

gunos escritos del fundador del socialismo español. Al margen de esto, hay otras noticias menos seguras de trabajos y publicaciones girando en torno al significado pabloiglesista.

No es afirmar mucho el decir que Pablo Iglesias y su significación política están deficientemente estudiados; al margen de las observaciones de la bibliografía general en torno a nuestra Historia contemporánea y el movimiento obrero, es muy poco lo existente. Los tres «clásicos» sobre el tema (Morato, Meliá y Zugazagoitia) están demasiado impregnados de sentido apologetico como para servir de explicación, más allá de la información aportada, del fenómeno pabloiglesista. Dentro de las publicaciones periódicas anteriores a la guerra, poco más se puede destacar que un número monográfico de limitado interés dedicado por «Democracia», en 1935, al líder socialista y alguna réplica de «Claridad» ofreciendo una lectura más radical de su obra política.

El artículo del profesor Tierno, además de las limitaciones de espacio —pese a su extensión relativa— quizá acuse el manifiestamente entrañable cariño de don Enrique Tierno ha-



Pablo Iglesias.

cia el personaje. El libro de la profesora Martínez de Sas no es totalmente ajeno a ese riesgo que es posible solamente haya sido dejado al margen —dentro de lo publicado con estricta relación al tema— en los agudos, quizá en ocasiones crueles, escritos de Joaquín Maurín.

El trabajo de María Teresa Martínez de Sas, teniendo como hilo conductor las intervenciones parlamentarias de Iglesias de 1910 a 1913, es un excelente estudio respecto a las posiciones del socialismo español ante los principales problemas políticos, económicos y sociales de la España de los inicios de nuestro siglo. Al margen de ello, el libro comentado ofrece en su primera parte valiosas referencias a la génesis del movimiento obrero español y del propio partido socialista.

Me interesa fundamentalmente, sin embargo, respecto al libro subrayar la apreciación de la personalidad política de Iglesias por parte de la autora. Un rasgo que ella destaca es la inflexibilidad pabloiglesista, hecho este que sólo desde una perspectiva moralizante y literaria, ajena al esencial carácter dialogante y negociador de la actividad política, puede ser evaluado positivamente.

No es este desde luego el criterio de la autora que justifica esta inflexibilidad, además de en la repetida influencia guesdista del socialismo francés, en la hostilidad a derecha e izquierda que debe sufrir el socialismo español. Otro rasgo subrayado por la autora es la preocupación por su personalidad moral y por otro tipo de virtudes morales susceptibles de ser calificadas como de pequeño-burguesas que en mi opinión configuran el arsenal de la retórica pabloiglesista, que continuada hasta, por lo menos, 1936, envuelve la indudable fibra ética del socialismo español hasta llevarlo en ocasiones a las más ramponas —forzando la libertad literaria se les podía calificar de cursis— manifestaciones. Sumamente interesante es la indicación que hace María Teresa Martínez de Sas sobre el patriotismo de Iglesias, al que atribuye su posición contraria al ingreso en la III Internacional; un nacionalismo de signo panespañol que quizá pueda explicar en parte el profundo desinterés de Iglesias hacia los problemas regionales españoles.

Pero quizá el punto más importante de la interpretación política de Iglesias por parte de Martínez de Sas sea su pregunta en torno al carácter social-demócrata o no del fundador del socialismo español. La autora se alinea con los defensores de su carácter revolucionario a la luz de sus intervenciones y política parlamentarias. Efectivamente, en la palabra y la pluma de Iglesias hay sobradas justificaciones para esta conclusión; pero no es conveniente olvidar que la palabra y la pluma de un infatigable luchador político y sindical, de larga vida política, son complejas. Creo que los defensores del celo revolucionario de Iglesias deben enfrentarse con la crítica de la orientación burocrática y centralista que él dio a las organizaciones socialistas (el criticismo de Andrade y Maurín subrayó este

punto), buscando primordialmente un crecimiento cuantitativo controlado; igualmente deben enfrentarse con un esquematismo marxista y un análisis político superficial, en ocasiones (recuerdo al respecto las agudas observaciones de Tuñón de Lara en «Medio siglo de cultura española»), que no confirman aquella interpretación de marxista revolucionario, al margen, desde luego, de su negativa a integrarse en la III Internacional.

