

la «puesta en escena» es una fase creadora aplicada al teatro de adultos, en el caso de una propuesta como la que nos ocupa, su reelaboración por la poética infantil o juvenil habrá de introducir numerosos elementos y corregir otros existentes en el texto editado. ■ J. M.

### «Comics camp, comics in»

Las llamadas revistas especializadas no gozan en nuestro país de una vida cómoda ni tampoco de una jubilación decorosa. En su mayoría, fallan repentinamente, víctimas de inesperados ataques cardíacos (léase aquí los eternos condicionalistas de toda publicación dedicada de una forma seria a algo serio). Conviene, pues, saludar la aparición de un nuevo «fancine» (1) dedicado íntegramente al estudio y divulgación del «comic». Su director es Mariano Ayuso, ex redactor de «Bang!» y empedernido amante-defensor de la llamada Edad de Oro. Este primer número debe tomarse como número cero, como número experimental, por lo cual el análisis debe ser riguroso y sin concesiones.

Resulta poco aprovechada (por no decir desaprovechada) la posibilidad de aclarar de una vez por todas hasta qué punto el «comic» influyó de una forma decisivamente alienante sobre las mentes de los mocetones de California y Kentucky, en las trincheras de la segunda guerra mundial... Resulta un poco embarullado el intento de acercar el mito del bondismo a los personajes del King Features... Resulta no muy allá la defensa de un nuevo valor (J. M. Montero), que no trae nada nuevo y se limita a repasar lo ya creado por otros, sin ninguna aportación ni aparente esfuerzo, aunque es importante resaltar su jactancia de no lector de «Bang!»... Resulta bastante infantil el acercamiento a José Ortiz, sobre todo al pensar que este dibujante tiene muchas otras cosas que decir... Resulta claramente reaccionario el defender al «comic» como vehículo que transporta «sencillez, ingenuidad y poesía»... Es insultante leer a estas alturas que «el arte no envejece»... Resulta con un tanto extraño olor a ácido sulfhídrico (léase

a huevos podridos) la solapada defensa de la labor (?) de Editorial Buru Lan... Resulta poco honesto emprenderla a mordiscos, aunque también de una forma solapada, con la labor (esta vez sí) de otra publicación hermana...

El problema radica en la «bondad» del editor-director. Se impone necesariamente una «criba» de originales, una selección. Si se pretende valorizar al «comic» (desgraciadamente, no podemos decir revalorizar), no se puede ser imparcial ni se puede adoptar una postura de «manga ancha». La labor de Ayuso, como responsable de lanzar una nueva publicación, es muy útil, utilísima; pero hay otras cosas que cuidar, no solamente la excelente presentación y las buenas maneras de acercarse al lector: Y que conste para la historia que no pretendemos figurar en el grupo de los detractores... ■ JESUS CUADRADO.

(1) «Comics camp, comics in». Comics 90. Plaza de Segovia Nueva, 1. Madrid.

## CANCION

### El raimonismo: más allá del bien y del mal

Ni yo ni nadie podemos, ni probablemente se podrá nunca, hacer una valoración «estructural» de Raimon como cantante y autor. Raimon es un monstruo histórico, ligado sobre todo a la sentimentalidad de un sujeto masivo llamado público progresista. De ahí que Raimon deba ser, sobre todo, degustado en contacto directo con el público. Entre el cantante y los oyentes se renueva el rito raimoniano, hay una comunicación retórica y, sin embargo, siempre renovada. El público sabe cuándo se ha de poner de pie, cuándo debe arrodillarse, cuándo le toca al Kirie y cuándo ha llegado la hora de la transustanciación. Y si Raimon se demora o rehúye el

cumplimiento litúrgico, el público lo impone, lo provoca.

