

za vital de la palabra y la situación que sirven de base a esta poesía sorprendente.

No se trata —no sería exacto— de echar campanas al vuelo, y de saludar a un poeta imprescindible en nuestro panorama poético contemporáneo, pero el libro de Francisco Camino nos pone frente a una evidencia que no admite dudas, y que debe hacernos pensar: la poesía española (y la literatura en general), habitualmente, suele limitarse a las nóminas conocidas, se nos ponen como unas orejeras que nos separan del resto, y sólo vemos aquello que se nos quiere hacer ver y, ocasionalmente, descubrimos, casi en las trastiendas de los editores, por las puertas falsas, a estos otros escritores que, como el caso que tratamos, tienen una voz que, además de personal, se inscribe —sin detrimento alguno— en el conjunto de nuestra poesía, máxime en unos años como los sesenta en que se estaba solicitando un nuevo lenguaje, una nueva actitud frente a las palabras y la realidad... Y Francisco Camino se compromete con ellas, partiendo, humildemente, de la eterna y dramática lucha «entre el orden burgués en que habitaba y el afán creativo que le impulsaba a salir de aquí», según nos dice su hermano Jaime en la nota de presentación. ■ JORGE RODRIGUEZ PADRON.

Saura por Brasó: un estudio estructural

Hay libros que surgen en el momento oportuno, cuando más necesaria es su presencia y mayores las posibilidades de comunicación cara a un público amplio. Este es el caso del «Carlos Saura» que ha escrito Enrique Brasó para Taller de Ediciones JB. Ahora que, tras la proyección en París de «Peppermint frappé» y «La caza» y el Premio del Jurado con-

cedido este año en Cannes —heredero de anteriores Osos de Plata en Berlín—, el nombre de Saura empieza a ser, con toda justicia, conocido internacionalmente, cuando «La prima Angélica» muestra un poder de convocatoria y de polémica impensables sólo hace unos años, el trabajo de Brasó se constituye como óptimo elemento para mejor entender y valorar la trayectoria del cineasta. A mí me parece importante que un crítico joven español estudie a fondo la obra de nuestro director joven más representativo, de quien ha sido capaz de elaborar una filmografía más coherente y continuada. Si nos fijamos en los muchos libros sobre temas cinematográficos que hoy aparecen en el mercado, tendremos la fácil constatación de que la mayoría son traducciones, mientras que la «cosecha propia» resulta bien escasa. A través de ellos se conoce con más detalle la labor de diversos realizadores extranjeros —cuyas películas, por otra parte, a menudo no han atravesado la frontera o en muy malas condiciones— que la de los propios españoles, incluso la de aquellos que se han situado por encima del nivel general. La consabida mediocridad de nuestra crítica tradicional se refleja también en este aspecto, en su esterilidad para analizar a fondo incluso los autores que tenían más cercanos. La bibliografía de origen español referida a cine en los últimos treinta años es demasiado escasa, y aún mucho más los títulos relevantes dentro de ella, en gran parte debido a que unos gaceteros, moralistas o censores difícilmente podían ir más lejos de sus columnas en los diarios.

Creo que la crítica joven está imponiendo un nuevo talante cara al cine español, superada ya la etapa del desprecio absoluto y global, que tampoco conducía a ningún sitio. De este «nuevo talante», caracterizado por una observación detallada y cui-

dadosa de nuestro entorno, el «Carlos Saura» de Enrique Brasó me parece claro ejemplo, como también (con las particularidades que le da el insertarse en una colección mensual, de tipo más periodístico) el «Berlenga» de Diego Galán que acaba de publicar «Dirigido por...». Creo que, por primera vez, se está dando una coincidencia entre los cineastas que adoptan una postura exigente y lúcida respecto a la sociedad española, y una crítica que desea también hacer de ambas virtudes su programa de actuación. Esta relación puede ser enormemente fecunda, borrar viejas ideas que aún subsisten respecto al trabajo crítico como obstáculo o algo inútil, para entrar en esa verdadera intercomunicación que debe existir entre aquellos que «hacen» y aquellos que «analizan», evitando todo parasitarismo en beneficio de una tarea común.

