

Kerouac para confirmar aquella tentativa. «México city blues», por ejemplo, donde el poeta sabe cómo conducirnos al momento en que la poesía quiere desatarse de sus pomposos atavíos y mostrarse límpida y clara como un solo de saxo. «Y escribió para saxofón: / Escribió los solos / — como sautergain & finn / y entonces todos ellos bailaron / y me besaron en las lunares estrellas» (3).

El mismo Cook nos dice de Jack Kerouac «fue probablemente el más obsesionado por la ética del "jazz"». Y agrega un momento más adelante «también intentaba comunicar a su obra la urgencia y el flujo continuo de la música».

De lo que se trataba sin lugar a dudas era de devolverle a la poesía su carácter épico-juglaresco a la par que circunstancial. Al fin y al cabo las grandes ciudades norteamericanas lo tenían todo, todo, menos el grito que denunciase el filo interior de su disfrazada barbarie.

La juventud norteamericana encontraba en el movimiento «Beat» su más justa y acabada expresión. Musicalmente la cancioncilla facilona y fútil cedería paso a una modalidad de los años sesenta: el «rock», género musical que partiendo del «blues» daría nombres relevantes a la canción de protesta o en el poema de circunstancia musicalizada. ■

JORGE ERNESTO DIP.

(3) Página 139 en obra citada en nota 1.

**Jesús Munárriz, contra el muro**

En Viajes y estancias, la última entrega poética de Jesús Munárriz (1), hay dos discursos bien diferenciados en el tema, en el tono, en la fábrica misma. El segundo, que el autor titula «De aquel amor me quedan estos versos», anda dedicado enteramente a una pasión libertaria, especie de sueño secular y rubia hembra. El primero, denso monólogo cortado apenas por las pausas que dividen los poemas, es una ambigua y bellísima reflexión sobre todo y sobre nada (sobre la nada), sobre los largos profundos caminos que conducen, imparables, a la desesperanza. Sobre la lucha, temporal y sangrienta, contra el muro. El libro, con todo, conserva la unidad de la inducción; consigue, en este camino, no sé si voluntariamente trazado, que viene de lo general y cósmico a lo particular y pasional, la interrelación perfecta, la consecución de ambos temas y maneras, una solidez que permanece en la mirada y la comprensión del lector, más allá de la relación de causa y efecto, más allá de las diferencias

táctiles y de imaginaria, más lejos, incluso, del propio lenguaje.

«Viajes y estancias», propiamente —esto es, el primer discurso— es, en realidad, un único y largo poema, que debe leerse seguido. Y si aparece cortado en poemas sólo aparentemente independientes, es, únicamente, para que quede más claro el vaivén dialéctico del discurso, ese ir y venir entre el recuerdo y la esperanza y la negación y la palabra. Si comienza con un poema que es casi confesatorio («Yo, que he llegado tarde a tantas vidas/hoy me acerco inseguro/a la desvinculada mirada de los sueños») acabará afirmando, en un intento casi metafísico, sólo salvado por el contexto, la palabra, esto es, la literatura, como única salvación. En medio, el texto hermético, la oscura y bella palabra, un cúmulo de referencias que el lector sabrá conectar con su vida, con la de toda una generación y un país y cierta desasosegada sensación de fracaso, pero

que el poeta se limita a dejar abierto, en un juego matemático y lingüístico de difícil pero apasionante captura.

Efectivamente, podríamos hacer una lectura cabalística, en base a la frecuencia de las negaciones, al aspecto verbal dominante en los poemas, al descenso temático, de ese «ello», nada, oscuridad, del principio, hasta el yo angustioso del final. E iríamos encontrando en una curva oscilante, ajustada al número tres —que es el nuestro, el de nuestra cultura, el de la Trinidad y la Dialéctica— primero, la presencia de la Nada y esos poemas donde el condicional domina como una sombra melancólica, hasta chocar, desde el paraíso lúdico soñado, con la evidencia (tres) de lo imposible. Luego, retomado el tono casi narrativo e impersonal del pretérito indefinido, la referencia a una esperanza sin nombre pero histórica, pasada pero temporal; y de nuevo (esta vez nueve) la negación y el susto.

Ahora, como en la vieja épica, el imperfecto de irrealdad, que acerca y aleja a un tiempo ciertas evidencias estéticas, para pasar al presente narrativo (y estamos en el poema 12) en que una aventura personalizada en tercera persona intenta la batalla contra el muro. En 15 (negación) esa realidad ambigua que es la muralla descrita y poderosa, se afirma sobre polvo y esqueleto. Y más allá, la vuelta a lo que fue idilio con el tiempo, con el pasado fecundo y primitivo, cargado de referencias bíblicas o miltonianas al paraíso perdido. En los últimos tres poemas, Munárriz concluye este primer discurso ante la muerte, ante un bote de remos, ante la única tristísima desesperada afirmación de la palabra.