Son cuestiones todas estas del máximo interés, planteadas inteligentemente por la autora, que maneja un aparato documental, hemerográfico y bibliográfico muy amplio. Un mérito añadido, a la vista del tema, es la radical ausencia de intentos de «movilización histórica» con sentido político. Al margen de Iglesias, es evidente la conveniencia de que las aproximaciones a nuestra Historia más conflictiva se hagan desprovistas, hasta dónde sea posible, de cualquier intención política. Por muchas que hayan sido las injusticias, e incluso las injurias que hombres proscritos en la España de la posguerra han sufrido, nunca será justificación bastante para llevar a la Historia por los cauces de la apología. ■ ANDRÉS DE BLAS GUERRERO.

Los libros de Anita Loos

Se ha entendido durante mucho tiempo que el mundo del cine tenía que estar expuesto en la prensa por gacetas que narraran exclusivamente aquellas circunstancias, falsas o auténticas, que pudieran colaborar en la promoción comercial de los famosos; la prensa no tenía —ni sigue teniendo para muchas publicaciones actuales— otro cometido que el de satisfacer las demandas de un mercado poseído por los trucos publicitarios y de insistir en las posibilidades mercanti-

ANITA LOOS ADIOS A HOLLYWOOD CON UN BESO



les del producto cinematográfico, independientemente de las características de éste. De esta labor de la prensa, el mundillo del cine no ha sido visto por muchos más que como un disparate de frivolidades donde se pudieran proyectar las insatisfacciones del ciudadano medio. Aquel que trabajara en el cine tenía forzosamente que colocarse en los límites de la moral permitida, aunque siempre dentro de ella; la imagen de esta «avanzadilla» comercializaba más rápidamente el producto. (Otra cosa, naturalmente, es la «avanzadilla» política, que sigue estando, aún hoy, marginada de ese tipo de publicaciones. De lo único que se trata en ellas es de exponer la vida alegre de una burguesía reaccionaria como modelo de las metas a alcanzar.)

Incluso para algunos especializados seriamente en el cine, el mundo íntimo de las estrellas, sus relaciones y sus anécdotas forman un documento de importancia para valorar películas o momentos cinematográficos concretos; la anécdota intrascendente utilizada

como prueba de erudición irrefutable. En definitiva, la curiosidad por la intimidad de las estrellas ha sido fomentada por sus propios inventores, y consumida por tiros y troyanos por distintas y hasta antagónicas razones.

Anita Loos vivió como guionista destacada los momentos más «frívolos» de Hollywood, los años veinte y treinta, donde se fraguó y alimentó más intensamente el «star system» y con ello los cotilleos periodísticos. Anita Loos, por otra parte, conseguiría su éxito profesional a raíz de su novela *Los caballeros las prefieren rubias*, donde, en clave de humor, satirizaba el mundo «importante» de aquellos años. Los personajes admirados, las esposas respetables, los políticos comprometidos y los hombres de cine prometedores eran puestos en cuarentena por Anita Loos al presentarlos desde la óptica insólita de una «profesional» prácticamente analfabeta. El agudo sentido del ridículo de la Loos, junto con una imaginación espléndida, permitía en su novela la destrucción

hiriente de un mundillo superficial y estúpido (al cabo del tiempo —la novela fue escrita 1925— quizá esa capacidad de agresión haya desaparecido en parte, pero no así su fresca narrativa). El éxito alcanzado por la novela (adaptada tres veces al cine) obligó a la Loos a escribir una segunda parte, *Pepero se casan con las morenas*, donde la espontaneidad de la primera se cambiaría por la simple repetición de una fórmula.

