

malismo y sus prolongaciones, como en el caso de las teorías estándares sobre el comentario de textos, atacados con agudeza en tanto que verdadera impostura teórica y agente contra el sentido común. Crespiello asume ampliamente un *pathos* nietzscheano con la idea del gran estilo así como el concepto hermenéutico de exégesis, decisivo en la concepción del autor y ya acuñado en el antes citado libro de materia puramente lingüística.

Idoia Arbillaga

La vida y leyenda de los Hermanos Marx, *Monkey Business*. Simon Louvish, T. & B Editores, Madrid 2001.

Eran cinco hermanos, más que los mosqueteros, pero también como ellos la fama fue para tres. ¿Quién, aún ahora, tantos años después de su último mutis, desconoce a Groucho, Chico y Harpo? Gummo y Zeppo también formaron parte —esporádicamente— del grupo, como cuando formaron en 1919 los «Four Nightingales», uno de los conjuntos que su madre la infatigable Minnie Marx llevaba a los escenarios del vodevil.

La saga había comenzado a mediados del siglo XIX en Alemania, donde nacieron Samuel Marx

(1860) y su esposa Minnie (1864) emigrados a Nueva York, donde nacieron sus hijos Leo (1887), Adolph (1888), Julius (1890), Milton (1892) y Herbert (1901). Más tarde fueron más conocidos como Chico (Leo o Leonard), Harpo, o sea Adolph y también Arthur; Groucho, registrado como Julius Henry y Gummo (Milton) seguido por Zeppo (Herbert). Hubo también una hermana, Pauline, que no dejó rastros en el vodevil.

La estirpe era numerosa y bastante compleja, tanto que el autor de esta minuciosa, divertida y excelente biografía, decidió incluir al final del libro un árbol genealógico de la familia Marx-Schoenberg. Las raíces de la vocación artística de los Hermanos podrían rastrearse en Levy Schoenbarg, padre de Minnie; según la leyenda familiar, aquél y su esposa Fanny recorrían los caminos de su Alemania natal, él como ventrílocuo, tal vez «mago» y ella tocando el arpa. ¿Una herencia?

Cuando en 1929 irrumpe el cine sonoro, llega el momento en que los Hermanos Marx van a registrar el humor delirante que ya habían perfeccionado en el vodevil durante muchos años de tablas. Allí estaba Groucho, eterno enamorado lascivo con su bigote pintado; Chico con su piano y su aire de incierto italiano, y Harpo, el mudo angélico y lunar.

Es cierto que ya eran famosos, pero el cine les otorgó una proyección universal. Sus primeras pelícu-

las, *The Cocoanuts* (*Los cuatro cocos*, 1929) y *Animal Crackers* (*El conflicto de los Marx*, 1930) estaban basadas en musicales que habían representado en teatros; pero en las siguientes, pese a contar con numerosos guionistas y autores de *gags* entre ellos George Kauffman y Noss Rydkin seguían inspirándose en las pautas ejercitadas en sus obras de vodevil. *Horse Feathers* (*Plumas de caballo*, 1932), *Duck Soup* (*Sopa de ganso*, 1933) y *A Night at the Opera*, 1935) constituyen la cima de un anárquico pero fogueado estilo, pero aun las que siguieron poseen destellos de su genio, como *A Day at the Races* (*Un día en las carreras*, 1937) y *Go West* (*Los hermanos Marx en el Oeste*, 1940).

Todavía aparecieron juntos en cinco películas más (de las cuales sólo destaca *Una noche en Casa-blanca*), pero su magia delirante ya se arrastraba melancólicamente, gracias a producciones bastante ineptas, Groucho prosiguió apareciendo en filmes menores mientras se aficionaba a la radio y la televisión. Sus libros lo ratificaron como humorista de talento.

El minucioso, extenso y bien documentado libro de Simon Louvish traza la historia de los Hermanos desde sus orígenes como hijos de inmigrantes pobres hasta que son aplaudidos en todo el mundo, ya ricos y famosos. Louvish ha recogido testimonios de familiares, ami-

gos y exégetas, sin olvidar a colaboradores y miembros de una amplia cohorte de «marxistas» fieles, como Paul Wesolowski, incansable buceador en el sendero de los cómicos, que guarda en su archivo más de 40.000 objetos y recortes sobre ellos.

También recuerda que los Marx fueron apreciados por los surrealistas, entre ellos Dalí, que escribió un guión para Harpo, al que más admiraba. Y ahora, sólo un breve ejemplo del humor marxiano; Groucho en una felicitación de cumpleaños: «Si sigues cumpliendo años, acabarás muriéndote».

El cine de Goebbels, Rafael de España, Ariel, Barcelona 2000, 167 pp.

La producción cinematográfica es un reflejo de la realidad social, política y económica del país donde nace y a la vez un espejo del mismo y de su tiempo. No es raro entonces que ese reflejo tiene al poder para condicionarlo a sus deseos, como escaparate de prestigio y de ideas. Para los regímenes totalitarios y en especial para el nazismo, ese medio de comunicación era objetivo prioritario para su propaganda.

