

«kustares» —los dos sectores de la llamada «producción popular»— para demostrar que también en ellos se dan fenómenos característicos de las relaciones de producción capitalista, aunque en sus formas menos desarrolladas y entrelazadas con los vestigios de las relaciones de la época de la servidumbre.

En «El desarrollo del capitalismo en Rusia» —resultado de una inmensa labor de investigación que duró más de tres años, y obra sobre la que comenzó a trabajar cuando estaba en la cárcel y concluyó durante su confinamiento en la aldea de Shushenskoiá—, V. I. Lenin analiza, además, las transformaciones de la hacienda terrateniente y el desarrollo de la gran industria mecanizada. En realidad, aprovecha todas las investigaciones plasmadas en sus anteriores obras y profundiza en ellas, sistematizando tanto sus explicaciones como sus críticas a los populistas. Llega así a la conclusión de que toda la historia de Rusia desde la abolición de la servidumbre (1861) ha consistido en «una expropiación masiva de los campesinos», y que lo que domina en el fin del siglo XIX no son las antiguas relaciones patriarcales, sino el papel creciente del capital, sobre todo del capital comercial.

Y frente a la supuesta falta de perspectivas del capitalismo ruso, señalada por los populistas, subraya, tanto en «El desarrollo...» como en «El contenido económico...», que el capitalismo, al desarrollarse, crea su propio mercado interno, recordando, como apunta Trías Vejarano, la tesis de Marx sobre la realización de la plusvalía y el mayor crecimiento de los medios de producción en el proceso de acumulación de capital.

De otro lado, en «El contenido...», V. I. Lenin critica las posiciones del denominado «marxismo legal» —del que Struve fue su máximo exponente—, que presentaba una versión determinista y positivista del marxismo («los marxistas no se plantean el problema de si Rusia debe pasar por el capitalismo, sino que constatan que "ha entrado por la senda capitalista", dirá contra ellos), mientras que en «Quiénes son los amigos del pueblo...» aborda en profundidad una exposición del materialismo histórico, frente a la falsa interpretación del mismo y los errores del método subjetivo, tal como habían sido reiterados por Mijailovski.

En fin, en estas primeras obras, con las que se inician «las completas» que Editorial Ayuso ha comenzado a sacar a la luz pública, V. I. Lenin no se olvida de indicar a los revolucionarios rusos la necesidad de «elaborar la forma de organización más adecuada a nuestras condiciones para la difusión de las ideas socialdemócratas y para unir a los obreros ("el obrero de la fábrica es el representante avanzado de toda la población explotada") y convertirlos en una fuerza política» («Quiénes son los amigos del pueblo...», tomo I, páginas 338 y 339). No en vano se ha escrito que lo que domina todas las investigaciones de V. I. Lenin es la conciencia de la proximidad y de la realización de la revolución. ■  
**RODRIGO VAZQUEZ-PRADA.**

«Ronda de muerte en Sinera»

Años atrás, en la revista «Primer Acto», apareció la traducción castellana de «Ronda de mort à Sinera», un es-

pectáculo capital en la historia del teatro catalán contemporáneo. Ahora, Alianza Editorial ha publicado una nueva y más completa versión, a través de la cual conocemos con todo detalle las imágenes escénicas, la poética, con que Ricard Salvat recreó para el teatro el mundo literario de Salvador Espriu.

La verdad es que la lectura de este volumen causa cierto asombro. Si uno no hubiera sido en su día espectador del trabajo y no guardase muy adentro sedimentaciones de aquel encuentro, pensaría que se trata de un manuscrito quimérico, del sueño de un teatro imposible o, al menos, inviable. Son tales las incitaciones del texto, tal su riqueza y tal la complejidad de su montaje, que uno afirmaría que el espectáculo está fuera de las posibilidades de nuestro teatro y de nuestro público.

Y, sin embargo, el espectáculo no sólo existió, sino que fue un gran éxito y abrió uno de los posibles caminos —luego truncados— del moderno teatro catalán.

