

todo, un deseo de corregir y poner a punto la mayoría de las biografías publicadas que oscilan entre la «devoción sacerdotal» y la demonología propia de la «guerra fría», escritas principalmente a partir de las ideas de Marx, de su proyección y de su repercusión actual, con lo cual la explicación del ser humano queda traicionada o al menos fragmentada. Reconoce, sin embargo, el autor que «aún hace falta mucho estudio minucioso hasta que podemos afirmar que poseemos una visión de Marx que le cuadre totalmente». Su aproximación se hace mediante una utilización de los documentos conocidos y el descubrimiento esencial es el de que la personalidad de Marx no es lineal en ningún sentido, sino difícil, complicada y contradictoria. La obra debe considerarse como un ensayo o como una introducción de gran valor para una biografía más extensa y más minuciosa. ■ H.

WERNER BLUMENBERG: «Karl Marx en documentos propios y testimonios gráficos», traducción de Helga Pawlowski. Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1970.

Biografía clásica de Freud

La biografía del doctor Freud es huidiza. El hombre que quiso llegar al fondo de los seres humanos pareció querer ocultar cuidadosamente el suyo. Muchas veces se quejó de la falta de detalles íntimos y personales en los relatos de la vida de grandes personajes, detalles que a la luz del psicoanálisis hubieran podido, según él, arrojar importantes explicaciones. Y mientras emitía esas quejas parecía él mismo querer confundir todas las pistas con respecto a sí mismo. Freud insistió muchas veces en que no debía publicarse ninguna biografía suya; a su muerte su familia mantuvo ese deseo y guardó cuidadosamente todos los documentos que hubiesen podido contribuir a ella. Pero ante la publicación de libros y artículos conteniendo versiones fragmentarias y erróneas, sus sucesores decidieron entregar los documentos a quien había sido discípulo y amigo de Freud durante más de treinta años, Ernest Jones: su libro constituye, por decirlo así, una biografía oficial y sigue siendo el elemento bá-

sico para cualquier nueva descripción biográfica, y aún para la mejor comprensión del psicoanálisis. No revela ciertos misterios de la personalidad freudiana, quizá por desconocimiento o, tal vez, por respeto a la voluntad del maestro.

ERNEST JONES: «Vida y obra de Sigmund Freud», edición abreviada a cargo de Lionel Trilling y Steven Marcus, traducción de Mario Carlisky y José Cano Tembleque, volumen I. Ediciones de Bolsillo, Ed. Anagrama, Barcelona, 1970.

«Ramillete de entremeses y bailes»

En pocos lugares como en España se habla tanto de la necesidad de un teatro popular, en pocos lugares se lamenta tanto —y con razón— la condición casi exclusivamente burguesa del público y, al mismo tiempo, pocas literaturas dramáticas cuentan con una historia tan llena de fenómenos de inspiración popular. A Rodríguez Méndez, nuestro autor, le gusta hablar al respecto de la doble vertiente cultural de la literatura española y de la definitiva opresión que el teatro de la «Grandeza Oficial» acabó ejerciendo sobre ese otro más abierto, más libre, más crítico, al que pertenecen «La Celestina» o «La lozana andaluza».

Creo yo que para superar los mimetismos a que a veces nos entregamos al considerar las relaciones entre teatro y sociedad, sería fundamental que, integrando una serie de argumentaciones políticas de nuestra época, estudiásemos toda la corriente teatral que tiene en los entremeses y bailes del siglo XVII la otra cara del pensamiento y de la actitud calderonianos. Lo cierto es que las colecciones de estas «obras menores» son desde el XVII hasta hoy numerosas. Pese a lo cual se trata de una literatura en poder de la erudición museística, un material que se ignora o no se maneja en nuestros debates sobre el «teatro popular»; incluso las posibles insuficiencias sociológicas del concepto, la tendencia a sustituir un teatro de la vida popular por una dramaturgia simplemente festiva, constituye un motivo de reflexión para el que textos como los ahora publicados por «Casta-

lia» son documentos imprescindibles.

Digamos que el volumen incluye 34 textos de heterogéneo valor, aunque sometidos a una serie de constantes muy significativas. Por ejemplo, se advierte la supeditación de los textos a un lenguaje escénico, en el que baile, canto y gesto tenían su función. Lo cual explicaría, por otra parte, el escaso entusiasmo con que los autores de esas «obras menores» aceptaban su edición. La conexión con la realidad y con el espectador es también distinta a la que proponen los títulos famosos del Siglo de Oro. La realidad adquiere una dimensión mucho más documental, más cotidiana y familiar que en las interpretaciones doctrinarias del «gran teatro» de la época. La comunicación con el público es también distinta, porque el entremés y el baile aparecen al nivel del espectador.

