

ción no pasa por la abolición, sino por la reconquista de la forma. Sólo utilizando ésta como arma revolucionaria podrá rehacerse la unidad, hoy quebrada, de la vida y reintegrar al individuo en una comunidad auténtica. Mientras tanto, el arte de hoy habrá cumplido su papel mostrándonos la realidad sin ningún tipo de ilusiones, despojada del espeso velo ideológico que la burguesía —o su equivalente en el actual campo socialista— ha tejido en torno suyo.

■ JOAQUIN RABAGO

## El "rock" de Diego A. Manrique

Nadie podrá negar que el "rock" (una música que es más que música, en un tiempo en el que todas las realidades, culturales o no, van más allá de sí mismas) es un elemento que no puede faltar en ningún análisis que se pretenda completo de la evolución de la sociedad en los últimos veinte años. Sin embargo, aquí todavía nos falta mucha información de base sobre esta música, y la poca que hay carece de término medio: unas cosas caen en el terreno de la lucubración más desenfadada, mientras que del otro lado sólo encontramos pedestres reritos de hojas de promoción o, todo lo más, fantasías fotonoveleras de fans sentimentales, penosamente estancados en la edad del pavo. Caemos así a menudo en el error de considerar inferior una música que no tiene más inferioridad que la de la literatura que sobre ella nos llega.

Claro que hay excepciones. Y a éstas ha venido a sumarse la primera obra larga del crítico Diego A. Manrique, "Historia del 'Rock'n'Roll'" o "Un, dos, tres... 'Rock'n'Roll'", que inicia la nueva serie "Cuadernos del Rock", de la revista "Vibraciones". El libro, que está dedicado al surgimiento de ese fenómeno musical y las primeras figuras que lo protagonizaron —Bill Haley, Elvis Presley, Chuck Berry y muchos otros—, ha sido ya saludado en otras publicaciones pero, a mi entender, merece algo más que lo que generalmente se entiende por "recensión".

De las otras notas que he visto sobre él, he retenido una palabra: erudición, todas esas notas recalcan que el libro es fundamentalmente erudito, y no me parece mal. Pero creo que, da-



dos los tópicos vigentes, la calificación puede resultar peligrosa, porque, en los tiempos que corren, es muy frecuente la manía de despreciar la erudición, e incluso los simples conocimientos específicos, presentando una y otros de manera exagerada, hasta hacerlos parecer ridículos, para proceder inmediatamente a decir que la erudición no sirve para nada, que es aburrida y estéril. Y es cierto que, en música como en todo, hay libros eruditos que son inútiles, aburridos y estériles, pero eso no quiere decir sino que sus autores son nullos desde el principio, y no hay erudición que les salve (ya se sabe que lo que la Naturaleza no da...). Aun así, me atrevo todavía a afirmar que una obra erudita, aun la más árida, tiene en última instancia la virtud de informar, y puede al menos suministrar material de consulta.

Además, el "rock" es un fenómeno tan peculiar que, a pocos datos que se nos den de él, saltan a la luz las anécdotas más disparatadas y divertidas. "Historia del 'Rock'n'Roll'" describe unas cuantas, entre las que se lleva la palma la actuación de Little Richard en el programa de Dick Cavett. Así, a través de un amplísimo conjunto de datos y anécdotas, y comprometiendo también el juicio de valor en el momento oportuno, Diego A. Manrique acierta a dar la imagen de un mundo en efervescencia, plagado de personajes insólitos —algunos auténticos locos de atar—, y a demostrarnos que la aportación musical de éstos

no puede entenderse si no es vista desde su trayectoria humana: después de leer a Manrique comprendemos por qué y en qué medida son grandes.

Mas, aunque Diego A. Manrique no describe el "rock'n'roll" de manera mítica, tampoco acude al socorrido y deprimente procedimiento de la desmitificación. Los pioneros del "rock" aparecen retratados en su libro principalmente por sus limitaciones, sus rarezas, sus pequeñas y grandes manías; pero, en el fondo de esos retratos de seres distanciados por el espacio y el tiempo, no podemos dejar de advertir un cierto cariño: y así, esta primera entrega de la "Historia del 'Rock'n'Roll'" puede a la larga ser calificada de suavemente mitificadora. Lo que es de agradecer, porque, a fin de cuentas, a Diego A. Manrique le gusta esa música y, ¡qué demonios!, a nosotros también.

JOSE RAMON RUBIO.