Resumir esta «Ronda de muerte...» dentro de la habitual estructura de una crítica de libros es imposible. Habría que hablar de todo Salvador Espriu, de su significación dentro de la lengua catalana, de su peripecia biográfica, de su pensamiento político, de cuanto hay en él de dolorosa serenidad combativa. De hecho, el esquema teatral ideado por Salvat es una mirada sobre todas las cumbres de la obra espriuana. Desde el tema de la «historia de Esther» al conocido poema del amor a la triste, sucia y propia tierra; desde el aguafuerte valleinclanesco de «Quim Federal» a la evocación última —con inciertas afinidades respecto al Wilder de «Nuestra ciudad» o el mejor Priestley—

del pasado de Sinera; desde el recuerdo respetuoso del dolor, del tónico dolor, de un obrero cualquiera muerto en un inocuo accidente de trabajo, a la crítica irónica, tajante, casi feroz, de cierta Cataluña petulante y narcisista («somos los mejores»); de principio a fin, «Ronda de muerte en Sinera» es una pieza delicada y amarga, que conserva ese extraño pudor, ese formidable silencio de donde brota la palabra viva de Espriu.

Es lógico que la traducción prive al texto de algunas de sus mejores resonancias; también supongo que más de uno se habrá preguntado, sobre todo en Cataluña, por la oportunidad de este volumen. Aceptadas tales reservas, me atrevo a escribir que Salvador Espriu y Ricard Salvat acaban de hacer al lector castellano un gran servicio. Porque, además de darle el testimonio de una realidad histórica, conformada a través de una mirada reveladora, abierta a la coherencia de la diversidad de estilos y de estados de ánimo, le han explicado también, tácitamente, lo que va del gran teatro a la penuria de nuestras recetas dramáticas cotidianas. Incluidas, claro está, las muy magistrales de quienes se proclaman «los mejores». ■  
**JOSE MONLEON.**

El cine según Truffaut y Rohmer

Una de las cualidades más claras de la personalidad cinematográfica de François Truffaut es la de su apasionado amor por el cine. En su ya lejana etapa de crítico de «Cahiers du Cinéma», Truffaut era de los que se entusiasman por la narrativa americana, llegando incluso a entender que ésta es la esencia mis-

ma del lenguaje cinematográfico y, en definitiva, la escuela a imitar en una hipotética futura carrera profesional. Esa carrera llegó para el propio Truffaut en el seno de la generación «nouvelle vague», y a partir de entonces, el director de «Los 400 golpes» vivió intensamente su ardorosa pasión por el cine, al tiempo que procuraba expresar su ternura, su capacidad amorosa, sus vivencias íntimas y hasta ese su clásico entusiasmo por el cine mismo.

En dos libros publicados en España (1) queda patente la huella del universo de Truffaut. En la larga y exhaustiva entrevista con el realizador Alfred Hitchcock, en que consiste el primero de ellos, se concretan no ya sólo los puntos de vista del «mago del suspense» sobre lo que debe ser la construcción dramática de una historia del cine, la dirección de actores, los trucos provocadores del suspense, etcétera, sino la admiración que por él siente Truffaut, y con ello, su propia visión del arte cinematográfico. El libro es, a pesar de sus altibajos, en muchos momentos ejemplar para otros profesionales de la dirección cinematográfica, por cuanto a través de los testimonios de Hitchcock y Truffaut se conocen multitud de circunstancias relacionadas con la profesión, siempre útiles: en otros momentos, sin embargo, el libro puede ser irritante, en la medida en que Truffaut se plantea la figura de Hitchcock con papanatismo admirativo, que olvida muchas vertientes del arte cinematográfico que no pueden reducirse a la habilidad de la «puesta en escena». En este último sentido, si bien es cierto

(1) El cine según Hitchcock, de François Truffaut. Alianza Editorial, 1974. Fahrenheit 451 y La noche americana, de François Truffaut. Fernando Torres, editor, 1974.

que la maestría narrativa de Hitchcock puede llegar a ser indiscutible, tampoco es menos que su aportación al mundo de la cultura no ha superado en muchas ocasiones el nivel más elemental. Lo haya querido o no Hitchcock (que parece que sí), su obra tiene un valor muy concreto, que, en el libro, Truffaut no se ha planteado en profundidad.

En el segundo volumen que aquí comentamos, Truffaut hace un doble juego, lleno de interés. De un lado, relata las vicisitudes del rodaje de su película «Fahrenheit 451»; es no sólo el encuentro violento con las estructuras de un arte industrializado, sino incluso en algún punto, la puesta en práctica de algunas de las enseñanzas hitchcockianas. De otro lado, y en el mismo libro, se incluye el guión de «La noche americana», homenaje al cine que Truffaut erigiría en su última película, y donde se adaptan al medio las realidades de ese mismo medio, según el propio Truffaut las ha vivido en la otra parte del libro.

