

recedor. Por último, Vivanco comenta, muy ceñido a la letra moratiniana, ciertos aspectos creenciales del ilustrado Moratín que demuestran la relativa legitimidad de esta etiqueta aplicada a espíritus que, como el suyo, presentan una dudosa coherencia ideológica y, en cualquier caso, una frondosidad que desaconseja la catalogación precipitada. Después de todo, el propio Vivanco está ilustrando a todo lo largo del libro esta sabida conclusión de que quien más quien menos, cada quisque oculta bajo el sayo su cuarterón contradictorio. Vivanco incluido, digo, en estas mismas páginas admirablemente trazadas al hilo de Dilthey y Marx, de Ortega y Truman Capote, del Marqués de Velmar y Arthur Miller, de energía racionalista y de catolicismo contestatario, de *violácea* erudición y estupendas intuiciones de escritor. Del excelente escritor que es, también en prosa, el poeta Luis F. Vivanco. ■ JOSE A. GOMEZ MARIN.

## «Pim-Pam-Pum» o la reconciliación con Ionesco

Interesante texto e interesantes algunos de los elementos que concurren en su edición española. La obra se publica en la excelente colección teatral de «Cuadernos para el Diálogo», cuyos criterios de selección son bien conocidos. Ahora, al dar entrada a la obra de Ionesco, viene a sentenciarse algo que muchos sabíamos desde hace tiempo, pero que cobra una especie de nitidez pública: la crisis radical de ciertas concepciones —que se limitaban a la imagen social del hombre— del realismo. Los directores de la colección empiezan así su prólogo: «Con «Pim-Pam-Pum» se zanja la cuestión que ha venido planteándose y debatiéndose a lo largo de varios títulos. La cuestión no es otra que el enfrentamiento entre el llamado teatro épico y el llamado teatro de vanguardia. Ya «Knack» emborronaba la nitidez de esta diferenciación...».

Porque, claro está, la cuestión se zanja dando por

esquemáticos los tradicionales enfrentamientos entre ambos conceptos: «En Brecht se descubren fuertes preocupaciones existenciales» o «Adamov asumía y rebasaba en dos de sus últimas obras el esquematismo de ese enfrentamiento entre lo individual y lo colectivo».

Una larga e inteligente introducción de Angel Fernández Santos, escrita, además, con su habitual gracia literaria, aclara perfectamente el nuevo estado de la cuestión. Numerosos textos de Ionesco ponen de manifiesto el carácter polémico de unas ideas que le condujeron al enfrentamiento con numerosos críticos, entre los que el inglés Tynan ocupa, por la resonancia de la disputa, un lugar destacado. Ionesco, denostado un día por todos los brechtianos,

forzoso reconsiderarlos, por aquello de superar los enfrentamientos entre lo personal y lo colectivo.

«Pim-Pam-Pum» es el título que Alvaro del Amo, autor de la excelente versión castellana, ha dado a una obra que en el original lleva el intraducible de «Jeu de massacre». Se trata de una sucesión de breves escenas, en las que, a cuenta de una extraña epidemia, van muriendo los personajes más diversos en las más diversas circunstancias. La muerte es un elemento tragicómico que imprime a todos los diálogos un agobiante sentido de imbecilidad. Todos mueren, por decirlo así, con la palabra en la boca, sin que pueda sostenerse que la imaginación de Ionesco haga gratuitas sus disparatadas imágenes. La presunción humana es siem-



Eugenio Ionesco.

por considerarle el representante de una vanguardia sin perspectiva histórica y estrictamente ligada a la crisis burguesa, es hoy saludado como un escritor valeroso que intentó aguar la fiesta del realismo esquemático. Su defensa de la imaginación, su consideración de que todo teatro estrictamente limitado a demostrar una idea es tautológico, puesto que la idea está ya antes de la obra, su planteamiento anarquizante de la creación dramática, son factores que si un día parecieran «sospechosos» hoy es

pre reconocible en una masacre que nunca pierde el carácter de juego. ¿Y no es éste un aspecto de la realidad histórica? ¿No es esa bufonía macabra una de las características de nuestro mundo?

