caso Palomares»—, se remonta a un viejo episodio de la Inquisición. Concretamente, al estudio de un inquisidor que no se dejó arrastrar por la histeria del medio ambiente y quiso ejercer su función con criterios objetivos. Personaje que existió en la realidad y tipificó de un modo concreto el conflicto entre la superstición y el espíritu científico.

La obra tal como ha ganado el Lope de Vega es larga. Seguramente porque Camps ha pasado una buena temporada en Alemania, y, al modo de Hochhut o un Peter Weiss, propone textos extensos que luego hay que interpretar y recortar en la puesta en escena. Aparte, claro, de que la duración media de una representación en cualquier ciudad europea es muy superior a la que es habitual en los teatros españoles. También el fondo documental del drama, la voluntad de interpretar unos hechos realmente acaecidos, en lugar de inventarlos, refleja la proyección de la estancia de Camps en Alemania, aunque es justo decir que en Camps existió siempre esa voluntad «documental», madurada luego en su «etapa alemana», y que fue precisamente el estreno de una obra en esa línea, «Viznar, o la muerte de un poeta», lo que le valió su primer viaje a la República Democrática.

¿Cuándo se estrenará en Madrid «Edicto de gracia»? Quizá, en todo

caso, sea mejor poder hacer esa pregunta que haber visto la obra con el verano encima y poca vida por delante. ¿Y qué ocurrirá con la pieza de Jesús Campos, que acaba de ganar el Lope de Vega del 74? ¿Se estrenarán las dos la próxima temporada?

En algún sitio he oído decir que la obra de Camps irá al María Guerrero y que no será Alberto González Vergel quien la monte. ¿Quién lo hará, pues?

Parece que los aires de la «apertura» van a alcanzar, lógicamente, al repertorio y a la organización de los Teatros Nacionales. Sería bueno que todos supiéramos pronto lo que va a ocurrir. Cómo, cuándo, dónde y de la mano de quién nos llegará «Edicto de gracia», el postergado Lope de Vega del 73. ■ JOSE MONLEON.

DISCOS

Los restos del aeroplano

Todo comenzó con la marcha de Marty Balin. Sin su cantante solista y fundador, los Jefferson Airplane perdieron su ímpetu creativo, y se han ido escindiendo lentamente en dos grupos totalmente divergentes: Paul Kantner y Grace Slick (junto con David Freiberg en el último año) han desarrollado la vertiente épica del Airplane, mientras que Jorma Kaukonen y Jack Casady retrocedían hacia el blues bajo el nombre de Hot Tuna.

En la actualidad, parece que los Jefferson Airplane sólo existen como grupo en los contratos de RCA, una impresión confirmada por la gira de Kantner-Slick-Freiberg, con una troupe denominada Jefferson Starship. Más evi-



Grace Slick.

dencia: los últimos ofrecimientos del Airplane han sido una grabación en directo (*), y «Early Flight», una colección de material editado en «sencillos» o rescatado de los armarios de Grunt Records.

Los resultados de esta separación de facto han sido variados. Resulta instructivo comparar los discos más reciente de Hot Tuna y Slick-Kantner-Freiberg. El cuarto, de Hot Tuna, es «The Phosphorescent Rat», y es una vuelta al formato de trío (Kaukonen, Casady y Sammy Piassa); también es un escape de su especialización en formas sincopadas del blues —boogie, ragtime— hacia áreas menos restrictivas, aunque quedan vestigios de la época anterior. Esta nueva actitud se percibe en la aparición de arreglos orquestales en un par de temas y en las partes adicionales de guitarra que Kaukonen añade haciendo uso de las posibilidades del estudio. Hot Tuna ya han borrado el mal sabor de sus mediocres comienzos, pero lo indeciso de su dirección y lo modesto de los resultados sugiere que se están desperdiciando las posibilidades

(*) 30 Seconds Over Winterland (RCA-Grunt BFL 1-0147). De los LPs mencionados aquí, es el único que ha aparecido en España hasta el momento.

de un guitarrista y un bajista excepcionales.