Nueva actuación pública de Raimón en el salón Iris, de Barcelona, un local famoso por los espectáculos de lucha libre, los bailes populares de los domingos y los festivales de música «progresiva». Raimon es un cantante celosamente racionado por la Administración. De ahí que sus escasas apariciones en directo siempre lleguen entre expectativas meta-artísticas. No faltaban en esta ocasión. Ciertos problemas de orden público (o tal vez sería mejor llamarlos de orden histórico) en la calle y durante el día. Lo unívoco de la actitud histórica del público raimonista ayudaba a crear una tensa expectativa previa al primer recital. Todavía en el momento de redactar esta precipitada crónica no sé si los recitales proseguirán según el programa. No es que haya pasado nada. Pero pudo pasar.

Un marco, pues, popular, que aproximaba aún más la relación Raimon-raimonistas. En previsión de que Raimon sufriera algún atentado picasiano (adjetivo de nuevo cuño que ofrezco a cualquier clase de parroquias), las idas y venidas de Raimon desde el camerino al escenario estuvieron acompañadas por una pareja de la Policía Armada. La presencia de Policía Armada era ostensible en la sala.

Raimon es un letrista prácticamente aplazado desde hace cinco años. La mayor parte de sus nuevas letras no pueden circular. El cantante limita, pues, su repertorio a las canciones más conocidas o más útiles, a las excelentes versiones musicadas de otros poetas (Esprú, Ausias March, Turmeda y, ahora, Roselló Porcel) y a las cantadas letras propias que han pasado los filtros habituales. No importa. El público pide, sobre todo, *Diguem no, D'un temps d'un país* y todo lo que más directamente le alimente de espíritu de resistencia. Creo que pasa por alto incluso la evolución de Raimon como intérprete. Ya sólo en este aspecto vale la pena haber vuelto a escuchar casi las mismas canciones que en la penúltima actuación pública del cantante.

Raimon canta cada día mejor; interpreta, mejor dicho. Fue un alarde de interpretación su versión de una mues-

tra del cancionero popular valenciano, dedicada a las mujeres de antes del *women lib*. Un divertido vitalismo machista (Raimon supo interpretar incluso su distancia crítica con ese tratamiento machista) al servicio de una exaltación de los placeres carnales del invierno.

Igualmente, la interpretación del viejo repertorio demuestra una búsqueda raimoniana de una mayor ductilidad expresiva. La palabra se separa del grito cuando es necesario, y después se vuelve grito más y mejor dosificado. Magníficas las versiones musicales de Roselló Porcel y de un nuevo Ausias March, o si no es nuevo, yo no recordaba esta canción. En cambio, sigo considerando una equivocación mantener en su repertorio una canción mala como *Societat de consum*, una canción que sólo podría salvar un intérprete de las características de Ovidi Montllor.

Raimon aprovechó el festival para ofrecer nuevas temáticas: la evocación de la infancia, por ejemplo, y ya he hablado de la canción popular valenciana sobre las necesidades maritales que las mujeres tienen en invierno. Raimon es un poeta económico. Poco lenguaje, fácil, al servicio de una idea no derivada de una sola impresión emotiva. Raimon se asegura de que la relación comunicativa funcione por encima de cualquier otra consideración. Pero uno cree que si el público de Raimon fuese menos raimonista, desacralizara un poco (no hace falta que sea del todo) su participación en la ceremonia, Raimon se vería liberado de la enorme responsabilidad que pesa sobre su sensibilidad: el que se haya convertido en la única sensibilidad histórica con música, al alcance de un público hambriento y sediento de identificación histórica.

Y, finalmente, el público como coprotagonista. Bastantes cantantes espontáneos secundaron las canciones de Raimon. Saqué la impresión de que antes se cantaba mucho mejor, cuando las gentes podían aprender a cantar en los ateneos de barrio. A uno está a punto de indignarle que este público sea tan posesivo de un cantante, tan condicionador. Pero de hecho, su actitud está perfectamente

justificada. Una vez al año, el racionado Raimon les saca el cerebro de penas e inhibiciones. Al servicio de la higiene mental de una inmensa minoría oprimida, Raimon forcejea por no defraudarla y no morir artísticamente aplastado por ella. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