Obra absurda y lúcida, que explica muy bien porque el polémico Ionesco, cuando se burlaba de los devotos de San Bertold Brecht y San Arthur Miller, no siempre decía herejías idealistas, sino que, entre afirmaciones discutibles, estaba a veces cargado de razón. ■ JOSE MONLEON.

## CINE

### Voz de alarma en el cine español

Repetir las circunstancias y problemas del cine español es ya el pan nuestro de cada día. Desde cada publicación, desde cada firma (con las honorables excepciones habituales), se ha venido señalando ininterrumpidamente que el cine español posee unos graves problemas de base, de estructuración, y que las leyes proteccionistas habidas hasta ahora no han valido nunca (salvo también en pequeñas cuestiones que han tenido carácter provisional) para solucionar drásticamente esos problemas. Se ha venido diciendo también que las subvenciones y ayudas, si bien en ocasiones han permitido cierto desarrollo en cantidad, han valido al mismo tiempo para coartar la libertad de calidad. Se ha venido repitiendo, en fin, todo cuanto cualquier lector mínimamente interesado por la cuestión ha oído cientos de veces durante cientos de años.

Si se vuelve de nuevo a plantear la cuestión, ahora es debido a un muy interesante informe realizado por el Secretariado Central de Asuntos Económicos de la Organización Sindical, entroncado en un estudio general sobre la evolución económica española en 1971. El informe señala, entre otras cosas, que la reciente Ley de Ayuda y Protección al Cine no ha valido, de momento, para solucionar ninguno de los problemas antes planteados, sino, muy al contrario, para mantenerlos y, en su caso, acrecentarlos. A ello ha colaborado fundamentalmente la falta de seguridad que el productor español tiene en este momento con respecto a la justa e inevitable ayuda que el Ministerio correspondiente debe garantizarle. Si la industria automovilística se protege de acuerdo a la com-

petencia extranjera —en impuestos y restricciones—, ¿cómo no ayudar al cine nacional?

Pero, de acuerdo a un planteamiento cultural, ¿vale la pena ayudar a un cine que se siente limitado en su creación por una censura, que, según señala el informe, «tiene criterios trasnochados»? «La censura limita y coarta el desarrollo comercial de nuestro cine». El estudio plantea lo que ya expuso en su día la Asociación Sindical de Realizadores Cinematográficos Españoles (a cuya cabeza se encuentra Juan Antonio Bardem): la necesidad de que el cine español tenga un tratamiento idéntico al extranjero (entre nosotros, se entiende). Si las películas extranjeras se presentan a censura una vez realizadas, ¿por qué las nacionales deben sufrir la censura previa del guión si éste, generalmente, difiere de la obra realizada? ¿Todavía creemos que una imagen puede ser traducible a palabras?

La necesidad de un tratamiento idéntico es indiscutible. Pero, ¿puede un productor español soportar, económicamente, una película prohibida una vez realizada? ¿El productor de «Canciones para después de una guerra» ha podido levantar cabeza? ¿Y si las películas extranjeras también se prohíben una vez importadas —«Muerte en Venecia»—, con lanzamientos autorizados y estrenos previstos, puede un distribuidor arriesgarse de nuevo o procurará, a partir de ese momento, exhibir la obra completa de Leni Riefenstahl?

El problema del cine español sigue siendo fundamentalmente de censura, sin olvidar, lógicamente, el de su estructuración económica. Pero es de suponer que, en una amplia libertad de expresión, cuando las películas españolas consigan hablar a los espectadores españoles de problemas españoles, éstos, automáticamente, se sentirán interesados por él. ■ DIEGO GALAN.