Años más tarde, vencidos por el tiempo aquellos tiempos «locos» de Hollywood, adaptado éste a otras necesidades mercantiles, figuras como la de Anita Loos quedaron marginadas hasta ser desconocidas por las nuevas generaciones. El destino de los guionistas suele ser implacablemente similar. Sin embargo, ahora la Loos vuelve (al menos, entre nosotros) a tener una nueva actualidad, no sólo por la reedición de las dos novelas mencionadas (1), sino, primordialmente, por la publicación de sus memorias, *Adiós a Hollywood con un beso*. En

(1) Los tres libros han sido editados por Noguer.

ellas, Anita Loos vuelve a ejercer el oficio novelístico para contar, no ya una historia de ficción, sino una crónica cínica, y hasta cierto punto amarga, de aquel Hollywood lejano. Lo inteligente de la escritora es que utiliza el tono común de revistas frívolas, y sucediendo una serie de anécdotas aparentemente triviales, tritura personajes, circunstancias, películas, descubriendo datos que en ocasiones acaban por tener un importante valor histórico. La novelista no puede ocultar dos sentimientos que se confunden en su trabajo: un cierto resentimiento por el olvido del que es víctima y su nostalgia por aquellos tiempos que, en definitiva, fueron los de su juventud. Esto último aparece claramente expuesto en el capítulo final del libro, donde protesta reaccionariamente por el cine «de hoy», que ella considera radicalmente distinto del de su tiempo, y que no acaba, desgraciadamente, de entender.

Sin embargo, por encima de esa postura, sus libros nos acercan a una etapa de la vida de Hollywood, fundamental en la historia del

cine, con el desparpajo de quien no niega su capacidad crítica y su necesidad de arremeter contra todo lo que considera banal y estúpido. En ese sentido, pues, *Adiós a Hollywood con un beso* podría seguir siendo un libro de enorme actualidad; bastaría para ello cambiar nombres y lugares. ■ D. G.



Una mediocre segunda parte

El éxito de «French Connection» (que aquí se intituló «Contra el imperio de la droga») llevó a sus productores a pensar en una segunda parte; una nueva película que aprovechara del enorme éxito de la primera, que explotara un poco más el mito de un título que, por encima de lo previsto, había ganado a públicos de todo el mundo. Como se

había tenido la suerte de no haber matado a ninguno de sus dos protagonistas, era lógico pensar en la posibilidad de tardar todavía hora y media más en que el perverso de la historia acabara con sus huesos en la tumba. Hora y media que simplemente había que rellenar de alguna forma sin necesidad de continuar los planteamientos estéticos e ideológicos de la primera parte. Si ésta había partido, al parecer, de unos hechos reales y de un intento de utilizarlos para tratar de analizar los mecanismos por los que pueden regirse en la vida nuestra de cada día tanto los traficantes en drogas como los encargados de eliminarlos (mecanismos que se presentaban con una curiosa similitud de manera que las tradicionales fuerzas del Bien y del Mal quedaban calificadas así sólo en función de la costumbre, pero nunca en cuanto a que sus conductas se diferenciaran en ningún aspecto), la segunda parte, en cambio, no llega a ser más que una leve caricatura de este planteamiento, habiéndose seguido de él el mínimo hilo argumental. Si en la película de Wil-

lian Friedkin, dos policías enfrentaban sus métodos de trabajo para alcanzar la misma meta, en ésta, firmada por John Frankenheimer, quiere imitarse ese conflicto, pero sin llegar a superar el simple planteamiento. Para justificar ese enfrentamiento, el famoso «Popeye» actuará en Marsella, es decir, en territorio ajeno, con lo que tendrá que sujetarse al sistema de trabajo de la Policía francesa; «Popeye» discutirá todos y cada uno de sus criterios, para acabar finalmente por comprender que no eran del todo insensatos.