«Manhole» es el cuarto álbum de la facción progresiva del Airplane, y viene bajo el nombre de Grace Slick. Lo de «progresiva» viene de la introducción de elementos musicales tan foráneos como una banda de gaiteros escoceses y una orquesta de 40 miembros. Slick, Kantner y Freiberg se mueven dentro de la tradición más melódica y rica del rock de California; sus discos son producto del trabajo comunal característico de la comunidad musical de San Francisco.

Lo más notable del «long-play» es «Theme from the movie Manhole», resultado del viaje de Grace y Paul a España, y cantado parcialmente en español. Es una pieza de estructura simple, pero que avanza majestuosamente hacia un clímax que deja al oyente emocionalmente exhausto después de quince minutos dominados por la voz de Grace, nunca más poderosa. La letra desarrolla la historia de las relaciones entre dos personas, y la sitúa en el contexto de una sociedad asfixiante y amenazadora. Lo poco que se entiende de las partes en español refuerza esta sensación ominosa con referencias de la «gente obligada a delatar» y la necesidad de escapar que

se contraponen a las visiones románticas del principio («la música de España es para mí como la libertad»). Impresionante.

En la segunda cara, Slick tiene otra *tour de force* en «Better lying down», un blues erótico con el sólo acompañamiento de un piano. El resto de «Manhole» se acerca más al contenido de anteriores LPs de Grace y Paul. A destacar los juegos de voces en «It's only music» y la guitarra de Craig Cachico, miembro de Steelwind, una buena banda que graba para Grunt. La única decepción es «Epic No. 38», que no llega a formar una pieza coherente.

Slick y Kantner han sido objeto de numerosos ataques desde que el Airplane comenzara a descomponerse, y su actitud defensiva se nota en el tono ligeramente cínico del folleto que acompaña al disco. Pero «Manhole» es la mejor refutación de las acusaciones de esterilidad. ■ DIEGO A. MARIQUE.

CINE

1936 en musical

Se ha querido hacer creer que las películas «frívolas», las «hechas con el único interés de distraer al público», son siempre asépticas políticamente; que los conceptos expuestos en ellas sobre la familia, el amor, el sexo, la religión, el compromiso político, el folklore, la amistad, la bondad y la maldad, no tenían más valor que el de aderezar una complicación dramática, sin que en ningún momento adquirieran significado más complejo. Como si el hecho de remitirse, aun-

que involuntariamente, a una determinada escala de valores ideológica y moral, pudiera ser en algún momento gratuito o inocente. Pero esto es lo que siempre nos han dicho los que precisamente con sus películas se remitan con más fuerza a esos valores y los que con más energía, aunque «sin querer», los defendían o los atacaban.

Viene esto a cuento de la última película de Pedro Lazaga, «Cinco almohadas para una noche», que protagoniza Sara Montiel, y aquí, el nombre de la actriz no es gratuito, porque ella sola recarga la película de valores o significados. Sara Montiel, una de las complejas, exóticas y curiosas personalidades del cine español, es la única estrella de sus películas; cualquier elemento fílmico está al servicio de la mayor honra y gloria de la actriz-cantante. Por otra parte, ella juega al personaje de personalidad exuberante que, a partir de una singularidad en los peinados, en los trajes y más profundamente en su conducta, representa o bien la belleza, o bien la sensualidad, o bien la libertad, siempre en términos generales y absolutos. Sara Montiel ha compuesto su tipo en estos calificativos y pretende en su trabajo arrastrar al espectador en la consideración de que ella es todo esto. Quiere esto decir que, dentro de las claves de sus películas, su propia aparición tiene ya unas connotaciones precisas que tampoco pueden acabar definiéndose como inocentes, por mucho que en sus intenciones si sea éste el deseo. Es decir: las películas de Sara Montiel deberían ser sólo películas de Sara Montiel, al servicio del único lucimiento de «su arte», pero las implicaciones volcadas en su personaje, justamente para darle singularidad y atractivo, transforman el personaje de la actriz en un mito, de alguna manera significativo.

«Cinco almohadas para una noche» es, en este sentido, una pelícu-