

## Una recreación de la realidad

«El que lea mis libros y esté enterado de la vida española actual, notará que casi todos los acontecimientos importantes de hace quince o veinte años a esta parte aparecen en mis novelas», escribió Pío Baroja en el prólogo a «La dama errante» (1908). Soledad Puértolas cita este párrafo en la introducción a su reciente obra «El Madrid de la lucha por la vida» (Editorial Helios, 1971). El libro, estructurado como tesina universitaria, es la comparación del Madrid barojiano con el Madrid que aparecía en los periódicos de la época en que se desarrolla la trilogía barojiana «La lucha por la vida», que Soledad Puértolas sitúa entre 1885 y 1902 («La busca»: 1885-1888; «Mala hierba»: 1892-1896; «Aurora roja»: 1900-1902).

La autora comienza con un somero análisis de la España de la Regencia y pasa luego a investigar sobre los propósitos de Baroja al escribir la trilogía, tomando como fuente artículos del novelista referentes al tema y los dos prólogos publicados en «El Globo» (periódico donde Baroja fue redactor-jefe y donde apareció «La busca» en forma de folletón). Se sorprende la autora de que estos prólogos no hayan sido nunca reproducidos en ediciones posteriores, cuando no es así. Creo que fue la Editorial Cid, en una edición de «La busca» de hace una decena de años, la que daba ese segundo prólogo de «El Globo», donde el novelista conversa con su padre y le cuenta sus propósitos. En las dos primeras obras de la trilogía, Baroja se ocupa de los golfos pobres, los del suburbio; la tercera, «Aurora roja», es la novela del anarquismo, utopía salvadora que se les ofrece a estos desclasados. El socialismo aparece poco. Baroja desconfía de él, tanto por su escepticismo ante las organizaciones obreras, como por su costumbre de mirar los hechos a través de experiencias personales (y su relación con Pablo Iglesias, además de esposa, fue poco amistosa).

La conclusión final de Soledad Puértolas es que «La lucha por la vida», independientemente de las opiniones del autor, es «un documento sociológico que ha irritado siempre a los enemigos de la verdad». Al principio del libro dice: «Baroja no se inventa nada».

Y el desarrollo de su estudio está puntuado continuamente con citas de periódicos: «El Globo», «El país», «El socialista», «La Justicia», «El Imparcial», «La Epoca», etcétera... La realidad que presenta la prensa no difiere mucho de la ficción que ofrecen las novelas. La mezcla de realidad con ficción es algo habitual en la obra barojiana (así, Mateo Morral-Nilo Brull en «La dama errante»; Mallada-Dr. Iturriz en «El árbol de la ciencia»; etcétera).

El estudio de Soledad Puértolas, muy documentado, se inscribe dentro de una nueva línea de obras sobre Baroja, más analíticas que sintéticas. ■ VICTOR MARQUEZ.

## Visión neorrealista de lo policíaco

«Pequeño hotel para sádicos», un libro no demasiado importante de Giorgio Scerbanenco (1), es la recopilación de doce relatos cortos —alrededor de la veintena de páginas cada uno— a los que sólo para entendernos podríamos calificar de «policíacos». Porque las pequeñas narraciones de Scerbanenco (Kiev, 1911-Milán, 1969) no se ajustan ni a la clasificación de las veintidós combinaciones policíacas propuestas por Hoveyda y Bergier, ni a las cuatro leyes de la novela policíaca enunciadas por Narcejac, por poner dos ejemplos suficientemente conocidos. Más que «poemas del miedo» —síntesis de la observación de esa tetralogía legal—, las doce historias del autor de «Venus privada», «Muerte en la escuela» o «Los milaneses matan en sábados», parecen extraídas del interior de las páginas cotidianas de sucesos de cualquier diario italiano. Estamos ante una visión neorrealista de lo policíaco, ante un tratamiento desmitologizado de unos hechos en absoluto excepcionales, donde al misterio de la intriga sofisticada o a la perspicacia de un detective superman ha reemplazado un mundo de seres vulgares, miserables en muchas ocasiones (proxenetas, toxicómanos, obsesos sexuales, prostitutas), que llegan al crimen como respuesta a sus frustraciones, a sus desengaños vivenciales, por más que el moralismo de-

rechista de Scerbanenco nos quiera engañar a veces con pistas falsas. ■ F. L.

