

rica Latina», Aldo Ferrer («Industrias básicas, integración y corporaciones internacionales»), Miguel S. Wionczek («El endeudamiento público externo y los cambios sectoriales en la inversión privada extranjera de América Latina») y, finalmente, de Theotónio Dos Santos («La crisis de la teoría del desarrollo y las relaciones de dependencia en América Latina»), quien, después de volver a subrayar cómo «en la medida en que no se cumplen las expectativas puestas en los efectos de la industrialización, se pone en duda la teoría del desarrollo que sirve de base al modelo de desarrollo nacional e independiente elaborado en los años 50», apunta que «de tal crisis nace el concepto de dependencia como posible factor explicativo de esta situación paradójica. Se trata de explicar por qué nosotros no nos hemos desarrollado de la misma manera que los países h y desarrollados. Nuestro desarrollo está condicionado por ciertas relaciones internacionales que son definibles como relaciones de dependencia. Esta situación somete nuestro desarrollo a ciertas leyes específicas que lo califican como un desarrollo dependiente».

En esta misma línea de explicación —sobre la que ya han insistido, por otro lado, numerosos autores, desde Cardoso y Faletto hasta Osvaldo Sunkel y André G. Frank— se sitúa el libro de Octavio Ianni, «Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina» (Siglo Veintiuno Editores, México, 1970), en el que se aportan algunos elementos para «la historia de la dependencia», analizándose, a la vez, la «dependencia estructural» y «las contradicciones internas». Como advierte el propio autor, «en pocas palabras, la tesis central de este libro es la siguiente: en las sociedades subordinadas, la dependencia es una manifestación interna de las relaciones de tipo imperialista. Así, el análisis de las relaciones y estructuras de dependencia permite el conocimiento de las condiciones internas y externas que generan la represión y la violencia burguesas en los países latinoamericanos. En este sentido, el libro contribuye a interpretar la naturaleza de la crisis política latinoamericana. En especial, ayuda a esclarecer las condiciones por medio de las cuales ocurre la internacionalización de las contradicciones estructurales que caracterizan los problemas de América Latina».

Por último, queremos refe-

rimos, en esta breve nota bibliográfica, a la nueva obra de Celso Furtado, «La economía latinoamericana desde la conquista ibérica hasta la revolución cubana» (Siglo Veintiuno Editores, México, 1970), que, fruto de sus explicaciones en la Universidad de París en los últimos años, está escrito «con el doble propósito de ayudar a los estudiosos de otras regiones a formarse una idea del perfil económico de Latinoamérica y de contribuir a ampliar la perspectiva de las indagaciones sobre el desarrollo dentro de cada uno de nuestros países». Sin poder eludir en algunos casos cierto nivel de generalización y esquematismo, derivado del propio carácter de la obra, Celso Furtado —a quien se deben algunos de los más lúcidos y penetrantes estudios sobre la dialéctica del desarrollo en algunas áreas y países subdesarrollados— vuelve a insistir, sin embargo, con precisión, a lo largo de sus páginas, tanto en «las formas tradicionales de la dependencia externa» como en «las nuevas formas de dependencia», dedicando los últimos capítulos a la descripción y análisis de algunas «políticas de reconstrucción estructural», prestando una atención especial —hecho que proporciona al ensayo un interés complementario— a los «aspectos económicos de la revolución cubana». ■

A. L. M.

CINE

«Lolita», anatomía de un fracaso organizado

Lo primero que se necesita para comprender plenamente «Lolita», film de Kubrick, es desembarazarse de «Lolita», novela de Nabokov. Sin este difícil, pero imprescindible despojamiento corremos el peligro de quedarnos en un simple análisis comparativo, cuyo último capítulo nos conduciría a la eterna y bizantina cuestión de las adaptaciones. En cuanto que la «traición» de Kubrick ha supuesto el nacimiento de una obra autóctona, con personalidad propia, creo preciso juzgarla como tal, especialmente porque «Lolita» (1962) es pieza maestra dentro de la trayectoria de quien Orson Welles definió

como «el gigante de su generación».