## CINE

### La obra que surgió del miedo

Siempre resulta arriesgado acceder a una realidad que no es la nuestra de todos los días. Cuando ese acercamiento se efectúa, además, sobre una situación de subdesarrollo y mediando unos determinados componentes políticos, los peligros de todo tipo aumentan vertiginosamente. Tener conciencia de ellos es un primer e importante paso; tratar de superarlos, otro mucho más decisivo; pero ambos no significan necesariamente que el camino esté ya expedito. Lo más difícil estriba en superar la mala conciencia de turista, de «voyeur» sociológico, de vampiro más o menos consciente de una problemática ajena. Por supuesto que «nada del hombre le es ajeno al hombre»; por supuesto que somos responsables hasta de la última ejecución que dictamine cualquier Consejo de Guerra, hasta de la última bala que ande perdida por el mundo, hasta de la última explotación que un hombre sufra por parte de otro hombre; por supuesto que todos y cada uno interferimos o hacemos avanzar la Historia, el desarrollo de nuestros semejantes, según un proceso dialéctico al que no podemos sustraernos. Pero ello no implica que seamos capaces de asumir todos los datos de la realidad y —en el caso del creador— de transmitirlos, de formularlos de una manera tal que dicha realidad quede clarificada a los ojos de los demás. Esta es la posible incapacidad, me parece lógico el recelo a aceptar las mil y una falsas ayu-

das que hacen menos espinoso el camino; a evitar las sonrisas amistosas del exotismo, el paternalismo o el simple «voyeurismo»... de la buena conciencia, en definitiva. El problema surge, entonces, de que es muy difícil lograr una obra a partir del recelo, con el «miedo a no caer en...» como principio orientador. Problema que se erige en factor determinante al plantearse críticamente «Remparts d'argile», de Jean-Louis Bertucelli (1970).

Porque creo que ese temor no se queda en un corsé que atenaza la imprescindible libertad del film, sino que llega a determinar inexorablemente la postura del autor —y su traducción estética— con respecto a la parcela de reali-

arte en cuanto tal, salvando —quizá— alguna de sus formas, como la documental, aunque siempre existirá un trabajo selectivo a todos los niveles por parte del autor, irremediable mediador, pues.

Pero es que, además, no nos hallamos ante un documental. Aun con vocación de ello, y pese al empleo de un sistema estilístico que le pertenece, «Murallas de arcilla» lo que hace es contar una historia, e incluso una doble historia. Cierta que ambas vienen a ser como erupciones que contribuyen de manera destacada a revelar la naturaleza de la piel, a trazar una panorámica estremecedora sobre un misero poblado del Sur de Túnez, en pleno desierto del Sahara. Pero tam-

ga de los trabajadores de la aldea, enfrentamiento pasivo que constituye la otra historia narrada por el film.

Quizá para resolver a la desesperada el núcleo de contradicciones existentes en su imposible documental, Bertucelli ha recurrido a un plano final (presencia del helicóptero) que no hace sino confundir más las cosas; quizá para dar un sentido global a una obra definitivamente mal estructurada —con un importante sector etnográfico, no obstante—, echó mano a una frase de Fanon sobre «la necesidad de acceder al socialismo, liquidando la revolución nacional democrático-burguesa, por parte de los pueblos liberados del colonialismo», frase que el genérico de la copia española curiosamente no incluye. Me parecen intentos estériles de compensar la debilidad que supone creer que la realidad está en sus datos externos, aferrarse por temor a lo que Nietzsche llamaba «el dogma de la imaculada percepción» (1). ■

FERNANDO LARA.

(1) Citado por Jean Narboni en su excelente crítica de «Cahiers du Cinéma», núm. 229.

### Quando los dinosaurios jugaban al escondite

En el último extraordinario de TRIUNFO habíamos del cine de «ciencia-ficción», de su facilidad para trasladar a épocas ficticias o enfocadas de manera fantástica problemas o circunstancias fácilmente reconocibles por el espectador de nuestros días. Esa transposición temporal podía servir tanto para demostrar que el nuestro es el mejor de los mundos, que nuestro sistema social debe ser defendido de peligrosos enemigos que trabajan en la sombra, como para llamar la atención sobre los problemas de nuestro sistema de vida y las consecuencias que tanto en un futuro próximo como remoto pueden tener. Esta especie de clasificación no elimina las múltiples variedades del cine de «ciencia-ficción». Simplemente trata de concretar las interpretaciones políticas más usuales del género: la del triunfalismo, que implica una cierta coacción por el miedo

a defender a ultranza nuevas estructuras, y la de la crítica de esas mismas estructuras. Un análisis detallado de la historia del cine fantástico aportaría muchos datos a esta clasificación al analizar los títulos que las grandes empresas productoras han realizado en cada momento preciso.