(1) «Pequeño hotel para sádicos», de Giorgio Scerbanenco. Recopilación de doce narraciones cortas, encabezadas por la que da título a la obra. Editorial Noguer. Colección Estípite, número 16. Barcelona, 1971.

## CANCION

### Serrat, a la espera de Miguel Hernández

Serrat comenzó su primer recital en Madrid 71 cantando en catalán. Lo que hace tan sólo unos años habría constituido un desafío, ahora era más que nada una manera de tomar el pulso al público que llenaba por completo el Palacio de la Música. Público nada fácil ni convencido de antemano, que comenzó a protestar por el cuarto de hora con que tardaba en aparecer el cantante y donde los «clubs de fans», madres de familia y parejas de la pequeña burguesía (espectadores de recitales similares) habían sido reemplazados —al menos en las localidades más baratas— por un auditorio compuesto en buen porcentaje por miembros de la «gauche» metataria más o menos integrada. Y es que a los recitales hay que ir al «gallinero» (75 pesetas), aun a riesgo de sentir el vértigo de las alturas, porque allí la sinceridad no aparece asfixiada por la «buena educación» y los costosos modelos del patio de butacas, a 250 pesetas la localidad (habría que hacer un estudio sobre la vestimenta utilizada por la fauna granviviaria madrileña en ocasiones solemnes como la que nos ocupa). Fue en «principal» donde surgieron, mediada la segunda parte del recital, las únicas protestas —«¡Acuérdate de Raimon y de la "nova cançó", macho!»— recibidas por Serrat en una de esas noches que las gacetas al uso califican de «triumfales». Pero vayamos por partes.

En sus discos, y concreta-

mente en el dedicado a Antonio Machado, Joan Manuel trata de seguir una línea ideológica-estética que enlace por algo más que unos cuantos surcos unas composiciones con otras. De ahí su descontento —y, seguramente, impotencia— cuando esas canciones son sacadas aisladamente en discos «singles». Dicha línea alterna en los recitales con otra cuya última razón nace en el interés del público y su capacidad de soportar o no a un señor que, ante un conjunto bañado en luz naranja y dirigido por el magnífico Ricardo Miralles, se dirige musicalmente a él sin más complemento escénico que unos cuantos cañones de luz blanca o roja. De la conjunción de esas dos líneas surge la dinámica que Serrat impone a sus recitales, aun tratando siempre de conservar bloques de tres o cuatro canciones relacionadas entre sí, mientras que son los binomios catalán/castellano, intimidad/sátira los que influyen en su definitiva configuración.

Es esta última característica de cantante satírico de las normas morales burguesas, a nivel erótico especialmente, la que se acentúa día tras día en la obra de Serrat. Siguiendo en parte una línea que va desde Brassens a los «chansonniers» franceses, coincide con la máxima acritud que le es permitida en esta temática, de la que «Poco antes de que den las diez» constituyó un primer exponente y que cada vez adquiere una mayor fuerza corrosiva, que se complace en mostrar las contradicciones de una virgen involuntaria o de un romanticismo mítico («Señora», «Los debutantes», «Muchacha típica...»). Ello me parece el resultado de un planteamiento correcto por parte de Serrat de la problemática presente en el sector social que adquiere mayoritariamente sus discos y sobre el que ejerce una labor incisiva, presente en todo artista que se quiera algo más que un simple instrumento de diversión.

Al autor de «Balada en otoño» se le reprochaba el otro día la no inserción en el recital de canciones nuevas, el conservadurismo que suponía atenerse tan sólo a composiciones cuyo efecto ante el público estaba garantizado. El descontento que le había citado a Raimon como se cita a un pariente cercano, volvió a imprecarle: «¡Que te repites, macho!», insistiendo en una adjetivación de raigambre típicamente madrileña, que diría Carandell. Seguramente para responder al aspecto de alusión familiar que tenía el

recuerdo a Raimon, otro espectador le lanzó un «¡Viva la madre que te parió!», en un catalán bastante similar al de algunos actores del Teatro Nacional de Barcelona y que conservaba todo el sabor de los recitales raphaelistas. El «machista» y una chica que le acompañaba reclamaron canciones nuevas y, en especial, las compuestas sobre poemas de Miguel Hernández (que constituirán, si no hay problemas, el próximo «long-play» de Serrat, que romperá así su actual «impasse»). El incidente terminó «muy a la manera española» cuando un cuarto interlocutor prometió «romper la cara» a los anteriores apostrofantes si no se callaban de inmediato...