### Moreno Alba opta por el efectismo

Al hablar de «Triángulo», de Rafael Moreno Alba (1972), es necesario plantearse la existencia de dos películas diferentes: una de ellas —la que ocupa la pri-

# ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

mera hora del film—, sin el más mínimo interés, tónica y convencional; la otra, de mayor garra y novedad en su objetivación de unos sentimientos, de unos deseos habitualmente reprimidos. El carácter genérico del título, así como los no-nombres dados a los personajes («Ella», «El», «El amante»), indican que Moreno Alba no ha buscado la singularización de un caso particular, sino el desarrollo de un simple esquema que abarcase la relación matrimonial típica; es decir, aquella encuadrada en unos moldes, en unos patrones de comportamiento nacidos de la visión del mundo, de la ideología y la moral de la clase burguesa.

Para ello, «Triángulo», más que centrarse en el tema del adulterio lo que hace es apoyarse en él como elemento detonador, como fulminante para llegar a otra situación más compleja: la realización práctica y física del carácter de dominio inherente a la institución matrimonial así entendida. Ese encierro, ese exclusivismo total, esa fijación en una sola persona, a que «El» le obliga a «Ella» tras su relación erótica con «El amante», se hallan latentes en

práctica y llevado hasta sus últimos extremos. No sé si por imperativos externos o por conveniencia cara a una película que se quiere comercial, el marido ha sido configurado como un personaje enfermo, cuya neurosis progresiva hacia la locura influye de manera esencial en el desarrollo de los hechos. Lástima, porque dicha configuración traiciona el espíritu globalizador de Moreno Alba antes señalado. Sabido es el rechazo del público ante situaciones extremas que se le plantean dentro de una normalidad aparente, pero al patologizarse la relación, «Triángulo» pierde un buen porcentaje de sus intentos críticos, una considerable parte de su carga destructiva.

También la pierde a causa de la continua tendencia de Moreno Alba hacia el efectismo (1). He dicho desde el principio que excluyo la primera hora de proyección, irritante en sus múltiples correrías de Nuria Espert y Máximo Valverde por playas lusitanas, en su tratamiento de «alta comedia» lujosísima, llena de coches maravillosos, rico vestuario, habitaciones señoriales y algún que otro bohemio divertido. Pero es que aun inclu-

mo siempre molesto, pero innecesario, además, dada la fuerza de aquello que narra. Los críticos tenemos la santa manía de elevarnos hasta los grandes maestros a la hora de juzgar cualquier película. Es que se suele encontrar en ellos la lección de la sencillez, de que las cosas se expresen por sí mismas (si tienen capacidad para ello, si no es que no valen), olvidando automáticamente cualquier tipo de subrayados machacones, de efectos golpeantes. Viendo «Triángulo» he recordado con añoranza «El», de Buñuel, y «Madame D...», de Ophüls, con las que el film de Moreno Alba se relaciona en cuanto exploración del mundo de los celos—en el primer caso— y en cuanto enclaustramiento punitivo de una mujer, sufrido por Danielle Darrieux en la obra del genial vienés.

Pues bien, el autor de «Las melancólicas» ha preferido una utilización hasta grotesca de temas musicales clásicos, una planificación enfática, unos diálogos «cultos» y una Nuria Espert superatormentada—aunque muy aceptable en fragmentos aislados— para golpear convulsivamente al espectador. La valoración crítica es distinta si se trata de un estilo personal de narración o, por el contrario, de unas exigencias comerciales. Pero el resultado, cara a la obra en sí, es el mismo: antepone lo superficial a lo visto en profundidad, lo efectista a lo serenamente sencillo o sencillamente sereno. ■

FERNANDO LARA.

(1) Efectismo ya reflejado por Diego Galán en su crítica de «Las melancólicas» («Triunfo» núm. 505).



