

gar por lo vivido desde entonces, no se ha dignado hacer.

El estrecho dudoso (1966) vendría a ser, en cierto sentido, la traslación del Canto General, de Pablo Neruda, al caso particular de Nicaragua, patria del poeta. Inaugura en este libro Cardenal la utilización de la crónica histórica como fuente, como argumento del poema, cosa que repetirá más tarde en sus poemas sobre los indios americanos. En ambos casos, los resultados obtenidos son tan válidos y eficaces como cuando Cardenal, dejando a un lado la historia pretérita, se centra en la presente, sustituyendo a la crónica como argumento por el lenguaje de la publicidad, de los medios de comunicación social o de los discursos políticos. No se trata, ni mucho menos, de que el poeta manipule estas jergas a la búsqueda de la parodia o el esperpento, sino de mostrárnoslas en su genuina significación, como tapadera de unos intereses inconfesables, cuya arma esencial está en la mentira y la falacia sistemática y perenne. Los últimos poemas que conocemos del poeta nica-

ragüense siguen en esa línea (Canto Nacional, Viaje a Nueva York, etcétera).

Estamos, pues, ante un lírico doblado de épico, ante un artista que no cede «las palabras de la tribu» a quienes no las merecen, y cuya obra toda es un rescate del sentido primigenio del lenguaje común. Condición ésta que queda sobradamente clara en la antología de su obra que nos ocupa. Aunque haya que hacerle a la misma, por otra parte, algunas objeciones.

En primer lugar, que nos deje en la ignorancia de quién ha efectuado la selección de los textos y, por lo tanto, del criterio que se ha seguido para ello. Después, la falta de una introducción, que situara al lector ante la obra de Cardenal, y a éste, en la poesía de su tiempo, por lo menos dentro de su área lingüística. También es de lamentar que no se hayan datado los poemas, impidiendo seguir la progresión estética y ética del autor, aunque deducimos que los poemas se han ordenado cronológicamente. Y para terminar, la ausencia de poemas tan característicos e impres-

cindibles como La hora cero, o la fragmentación de otros, que, como El estrecho dudoso, piden una lectura «in extenso» para ser valorados y gustados en su justa medida. Aunque ante las casi trescientas páginas de jugosa, densa, desveladora, emocionante y profunda poesía del libro, los anteriores «pepos» pueden obviarse con la socorrida frase de «pellitos a la mar».

■ MARTIN VILUMARA.

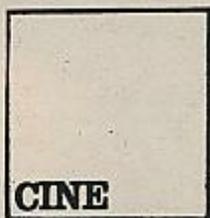
«Purita», simplemente

La contracultura de nuestro país es paupérrima, no tanto porque falten elementos humanos para llevarla a cabo, sino por los elementos culturales y sociales que condicionan nuestra vida hasta el punto de cuadricularla y cronometrarla casi totalmente para que entre en un esquema conformista y desesperanzado. El «comic», uno de los más importantes medios de expresión de la contracultura, tiene aquí muy pocos seguidores, y los dibujantes prefieren, para expresar una realidad innegablemente gris, recurrir al fácil medio de los tebeos para niños, donde se ven reflejadas de forma suave y pallada nuestras manías y costumbres nacionales. Desde «El Guerrero del Antifaz» hasta «Pulgarcito», los tebeos para niños hacen, bien una exaltación fascista de las «virtudes raciales», bien una crítica costumbrista que tiene mucho de sainete.

Por todas estas razones hay que saludar con alegría la aparición de «Purita» (1), nuevo producto agresivo del mismo equipo que realizó el «Rollo enmascarado». Con una forma de dibujo ecléctica, que reúne las influencias del

«comic underground» americano, del tebeo clásico español e incluso del dibujo artístico puro, «Purita» critica abiertamente, sin temores ni distracciones. Cumple, pues, una función fundamental en el campo del tebeo: dar una alternativa a la so-sa recopilación de imágenes y de chistes más o menos duros, abriendo paso a la crueldad, al sadismo y a la represión sexual que forman el entramado de nuestro pasear por la vida ciudadana y española. La historia central —hilo de Ariadna que se va perdiendo para volverse a encontrar, dando cohesión formal a todo el libro— de «Purita Braga de Hierro» es la historia metafórica de una represión. En torno a ella gira todo lo demás, desde la triste historia del individuo honesto y trabajador que de pronto ve su vida cambiar y desintegrarse por culpa de un billete capicúa, hasta la brutal invasión del mundo por copias exactas del ratón «Mickey».

El libro no tiene una gran coherencia formal, pero en realidad tampoco la necesita: se trata de un experimento abierto, de la búsqueda de una nueva expresión a la vez personal y colectiva. El «Arte» queda lejos, y también eso que se llama «subcultura»; los autores del «comic» han pretendido únicamente expresar una realidad circundante asombrosa, de una forma tan revulsiva como lo es esta misma realidad. El feísmo buscado responde a una fealdad real de lo que se retrata, y los defectos de dibujo e incluso de ortografía en castellano tienen una razón de ser, puesto que se refieren a un mundo defectuoso. «Purita» es una de las primeras manifestaciones gráficas y editoriales de nuestro movimiento de disenso nacional. ■ EDUARDO HARO IBARS.