El cine alemán, que pocos años antes de la llegada de Hitler al poder había creado obras maestras del

expresionismo, fue presa de la ominosa maquinaria nazi. Y una de las primeras acciones del ministro de propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, fue convocar a las personalidades del espectáculo y en un discurso entusiasta predicar su intención de «regenerar el cine alemán».

Como anota Rafael de España, el 11 de marzo de 1933 se crea el *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, o sea, el ministerio encargado de «la educación del pueblo y la propaganda» (RMVP). Goebbels fue nombrado su ministro, con la responsabilidad de decidir todo lo referente a la cultura, la información y, por supuesto, la propaganda. En 1934, Goebbels redactó una ley del cine que estableció una rígida censura de guiones que más adelante se extendió a la información: los críticos no podían juzgar las películas, sólo contar su argumento. Por fin reestructuró la industria, que quedó a merced del Estado.

El libro, en su parte más amplia, revisa y comenta una serie de filmes del período nazi, de 1933 a 1945. Una visión de conjunto muy interesante, ya que es un capítulo bastante ignorado por obvias razones. Es curioso comprobar que las películas de pura propaganda no son muy abundantes, como era el tristemente famoso *Hitlerjunge Quex* (1933) sino que optan por cierto escapismo de entretenimiento. Como la otra consigna fundamental fue eliminar de la industria a los judíos, eso pro-

vocó el éxodo de la mayor parte de los cineastas valiosos (de Max Ophuls y Robert Wiene a Billy Wilder) vulnerando la «calidad» que Goebbels propiciaba. Cabe recordar que los ejemplos que puso como modelo eran *El acorazado Potiomkin* de Eisenstein, porque mostraba que una obra de gran valor artístico podía ser un excelente vehículo de propaganda y añadía *Ana Karenina* de Clarence Brown, con Greta Garbo, como ejemplo de cine puro, sin dependencia de otras artes.

El examen de los filmes reseñados revela algunas curiosidades: en 1933 Max Ophuls realiza *Liebelei*, una de sus románticas evocaciones de la Viena finisiclar. Cuando se estrenó en Alemania, su director ya había emigrado. El mismo año Reinhold Schünzel dirige *Viktor und Victoria*, una comedia divertida cuyo *remake* hizo Blake Edwards en 1982. Entre otras muchas películas prescindibles pero siempre caracterizadas por una excelente factura técnica, destaca otra excepción: *La barquera María* (*Fahrmann Maria*, 1936) que tampoco tiene mucho que ver con la propaganda pero que posee una gran carga poética. La dirigía un olvidado Frank Wysbar. La minuciosa aunque breve obra de Rafael de España prueba, una vez más, que hasta este capítulo oscuro de la historia del cine tiene sus sorpresas.

José Agustín Mahieu

Sefarad. Antonio Muñoz Molina, Alfaguara, Madrid 2001.

Antonio Muñoz Molina es un narrador siempre sorprendente. Desde el universo próximo al cine negro en clave lírica de *El invierno en Lisboa* (1987), hasta su reciente novela *Carlota Fainberg* (1999) —obra menor pero que pone al descubierto con valentía las limitaciones de lo políticamente correcto y las características del mundo académico norteamericano—, pasando por la empatía psicológica con los personajes que crea en *Plenilunio* (1997), y la que creo es su obra más profunda y acabada todavía hoy, *El jinete polaco* (1991), donde por cierto hay un tratamiento de la memoria muy próximo al de la novela que comentamos.

Sefarad toma su nombre de la recurrencia del tema del exilio y la persecución ideológica. Está constituida por un fresco de gran viveza y sutil penetración psicológica en el que deambulan muy diversos personajes que resultan muy verdaderos, muy auténticos. Es admirable la capacidad de Muñoz Molina para recrear un mundo social con los detalles cotidianos, algo que ya nos había demostrado en *Plenilunio* de un modo menos complejo que aquí. Porque esta novela está constituida por un universo fragmentado de historias, personajes y recuerdos. La memoria es la base del relato, y crea un mundo entrañablemente humano

de protagonistas que parecen querer salir de las páginas y del papel del volumen para cobrar vida alrededor del lector.

Esta frase parece contener el secreto de la construcción de este universo narrativo rico y complejo: «(...) quería rescatar de los márgenes de la memoria un recuerdo que no podía ser preciso, la cara en la que no había llegado a fijarse, aunque tan sólo unos meses después iba a estar enamorado de ella. (...) El recuerdo inconsciente es la materia y la levadura de la imaginación. Sin saberlo hasta ahora mismo, mientras yo quería imaginar el viaje de Kafka en un expreso nocturno, en realidad estaba recordando uno que yo mismo hice cuando tenía veintidós años, una noche entera de insomnio en un tres que me llevaba a Madrid (...)» (páginas 51-52).

El Leitmotiv que articula todo el libro es la figura de Kafka y su concepto del juicio injusto, el caer en las garras absurdas de la burocracia, ser juzgado simplemente por existir. De este modo recrea la persecución de los judíos por los nazis, alternando diversos tiempos, diversos momentos en la memoria del narrador, que evoluciona desde recuerdos de un presente más cercano. Viene a decir que el pasado es el presente, que uno y otro se abrazan y se fundamentan entre sí en una red de interrelaciones que se relatan como los vaivenes de un barco golpeado por las olas, siempre con el