Ha sido el personaje de Humbert Humbert quien ha centrado el interés de Stanley Kubrick dentro del cuadrilátero compuesto además por la «nymphette», su madre y Clare Quilty. Triángulo este cuyo juego nace en relación con el profesor europeo exiliado, no por una subjetivización del relato —inexistente en la película—, sino a causa de la estructura dramática establecida, conducente a una lúcida interiorización del personaje central y de su largo itinerario hacia el fracaso. Es a tres niveles distintos —tantos como oponentes— donde ese juego de relaciones va a tener lugar: a) con respecto a Lolita Haze, motivadora directa (ya sea a través de la aceptación erótica o del engaño) del camino seguido por H. H. Re-

para devenir tipificadores de una represión colectiva. Salvo el episódico personaje de la vecina escandalizada por la discusión Humbert-Lolita, toda la coerción que el medio ambiente ejerce sobre la pareja es inteligentemente utilizada por Quilty, conocedor de que su intervención va a resultar lógica, creíble. Telón de fondo de toda la tragedia, es él quien —como buen autor teatral— mueve a su antojo los hilos de las marionetas, hasta que uno de sus propios muñecos le cause la muerte en una secuencia calificable de onírica.

Y como centro vectorial, Humbert Humbert. Su proceso de degradación (degradación cara a sí mismo y no por su relación con Lolita), de frustración vital más concretamente, pasa por las mismas etapas que su desplazamiento

lo que parece en su juego semipigmalloniano— nos transmite directamente su sentimiento de fracaso, nos hace partícipes de una depresión que, en el fondo, es un poco la de todos.

Evidentemente, si Kubrick no contase con un pleno dominio de la dirección de actores y de la planificación (elementos esenciales de su puesta en escena), todo cuanto queda dicho anteriormente no nos sería dado. Estructurando escenas y secuencias al mismo ritmo que esos desplazamientos físico-morales de que hablábamos, el autor de «Doctor Strangelove» sitúa en ellas a un cuarteto de intérpretes cuya cota más alta es alcanzada en los encuentros Peter Sellers-James Mason o en la inolvidable actuación de éste en la secuencia-resumen ya citada. Dirección de actores en la que tendríamos que profundizar más, igual que en la ironía utilizada por Kubrick a lo largo de los dos primeros tercios del film, o en su ácida descripción de la ciudad media norteamericana.

Pero lo que escribo es sólo una de las críticas posibles de «Lolita», donde —eso sí— creo queda patente mi disconformidad con los que juzgan negativa la «normalización» despatologizada del amor de Humbert Humbert hacia su Annabelle rediviva. Disconformidad que hago extensiva a los que buscan en la película un fácil —e imposible escándalo. Y a los que han prohibido durante nueve años una de las obras más conscientemente púdicas de la historia del cine. ■ FERNANDO LARA.



«Lolita», de Stanley Kubrick (1962).

lación en primer grado, inmediata, cuya dialéctica modifica violentamente la textura del personaje; b) con respecto a Charlotte Haze, utilizada por el profesor con el fin de acceder plenamente al nivel anterior. Relación circunstancial, manipulable, sirve a Kubrick como vehículo de su visión crítica, cara al matriarcado americano, y c) con respecto al dramaturgo Clare Quilty, que arrebató a Lolita de manos de Humbert Humbert y que va a decidir su hundimiento y llegada al crimen. Relación subterránea pero determinante al sumo, constituye la cara oculta de la dialéctica profesor-niña. Rasgo definitorio de la maestría de Kubrick el haber sintetizado en Quilty las características del orden sociomoral establecido. Convertido en policía, psicólogo de origen alemán, de nuevo policía y en tío Gus, sus disfraces van más allá del engaño erótico

físico, correspondiendo a cada una de ellas un sentimiento dominante, como en una perfecta interconexión espacio-psicológica. Al Humbert Humbert apasionado y expectante de Ramsdale sucede el extremadamente celoso de Beardsley, y a éste, el burlado de Elphinstons, para concluir en su completo derrumbamiento final «a 120 ó 130 kilómetros de New York», sólo interrumpido por su explosión de venganza contra Quilty, obertura del film narrado, a partir de ahí, en «flash-back» íntegro. Aunque por sí sólo el último encuentro con una Lolita encinta y ya mujer puede resumir el trayecto casi expiatorio sufrido por H. H. Secuencia absolutamente genial, con unas palabras de ella, a cuya crueldad sólo sabe responder este «viudo de raza blanca» con sollozos apenas encubiertos, bastaría para llegar a la comprensión de un personaje que —mucho más cercano de