Este pequeño pugilato dialéctico tuvo dos efectos evidentes: que Serrat se pusiera un tanto nervioso, con lo que su interpretación de «La paloma» fue una de las peores que le recordamos, y que una de las tres «propinas» que se vio obligado a dar tuviera a Hernández como protagonista, musicando «Como el toro he nacido para el luto...», de «El rayo que no cesa». Consiguió con ello poner de acuerdo a todo el mundo y su última interpretación machadiana —finalizada con el «Españolito...»— resultó ya impresionante, con el teatro puesto en pie, aplaudiendo. Finalizaba así uno de los siete actos cívicos protagonizados en Madrid por Joan Manuel Serrat. ■ F. L.

## TEATRO

### El Lope de Vega: Un proceso interesado

Fue un estreno triste, arcaico. Un estreno vigilado, sin gente joven, fuera del clima que corresponde a la primera representación de un Premio Lope de Vega. Había abrigos de pieles hasta en las localidades más altas y casi todo ocurrió —y digo casi porque fue una sorpresa la petición de Guillermo Marín, rogándonos que abandonáramos la sala durante el entreacto, según se dijo en seguida, porque la policía tenía que hacer

# NOVEDADES DEL MES

## EDITORIAL BRUGUERA, S. A.

### MAYO 1971



#### Colección JOYAS LITERARIAS

- N.º 54 DÍAS DE INFANCIA  
Máximo Gorki 200,- Ptas.



#### Colección LIBRO SELECCIÓN

- N.º 1 EL ESLABON  
Robin Maugham 200,- Ptas.
- N.º 2 EL DECAMERON  
Giovanni Boccaccio 175,- Ptas.
- N.º 3 LA GESTAPO  
Jacques Delarue 200,- Ptas.
- N.º 4 CUENTOS ESCOGIDOS  
Voltaire 175,- Ptas.



#### Colección LA ROSA Y LA ESPADA

- N.º 5 BELLE, DE PARIS  
Marcel Haedrich 125,- Ptas.

### LIBROS DE BOLSILLO

#### Colección LIBRO AMIGO

- N.º 179 TE VERE EN EL INFIERNO  
(Película con el título de ODIO EN LAS ENTRAÑAS)  
James O'Neill 40,- Ptas.

#### Colección LIBRO CLASICO

- N.º 59 FAUSTO  
Johan W. von Goethe 50,- Ptas.



solicite información a:  
**EDITORIAL BRUGUERA, S.A.**  
Mora la Nueva, 2 Barcelona (6)

un registro en busca de un posible artefacto— como estaba previsto, con salida final del autor, amistosos aplausos de la concurrencia y ausencia de la pasión que la solemnidad de la jornada y aun del tema de la obra merecían.

Tampoco tuvimos, claro está, los problemas que nos trajo el Lope de Vega del año anterior. La obra del delfín de los Calvo Sotelo no se estrenó en verano, con sólo unos días de temporada por delante, como sucedió con «Los niños», de Diego Salvador. Ni se supo de incidentes con la censura que aconsejaran al autor a dirigir previas cartas abiertas a los periódicos. Ni hubo problemas con el director de la Titular que, en esta ocasión, prudentemente, cedió el puesto a José María Loperena, reincidente —recordemos su dirección de la obra de Prego— en estos tragos difíciles.

Es probable que quienes decidieron que fuera ésa la historia del Lope de Vega de este año se encuentren ahora satisfechos. Buscaban una tranquilidad de puerta cerrada —la paz de los sepulcros, como antes se decía— y la obtuvieron. Yo me pregunto, sin embargo, desde mi perspectiva teatral, dónde va a encontrar el teatro español la pasión y el impulso crítico que necesita si hasta del estreno del Premio Lope de Vega se hace un acto rutinario. En estas condiciones —tanto las hostiles del año pasado como las proteccionistas del presente, según la distinta personalidad de los autores y de las obras—, puede decirse que el Premio Lope de Vega, concebido como una convocatoria de los nuevos autores españoles, resulta tan falseado que apenas tiene razón de ser.