## CINE

### La dictadura escenográfica

Fellini comienza su "Satyricon" con la imagen de una pared en la que se agolpan, confundiendo, numerosos "graffi-

ti", y lo finaliza con los retratos de sus personajes principales dibujados sobre unos paneles. Ambos planos aparecen así como los signos de un paréntesis dentro del cual toda la película queda englobada. El sentido de tales signos nos acerca a la dimensión en que el cineasta italiano sitúa su obra: una dimensión pictórica, plástica mucho antes que dramática, donde lo esencial no es la historia —o historias— que se narra, sino la elaboración escenográfica de un mundo imaginado, fantástico aunque perteneciente al pasado. Y tratándose de Fellini, ya sabemos cómo es esa escenografía: barroca, delirante, expresionista, grandilocuente, onírica... Ella es la verdadera protagonista de un film cuya última interpretación vendría dada por consideraciones plásticas: juegos de volúmenes, relación entre valores cromáticos, distribución de espacios. En este sentido, escribió René Gardies ("Image et Son") cuando la película se estrenó en Europa, hace ahora siete años: "Desprovistos voluntariamente de cualquier trasfondo psicológico, los personajes del 'Satyricon' se hallan concebidos según una óptica pictórica. Físico, vestimenta, actitudes, todo confluye en un efecto plástico, al que el sentido del film sigue como puede. Porque es el empleo del color y la naturaleza del decorado aquello que domina en los espacios pictóricos de la película, fusionándose en él los personajes como componentes del cuadro".

Nuestra diferencia con el crítico francés radica en que mientras él deducía de ahí la incomparable genialidad barroca de Fellini, nosotros extraemos consecuencias mucho menos halagüeñas: la dictadura escenográfica impuesta en el "Satyricon" oprime tiránicamente a todos los demás factores que convergen en la realización de una obra cinematográfica y cuya inteligente mezcla asegura su equilibrio final. Sin hacer aquí ninguna apología del academicismo o la ortodoxia (conceptos que sería tan inútil como torpe poner en relación con Fellini), lo cierto es que ante el despliegue escénico que contemplamos, ante el reinado de una iconografía siempre sobreabundante, uno no puede por menos que echar en falta cierto control, cierto autodomnio, que canalizase unas indudablemente portentosas facultades expresivas hacia el logro de un conjunto unitario de signos y significaciones. El "Satyricon"

felliniano deslumbra casi siempre, apasiona en muchos momentos, convence no pocas veces, pero no consigue ese fin primordial de toda obra importante: enriquecer al espectador mediante la adquisición de unas perspectivas de conocimiento —ideológico, ético y estético— que actúen sobre su personalidad.

Desde "La dolce vita" (1959), Fellini ha abandonado lo que podríamos denominar "dramaturgia tradicional". "Las noches de Cabiria" sería su última película que respondiese a ello; es decir, a una estructura narrativa de "planteamiento-nudo-desenlace", a una tipificación psicológica de todos los personajes, a unos conflictos dramáticos que exigieran la puesta en pie de protagonistas y antagonistas contemplados como tales. Su "nuevo método" privilegiaría la existencia de episodios diferen-

"sketch" de "Histoires extraordinaires"). En todas ellas Fellini busca reflejar las constantes para él más características de un mundo casi siempre cercano a un magma contradictorio, confuso e infernal y que, en medio de su esplendor, se aproxima a pasos agigantados hacia su destrucción. Testigo privilegiado de lo cual es el propio Fellini.

Siendo este mundo el de la orgiástica y cruel Roma precristiana descrita por Petronio, el nexo que en el "Satyricon" —tanto literario como cinematográfico— une los distintos episodios es el incesante recorrido de los estudiantes Encolpio y Ascilto a través de una sociedad que vanamente quiso Fellini relacionar con la actual. Episodios que acaban siempre en muerte, sin continuidad lógica entre sí, y cuyo núcleo común es la sexualidad, Fellini los utiliza en su dimensión más externa: la que propi-

tos personajes es porque recurre a cuantos tópicos manidos y siniestros se han venido repitiendo incansablemente por la larga lista de pésimas películas auto-calificadas de humorísticas, que no son capaces de proponerse la menor invención. Larga lista a la que Mel Brooks ha contribuido de manera evidente con sus "El misterio de las doce sillas", "Sillas de montar calientes" (a mi juicio también "La última locura de Mel Brooks", aunque en menor grado)... Algún día habrá que investigar quién es el autor de "El jovencito Frankenstein"; parece indiscutible que no se trata del mismo director. Lo que en esa película funcionó realmente como diversión, como nuevo planteamiento desmitificador y novedoso respecto a todo el cine de una época, se transforma en las restantes películas de Brooks en banalidad y siniestros. Sin ningún reparo calificaría a Mel Brooks como el máximo representante extranjero del cine hortera.