Tiempos de violencia

Si hay un tópico repetido a lo largo de toda la Historia del Cine, y con mucha mayor intensidad en los diez o quince últimos años, es que el erotismo y la violencia son —de hecho— componentes fundamentales en la comercialización de un arte que llegará a ser devorado y muerto por ambos. Habitualmente, se trata de un diagnóstico elaborado desde posturas moralísticas, desde una línea beata de pensamiento que ve en el cine más un medio de catequesis que de libre expresión de ideas y se asusta ante todo aquello que no responda escrupulosamente a una ortodoxia moral periclitada. Muy de tarde en tarde hallamos una contemplación serena del fenómeno que investigue con seriedad el verdadero alcance del hecho, sus raíces y motivaciones, así como —lo que es fundamental— la perspectiva a partir de la que ese erotismo y esa violencia vienen dados en la pantalla. Lo que realmente importa aquí es la toma de postura de un autor ante lo que narra su visión concreta de las diferentes acciones que quedan insertas en la película. Condenar por principio el erotismo o la violencia es, por encima de cualquier otra cosa, una estupidez, un querer cerrar los ojos ante la cotidiana realidad del mundo en que vivimos. Dentro de un sistema capitalista y debido a las propias relaciones de producción que origina, sus correspondientes relaciones humanas están marcadas por el signo de la

violencia, de una violencia estructural que se manifiesta en actos del mismo signo, bien porque sean directamente derivadas de aquella, bien porque el deseo de destruirla hace surgir otra violencia paralela y consecuente con la primera. Nada más pernicioso ideológicamente que enjuiciar como un hecho aislado el que se produce en estos términos, sin relacionarlo de manera dialéctica con el contexto en que nace. Pero ese es el pan nuestro de cada día e, igual que en todo lo demás, tampoco el cine se muestra aquí como una excepción.

Tres películas de reciente estreno en Madrid («Rompehuesos», de Robert Aldrich; «Carne viva», de Michael Ritchie, y «Sábado inesperado», de Dino Risi) plantean una vez más el tema central de la violencia (dejemos por ahora el del erotismo para mejor ocasión) desde diferentes puntos de partida y tratamientos, pero con el nexo común de una problemática actual sobre la que se efectúa una reflexión. Particularmente polémica en el caso de Aldrich, cineasta tantas veces desconcertante y siempre moviéndose en el filo de navaja de la ambigüedad que le hace caer tan pronto en uno de sus lados como en el contrario. Su «Rompehuesos» (1974) —nueva barbaridad de título en castellano de lo que en el original americano es «The longest yard» y en el inglés «The mean machine»— es buena muestra de tal difícil equilibrio. Centrado en la vida de un penal donde dominan unos guardianes sádicos y preside un director frustrado cuya única obsesión es que el equipo de rugby de la prisión triunfe en la liga de semiprofesionales, el film incluye en ese microcosmos a un antiguo gran jugador al que se le encarga el entrenamiento de un equipo de



Ernesto Cardenal.



«Rompehuesos» («The longest yards», 1974), de Robert Aldrich.

reclusos que sirva de «sparring» al oficial de la cárcel, formado por sus vigilantes. Con ello, Aldrich hace caminar a su película en una doble dirección: el retrato de un mundo de dominantes y dominados, de hombres que se realizan en la violencia dentro de cualquiera de sus campos, fácilmente intercambiables, y la descripción de un personaje al que —dentro de una temática muy querida por los cineastas americanos de la generación intermedia, de aquellos que comienzan a trabajar después de la segunda guerra mundial— se le ofrece una «segunda oportunidad», una nueva posibilidad de dar a su vida un sentido del que carecía. Más allá de la intersección de estas dos anécdotas, «Rompehuesos» puede ser analizada como la reducción a ese universo concreto de varios de los elementos (necesidad del éxito, sentido de la competición, enfrentamiento de grupos sociales marginados con los detentadores del poder) que configuran la realidad estadounidense en un sentido global. Aldrich,

representante cualificado de «director violento» hasta haber llegado en más de un caso —«Comando en el mar de China» o «La venganza de Ulzana», por ejemplo— a posiciones abiertamente fascizantes, aplica a todo el conjunto descrito un sentido de la violencia que (peese a sus complacencias) al menos es liberador de una represión organizada, aunque nunca llegue a las cotas de lo revolucionario, toda vez que la situación analizada no queda subvertida tras el film, sino sólo momentáneamente cambiada de signo.