Decir del libro de Brasó que es serio, riguroso, que se adivinan muchas horas de esfuerzo detrás de él, sería quedarnos en un estado previo al verdadero juicio. Cualquiera que siguiese su labor en «Griffith», «Nuevo Fotogramas» o «Revista Europa» se sorprendería si afirmáramos lo contrario. El primer acierto del tomo es su estructuración, lo suficientemente simple como para no resultar enrevesada y lo suficientemente compleja como para darnos, además de una imagen crítica del cine de Saura, el reflejo de su personalidad, de su manera de ver y planear las cosas. Después de una introducción reflexiva cara al propio trabajo crítico —y que yo recomendaría leer, paradójicamente, al final de todo el texto, ya que como tal «introducción» la creo ardua— y un capítulo en que se relaciona la «prehistoria» del cine español con los hechos que iban configurando nuestra sociedad y la manera en que Saura los vivió (semeja este capítulo a un apretado documental de montaje), pasamos ya



al bloque central del tomo, en el que junto al estudio de cada una de las películas dirigidas por Saura —excepto «La prima Angélica», dado el largo período de tiempo consumido por la cuidadosísima confección del libro—, figura una entrevista con el cineasta en torno a ese mismo film. De esta manera, recibimos una visión bifronte, rica en cuanto dialéctica, de las sucesivas obras, cuyos contenidos nos llegan de manera clara y explícita.

Todo el trabajo crítico de Brasó se halla marcado por una óptica estructuralista que va aplicando a cada uno de los objetos/films que nos propone. La elección de tal método queda justificada en el prólogo: «Analizar las relaciones estructurales en cada obra, en cada film, significa en cierto modo destruirla y recrearla. Penetrar debajo de su apariencia, y dar a luz lo escondido en ella. La obra se presenta ante nosotros compacta, una, total, y todo desglosamiento que efectuemos se convierte también en una destrucción insensible. Queda, digamos, descolada. Pero, a la vez, las sucesivas averiguaciones de niveles de signi-

ficado más o menos oculto, de formas enmascaradas, de relaciones más o menos inconscientes o intuitivas, forman una nueva costura. La creación de un estado crítico».

Así, el análisis de Brasó sobre cada película se asemeja a una figura troncocónica dentro de la cual se hallara el núcleo central de la obra sometido a un exhaustivo microscopio crítico. Es decir, el ensayista elige aquel elemento del film que cree le configura de una manera particular, definitoria y distinta, para someterlo a observación y discusión hasta llegar a unas determinadas conclusiones. Los demás aspectos de la película aparecen, después, a la luz del análisis principal y, en caso contrario, se trasladan a la entrevista subsiguiente. Brasó rehúye un enfoque totalizador de la obra (o, mejor, una perspectiva global en primer grado) para fijarse en el que estima factor-clave de ella, capaz de darle por extensión una imagen fiel de la misma. Es un procedimiento que, unido a mi sistema conceptual de oposiciones de contrarios, lleva hasta sus últimas consecuencias —por tanto, podremos discutir el procedi-

miento pero no el rigor con que está empleado—, enormemente fértil al abordar, por ejemplo, «Peppermint frappé», pero que yo encuentro algo insuficiente cuando de un «El jardín de las delicias» se trata, ya que las connotaciones políticas y sociológicas tan decisivas en esta película quedan entonces desdibujadas, por más que en el mismo capítulo encontremos uno de los puntos álgidos del libro: el estudio de la «secuencia de Aranjuez».

Este acercamiento eminentemente estructural a la obra de Saura lleva a Brasó a proponernos una división de ella distinta a la «establecida», donde los puntos de inflexión no son ya «La caza» y «El jardín de las delicias», sino «Peppermint frappé» y «La madriguera». Es otro de los aspectos polémicos de este excelente libro, digno de la línea mantenida por Taller de Ediciones, cuya confección valora y realza el texto hasta límites insólitos entre nosotros, y del que desearíamos hubiera pronto una edición de bolsillo que lo hiciera más asequible. ■ FERNANDO LARA.

«Crap, fábrica de municiones» de López Mozo

Jerónimo López Mozo es uno de los autores claves del nuevo e inestrenado teatro español. Como jurado he tenido la oportunidad de intervenir en dos ocasiones en las que una obra suya fue considerada la mejor de las presentadas: en un viejo Premio de Teatro Universitario y en el Carlos Arniches. Casi inútil añadir que en ninguno de los dos casos citados las obras pudieron estrenarse, bloqueadas por insuperables obstáculos de censura.