Jean Renoir y la filmoteca española

Poco a poco, la Filmoteca Nacional de Madrid (de momento no creo que se la pueda llamar «de España» dado que sus proyecciones están limitadas a una sola ciudad) va ofreciendo sus ciclos. En esta ocasión un breve, dedicado a Jean Renoir, completa las proyecciones ofrecidas en el último festival de Valladolid y en el Instituto Francés, de Madrid. Como «descubrimiento» de un autor, consagrado ya en el tiempo, las sesiones de la Filmoteca parecen útiles y son, desde luego, mucho más interesantes que las de aquel primer ciclo, extraño en verdad, que se dio en llamar «El niño como problema».

Al interés de estas proyecciones se une una variante en la organización de la Fil-

moteca que creo que hay que señalar. Por fin, un espectador puede ir a ver la película que le interesa sin necesidad de comprar un abono para una serie. Al precio de treinta pesetas se entra a ver una película y se va luego uno a su casa sin más preocupaciones. Bien. Lo que ocurre de momento —y esto se sabe que tiene prevista solución— es que las proyecciones son inesperadas; un día, de pronto, hay Filmoteca. Al día siguiente ya no. Si no se está al tanto, si no se compra todos los días algún periódico, se corre el riesgo de no enterarse uno de nada. Si esta situación está explicada por la dificultad de conseguir las copias, todo estaría explicado... si se explicara. Teniendo en cuenta que los ciclos han mejorado y que algún detalle «democrático» ha mejorado el panorama, confiemos en que los espectadores que se interesen por estas proyecciones puedan saber cuándo se realizan.

Existe, sin embargo, una cuestión breve pero extraña, que da a esta Filmoteca una personalidad irreplicable. Sin previo aviso se proyecta en ocasiones un cortometraje. Pasando por alto, de momento, la no necesidad de ese complemento y olvidando que su programación no se conoce hasta que se está dentro de la sala, lo que puede llegar a ocurrir es aún más raro. Si a usted no le interesa el cortometraje, tiene que quedarse en la sala y verlo sin rechistar, porque resulta que no se puede estar en ningún «hall» ni en ningún lugar a varios metros a la redonda.

Un espléndido día de junio y como acompañamiento a «La mujer de la playa», un Renoir de 1946, se nos ofreció una pellicula vieja como el tiempo y horrenda hasta el delirio. Se llama «La habichuela». Más de la mitad de los espectadores salieron a fumar un pitillo y esperar a que acabara el tormento. Pero, hete aquí, que un señor comienza a decir cosas raras: «Aquí no pueden estar ustedes. Méntense en la sala o llamo a un guardia». Tras discutir un poco con él se llegó al acuerdo de que la no breve cantidad de espectadores inteligentes de aquella tarde podía sentarse, pero muy callados. «Siéntense ahí y a callar», dijo aquel señor, que acabó por llamar al guardia y vigilar a los espectadores, sentados y mudos.

La anécdota no sólo es divertida, una Filmoteca, aunque se celebre en el local del Ministerio de Información y Turismo, no puede ser un lu-

gar sagrado donde no se puede rechistar. Ante todo, una Filmoteca es un lugar de trabajo. Y nadie puede estar obligado a tragarse lo que le echen, mucho más si se trata de un complemento que, evidentemente, prefigura una mentalidad filмотecaria de cine de la Gran Vía.

Seguramente estas cosas no ocurrirán más. Sería triste que la gente dejara de ir a la Filmoteca porque hay que estar «como en misa o llamo a un guardia». ■ D. G.

