

pantallas del mundo entero». ¿Están seguros los autores de este texto que en las pantallas «del mundo entero» lo que priva es el cine de terror? ¿O se limitan, para decir esto, a ver por encima algunas de las coproducciones hispano-italianas de estos dos últimos años?

«Jamás se ha visto en las pantallas la sorpresa y emoción que provoca ante los públicos la presencia de un cadáver». ¿Se dice esto en serio? ¿Es que se olvidan los títulos que forman los «estrenos» de la semana? ¿Es que esas películas muertas y requetemuertas (excepción hecha a la de los Hermanos Marx) no son tan cadáveres como «Las diabólicas»?

Lo que no dice la publicidad es, curiosamente, el año de producción de la película. Lo que no dice es que, después de 1956 (año en cuestión), el señor Clouzot dirigió otras películas, como «La prisionera», por ejemplo, que nunca nos llegó. O «Hotu», que no ha visto nadie. Lo que no dice la publicidad es que, después de «Las diabólicas», aburrido suspense con final insólito en su día, película astuta y correctamente realizada, pero que nunca importó nada a una mínimamente seria concepción del cine de interés, que después de «Las diabólicas» se han hecho muchísimas versiones parecidas de ese «final estremecedor», y que el ambiente sórdido y tortuoso sin música que inteligentemente plasma en sus imágenes es hoy bastante insuficiente para justificar una tan careada reposición. ■ DIEGO GALAN.

Un mito cerrado en sí mismo

Coincidiendo con el ciclo dedicado a Drácula, por la Segunda Cadena de TVE, se ha estrenado en Madrid —con siete años de retraso— *Drácula, príncipe de las tinieblas* («Dracula, prince of darkness»), 1965, de Terence Fisher. Ello permite una aproximación global a este mito del terror, perfectamente definido a lo largo

de una extensa filmografía, que ha encontrado en norteamericanos e ingleses sus mejores cultivadores.

Es la precisa caracterización del personaje del conde Drácula, el primer obstáculo a la hora de abordar un film que pretenda ser algo más que una mera repetición de los anteriores. A diferencia de otros tipos clásicos de la literatura o el cine de terror (un Frankenstein o un Hombre Lobo, por ejemplo), susceptibles de mayores variantes o de una profundización en campos tan distintos como la sociología o la patología, el de este aristócrata vampiro se cierra enormemente sobre su propia configuración mítica, sin dejar apenas resquicio para que sean aportados nuevos datos sobre él. Cualquier intento renovador caerá así en la heterodoxia o en la parodia, porque los límites del personaje son muy estrechos, a no ser que simplemente se le tome como punto de partida para una creación ya más abierta y personal.

Téngase en cuenta que estoy hablando de Drácula y no de los vampiros, del complejo y apasionante fenómeno del vampirismo, que por su carácter genérico y apenas definidor, si admite una facilidad de maniobra dentro de él. La figura de nuestro conde se reduce, en último término, a un ceremonial compuesto de pocas y estrictas reglas que es obligado respetar. En su observación se puede ser serio o frívolo, metódico o innovador, pero moviéndose siempre dentro de un juego cuyas normas son muy claras y coercitivas. En todo cuanto es susceptible de definir a un personaje (cómo vive, qué es lo que quiere y por qué, cuál es su entorno, con qué otros seres se relaciona, en qué consiste su respuesta al triángulo sexo-poder-muerte), las cartas están marcadas, no puede haber sorpresas tras haber barajado. A lo sumo, mínimas combinaciones que en nada alteran el resultado final. Triple obstáculo para el autor que aborde el mito: Primero, el hecho de contar con un personaje prácticamente inalterable, al que tiene que aceptar en blo-

que; segundo, dicho personaje obliga a emplear una estructura narrativa ya dada, que permita seguir paso a paso su típico funcionamiento; tercero, el público ya sabe lo que va a pasar, por lo que resultará muy difícil sorprenderle al tener que contar, como punto de partida, con los dos condicionamientos anteriores.