El caso de López Mozo es arquetípico dentro de su generación de autores españoles. Lejos de autocensurarse o de formular crip-

Primera selección de discos de música del Renacimiento y Barroco, interpretada con Instrumentos Originales



SAWT 942
Música Antigua
Interpretada por el
Ensemble Español



SAWT 957
Pièces de Clavecin en concert
en Concerto (1741)



SAWT 957
Combattimento di Tancredi
e Clorinda
Lamento della ninfa
y otros Madrigales



SAWT 948
Maestros Italianos
entre el Barroco y el Clásico



SAWT 967
Las Siete Últimas Palabras
Pasión según San Lucas



SAWT 925
Concerti a Cinque,
a Quattro, a Tre



SAWT 943
Casafetos de París
2-3-4-5 1738



SKH 213
L'Orfeo



SAWT 945
Cántica Barroca (1300)
Interpretada por el
Ensemble Español



SAWT 922
Cántica Barroca II (1300)
Interpretada por el
Ensemble Español

Distribución Columbia

OFERTA ESPECIAL LIMITADA HASTA EL 31 DE JULIO

Precio normal por disco 310 ptas. / Precio oferta por disco 250 ptas.

tográficamente dramas de contenido crítico, en busca de una avenencia «posibilista», ha escrito con toda claridad lo que quería escribir, aun sabiendo —como sus compañeros— que se arriesgaba al desconocimiento de su obra.

La edición de sus textos —sabido es que la censura es más tolerante frente a la impresión que ante los escenarios— ha sido, a menudo, en el caso de estos autores, el modo de intentar salvar, siquiera en parte, ese obligado desconocimiento. Es el caso de un Paco Nieva, cuyo extraordinario «Pelo de tormenta» —uno de los grandes textos del moderno teatro español— ha podido leerse aun cuando siga sin poderse estrenar. O el de los autores acogidos por «La mano en el cajón». O el de Jerónimo López Mozo, cuyo «Crap», editado por Zero en la Colección «Se hace camino al andar», nos mueve a este comentario. Antes, en la muy expresivamente denominada «Colección intermitente de la Catacumba de Grambinus», había ya publicado una pieza junto a otras de García Pintado y Luis Matilla, situados en posición análoga.

Todas las obras de López Mozo se caracterizan, dentro de las diferencias existentes entre unas y otras, por su común rechazo del naturalismo y la construcción psicológica. La perspectiva épica es siempre clara en su teatro, así como la influencia de Brecht, tanto si nos atenemos a la estructura de sus obras como a su fondo ideológico y a la función crítica que se asigna al hecho escénico. Lo que explicaría, entre otras cosas, la facilidad con que se adaptó a las pautas del brechtiano Peter Weiss, a raíz de conocerse en España el «Marat Sade», y precisamente con la obra que le valió el Premio Carlos Arniches.

«Crap» acusa esas mismas características brechtianas. El tema es en esta ocasión el de los fabricantes de armas y el interesado manejo que esa industria hace de las tensio-

nes internacionales. Diferenciada en escenas autónomas y discontinuas, con periódicas canciones y un claro tono de farsa, «Crap» —nombre del protagonista, sin duda procedente del Alfred Krupp alemán— es un claro ejemplo del magisterio de Brecht entre nuestros autores. El «color» alemán que establece de inmediato la asociación con Krupp refuerza todavía más la relación entre la obra de López Mozo y su maestro.

La denuncia de nuestro autor tiene acaso el defecto de su esquematismo. La relación entre las guerras «menores» y las finanzas de las grandes potencias —llegados a este punto ya no puede hablarse de capitalismo privado— es cosa sabida, y cabía esperar que nuestro autor hiciera algo más que explicitarla. Así, tal y como es, «Crap» se queda en un drama épico bien intencionado, de gran corrección literaria, donde se denuncian algunas de las causas de determinadas guerras —la lectura del texto suscita tópicos ejemplos— de nuestro tiempo. El problema está, me parece, en que la historia mezcla los hilos que López Mozo detecta en su «Crap» con otros hilos, viniendo a ser el pastel bastante más complicado de lo que nuestro autor propone.

Quizá el problema esté en que debates como éste son insólitos en nuestro medio teatral. Es seguro que de hablarse a menudo en los escenarios españoles de cosas como ésta, López Mozo podría ser mucho más espeso y agudo. Así, ha de conquistarse la «primera línea», formular lo inmediato e innegable, con ingenuidades que, antes que suyas, son, al menos en parte, una táctica denuncia de los límites intelectuales de nuestra vida teatral y de su pobre papel como lugar de debate de las grandes cuestiones políticas de nuestra hora.

¿Montará alguien este «Crap»? ¿Sabremos algún día cuál es el valor escénico de esta docena larga de autores que

sólo consiguen, en el mejor de los casos, romper su falso silencio con la esporádica edición de alguna de sus obras menos agresivas? ■ JOSE MONLEON

«Blondie», una historia americana

Creada en 1930 por el dibujante Chic Young, Blondie ha sido la tira cómica más difundida, dentro y fuera de los Estados Unidos, de la aún breve historia de los cómics. Tan sólo hace unos años, Blondie se publicaba simultáneamente en 17 idiomas, en más de 1.600 periódicos de todo el mundo, y sus aventuras eran seguidas a diario por setenta millones de norteamericanos. En España, en cambio —donde la tira fue rebautizada como «Lorenzo Parachutes» o «Pepita», su popularidad nunca fue muy amplia.