El que este teatro menor soliera representarse —y de ahí el nombre de entremés— en unión de las severas obras del Siglo de Oro es también un hecho que no ha sido suficientemente meditado por nuestros hombres de teatro. Hoy parecen «pegotes» lo que un día fue reclamado por el público que asistía a la representación de los grandes dramas, lo que presupone una idea quizá modernísima sobre la «distanciación» del espectador y sobre la acentuación del teatro como juego, como poética de la convención teatral. La representación era un conglomerado, que el público ordenaba, pasando del drama al entremés o a la loa sin ninguna confusión.

Es evidente que en la actualidad una serie de esquemas sobre lo que hace algún tiempo se entendía por lo «teatral» está en justificada crisis. Pienso yo que, al tiempo que estudiamos las nuevas propuestas y se investiga sobre los posibles lenguajes de un teatro de nuestra hora y nuestra circunstancia, es fundamental considerar una serie de formas que en otras épocas quizá intentaron objetivos de algún modo afines a los que actualmente se persiguen. Formas que fueron sepultadas por otras y que ahora, al ser puestas estas últimas en cuestión, renacen e historizan la investigación contemporánea.

El «Ramillete de entremeses y bailes», con prólogo y notas de Hannan E. Bergman, pese al tono erudito en que se encierra, resulta un libro decididamente sugerente. ■ J. MONLEON.

Rocha y Truffaut: guiones de películas

Dos recientes libros —«Glauber Rocha y "Cabezas cortadas"» (guión de la película, textos de Rocha, un «guión de rodaje» compuesto por Augusto M. Torres) y «El niño salvaje», guión de la película de Truffaut— vienen de nuevo a actualizar el problema de la edición de guiones cinematográficos. En un país como el nuestro, donde escasea la actualidad cinematográfica, donde es totalmente difícil mantenerse informado sobre films, teorías y tendencias más importantes del mundo (como mucho, y esto ya se sabe, conseguimos ver algunas de las obras importantes varios años después de su realización —es decir, cuando han sido reemplazadas en el terreno de la actualidad— y no siempre en condiciones de integridad aceptables) es lógico pensar que una colección de guiones de películas imposibles de conocer por vía normal o, como en este caso, unos trabajos que pueden reafirmar la información directa de la imagen proyectada, deben ser recibidos con éxito.

Aunque es también probable —y recuérdese a este efecto el fracaso de la colección Voz e Imagen, de Aymá— que unos textos sean incapaces de despertar el interés dormido del espectador español. Si la existencia del cine en nuestro país es algo siempre discutible, el espectador normal —por diferenciario del «especializado»— no tendrá necesidad de abundar en una información para la que carece de elementos básicos, es decir, películas.

Ante esta doble posibilidad, los libros de Anagrama y Fundamentos, al margen del valor intrínseco de cada uno de ellos, tienen un cierto carácter de aventura de cuyo resultado seguramente dependerá la viabilidad de nuevas colecciones de libros de cine que, en nuestras particulares circunstancias, serán siempre fundamentales.

Sin necesidad de llegar a comparaciones —imposibles por otra parte, ya que cada uno de los libros aquí citados tiene un planteamiento editorial bien diferente— quisiera destacar el trabajo de Augusto M. Torres en su libro «Glauber Rocha y "Cabezas cortadas"». Evitando cualquier tipo de comentarios o críticas al film en cuestión o al trabajo general de Rocha, M. Torres ha seleccionado una

serie de textos que, no editados anteriormente en nuestro país (salvo algunos en «Nuestro Cine»), pueden ayudar a situar la película en un contexto estético-político inequívoco. El guión original de la película (bien diferente al resultado final) y el «guión de rodaje» (si no exhaustivo, al menos sí cercano a una explicación útil sobre el sistema de trabajo de Glauber Rocha) son documentos de utilidad en nuestro miserable panorama cinematográfico, y creo que capaces de ayudarnos a entender las razones que motivan tal situación.

«El niño salvaje», libro profusamente ilustrado y que complementa el guión de la película con una filmografía de Truffaut detallada y con las declaraciones del propio Truffaut sobre su obra, está destinado a una serie de trabajos posteriores que deben comenzar con la visión de la película. Para ellos, el libro de Fundamentos aporta principalmente la posibilidad de



Truffaut

recordar minuciosamente el film en sus diversos elementos. Para amantes y detractores de Truffaut, la asombrosa elaboración del guión de «El niño salvaje» (que culminará posteriormente en la excelente película, que pronto podremos ver) será una materia de meditación, a partir de la cual habrá que reelaborar el entusiasmo o el odio.

La pequeña oleada de libros cinematográficos que ahora tenemos en España (nueve en los dos últimos meses del año) tiene, en estos días, la muestra de dos fórmulas posibles, diversas e interesantes, y que vienen de momento a cubrir enormes huecos en nuestra cultura cinematográfica. ■ D. G.