Existe así, en conjunto, una introspección al lenguaje, a la industria y a los mecanismos internos del cine de uno de los más firmes valores del legendario «Cahiers...», que tiene en su entusiasmo cinéfilo el secreto de sus mejores aciertos y de sus más claras limitaciones.

De otra parcela «cahierista» se publican también otros dos libros (2). En el primero de ellos, Eric Rohmer reagrupa sus «seis cuentos morales» que dieron pie a otras tantas películas, de las que hemos visto la mitad en España («Ma nuit chez Maud», «Le genou de Claire» y «L'amour

(2) Seis cuentos morales, de Eric Rohmer. Editorial Anagrama, 1974. Charles Chaplin, de André Bazin y Eric Rohmer. Fernando Torres, editor, 1974.

l'après midi», mientras que ni «La collectionneuse» ni los cortos para televisión —«La boulangerie de Monceau» y «La carrière de Suzanne»— han obtenido autorización para exhibirse). A través de estos «cuentos morales» (que tuvieron su origen en esta versión literaria), Rohmer, repitiendo en todos los casos el mismo esquema dramático, ha ido tejendo y destejendo sus preocupaciones en torno a la fidelidad, al catolicismo, a la integridad moral y a las represiones internas. Sin necesidad de hacer comparaciones valorativas entre los cuentos, es en su conjunto donde Rohmer acaba retratando no sólo su propia personalidad, sino la de una burguesía que sin duda le rodea; burguesía apresada en un entorno cultural, que el autor define poéticamente, obsesivamente.

Este libro de Rohmer reafirma las teorías expuestas frente a Pasolini (3), de la misma forma que las redondea en su trabajo sobre Charles Chaplin, que cierra el libro escrito por el padre de todo aquel movimiento crítico de «Cahiers du Cinéma», André Bazin, (3) Cine de poesía contra cine de prosa, de Pasolini y Rohmer. Editorial Anagrama, 1970.

y que también ve ahora la luz en edición española. El idealismo, pero también la agudeza de Bazin quedan patentes en este trabajo sobre Chaplin, que viene acompañado no sólo por el artículo de Eric Rohmer antes citado, sino por otros de Renoir y el propio Chaplin.

Cuatro libros, en fin, que nos acercan a la personalidad de otros tantos cineastas, dos de ellos —Truffaut y Rohmer— cercanos a muchas de las preocupaciones y dificultades que se plantea el cine de hoy.

■ DIEGO GALAN.



**Mirasol & Sisa, celebración «underground»**

El lunes 21 de abril, a las diez de la noche, actuaron en el Teatro Monumental de Madrid la Orquesta Mirasol y Sisa, presentando un espectáculo insólito, quizá el mejor que —en el terreno de la música «pop»

nacional— se haya visto en nuestra ciudad en lo que va de año. Sin que tengan nada que ver musicalmente entre sí, Sisa y Mirasol forman parte de un mismo fenómeno y de un mismo mundo, que es el llamado «underground» catalán, o más concretamente, barcelonés. Barcelona ha sido siempre —por su excelente posición geográfica y su buen desarrollo económico e industrial— una ciudad culturalmente favorecida en relación con el resto de la Península, y bastante más viva que, por ejemplo, Madrid. Desde hace unos pocos años se ha convertido en el centro nacional de la contracultura a la española, donde el «underground» cuenta con una serie de revistas: «Star», «Ajoblanco», que difunden sus creaciones gráficas o literarias, y con, por lo menos, un local —Zeles— donde se escucha su música. Hay, por lo tanto, más posibilidades de que surjan nuevos músicos, pintores o escritores de entre los jóvenes en Barcelona —donde es posible que se vea lo que hacen—, que en Madrid.