Mucho menos significativas son, cara a la orientación de esta reseña, «Carne viva» («Prime cut», 1972) y «Sábado inesperado» («Mordí e fuggi», 1973). Ambas por su obligada y cortante adscripción a un género —cine negro— y comedia, respectivamente— y por las imposiciones de producción sobre el criterio de sus autores, que hacen de la primera un film extraño y contradictorio y obligan a la segunda a un final mistificador. También esta es una forma de violencia. ■ **FERNANDO LARA.**

**El amor en el cine español, como siempre**

Las comparaciones son odiosas, como se dice habitualmente. En ocasiones, sin embargo, inevitables. Y hay varias respecto a la película «El Libro del Buen Amor», ópera primera de Tomás Aznar, que se ha estrenado en Madrid con un sorprendente éxito de público. La primera comparación surge con las prohibidas películas «El Decamerón», «Los cuentos de Canterbury» y «Las Mil y Una Noches», de Pasolini, donde, como Aznar pretende en su película, se adaptaban a la imagen las obras «pícaras» clásicas de la literatura, para dar no sólo una oportunidad de «solaz» al reprimido espectador, sino para plantear primordialmente un concepto de la libertad y el sexo, una vital alegría de vivir fuera de todo prejuicio y condicionamiento, que hacen de esta trilogía de Pasolini un prodigio de frescura y revulsión.

La segunda comparación surge con el propio texto que Aznar pretende haber llevado a la

pantalla: la obra del Arcipreste de Hita, donde, en el sentido antes aludido, Juan Ruiz expresaba con ironía y desparpajo una manera de vivir y entender las relaciones amorosas que poco tienen que ver con la timorata, pudibunda y reprimida visión de nuestros días.

La tercera, con otras películas españolas que sí quieren esforzarse por profundizar en los mecanismos de relación entre los españoles y que luchan desafortunadamente por combatir los límites de la estrecha censura española. Como ya se sabe, plantearse en serio los problemas que el español tiene no es tan fácil de cara a los guardianes de nuestra moral y nuestro conocimiento como hacer bromas intrascendentes con pretensiones de llegar al punto máximo de posibilidades.

Con cualquiera de estas comparaciones (odiosas, como digo), la película de Aznar queda reducida a un juego mínimo y hasta engañoso que sólo es capaz de atraer a espectadores deseosos de ver, por fin, en las pantallas españolas aquello que tan celosamente se le prohíbe

desde hace años. Oír algunos tacos, contemplar rápidamente algún desnudo femenino (y hasta masculino), ver por primera vez que la gente hace el amor y asistir al debut como actor de un cantante famoso, son ingredientes poderosos para atraer al público. Lo que ocurre posteriormente viendo la película es que las escenas «pícaras» (y este es un calificativo de la publicidad) se quedan reducidas a cuatro chistes reprimidos que se contrapuntean más tarde con una frenética y espiritual historia de amor, porque ya se sabe que aquí las relaciones amorosas sólo tienen sentido cuando media el matrimonio o algo que se le parezca. Que una película tan conservadora y tradicional haya podido escandalizar a algún crítico de periódicos no hace más que demostrar una vez más que estos críticos sólo son capaces de ver la apariencia: no sólo quieren que se les diga las cosas de siempre, sino que exigen, además, que tengan la forma y la estructura de siempre.

«El Libro del Buen Amor» no es sólo una nueva insistencia en la tristeza, el fracaso y la pesadumbre de cualquier historia de amor que no responda a los cánones «exigibles» (y puede que Aznar no se lo haya planteado así, pero este es el resultado, digamos moral, de su obra, al menos en mi opinión), sino una película que refleja, frente al problema del sexo, una timorataz alarmanante. (La cita de Pasolini sería aquí criminal; Aznar se coloca en sus atípicas por mucho que aprovechara la cacareada apertura censorial de hace un año. Prueba de ello es que mientras su «...Buen Amor» recibe todos los parabienes, Pasolini sigue prohibido, y no se trata sólo de una cuestión de desnudos.)

A la cualidad funda-

mental de su película se añaden, además, elementos chirriantes que la hacen inverosímil y, en ocasiones, grotesca. No ya sólo la sombra de bañador que luce Patxi Andión, interpretando el Arcipreste de Hita; la gordura de Blanca Estrada mientras se oye hablar de su cuello de garza y su mínimo talle, la espantada de un pueblo que huye de la peste confundiendo la peste con un terremoto, sino, además la interpretación de los actores, la estructuración monótona de las secuencias, la elección de los decorados (con esos cambios brutales entre interiores y exteriores) y, en fin, el inevitable resultado de una película que parte de planteamientos imposibles: por falta de una concordancia mínima entre el espíritu del libro y el autor de la película, por la labor de la censura (aunque en este caso haya hecho la «vista gorda»), por la falta de un presupuesto económico adecuado... El cine español de 1975 no está autorizado para llegar al nivel de la literatura del siglo XIV. ■ **DIEGO GALAN.**

**TEATRO**

**Crónica de las IV Jornadas de Teatro en Vigo**

Los grupos de teatro independiente de Vigo llevaron a cabo, como en años anteriores, las IV Jornadas de Teatro, que este año tuvieron un inteligente planteamiento y una programa-