De cualquier manera, la persecución de «Popeye», su necesidad vital de eliminar al «contacto francés» continúa siendo, en esta «French Connection 2», una obsesión personal, una venganza particular que nada tiene que ver con la defensa de la justicia que él se supone que pretende. Sin embargo, este odio privado —que era uno de los elementos básicos del «French Connection 1»— es tratado por Frankenheimer de una forma pretenciosa y ambigua. Parece claro que antes que una película personal u otra que continuara mecánicamente los elementos de la primera parte, Frankenheimer ha querido hacer una película «en contra». Si él es un autor más o menos consagrado y con una personalidad más o menos definida, debió pensar que un simple trabajo que continuara el de otro autor era denigrante, y con el fin de no parecerse en absoluto a su colega Friedkin, se ha esforzado tanto en desmentirlo que acabó por no hacer ninguna de las cosas posibles y lógicas con su película. «French Connection 2» no aclara ningún punto de la primera parte ni ofrece una perspectiva diferente, ni siquiera aprovecha el factor de espectáculo que indiscutiblemente había sabido encontrar con inteligencia William Friedkin.

Reducir, sin embargo, los comentarios a este número de a planteamientos particulares de Frankenheimer es un

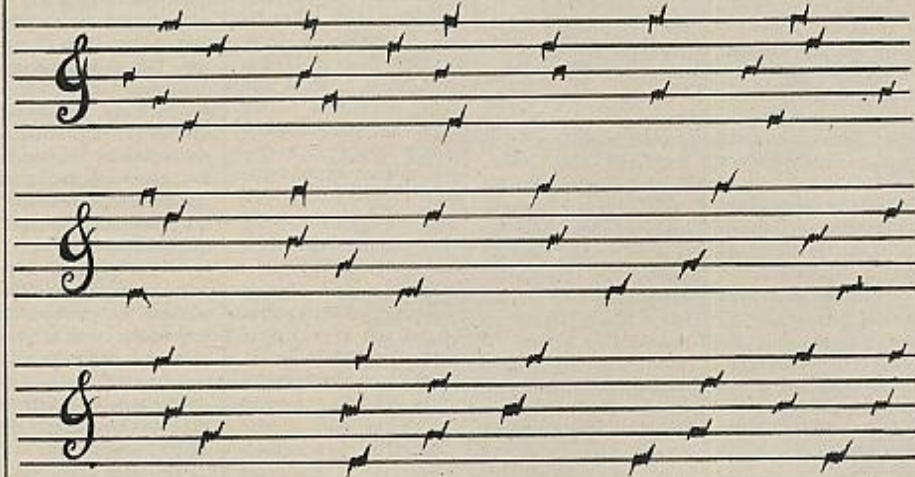
error. La película no surge como una «obra de autor», sino claramente como una decisión de productor que ha estudiado fría y científicamente las posibilidades de éxito comercial de una nueva parte que cogiera de la primera lo más elemental. Frankenheimer, aunque haya intentado firmar su obra en todos los aspectos, no ha podido más que responder, por encima de todo, a esa demanda del mercado, demanda que, por otra parte, ha condicionado toda su carrera, escalonada por empresas similares aunque hayan tenido en ocasiones el acierto espléndido de películas tan notables como «Yo vigilo el camino», por citar uno de sus últimos títulos.

Afortunadamente, el que el «contacto francés» muera en esta segunda parte, elimina la posibilidad de una tercera. La amenaza de nuevas partes permanece viva en otros casos, como el de «Borsalino y Cía.», de quien no es difícil imaginar un «Borsalino en América» que continúe la mediocridad y la estupidez de este personaje, expuesta a lo largo y a lo ancho de dos insostenibles películas. ■ D. G.

«Gangsters» y antisemitismo

Si el cine negro puede caracterizarse entre otras cosas por haber planteado cómo el llamado mundo del hampa no difería del llamado mundo del orden y cómo la violencia ejercida por los «gangsters» no era más que una continuación o una consecuencia de la iniciada por la estructura social y más concretamente por los encargados de impedir esa violencia, puede entenderse que «Lepke», de Menahem Golan, es una película de género. Sus planteamientos básicos son, en definitiva, éstos, aunque Golan vaya aún más allá y dé a su película un carácter insólito o cuanto menos novedoso. En efecto, «Lepke» no es sólo una denuncia (o un redescubrimiento) de cómo son (o eran) los

"Sonatina para una guerra"



OPS