La Orquesta Mirasol es un conjunto a medio camino entre el «jazz» y el «pop», circunstancia típica de los grupos

de vanguardia musical barcelonesa. Puede decirse que el «underground» musical español tiene dos zonas, Norte y Sur, y dos capitales, que son Sevilla y Barcelona; a los sevillanos les interesa especialmente la experimentación electrónica, siguiendo las huellas de Pink Floyd o King Crimson; los catalanes, más cercanos a la cultura en el sentido tradicional de la palabra, prefieren las especulaciones jazzísticas al estilo de Ornette Coleman, o incluso de Miles Davies. El grupo Mirasol está dentro de esta línea; su música, sin embargo, tiene un cierto deje afrocubano, una determinada cadencia salsera que la aleja del «free jazz», sus temas son también más sencillos, sin buscar en ningún momento la filigrana instrumental innecesaria. Se trata de una formación que hace un «jazz» frívolo y de consumo, sin que estos dos términos tengan ningún sentido despectivo o peyorativo.

Sisa fue la verdadera sorpresa: creo que no había actuado nunca en Madrid anteriormente. Se trata de un cantante indefinible y verdaderamente original no solamente dentro del panorama español sino mundial; por su aspecto, por su imagen externa y la de su conjunto —donde figuraba la otra noche un extraño travesti nada transexual— pude acercarme un poco al caricaturesco y revulsivo Frank Zappa, pero su música no tiene nada que ver: es algo lleno de ternura amarga, parodia tierna de un mundo de papel pintado donde se mueve el cantante, dulce burla sangrienta de los propios sueños y de las realidades ajenas; la canción de Sisa está irremisiblemente comprometida con un universo de «cartoons», de infantiles sadismos expresados en imágenes

planas y colores agresivos. Aparte de las continuas alusiones al mundo del «comic» y de la cultura popular, el cantante mismo recuerda sorprendentemente a uno de los personajes de la tira americana, «Blondie», al oficinista de pelos tiesos y lazo de pajavita.

El concierto Mirasol & Sisa fue una verdadera celebración «underground»: en el vestíbulo del teatro se vendían «posters», «comics» del «Rollo Enmascarado» —fabulosa cooperativa de dibujantes— y varitas de incienso. A pesar de los camiones grises aparcados a la puerta del local, en el interior se respiraba el sano aire de libertad de los paradisos prohibidos de allende nuestras fronteras. ■ EDUARDO HARO IBARS.



**La despedida de «T-Bone» Walker**

Aaron «T-Bone» Walker murió hace poco en Los Angeles, a los sesenta y cuatro años de edad. Ni «Time» ni «Newsweek» registraron su fallecimiento. Sin embargo, él fue «la mayor influencia sobre los blues de posguerra con anterioridad a la llegada de B. B. King» (Charles Keil, «Urban Blues»). Fue posiblemente el primer bluesman que adoptó la guitarra eléctrica. Pronto descubrió que el nuevo instrumento era algo más que una versión potente de la guitarra acústica: en sus discos con la banda de Les Hite y bajo su propio nombre fue creando los rudimentos de un estilo que alcanzaría su más

alta expresión con B. B. King. La fluidez de sus arpeggios, la originalidad de su frasco, la riqueza de sus improvisaciones, no dejaron de impresionar tampoco a Freddy King, Albert Collins, Otis Rush, Magic Sam, Buddy Guy, Albert King y demás guitarristas de blues de los últimos tiempos. La banda de Walker, que funcionó de 1945 a 1955, sentó las bases del jump blues, un estilo inmensamente popular en la Costa Oeste y que se caracterizaba por usar ritmos más suaves y secciones de viento menores que las bandas de Kansas City, aparte de la preponderancia de la guitarra y el piano como elementos solistas y la relajada sofisticación del vocalista.

La trayectoria musical de «T-Bone» Walker refleja fielmente la transformación cultural y económica de su pueblo durante el período en que gran número de negros abandonaron la sociedad agrícola del Sur en busca de la prosperidad industrial de las ciudades de la Costa del Pacífico y el Norte. La desilusión al encontrar un sistema igualmente discriminatorio pero mucho más insidioso, la frustración al comprobar la falsedad de una guerra en la que habían luchado en todos los frentes en nombre de unos ideales que no eran respetados en el interior de los Estados Unidos, la necesidad de expresar su insatisfacción, a pesar de la aparente prosperidad de su nueva situación, todo aparece bajo la superficie de la refinada música de «T-Bone» Walker y muy especialmente en su pieza más famosa: «They call it stormy monday/But tuesday's just as bad/Wednesday's worse, Lord/And Thursday's oh, so bad...».

«T-Bone» grabó frecuentemente durante la última década para Blues Way, Wet Soul, Bunswick, Bluestime, Polydor y otras compa-

