

las bazas decisivas para que «Los bajos fondos» haya marcado la historia del teatro contemporáneo radica en su concepción dramaturgica, que en 1902 (fue estrenada el 18 de diciembre de este año por el Teatro de Arte de Moscú, bajo la dirección de Stanislavsky) eliminaba los habituales conflictos entre protagonistas y antagonistas en beneficio de una dimensión coral donde aquéllos desaparecían para dar paso a toda una colectividad, veremos hasta qué punto Renoir modificó —y minimizó— la propia esencia de la tragedia al aplicar sobre ella una óptica tradicional de tipo individualista, centrándose en las relaciones sentimentales existentes entre los cuatro personajes mencionados y en su descripción psicológica. Por otra parte, la tensión dialéctica que vertebraba la pieza tea-

tral nacía de las diferentes posturas que, ante lo real, la verdad y el hombre, eran mantenidas por el peregrino Luká y por Satin. En el film, el primero posee un carácter secundario, anecdótico, mientras que se ha prescindido insólitamente de Satin, cuyo famosísimo monólogo sobre la dignidad humana y el «hombre futuro» otorgaba a «Los bajos fondos» su último significado y ese aspecto prerrevolucionario de que antes hablabamos.

Creo, entonces, que la única aportación positiva de Renoir a Gorki consiste en el amplio desarrollo concedido al personaje de El Barón, beneficiado además por una particularísima interpretación de Louis Jouvet. En su tratamiento —y aquí ya entramos en la segunda vía de análisis— se percibe un típico toque renoiriano, el acercamien-

to cordial a un personaje que se ve desplazado de su rango social sin por ello perder los atributos formales de su comportamiento ya no sustentados por una base económica. En esa aproximación y en el invento y realce de la amistad de El Barón con Pepel (amistad al margen de los condicionamientos de clases que el mismo Renoir calificaría un año más tarde como «la gran ilusión») si encontramos resonancias del mundo propio del director francés, lo mismo que en el esperanzado final —que toma prestado al Chaplin de «Tiempos modernos», la justificación del asesinato solidario del oprimido o la necesidad de contacto con la Naturaleza que sus mejores films revelan. Aunque todo ello en «Les Bas-Fonds» sin la fuerza y convencimiento de otras ocasiones, sin esa vitalidad

que trascendía inmediatamente al espectador. Seguramente porque Renoir no era el cineasta más indicado para llevar a imágenes la obra de quien fue definido como «el Cristóbal Colón de los ex-hombres». ■ FERNANDO LARA.

Los años treinta según Bogdanovich

Buñuel decía que muchas de las películas que desde un punto de vista cinematográfico podrían ser defendibles, no lograrían, en cambio, la atención de un hombre culto al tener que conocer su argumento en versión literaria. Este juicio podría aplicarse tanto a la inocuidad temática de la gran mayoría de películas que se nos ofrece generalmente como a las posibilidades «mágicas» del cine para transformar esa inocuidad en algo soportable o interesante.

Algo de esto hay en la última película de Peter Bogdanovich estrenada en España. El autor de «¿Qué me pasa, doctor?» (y, sobre todo, de «The last picture show», sin duda su mejor obra, aún prohibida entre nosotros) es, como se ha dicho repetidas veces, un fanático del cine que sitúa su obra dentro de unas coordenadas específicamente cinematográficas. Fuera del ámbito del cine, la obra de Bogdanovich no tendría demasiado sentido, ya que a él se remite y en él encuentra su justificación (con la excepción de la ya mencionada «The last picture show», que amplía su perspectiva a una dimensión de crónica social y generacional de los años cincuenta). Heredando una tradición lingüística, temática y mitológica de los clásicos del cine norteamericano, Bogdanovich rinde homenaje a ese



«Luna de papel» («Paper moons»), de Peter Bogdanovich.

tiempo perdido y trata de reconstruir para el presente lo que de válido permanece de esa cinematografía. Pero dado que su postura no es analítica ni crítica, el mayor o menor acierto de sus películas dependerá de su hallazgo en cada caso. (De cualquier forma, este planteamiento de la obra de Bogdanovich es sólo válido como punto de partida; sería injusto no reconocer en él a un autor «de hoy», que, en sus «reconstrucciones» ofrece también una versión propia de nuestro mundo. Se quiera o no, inevitablemente ello es así.)

«Luna de papel», título de esta última producción, que nos ocupa ahora, ofrece, en su calidad de «reconstrucción», una difícil síntesis de géneros o paragéneros no alcanzada hasta este momento, que yo sepa, por el cine. En esta ocasión, Bogdanovich no se remite únicamente a una faceta de la comedia (como en «¿Qué me pasa, doctor?» ni del terror (como en «Targets») ni del cine del Oeste (como en «The last picture show»), sino a toda una época —los años treinta— en su explicación cinéfila. La niña prodigio (aquí, la sorprendente y magnífica Tatum O'Neal) y sus peripécias que acaban corrompiendo a los adultos y demostrando lo absurdo de algunas de sus conductas, la ley seca y su mundo de corrupción, la nostalgia de la comedia tierna, los correteos vodeviles-

cos, plasmado todo en una lejana fotografía en blanco y negro (obra en esta película del espléndido Laszlo Kovacs). En este sentido, «Luna de papel» se nos presenta como una excelente síntesis, de homogeneidad autónoma y como nueva prueba del dominio lingüístico y técnico del joven Bogdanovich.