TEATRO

Un teatro gallego

No hace muchos meses nos ocupamos en las páginas de TRIUNFO de Castelao. Allí

fue el sitio oportuno para decir que Castelao era casi todo el teatro gallego, con haber escrito una sola obra dramática: «Los viejos no deben de enamorarse». Para los grupos teatrales a los que interesa el despertar de la cultura gallega, el desnivel existente entre los dramaturgos y los poetas de su tierra era casi desesperante. Numerosas razones históricas y sociales explican el por qué la poesía está tan por encima de la dramaturgia, pero ese no es consuelo a la hora de buscar un texto y proponerlo al público. La necesidad de romper la dicotomía aberrante entre un castellano para la televisión, el periódico, el cine o el teatro, y un gallego para andar por casa y por la calle, tal y como existe en los medios rurales de Galicia, se hace apremiante para estos grupos. Se trata, sin más vueltas, de que la gente de los pueblos tenga un teatro con su idioma «real», única forma de que el teatro sea un verdadero medio de

expresión y no una forma cultista y postiza. La ya honda y grave escisión que en España existe y ha existido a menudo entre lo «real» y lo «oficial» cobra aquí una especie de solidez objetiva, de corporeidad, por obra de esa escisión del idioma en dos, según las situaciones y el grado de intimidad en que se emplee. Uno, el castellano, sería el idioma «oficial», que no corresponde a una imagen de su mundo, sino a unas necesidades de comunicación utilitaria; otro, el gallego, sería el que, a través de las particularidades de su vocabulario, de su cadencia y de su construcción, expresaría la «realidad», no sé si un tanto oculta, del lugareño. No basta, pues, hablar a secas de bilingüismo, ni meter extemporáneamente en la cuestión determinados problemas sociopolíticos; el hecho básico es que, para que el teatro tenga en Galicia su verdadero sentido, es necesario que una parte de la comunidad gallega acceda a una dramaturgia ha-

blada en el lenguaje de su conversación familiar.

Partiendo de esta necesidad y de este vacío, con el dato de que ellos sí son personas de formación bilingüe, para las que el castellano puede ser tanto o más familiar —idioma de estudio y años de lecturas— que el gallego, el grupo Teatro Circo, de La Coruña, trabaja desde hace algún tiempo en la propuesta de un teatro gallego, textual y escénicamente válido. Un teatro gallego de hoy, que ni sea la simple traducción de dramas y formas que cuadran a otros momentos y lugares culturales de Europa, ni tampoco la mitificación de los rasgos autóctonos. A Madrid han venido, cuando acababa el II Ciclo del Nacional de Cámara y Ensayo, con «Croneca do sol de inverno», de Manuel de Lorenzo, que sigue a otros dos intentos en el mismo camino. Precisemos que Lorenzo es también actor del grupo y que su texto ha sido remodelado colectivamente.

Digamos, en seguida, que la representación de «Crónica del sol de invierno» fue una de las más serias y responsables de todo el ciclo. Se respiraban ciertas reminiscencias literarias, elementos de Valle y Castelao, aunque, a lo peor, esas reminiscencias las subrayábamos nosotros, deformados por la necesidad de simplificar los caminos de aproximación a cualquier realidad que no sea la inmediatamente nuestra. En todo caso, cierta iconografía tradicional, ciertas situaciones tipificadamente gallegas, dominaban en el espectáculo. Un espectáculo escenográficamente concebido con gran sensibilidad, aunque, a mi modo de ver, demasiado tímido, demasiado cerebral, sin utilizar con holgura los elementos implícitos en la elección del lenguaje escénico.

Considerada la totalidad de su trabajo, el grupo Teatro Circo no sólo ha parecido de lo más serio que ha pasado por el ciclo, sino también ha merecido la estimación a que su incidencia en los problemas de la cultura gallega le hacía acreedor. «Croneca do sol de inverno» es un espectáculo que citar y tener presente desde ahora cuando se hable de teatro gallego, aunque, como es lógico, el vacío que hay atrás tenga que notarse y la investigación conduzca a veces a cierta arqueología. ■ JOSE MONLEON.