«Porque a pesar de [todo, contra razón, [salvado queda el que dijo. Y [nada contra razón también, queda del que [calló, sino el molde vacío [de su materia muda. Por eso estoy con las [palabras y por eso redescubro un sentido [do al sinsentido en [ellas y repito sonidos que [heredé sin quererlo y es mi roce en su [uso mi paso por la [historia».

Por eso, también, en este último poema, el ritmo se concreta, y la voz se hace más afirmativa, más sosegada. Es que antes, entre dudas, los versos blancos enfrentados en su base con la estructura compleja de la sintaxis, no respetaban sino escasas cadencias, siguiendo los hilos de un razonamiento vacilante en profundidad, amañados según la marcha del espíritu, alejados en la parábola intelectual y críptica. A partir de ahora, en que ya entramos en el libro amoroso, la inteligencia deja el sitio a la sensi-

bilidad, y la palabra se conduce, según el mandamiento bretoniano, con las mismas reglas que la conducta amorosa: extrañas afinidades, hermosas comparaciones (las más materialistas entre las metáforas), contactos surreales que enlazan lejanías. Una historia que se dibuja desde el principio entrecortado por la ilusión, al final roto por la conformidad. Una muestra, sin pausas, del amor loco, donde la materia amorosa aparece en toda su realidad agarrante, y sólo la palabra («tienes alma de olivo») se sublima. La palabra al fin, mandamiento de la muerte, según Munárriz mismo, que, vertida en reflexión pensante o sensación sorprendente, justifica este libro, esta existencia y, seguramente, esta crítica. ■

ROSA MARIA PEREDA.

**Un drama sobre la emigración obrera española**

Cuando el documento conforma la base de un drama, cuando los personajes de ficción son los portavoces de personajes reales, cuando la obra solicita una solidaridad concreta con víctimas concretas, nuestra actitud de lectores o de espectadores deja de ser la habitual. Podemos, puesto que se trata de una obra artística, formular determinados juicios estéticos, declarar, como en el caso del texto que ahora nos ocupa, «En un lugar de Alemania», de Patricio Chamiz, que nos hallamos ante una pieza naturalista, elemental y hasta un poco melodramática; pero, por encima de tales consideraciones, se impone el sentimiento del respeto y una toma de posición crítica.

«En un lugar de Alemania», versión teatral de un relato del mismo autor, intenta recoger el



ambiente de nuestra emigración obrera. Tendría algo de continuación de «La camisa», de Lauro Olmo. Si en esta última se exploraba el medio social de donde partía nuestra emigración, ahora nos encontraríamos ante la vida de estos mismos emigrados en un centro industrial alemán. La nostalgia de la propia tierra, el recuerdo de los familiares, la necesidad de ahorro, los proyectos para el regreso, la soledad del emigrado, la inferioridad recelosa ante el alemán, son algunas de las notas que definen un ambiente de inequívoca autenticidad. Un ambiente verbalmente registrado con las diversas versiones fonéticas del castellano, como si estos barracones alemanes fueran el lugar del diálogo entre los obreros de nuestras regiones.

Se plantea, sin embargo, Chamizo algo más que reflejar fotográficamente una determinada realidad. Se propone, al mismo tiempo, interpretarla críticamente, superando sus dimensiones sentimentales. Es decir, encuadrar la clara protesta subyacente en el drama dentro de una visión política muy precisa de sus causas.

La otra obra del volumen, «Ganarás el pan con el sudor del de enfrente», alegoría extremadamente didáctica sobre los orígenes y abusos del capitalismo, contribuye a establecer con nitidez la ideología del dramaturgo. El desenlace de la obra, cuando, denunciada la explotación existente en el capitalismo liberal, las víctimas organizan la resistencia, es una invitación a los espectadores para que pongan el final que más les guste. Es decir, para que se sepan partes del proceso que, entre muchas de sus manifestaciones, tiene la que se recoge en el drama «En un lugar de Alemania».

De nuestra emigración se ha escrito mucho. En el orden teatral, recordemos que, además de las discutibles «embajadas artísticas» enviadas desde aquí en alguna Navidad, varios de

nuestros mejores grupos independientes han trabajado en los centros españoles de Alemania Federal, Holanda, Bélgica, Suiza y Francia. Yo creo que a la hora de resumir todo el material válido, de preguntarnos por la sensibilización del teatro español ante el tema, «En un lugar de Alemania», publicada en Ediciones Hoac, ocupará un puesto destacado. ■ JOSE MONLEON.

## «Cine español, cine de subgéneros»

«Cartelera Turia» es una publicación singular. No se contenta con ofrecer, como hacen otras carteleras, una lista exhaustiva de lo que en materia de espectáculos puede verse en la semana de turno, sino que constituye una auténtica guía para el espectador —en este caso valenciano— por cuanto cada título de estreno va acompañado no de un simple y aséptico esquema argumental, sino de un comentario crítico que trata de situar el film o la obra teatral, según el caso, en el contexto de la producción total de un autor o en el marco de un movimiento determinado, desde una perspectiva desmitificadora y con un enfoque marcadamente sociológico e incluso político afín en cierto sentido al que caracteriza la labor de Diego Galán y Fernando Lara en estas mismas páginas. Paralelamente, el equipo responsable de «Cartelera Turia» desarrolla actividades de promoción de una auténtica cultura cinematográfica, organizando ciclos en colaboración con cineclubs locales y de los que es un buen ejemplo el recientemente dedicado al «Surrealismo y cine», durante el cual se han exhibido películas de Vigo, Clair, Richter, Buñuel, Man Ray, Prévert, etc.