Como respuesta a todo ello, Terence Fisher (Londres, 1904) ofrece un trabajo creativo que yo caracterizaría con una palabra: seriedad. Que se extiende en «Drácula, príncipe de las ti-

Tras una excesivamente larga introducción, que ocupa el cincuenta por ciento de la película, «Dracula, prince of darkness» se sintetiza en dos momentos privilegiados: la resurrección del conde a partir de sus cenizas (los títulos de crédito del film incluyen la secuencia final de «Horror of Dracula», en que éste quedaba reducido a polvo tras la acción del doctor Van Helsing), mezcladas con la sangre de un turista inglés, asesinado por el fiel mayor-domo Klove. Y la inversión del método vampírico-erótico.



«Drácula, príncipe de las tinieblas» («Dracula, prince of darkness»), 1965, de Terence Fisher.

nieblas» a todos los demás miembros del equipo de la productora Hammer, con mención especial para el estupendo Christopher Lee, y excepción hecha del músico James Bernard, capaz de arruinar varios momentos del film. Gracias a esta labor concienzuda, se llega a mostrar esa «soledad del Mal», esa «gran tristeza del personaje» de que hablaba Lee hace unos años refiriéndose a Drácula. Ser patético, en lucha continua por su supervivencia y por alcanzar un placer que casi siempre le es arrebatado, con la amenaza incesante de una persecución destructiva motivada por su excepcionalidad, en esta ocasión el vampiro ni siquiera habla; en ningún momento puede hacerse pasar por una criatura «normal», cada vez más encerrado en su mundo particular.

co utilizado habitualmente: tras hipnotizar a la mujer que le va a servir de alimento y de placer, Drácula araña su propio pecho y le da a ella a beber de su sangre, como acto previo a su ataque. Secuencias ambas susceptibles muy fácilmente de caer en el ridículo y que sólo esa seriedad de que hablábamos antes (traducida por Fisher en un inteligente sentido de la planificación, y por Lee en una entrega y comprensión del personaje) consigue hacer creíbles e incluso antológicas cara al mito.

Ahora que el cine español se dispone a abordar masivamente los temas de terror, yo sólo pediría una profesionalidad y un respeto semejantes a los que han caracterizado las producciones de la Hammer Film. Por peticiones utópicas, que no falte... ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Dos obras de José Ricardo Morales

Ya hace algún tiempo, con ocasión de la publicación de un volumen con varias de sus obras, hablamos en TRIUNFO de la personalidad de José Ricardo Morales, español, nacido en Valencia, exiliado en el 39, con nacionalidad chilena desde 1962. Ahora, después de una espera injustificadamente larga, un nuevo grupo, el grupo Ercilla, ha estrenado al fin dos de sus obras cortas, a mi modo de ver excelentes: «La adaptación al medio» y «Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder».

Lo primero que a uno se le ocurre al considerar el interés de la obra de Morales y la escasa atención que le han prestado nuestros grupos independientes, es que el exilio comporta rupturas de una profundidad insospechada. Al fin y al cabo, Morales escribe en castellano, y su dramaturgia maneja materiales totalmente derivados de nuestra guerra civil y del subsiguiente exilio de muchos vencidos. Pensar que, desde el 39, el mundo cultural del exilio y el mundo cultural del interior se han desentendido entre sí, hasta llegar a este doloroso momento del reencuentro —ahí está «La gallina ciega», el último y patético testimonio de Max Aub—, nos remite a la crueldad del trastierno, a la dolorosa «eficacia» de la separación.

Las dos obras de Morales las ha presentado el grupo Ercilla, dirigido por Montserrat Juliá, una actriz que trabajó varios años en Chile y que conoce muy bien la obra y la personalidad de Morales. Es interesante recoger el hecho de que Jorge Díaz, el autor chileno residente en España, fue uno de los colaboradores de Montserrat Juliá.