Dentro o fuera de este esquema existe también, lógicamente, un tipo de películas que no pretenden, «a priori», enclavarse en ninguna de esas posibilidades. Aunque, inevitablemente, acaben siempre apuntándose a alguna de ellas, son películas que quieren aprovechar solamente la casi siempre inevitable espectacularidad de la «ciencia-ficción»

Raquel Welch realizó Don Chaffey en 1966.

La película de Guest, «Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra» (1969), que es tanto una película suya como del creador de los efectos especiales, Jim Danforth, cuenta una historia localizada en una época prehistórica. En lugar de film de «anticipación» se trata aquí de una obra de «retroacción», que utiliza del pasado elementos similares a los del futuro para llegar a las mismas conclusiones. Relevando a monstruosos selenitas, la obra de Hammer-Guest-Danforth nos ofrece gigantescos dinosaurios, bestias inmensas ante las que el hombre prehistórico no encuentra manera de defenderse. Lo que diferencia, sin embargo, el juego de «Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra» de su antecesora «Hace un millón de años» es que por encima del simple terror o de la elemental descripción de situaciones de peligro o de los planos erotizantes se plantea una situación que, sin olvidar el esquema espectacular, conduce la película por otros senderos.

En primer lugar, «Cuando los dinosaurios...» carece de diálogos inteligibles. Los personajes balbucean monosílabos primarios intraducibles; ello obliga a seguir atentamente la imagen, única capaz de explicar la historia y su sentido. Por otra parte, Guest ha introducido elementos de humor (la famosa e insólita escena en que se juega al escondite con un dinosaurio), que no sólo elimina la posibilidad de film «de terror», sino que explica muy seriamente el auténtico conflicto de la película. Las dos tribus prehistóricas enfrentadas (la de los rubios y la de los morenos), fetichistas, supersticiosos e ignorantes, no tienen su mayor peligro en la convivencia con los dinosaurios —convivencia que se demuestra puede ser feliz—, sino en su propia ignorancia y en sus propias pasiones. En definitiva, la película de Guest narra una historia de amor, no sólo la de la pareja principal, que ignoran, como sus semejantes, el origen de los cataclismos climatológicos que padecen, pero que no dudan en ayudarse y tratar de sobrevivir juntos, sino la de toda la tribu, que sólo a través de



«Remparts d'argile» («Murallas de arcilla», 1970), primer film de Jean-Louis Bertucelli (París, 1942).



Val Guest.

dad elegida. Como respondiendo al miedo de no caer en una de las trampas antes mencionadas, Bertucelli opta por la observación directa, no elaborada, como mejor método de aproximación. Se adscribe así a toda una corriente estética según la cual basta con mirar lo real para conseguir su manifestación, quedando reducido el papel del creador al de simple intermediario casi mecánico. Toda intervención suya sería considerada como violación de la pureza de la realidad, de su potencia de significación por sí misma. Corriente que nace de un idealismo no ya sólo estético, sino filosófico, y que, en sus últimas implicaciones, llega a anular a la obra de

bién tienen su propia dinámica, a la que resulta imposible acceder bajo un planteamiento documental. Y Bertucelli es consciente de esto, se ve obligado a emplear una serie de recursos narrativos —fundamentalmente a través del montaje— para ir dándonos la transformación de la muchacha protagonista, incapaz de soportar las reglas ancestralmente establecidas. Cuya invalidez ella misma demuestra (y se autodemuestra) al comprobar cómo es a través de la posesión de los recursos naturales, el agua del pozo, y no por medio de ceremonias religiosas como se logra vencer al enemigo, en este caso, los soldados enviados para reprimir la huel-