RECOMIENDA

CINE

MADRID
LOLITA, de Kubrick (Alexandra).
TO BE OR NOT TO BE, de Lubitsch (Bellas artes). **YELLOW SUBMARINE**, de Dunning (California). **LA CINA E VICINA**, de Bellacchio (Gayarre-Infantas). **TRISTANA**, de Buñuel (Peñalver). **LA BALADA DE CABLE HOGUE**, de Peckinpah (Avenida). **CON LA MUERTE EN LOS TALONES**, de Hitchcock (Argüelles-Capitol-Monumental-Salamanca). **EL GRAN GORILA**, de Schoedsack (Tetuán). **HISTORIAS DE TERROR**, de Coman (Aragón). **EL INDIO ALTIVO**, de Reed (Carlos III-Consulado-Princesa-Roxy A-Victoria). **LA LEYENDA DE LA CIUDAD SIN NOMBRE**, de Logan (Paz). **LA MUERTE LLAMA A LA PUERTA**, de Harrington (Becerra). **LA MUJER INFIEL**, de Chabrol (Azul). **LA OTRA CARA DEL GANGSTER**, de Lewis (Florida). **EL PEQUEÑO SALVAJE**, de Truffaut (Cervantes). **LOS PROFESIONALES**, de Brooks (Madrid). **QUEIMADA**, de Pontecorvo (Ló-

pez de Hoyos-Lux-Montecarlo-Narváez). **EL VALLE DEL FUGITIVO**, de Polonsky (Pleyel).

BARCELONA

LOLITA, de Kubrick (Arcadia). **FREUD**, de Huston (Alexia). **LAS TRES CARAS DEL MIEDO Y LA MASCARA DEL DEMONIO**, de Bavá (Alexia). **LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES**, de Romero (Aquitania). **LOLA MONTES**, de Ophüls (Publi). **LA BALADA DE CABLE HOGUE**, de Peckinpah (Tivoli). **LA COLERA DEL VIENTO**, de Camús (Waldorf). **EL INFIERNO DEL WHISKY**, de Quine (Virrey). **LA LEYENDA DE LA CIUDAD SIN NOMBRE**, de Logan (Arenas-Gayarre). **ODIO EN LAS ENTRAÑAS**, de Ritt (Liceo-Palacio del Cinema). **PASION**, de Bergman (Fémina). **QUEIMADA**, de Pontecorvo (Coliseum). **LA ULTIMA CARGA**, de Richardson (Miami). **EL VALLE DEL FUGITIVO**, de Polonsky (Bretón-Mahón-Maldá). **VIVAN LOS NOVIOS**, de Berlanga (Diana). **YA ERES UN**

GRAN CHICO, de Ford Coppola (Savoy).

LIBROS

DESASTRE EN CARTAGENA, Luis Romero (Ariel). **UNA TUMBRA**, Juan Benet (Lumen). **RELATOS**, Max Aub (Taurus). **FICCIONES**, Jorge Luis Borges (Alianza Editorial). **LA LITERATURA Y EL MAL**, G. Bataille (Taurus). **OPERACIONES POÉTICAS**, G. Celaya (Visor). **UN REALISMO DEL SIGLO XX**, R. Garaudy (Siglo XXI). **DE LO RURAL A LO URBANO**, H. Lefebvre (Península). **LITERATURA Y ARTE NUEVO EN CUBA**, Barnet, Carpentier, Cortázar (Estela). **CATALUÑA**, Antonio Figueroa (Guadiana). **LOS JUDEO-CONVERSOS EN ESPAÑA Y AMÉRICA**, A. Domínguez (Istmo). **EL AZAR Y LA NECESIDAD**, J. Monod (Barral). **LOS MEDIOS DE COMUNICACION SOCIAL**, R. Williams (Península). **«JAZZ» DE HOY, DE AHORA**, Miguel Sáenz (Siglo XXI). **LA CIVILIZACION DEL DESPERDICIO**, Sáenz-Díez (Dopesa).