Digamos ya, que tanto «La adaptación al medio» como

UNA EMISORA INSOLITA

La radio del serial, del programa de discos dedicados, de los concursos cara al público y de las marmóreas guías comerciales, no ha finalizado, por más que nos empeñemos en reducirla al nostálgico mundo de "lo camp". Con el paso de los años, los malvados villanos del serial se han recubierto únicamente de nuevas galas, han desaparecido casi por completo los vizcondes y hay escasez de títulos nobiliarios en su trama; al cambiar el signo de los tiempos; la aristocracia del dinero sustituye a la de la sangre, e impecables y deportivos ejecutivos siguen colmando las ansias de un público adicto, siempre fiel y renovado día a día, aunque peine canas el recortado bigotillo del amable presentador de "Todo o nada". Es verdad que la radio, con la directa competencia de la omnipresente TV, ha dejado de ser el vehículo principal de difusión de las ideas, las modas y los usos, pero sigue conservando el feudo de la música, único campo en el que la imagen se hace innecesaria. El "disc-jockey" es ahora el Rey de las ondas: comenta, aconseja, confecciona listas de éxitos o, más bien, "Hits Parades"; ostenta su paternal tutela sobre miriadas de apasionados y jóvenes melómanos que han hecho del "pop" casi una religión; presionan las casas fonográficas, surgen infinidad de discos por semana, se suceden los ritmos y los estilos vertiginosamente, en su mayor parte creados no por una evolución estética, sino por necesidades de renovar existencias. La invasión de la música, recogida por la amplia y mal utilizada etiqueta de "pop", no admite tiempo para la reflexión; de haberla, puede frenar el proceso y dar al traste con las bien orquestadas campañas promocionales.

En la breve historia de la radio musical española pueden distinguirse, a grandes rasgos, varias etapas; comenzando por la era de los discos dedicados para terminar en el no menos mal utilizado epíteto de "underground" o "progresivo", estilos y modas han ido transformando, en la mayoría de los casos superficialmente, la estructura de las diferentes programaciones, conformando incluso a los nuevos hombres de la radio. La radio musical encontró su mercado en los jóvenes, como principales oyentes, y las casas de discos obtuvieron sus principales consumidores entre los "teen-agers", siguiendo la pauta marcada por USA. La influencia musical anglosajona y la industrial, particularmente norteamericana, fueron transformando la imagen del mismo locutor al mismo tiempo que adecuaban el mercado para la recepción de sus productos. Los primeros "disc-jockeys", veteranos de las ondas, no pudieron en un principio desprenderse de su paternalismo ante la extremada juventud de sus oyentes, a la larga tan manejables como las amas de casa de los programas matinales; sin embargo, nuevas épocas fueron forjando al verdadero, al joven "disc-jockey", con un estilo más efectivo, con un hablar de "tú a tú" a su público. La irrupción de estas nuevas estrellas vino con fuerza renovadora, iconoclasta, pero las grandes emisoras y su tinglado publicitario, marcado por las más

diversas injerencias comerciales, fueron limando esta agresividad, para acabar engullendo toda iconoclastia. Buena parte de estos "disc-jockeys" hubieron de traspasar su papel y pasar de su primitivo plano crítico al de meros reflejos de las tendencias del mercado, del gusto del gran público, apartándose de una selectividad en la que se hallaba su primordial razón de ser. Sin embargo, todavía quedaba un pequeño feudo para los rebeldes, surgía, a título de experimento, la F. M. (frecuencia modulada), infinitamente menos rentable que la Onda Media, en la que tradicionalmente se venía emitiendo, y este era el campo en el que, por amor al arte fundamentalmente trabajaron, con más afición que técnica, nuevos hombres de radio, marcados precisamente por su incondicional apoyo a una música más seleccionada, menos comercial. El éxito del experimento marcó su posterior ocaso; con el éxito aumentó la rentabilidad y llegaron las primeras injerencias.

En general, no existen nuevas fórmulas de radio; el aglutinador común del beneficio, que dirige la producción discográfica por las sendas, apriorísticamente rentables, de lo comercial, marca indeleblemente las estructuras radiofónicas, condicionadas por las mismas preocupaciones crematísticas. Por eso precisamente resulta desusado, en medio de este cúmulo de diversas influencias, la aparición, hace escasos meses, en Madrid de una emisora que ha comenzado por el camino opuesto, ciñéndose a una rigurosa selectividad de lo musical como base y punto de partida: son trece horas de programación diaria, realizadas por un equipo de "disc-jockeys" y técnicos, organizados en forma de cooperativa, sin estrellas ni ídolos radiofónicos, trece horas basadas en una música que excluye los "Hits Parades", los concursos y la indiscriminada recopilación de éxitos, para ceñirse a dar fe diariamente de una música fundamentalmente de creación en todos sus aspectos, desde el "jazz" al flamenco, pasando por el "blues" y la canción folklórica. El intento de Radio Popular (F. M.), el experimento de comenzar el camino a la inversa, apenas sin respaldo ninguno (por el momento, la publicidad es casi inexistente), se basa en un trabajo desinteresado en estos primeros tiempos, mor a una economía deficitaria que aspira a dejar de serlo sin tener que recurrir a componendas a costa del nivel de los programas.