"Los productores" se basa en la repetición incansable de situaciones manidas: la sexualidad de unas pobres viejecitas, la homosexualidad de los directores de teatro, la imbecilidad propia de manicomio de los viejos nazis (cuando realmente el problema que plantean es otro más grave), la facilidad dramática de convertir en éxito teatral lo que estaba destinado al fracaso ("suspense" bobo y previsible desde el comienzo de la película) y, en fin, personajes radicalmente falsos que pueden hacer reír si a alguien le divierte la sátira del vacío.

Dedicarle más espacio a este film es concederle una atención que no merece. Si se destaca es por el favor que la censura le ha hecho convirtiéndolo en un "film maldito". ■ D. G.

cia un sinfín de ceremonias de las que él se erige en maestro indiscutible. ■ FERNANDO LARA.

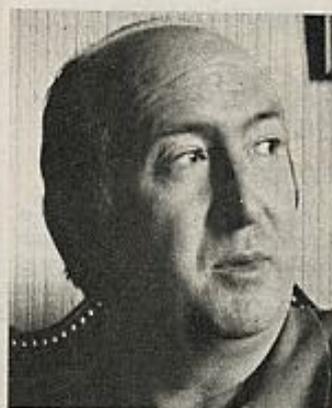
### "Los productores"

Que esta película de Mel Brooks haya tardado nueve años en estrenarse en España resulta algo delirante. Mucho más en cuanto se comprende que la razón estribaba en la caricatura que Brooks hace de la figura de Hitler y de algunos nostálgicos nazis dispersos por el mundo. Caricatura mala y barata, pero que no puede justificar esta arbitraria y "sospechosa" decisión de nuestra inefable censura cinematográfica.

Si califico de barata la caricatura que hace Mel Brooks de es-



Julio Caro Baroja.



Pío Caro Baroja.

lo recopilado por Julio para los tres volúmenes de su "Etnografía de Navarra". Yendo de pueblo en pueblo, hablando con la gente y observando una vez más las vidas de sus coterráneos, las filmaciones se prolongaron hasta comienzos de 1970. Casi tres años de peregrinaje hablan proporcionado a los hermanos Caro Baroja doce horas de película impresionada, así como decenas de cintas magnetofónicas con conversaciones grabadas. Entre todo este material eligieron más de dos horas, montadas en cuatro partes de unos treinta minutos cada una, que siguen el ritmo de las estaciones del año. "Invierno", "Primavera", "Verano" y "Otoño" fueron, así, la denominación que adquirirían tales medietrajados. Cuya proyección pública se ha limitado —lamentablemente— hasta ahora a pases en pueblos de la misma Navarra, en algunas Universidades o en centros como la madrileña Casa de Velázquez, donde se exhibieron la pasada semana ante un reducido número de espectadores, mayoritariamente extranjeros.

No es éste, por supuesto, el marco estrecho a que debería limitarse el importante trabajo cultural de los hermanos Caro



"Satyricon", de Federico Fellini (1969).

tes, individualizables los unos de los otros pero enlazados a través de algún nexo. A partir de entonces, Fellini ya no se propone "contar una historia" a la manera habitual, sino mostrar diversos aspectos de una determinada realidad para que, por acumulación de todos ellos, se obtenga una imagen global de la misma. Esa realidad puede ser tanto un ser humano en sus diversas y complejas vertientes ("Ocho y medio", "Giulietta de los espíritus", formando ambos films la primera etapa —y la más satisfactoria en nuestra opinión— de este cambio), como un grupo diferenciado profesionalmente ("Los clowns") o toda una sociedad ("La dolce vita" —pese a su todavía "antiguo" moralismo—, "Satyricon", "Roma", "Amarcord" y parece que "Casanova", a las que también cabría añadir el importante

### Caro Baroja: Navarra en cine

En 1967, Julio Caro Baroja recibía el apoyo económico de la Diputación Provincial de Navarra para llevar a cabo un proyecto que se apartaba —en cuanto a medio de expresión— de su trabajo habitual: recoger en cine las tradiciones, fiestas y costumbres del Reino de Navarra. Con este fin, recurrió a quien más cerca tenía, su hermano Pío, notable documentalista que fue dando forma cinematográfica a