«Triángulo», de Rafael Moreno Alba (1972)

centenares y centenares de parejas, con la única diferencia de que lo que en ellas es una obsesión mental—nacida, insisto, de una educación, de una cultura, de una moral muy concretas, con nombres y apellidos—, aquí se da como algo efectivamente puesto en

so en esos cuarenta y cinco minutos finales que me parecen mucho más apreciables, Moreno Alba—que llega así a su tercer largometraje, tras «Gallos de pella» y «Las melancólicas» y una dilatada etapa como ayudante de dirección— no sabe renunciar a un efectis-

siglo, titulado «Celebridades contemporáneas», del que eran autores el poeta menor José Abad y el excelente caricaturista Román Bonet, se incluía una semblanza de Felipe Pedrell, que comenzaba con la siguiente estrofa: «Maestro compositor/ y notable tratadista, / es más docto que escritor, / más erudito que artista».

No siempre las semblanzas poéticas suelen ser afortunadas. Sin embargo, en este caso, lo era. Felipe Pedrell fue, a pesar suyo, más estudioso que creador, más teórico que inspirado, más musicólogo que músico. Nacido en Tortosa el 19 de febrero de 1841, ingresó como niño de coro en la catedral de su ciudad natal, cursó estudios de música con el maestro de capilla Juan Nin, y, dando muestras de una precoz capacidad de asimilación, compuso, cuando apenas contaba quince años de edad, un «Stabat Mater» a tres voces. En 1895 obtuvo por oposición una cátedra en el Conservatorio de Madrid, cargo que desempeñó brillantemente hasta su jubilación, en 1907; durante aquellos años de actividad docente ejerció una especie de omnimoda influencia sobre compositores tan significativos en la historia de la música española como Isaac Albéniz, Enrique Granados, Higinio Anglés, Amadeo Vives, Joaquín Turina y Manuel de Falla. Puede, por tanto, afirmarse sin reservas que Pedrell fue el padre de la escuela nacionalista hispánica.

Su labor creadora puede sintetizarse en una serie de «Lieder», los poemas sinfónicos «Mazeppa» y «La matinata», la tragicomedia lírica «La Celestina», la ópera «El último Abencerraje» y la ambiciosa trilogía escénica «Los Pirineos». En 1910 realiza un viaje a Buenos Aires; el éxito obtenido en Argentina le compensa parcialmente de los fracasos sufridos en su propio país. El 19 de agosto de 1922, lamentándose por la incomprensión de los compatriotas («A mí no se me ha hecho justicia ni en Cataluña ni en el resto de España; a



Pedrell, por Román Bonet

mí se me ha querido rebajar constantemente diciendo que yo era un gran crítico y un gran historiador, pero no un buen compositor. Yo no pido respeto para mis años, sino para mi obra»), Felipe Pedrell muere en la ciudad que le vio nacer.

Cincuenta años después de su muerte, no existen motivos para modificar el juicio que Pedrell mereció a sus contemporáneos. Se equivocaba Felipe Pedrell al pretender anteponer su obra creadora a su tarea investigadora. Los ocho volúmenes de la antología «Hispaniae Schola Musica Sacra»—en los que se recogieron por vez primera las partituras de Victoria, Guerrero, Cabezon, Morales, etcétera...— y los cuatro tomos del «Cancionero popular español» marcan un insuperable punto de arranque para la investigación científica de la música. Felipe Pedrell es, junto con Barbieri, el primero de nuestros folkloristas. «Desde el punto de vista de la musicología—ha escrito Federico Sopena—, Pedrell lo ha comenzado todo: hasta nuestros días, el esfuerzo consiste en ordenar y encauzar sus descubrimientos y atisbos». Sin la intervención de Pedrell, la música española se vería hoy reducida a una décima parte de su extensión histórica. Y este resultado basta y sobra para justificar una vida humana. ■ S. R. SANTERBAS.

## MUSICA

### Pedrell, cincuenta años después

En un pintoresco libro publicado a comienzos de