Una hora de "jazz" diaria, un programa dedicado a connotar y mostrar la esencia del "blues" y del flamenco, programas de "folk", traducciones de canciones de autor, desde Dylan a Brassens o Cohen, programas monográficos sobre figuras como Boris Vian, Woody Guthrie, Brassens, Leo Ferré, Paco Ibáñez, Antonio Mairena, etcétera, información cultural cada sesenta minutos y diversas emisiones especializadas ("rock", "blues", cine, etc.), constituyen la base de lo que se emite diariamente. Emisora experimento, a la que casi se podría denominar "underground" si no fuera por lo mal utilizada que ha sido hasta ahora la mencionada etiqueta.

■ RAMON ALCANTARA

la otra obra coinciden en dar un testimonio exasperado de nuestra sociedad y de los mecanismos de enajenación y de represión que operan en ella. Morales es uno de esos autores que manejan ciertas formas tradicionalmente adscritas al teatro del absurdo, pero que, en realidad, están mucho más cerca del esperpento, de la visión crítica de una sociedad que ha perdido su lenguaje, su posibilidad de comunicación, al entrar en crisis todos sus valores. Son obras que acusan una solidez dramática y una madurez literaria difícilmente presentes en otras manifestaciones del teatro español contemporáneo.

Celebramos esta presencia de Morales, siquiera en sesión única, en un teatro español, y esperamos y deseamos que ello sea el comienzo de una mayor atención de nuestros medios teatrales por tan importante autor en el exilio. ■ JOSE MONLEON.

MÚSICA

Alberto Hemsí y la música sefardita

El profesor Alberto Hemsí acaba de publicar en París el octavo volumen de una ambiciosa y sugestiva colección de música sefardita (1). Alberto Hemsí nació hace setenta y tres años en el seno de una comunidad judeo-española de Casabá (Turquía); estudió en el Conservatorio de Milán y fue posteriormente maestro de capilla de la Gran Sinagoga de Alejandría, profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio de dicha ciudad y fundador de la Edition Orientale de Musique. Actualmente es director musical de dos sinagogas sefarditas de Pa-

rís, profesor del Seminario Israelita de Francia y —el dato es, a mi entender, muy significativo— miembro correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Desde hace más de cuatro décadas, el profesor Hemsí ha dedicado los máximos esfuerzos a la investigación, recopilación y difusión de la música sefardita. Al margen de una considerable labor de creación —es autor de varias obras sinfónicas y de cámara, de numerosas piezas para piano y de un famoso «Divertimento al estilo egipcio»—, Alberto Hemsí ha transcrito y arreglado para voz y piano más de medio centenar de temas sefarditas procedentes de Rodas, Salónica, Esmirna, Estambul y otros puntos de Oriente Medio tradicionalmente habitados por grupos y familias procedentes del éxodo judeo-español.

Como es sabido, el edicto promulgado por los Reyes Católicos el 30 de marzo de 1498 determinó la expulsión automática de todos los judíos españoles no conversos. No es esta la ocasión de valorar una de las más desafortunadas e inoportunas disposiciones legales de nuestra Historia. «La expulsión —ha escrito el joven historiador inglés J. H. Elliot— tuvo por efecto debilitar las bases económicas de la monarquía española precisamente en los comienzos de su carrera imperial» (2). Los miembros de la comunidad judaica española —sin duda alguna, el sector social más culto y dinámico del país— se vieron forzados a acogerse al asilo que les ofrecían las tolerantes leyes coránicas, y establecieron su residencia inicial en los núcleos urbanos del Mediterráneo oriental. «El sefardí —afirma el profesor Mair José Benardete— es eminentemente urbano en su país de origen, y como los millones que le precedieron, se sintió atraído por el anonimato que ofrece la

(1) Coplas sefardíes (chansons judeo-espagnoles), VIII serie, Op. 44, Alberto Hemsí. París, 1972.

(2) La España Imperial: 1492-1716, J. H. Elliot. Traducción de Juan Marfany. Ed. Vicens-Vives. Barcelona, 1965.