Más aún: desde la óptica teatral y pese al distinto tratamiento de que han sido objeto, Diego Salvador y Luis Emilio Calvo Sotelo son víctimas por igual de la escasa salud de que hoy disfruta el Premio Lope de Vega.

...

«Proceso de un régimen». El título de la obra es ambicioso. Pero es también notoriamente inexacto, porque, en su primera mitad, el «proceso» se queda en vago debate sobre la personalidad de Mussolini, fulminado por algunos datos concretos de la «acusación», y ensalzado por la retórica idealista de la «defensa», mientras en su segunda mitad se convierte en un comprensible lamento por la agonía individual del personaje. Las dramáticas circunstancias de la muerte de Mussolini —no

más dramáticas, por otra parte, que las que conocieron en los campos de batalla los miles de italianos muertos en una guerra decidida por él, los italianos a los que eliminó o destruyó por razones políticas y los miles de hombres de otras tierras que fueron víctimas de las armas italianas— explican esta compasión, siempre que no se quiera hacer de ella el instrumento de análisis de un régimen. De aceptar este método —¿por qué no aceptarlo con todas sus consecuencias?—, podrían oponerse a los balances de Luis Emilio Calvo Sotelo las últimas horas de todos los miles de personas que conocieron una suerte afín por culpa del desorbitado y trasnochado idealismo nacionalista de Mussolini, quien, a fin de cuentas, tuvo una oportunidad para elegir y fue víctima de su elección.

Incluso habría que reprochar a la obra, dentro de la estructura propuesta por Luis Emilio Calvo Sotelo, que en la parte final se subraye el carácter «malvado» de los partisanos vencedores, mientras se nos presenta a Mussolini como un hombre inerte, sin más compañía inmediata que la de su amante Claretta Petacci —en la obra, como esto no se especifica adecuadamente, parece una especie de desinteresada devota— y sin más carta que escribir que a su siempre amada esposa, Raquel. ¿No hubiera sido lógico, cuanto menos, objetivar las razones de los partisanos y escenificar el juicio popular en que fue condenado a muerte? ¿O es que L. E. C. S. quería, a través de su solidaridad con Mussolini, compadecerse de todos los que en este mundo han sido condenados a muerte? Pero no, está muy claro que no era esto lo que él quería.

Dejemos, pues, a un lado el «Proceso de un régimen», que no se plantea en absoluto, y quedémonos en lo que Luis Emilio Calvo Sotelo ha querido comunicarnos, o nos comunica, de manera concreta: su admiración por la personalidad de Benito Mussolini y, por consiguiente, su tristeza ante su derrota política y las duras circunstancias de su muerte.

Precisamente, por ser éste el propósito preestablecido, jamás existe un encuentro entre los argumentos de la acusación y las palabras de la defensa. No importa que sobre la pantalla aparezcan las consabidas fotografías terroríficas de los campos de concentración organizados por el fascismo, no importa que veamos imágenes de los camisas negras aporrean-

do a diestro y siniestro, ni que veamos las bombas que caen sobre poblaciones civiles, ni que la fanfarria imperialista se haga a costa de la inocente Abisinia, ni que...; se diría que son argumentos que el autor ha copiado de algún libro sospechoso y que no ponen en cuestión un sistema de ideas que se mantiene impermeable a la corrección impuesta por la realidad. Por ello, fundamentalmente, en esta obra el «conflicto» dramático no existe en absoluto.

El trabajo de José María Lo-perena ha sido inteligentemente aparatoso. Las luces, los planos del escenario, la pantalla, han creado una imagen solemne, empeñada en ensanchar la terrible linealidad del texto.