Sin embargo, en función de las necesidades expresivas de un autor «de hoy», creo que el resultado puede calificarse de insuficiente, y es aquí donde tendría cabida la frase de Buñuel que se cita al principio. Como juego para cinéfilos, y sostenimiento de una determinada visión del cine, «Luna de papel» alcanza seguramente uno de los ejemplos más interesantes y dignos. En la medida en que un cine de género es, por simple definición, defendible o atacable, lo es esta película de Bogdanovich. Pero también sólo en la medida en que un género por sí solo puede llegar a interesar, puede hacerlo esta película.

El apasionamiento por el cine en sí mismo se traduce aquí en una visión determinada del mismo y del mundo que refleja. Y posiblemente «Luna de papel», al no contar con una óptica comprometida de su autor, con una actualización ideológica de «tics» cinematográficos, se queda a medio camino entre la grandeza y la miseria. No sería lícito pretender que «Luna de papel», al margen de su humor, de su nostalgia

TEATRO PARA NIÑOS

«LOS LEONES»

Renace el Teatro Popular Infantil con el espectáculo «Los leones», de Pilar Enciso y Lauro Olmo, cuyas primeras representaciones se han dado en el madrileño teatro Arniches, los sábados y domingos, en sesiones de cuatro de la tarde. Inspirándose en diversos apólogos y fábulas clásicas, la obra recoge en su primera parte —«El león engañado»— la tiranía que el llamado rey de la selva establece sobre sus súbditos y la manera en que éstos tratan de escapar de ella. Manera que se concreta y amplía en la segunda mitad —«El león enamorado»—, cuando la rebelión tiene éxito mediante la alianza efectiva de la gata, el loro y el burro, que —junto con el león como antagonista— son protagonistas únicos de la pieza. El espectáculo se convierte, pues, en una ejemplificación de la máxima «la unión hace la fuerza», en mostrar cómo la solidaridad activa puede intervenir en el curso de los acontecimientos al oponerse colectivamente a un dominio despótico. Digamos que esta «moralaja» y una crítica al poder ejercido caprichosa y tiránicamente subyacen en el contenido de esta obra infantil, e informan de la

postura ética de Pilar Enciso y Lauro Olmo ante el material narrativo que ponen en pie.

Ambos son expertos conocedores del teatro para niños, al que llevan ya dedicados varios textos. Por ello, saben de las características formales que dichas obras han de poseer, del imprescindible dinamismo escénico, mezcla de elementos expresivos y simplificación dramática que todo espectáculo infantil debe mantener para que la comunicación con los niños se produzca. Así, «Los leones» contiene diversas escenas cantadas o bailadas, proyección de diapositivas, movimientos de mimo, maquillaje, vestuario y decorados concebidos según un tratamiento de contraste cromático... y una interpretación de contagioso entusiasmo llevada a cabo por Carmen Belloch, Carlos Piñero, Jesús Franco y Francisco Gómez Valdivielso, bajo la dirección de Carlos Marco. En suma, y a pesar de la angostura del espacio utilizable en el Arniches —que resta brillantez y posibilidades tanto a la escenografía como al movimiento de los actores—, es «Los leones» un buen y recomendable espectáculo infantil.

■ R. V.

ZYX/sa

¿QUE LIBRO VA A COMPRAR EN NAVIDAD?

HISTORIA DE LA REVOLUCION RUSA

L. TROTSKY

2 tomos: 500 pesetas

Importante documento histórico de un protagonista fundamental de la Revolución rusa.

HISTORIA DE LAS CLASES TRABAJADORAS

F. GARRIDO

4 tomos: 570 pesetas

La explotación del hombre en la Historia de la Humanidad, a través de sus prototipos.

HISTORIA DEL MOVIMIENTO OBRERO

E. DOLLEANS

3 tomos: 450 pesetas

Historia de la actuación, de las organizaciones y líderes de la clase obrera desde 1830 hasta 1958.

LA I INTERNACIONAL

J. FREYMOND

2 tomos: 600 pesetas

Por primera vez se publican en castellano los documentos de los Congresos de la I Internacional.

LA INTERNACIONAL COMUNISTA

H. SAÑA

2 tomos: 275 pesetas

Análisis histórico de la III Internacional y valoración crítica de sus resultados.

LOS TRABAJADORES Y EL SENTIDO DE SU HISTORIA

M. DAVID

3 tomos: 210 pesetas

El papel del movimiento obrero en la Historia de la Humanidad.

Solicite información sobre nuestras OFERTAS ESPECIALES DE NAVIDAD



Distribuciones ZXY, S. A.
Lérida, 80. MADRID-20.

ARTE • LETRAS • ESPE

y de la presencia de la niña-actriz, interesará más profundamente a un espectador de nuestros días. ■ DIEGO GALAN.