La Editorial Pala, que dirige Luis Gasca, acaba de publicar un volumen en el que se recogen algunas de las mejores tiras de Blondie (I), adaptación española del «Blondie & Dagoberto» italiano que editó Mondadori hace unos años. El libro incluye también un artículo de Oreste del Buono, «Los hijos de la depresión», en el que se analiza sociológicamente la historieta de Young, así como dos breves trabajos, «Blondie, en España» y «Blondie, en el cine», firmados por dos conocidos especialistas en el estudio de los tebeos: Antonio Martín y el propio Luis Gasca.

Durante los tres primeros años de existencia de la tira cómica, Chic Young se limitó a narrar las dificultades del rico heredero Lorenzo Bumstead para casarse con la atractiva y pobre Blondie, ante la decidida oposición de la familia Bumstead, que amenaza con deshere-

trar a Lorenzo. Ni en el dibujo ni en el contenido tiene mucho que ver esta primera etapa de Blondie con lo que sería más tarde. Cuando, por fin, los jóvenes se casan —en febrero de 1933—, Lorenzo tiene que buscar un trabajo, y lo encuentra en una siniestra oficina en la que pasará estos últimos cuarenta años. A partir de aquí la historieta adquiere sus características definitivas y se convierte en una saga de la vida cotidiana de un matrimonio americano de la clase media. Millones de lectores se sintieron en seguida identificados con el infeliz Lorenzo Bumstead, que realiza un trabajo alienante, sufre todo tipo de humillaciones por parte de su je-

trada en sabias dosis, será uno de los puntales del éxito de Blondie. «Mi idea —dijo Young— es que cada uno de nosotros está un poco cansado». Pero cuando el pobre macho americano llega al hogar, se encuentra con que su mujer le prohíbe dormir en el sofá, le obliga a fregar los platos, a efectuar reparaciones case- rras, le pide constantemente dinero para comprarse horribles sombreros, no le deja ir de pesca con sus amigos, le grita, llora, consigue de él todo lo que se propone sin reparar en métodos. La crueldad de Blondie sólo es comparable a la resignación, a la fatiga de Lorenzo.

Incluso en el dibujo

cerían a través de ellas en los protagonistas de la historieta. También recogió las fobias, los temores de la clase media americana: el miedo a perder el empleo o, simplemente, a cambiarlo; el miedo a los ladrones, fruto de su imaginación, que Blondie y Lorenzo creen oír cada noche... Y supo reflejar asimismo el nivel cultural de la pequeña burguesía adquirida en los dígitos y a través de los medios de comunicación de masas.

Por todo ello, los cuarenta años de Blondie son una crónica minuciosa y exacta de la forma de vida de las clases medias urbanas desde la Gran Depresión, un relato de las vicisitudes cotidianas de los white



fe, el irascible señor Dithers (señor González o Fernández en las versiones españolas), y llega a su casa agotado, pensando sólo en tomar un baño o tumbarse un rato en el sofá...

De Blondie se ha dicho que era la fiel representación del matrimonio americano. Activa, despreocupada, feliz, Blondie es una auténtica «mantis» que devora lenta, cotidianamente a su ya exhausto marido. Esta «filosofía de la fatiga», adminis-

predomina la personalidad de Blondie. Young era un especialista en dibujar «chicas», y creó a un ama de casa atractiva, simpática, incluso pícaro; Lorenzo, en cambio, está desdibujado, amorfo, con los cabellos en punta como casi única característica distintiva.

Las pequeñas peripecias de la vida doméstica fueron minuciosamente detalladas a lo largo de los años por Young, que sabía que sus lectores se recono-

collars. No deja de ser significativo el escaso éxito de la historieta en España, donde, además, se la tituló con el nombre del marido en vez de con el de la esposa. Quizá el papel de víctima que desempeña Lorenzo Bumstead no fue del agrado de los lectores, quizá éstos tenían otras preocupaciones muy distintas a las que acosaban al matrimonio americano.

Chic Young murió hace poco más de un año. Su hijo, Dean

(I) Chic Young: Blondie & Lorenzo. Editorial Pala. Colección Lucca, número 2. San Sebastián, 1973. 220 págs.