Por lo demás, yo creo que temas como el de Mussolini —laboriosamente caracterizado por Guillermo Marín en el Español— son demasiado importantes y serios para zanjarlos con tanta ligereza. Por ello, en lugar de aceptar la invitación que el autor nos hace al final de la representación para que fallemos en el supuesto proceso, lo que importa es decir que tal proceso no existe, que las pruebas de cargo y de descargo no se han atendido a un objetivo examen de los hechos. Y así, ya se sabe, no hay proceso que valga. ■ JOSÉ MONLEÓN.

## CINE

### Liberarse a través de la lucha de clases: "Queimada"

«¿Quién olvidará las balas que han matado a tantos de nuestros hermanos o las celdas a que fueron arrojados quienes no querían ya someterse a un régimen de opresión, de explotación y de injusticia. Instrumento de la dominación colonialista?».

(Patricio Lumumba)

Del cine político que hoy se hace en el mundo, y que ape-

nas atraviesa nuestras fronteras, «Queimada», de Gillo Pontecorvo (1968), resulta una excelente muestra. Situado dentro de lo que Tierno Galván (TRIUNFO, núm. 443) denominaba segundo nivel de política; es decir, el de aquellas películas que niegan las convenciones más generalmente admitidas afirmando su contrario, el film de Pontecorvo supone ante todo el repaso reflexivo de una amplia serie de cuestiones políticas



plamente contemporáneas. El colonialismo, el neocolonialismo económico, el racismo, la recuperación burguesa de una revolución popular, son analizados por el autor de «La batalla de Argel» por medio de una ficción situada a medio camino entre la parábola y la reconstrucción documental de los hechos. Su irreprochable postura ideológica ante la historia que nos narra, la penetración con que observa los diferentes comportamientos que suscita esa historia, su dominio del difícil juego de ser didáctico —casi brechtiano— sin caer en el esquematismo, de insertar unos personajes de hoy (donde sir William Walker podría ser un agente de la C. I. A. y el revolucionario José Dolores una fusión de Patricio Lumumba y Ernesto «Ché» Guevara, sin que el paralelismo se agote aquí) en un episodio colonial del siglo XIX que también funciona por sí mismo, todo ello contribuye a considerar a Pontecorvo como uno de los autores más significativos —y quizá olvidados— del cine actual, en cuanto que «La battaglia di Algeri» (1966) ya discurría por la misma línea de «Queimada» y sus dos películas precedentes («Prisionero del mar», 1958, y «Kapò», 1960) mostraban suficientes elementos de interés como para predecir su camino posterior. Camino en el que no se puede dejar de señalar la esencial colaboración del guionista Franco

Solinas, presente también en «Salvatore Giuliano», de Rosi, o «Vanina Vanini», de Rossellini.

Si «Queimada» se refiere tanto a América Latina como a Vietnam y engloba en su reflexión a cuantos temas y personajes quedaban citados anteriormente, ello no es debido —como en tantas otras ocasiones— a una ambigüedad o fácil generalización sustentada por sus autores. Antes bien, Pontecorvo, Solinas

y —en esta ocasión— Giorgio Arlorio sitúan su análisis a un nivel ideológico donde, mostrando casi ritualmente la sucesión de los diferentes episodios de un mismo proceso político, si se encuentran conectadas todas cuantas realidades apunta el film. Quiero decir que es a través de una visión dialéctica de los hechos, de una consideración de la Historia como algo dinámico e irreversible, sin posible control por fuerzas individuales opuestas a ella pero factible por la comunidad, de una creencia en la lucha de clases como único combate realmente liberador, como en «Queimada» se llega a la presentación y reflexión conjuntas cara al espectador de esos procesos contemporáneos. La manera en que se ha evitado caer en el tópico derechista de la «inutilidad de la revolución», de su fracaso al ser recuperada (tipo «¡Viva Zapata!», de Kazan, por ejemplo), puede parecer simplista —y, de hecho, en la parte final se hallan los pocos momentos esquemáticos y discursivos del film—, pero confirma el deseo de Pontecorvo de ofrecer al público un pensamiento progresivo, que en ningún momento le tralione, aun a riesgo de salvar con dificultad ciertos escollos.