El filmclub del Instituto Alemán

Desde hace algunos años, el Instituto Italiano y el Instituto Francés de Madrid organizan a lo largo del curso una serie de proyecciones con películas de reciente producción en sus países respectivos y que no siempre llegan a nuestras pantallas comerciales. Dada la habitual mediocridad de la cartelera española, tales proyecciones han supuesto a menudo para el aficionado y para el crítico la posibilidad de contemplar obras de primera fila cuyo conocimiento era esencial para entender la evolución del cine contemporáneo. Aunque reducida a una minoría, la labor de ambos Institutos ha de considerarse como positiva desde una perspectiva cultural, por más que en ocasiones la programación no fuese tan exigente como debiera. Entre los films vistos de esta manera y los «cazados» en viajes al extranjero, ya sea en localidades vecinas a la frontera o en las principales capitales europeas, al menos un núcleo de espectadores hispanos ha podido subsanar las terroríficas lagunas que —muy a su pesar las más de las veces— presentan nuestros locales de exhibición.

A la iniciativa del Francés y del Italiano, se une ahora el Instituto Alemán de Madrid que —aun con proyecciones esporádicas en años anteriores— no había organizado hasta esta misma temporada su Filmclub, donde el desembolso económico que han de hacer los socios es realmente pequeño (200 pesetas anuales) y

cuya programación se perfila como muy prometedora. Después de tres sesiones dedicadas al cineasta experimental Werner Nekes —de interesante filmografía, sobre todo su largometraje «TWO-MEN», el Instituto organizó, desde el 22 de noviembre al 7 de diciembre, el ciclo «Individuo y sociedad», en el que se hablaban representados buena parte de los directores jóvenes que destacan hoy en Alemania: Volker Schlöndorff («La súbita riqueza de los pobres de Kombach»), Rainer Werner Fassbinder («¿Por qué le da el ataque de locura al señor R?»), Georg Moore («Lenz»), Werner Herzog («Señales de vida»), Wim Wenders («El miedo del portero ante el penalty», según la novela de Handke) y Peter Lilienthal («Malatesta»), con obras comprendidas entre 1968 y 1971. A pesar de la ausencia del mejor cineasta de su generación, Alexander Kluge, y de la falta de subtítulos en varios de los films, el aficionado madrileño pudo hacerse así una idea de cómo un grupo de realizadores intenta sacar al cine germano del convencionalismo, falta de imaginación y apatía que le han caracterizado desde el expresionismo y la posterior producción de la República de Weimar. ■ F.L.

de la Puerta del Sol, con una pequeña muestra colectiva de jóvenes artistas abstractos. Casi todos ellos llegaron a tener una significación posterior. Pero había de entre ellos —lo recuerdo bien— tres hombres, que luego se difuminaron, por una razón o por otra, del panorama de nuestro arte: Gabriel Morera, Angel Luque y este Azpiazu al que ahora vuelvo a encontrar. Morera se volvió a reincorporar a su origen venezolano; Angel Luque se lanzó de cara a una de las aventuras más peligrosas de nuestro tiempo: la de pelear político en América. Ninguno de los dos dejó la pintura, y aún sé que, hace dos años o poco más, Luque apareció como pintor en París luego de muy dramáticas peripecias. Alguna vez pregunté también por aquel escultor llamado Azpiazu, y me decían que era «arquitecto, que sólo se dedicaba a la arquitectura». Ahora, al cabo de los años, lo reencuentro.

Escultura de Azpiazu, en la galería Skira, Madrid

Yo creo que ahora resulta demasiado fácil decir que en la exposición de Azpiazu se le ve bastante la oreja al arquitecto. Pero es verdad y, además, está bien que así sea. Porque si su escultura, como todo

arte, tiene que estar —y debe estar— sugerida por las realidades que circulan por la vida, ninguna realidad de ese tipo pasa más cerca de la vida de Azpiazu.

Pues el arquitecto Azpiazu, fiel en esto a una moral de la arquitectura muy de nuestros días, concibe a eso, a la arquitectura, como a un conjunto de definiciones espaciales; es decir, como al negativo construido de un conjunto de espacios habitables —de vacíos habitables— que constituyen su verdadero meollo. Es decir para Azpiazu —según creo— lo que importa es el vacío envuelto más que la construcción envolvente.

¿Y cómo es su escultura? Su escultura, la que está hecha a base de angularidades rectas fundamentalmente, es como el negativo de lo que él postula como arquitecto. Esa escultura suya es como un conjunto de vacíos que se hubiesen solidificado: como el negativo de un volumen hueco. Alguna vez, sin embargo, el instinto de escultor que, sin duda, también hay en él, se rebela contra ese dictado impuesto por su condición arquitectónica, y aparecen diagonalidades que no pueden tener parangón —claro— con definiciones previas de vacíos habitables. En esas ocasiones, si no es como definición negativa de un vacío espacial, es, en cambio, un volumen definido por el espacio en-

ARTE

Hace ya años —el cuarto o el quinto de la década de los cincuenta debió ser—, vi yo una exposición en la veterana galería Fernando Fe,