Cuatro de los miembros de este equipo, hoy escindido, Juan M. Com-

pany, Vicente Vergara, Juan de la Mata Moncho y José Vanaclocha, acaban de publicar en una editorial valenciana —Fernando Torres— un volumen colectivo que se inscribe perfectamente dentro de esa labor clarificadora que, semana tras semana, desarrollan desde la cartelera. El título del libro, ya de por sí elocuente, es el de «Cine español, cine de subgéneros».

Si partimos de un hecho fácilmente comprobable: que películas del tipo de «Lo verde empieza en los Pirineos», «Aborto criminal» o «Experiencia prematrimonial» constituyen la dieta habitual del frecuentador de salas cinematográficas de nuestro país —me resisto a llamarle «aficionado»— y que, quierase o no, una película de Saura, por citar el caso tal vez más representativo de otro tipo de cine, goza de una difusión a escala nacional mucho más limitada a pesar de los recientes y alentadores éxitos de «Ana y los lobos» y, sobre todo, de «La prima Angélica», re-

sulta obvio que mediante el estudio de películas del primer tipo ganaremos un conocimiento mucho mayor de las necesidades, carencias y frustraciones de la sociedad en que estamos insertos que el que podemos obtener analizando cualquier film del segundo tipo.

La ecuación del título del libro tiene, pues, una justificación real, ya que los films que podrían incluirse dentro del apartado de lo «sub» —y para entendernos sobre esta calificación remitimos al «extra» de TRIUNFO dedicado al tema (número 423)—, constituyen el grueso de la producción española. Producción y consumo están, no hace falta decirlo, íntimamente relacionados.

A lo largo de los cuatro trabajos en que se divide el volumen, los autores pasan revista a otros tantos subgéneros que ellos han etiquetado así: el «spaghetti-western», el film de terror, el musical hispano y el cine «sexy» celtibérico (¿por qué no «verde», sencillamente?). A pesar de tratarse de una

labor de equipo la desarrollada en este libro, no puede decirse que el método seguido en la redacción de los distintos trabajos sea totalmente homogéneo: el autor del ensayo dedicado al cine de terror, por ejemplo, se inclina por un tipo de lectura semiológica de los subproductos que considera, y el resultado ofrece un indudable interés; otros cargan más el acento del lado sociológico. Las fórmulas de presentación difieren igualmente entre sí: un crítico opta por contar las vicisitudes de los distintos realizadores dedicados a un subgénero determinado o comenta declaraciones suyas recogidas de distintas publicaciones, mientras que otro cree conveniente apoyar su trabajo en reseñas extraídas de la propia «Cartelera Turia», reseñas que, por su misma acumulación, resultan de una abrumadora elocuencia.

Si es cierto que tal heterogeneidad de tratamiento puede redundar en beneficio de la amenidad del libro, tie-

ne como desventaja una cierta dispersión metodológica que se hace muy evidente al comparar el trabajo que abre el volumen, el de Juan M. Company, dedicado al «subterror hispano», con el resto, y que se manifiesta también al nivel del lenguaje utilizado. Por un lado, se emplean expresiones como «enseñar el musulmán» o «la madame» —esta última referida a la censura, naturalmente—, mientras que, por otro, se dicen cosas como la siguiente: «su rica ambigüedad moral en el contexto de lo real socializado».

Esa especie de desenfado expositivo que da lugar a expresiones como las del primer tipo constituye evidentemente un hábil guiño que el crítico dirige a un determinado tipo de lector que resulta muchas veces estar ya de antemano convencido. Ocurrir, sin embargo, que un lenguaje que funciona bien en una reseña crítica habitual puede ser contraproducente en un contexto distinto. (Dicho sea entre paréntesis, que tampoco estoy defendiendo un lenguaje aburridamente neutro para esta clase de trabajos.)

Hecha esta objeción de fondo, que no quiero de ningún modo que se interprete como una censura de este libro concreto, sino más bien como una observación de carácter más general, preciso es reconocer el interés y la utilidad indudables del trabajo colectivo del equipo «Cartelera Turia» por cuanto constituye un primer acercamiento a un tipo de cine que es alimento «espiritual» de millones de españoles y que, como muy bien dice Román Gubern en su presentación, un sociólogo de la comunicación no puede ignorar olímpicamente.

Tampoco un crítico, pienso yo —y piensan lógicamente los autores de «Cine español, cine de subgéneros»—, de otro modo no se habría escrito este libro. ■ JOAQUIN RABAGO.