Porque el intento de llevar a cabo un cine político válido dentro de las limitaciones marcadas por las estructuras industriales y censurales, a las que el autor se somete

desde el punto y momento en que acepta utilizar los canales comerciales establecidos y no los marginales, sólo puede ser despreciado desde un maximalismo teórico que —una vez más— no hace sino ayudar a la derecha, sobre todo en una circunstancia como la nuestra, aquí y ahora. Ya en 1962, el propio Pontecorvo se mostraba consciente del medio en que se movía su trabajo: «Creo que el público acepta este tipo de film comprometido a condición de que no sea una simple enunciación ideológica, sino que, además, sea un espectáculo», declaraba a «La fiera del cinema». Y tanto «La batalla de Argel» como, todavía más, «Queimada» se mantienen dentro de estos postulados que han de ser calificados, cuando menos, de realistas. Por ello no es de extrañar que la abierta epicidad de Pontecorvo (homenaje a Eisenstein incluido) venga apoyada por un excelente equipo de colaboradores, de Gherardi a Ruzolini y Gatti, de Morricone a Brando, Márquez y Salvatori.

Me parece destacable, por último, la postura de la «crítica oficial» madrileña, tratándose a «Queimada» de simple film de aventuras, con temática absolutamente extraña al espectador español, cuando de «Queimada» a «Queimada» sólo va una «i» de diferencia... Esperemos que algún día Pontecorvo pueda realizar su antiguo proyecto sobre nuestra guerra civil. ■ FERNANDO LARA.

### El hombre del cosmos, crónica de una miseria

El cine japonés apenas es conocido en España. Salvo los lejanos ciclos de la Filmoteca, que trajeron algunas de las obras del clásico Mizoguchi; otro reciente de TVE, que «descubrió» a Ozu; las escasas proyecciones en arte y ensayo de algunas películas de Kurosawa y Kobayashi, poco más (la serie de monstruos, Godzilla a la cabeza, proyectada en circuitos de exhibición de segundo orden), forman el insuficiente panorama de cine nipón facilitado entre nosotros. Y esto es lamentable por cuanto el cine japonés forma hoy un nutrido grupo de cineastas jóvenes, un cine que se renueva a gran velocidad y que conserva aún la validez de unos autores clásicos, cuyo

conocimiento se hace necesario y del que nos llegan noticias a través de revistas, de ciclos amplios y continuos de cinematecas, siempre extranjeras.

Ahora, aisladamente, se proyecta en arte y ensayo una de las películas del joven realizador Nagashi Oshima, «El muchacho», que recibió en el último Festival de Valladolid uno de los premios más importantes del Jurado, «ex aequo» con «La estrategia de la araña», de Bertolucci. Ya en Valladolid, el público no recibió excesivamente bien la película de Oshima y mucho peor la concesión del premio. Y esto es explicable por cuanto «El muchacho» es una obra árida, sin concesiones, no apta para un público flojo como el vallisoletano, que espera siempre la película brillante, llena de emociones e intriga.

Muy al contrario, Oshima, a juzgar por esta obra única que conocemos, es un realizador frío, objetivo, que juega a varios niveles con el planteamiento de su película, pero que niega la posibilidad de acceder a su obra por vía sentimental. La crónica que ofrece, la de un chico de diez años que se ve utilizado por sus padres para ejercer el incómodo oficio de simulador de accidentes de automóvil, no es más que la parte más evidente de su obra. Paralelamente, «El muchacho» es una disección de diversos mundos que van desde el propio, cerrado, imaginativo, del chico que busca la realización de un mundo de poderes ocultos —el del Hombre del Cosmos— para liberarse de su miseria cotidiana hasta el de esa misma miseria, encaramada por la monótona y primitiva vida familiar. En el conjunto, Oshima observa cómo se mueven los personajes de su historia, de qué manera estos reaccionan y qué elementos les condicionan a ello. Un mundo socialmente impotente, limitado, clandestino, en el que se interrelacionan todos sus componentes de una forma única posible. La historia de «El muchacho» ni acaba ni empieza, ni es un paréntesis, ni un caso excepcional, sino una realidad amplia y probable en una sociedad contradictoria que Oshima se plantea con madurez. El término de crónica viene justificado por ese distanciamiento narrativo de la película, que no fuerza la acción en ningún momento, que evidencia todos los posibles condicionantes de la acción