

canciones. ¿Habrá tenido otra vez la culpa el dichoso respeto? Quizá sí. Lo cierto es que el espectáculo ha conseguido sus mejores momentos, su mayor teatralidad, cuando se han roto el inmovilismo y la gravedad gestual, la tendencia al engolamiento. Así, por ejemplo, en la interpretación de «La balada del soldado muerto» o «De la infanticida María Farrar», por Fernán-Gómez, que, en cambio, se ha perdido un poco en los poemas de la segunda parte, desconectados entre sí, dichos sin que se hiciera «presente», sin que llenara el escenario como protagonista, el hombre Bertolt Brecht. En su conjunto, Fernán-Gómez y Massiel han sido aplaudidos como pocas veces en un teatro español. Lo cual, a 250 pesetas butaca, sobre textos de Bertolt Brecht —y al margen de ser encomiable la disposición de los actores para un trabajo de este tipo— debe ser motivo de reflexión.

■ J. M.

## CINE

### Un psicodrama de la historia: 'El jardín de las delicias'

Parece evidente que «El jardín de las delicias», séptimo largometraje de Carlos Saura, es como un resumen de toda su obra anterior, hasta el punto de que sus películas se transforman, a la luz de esta última, en borradores, en una serie de apuntes o esbozos que cobran en «El jardín...» su definitiva realización. Los elementos que componen la poética sauriana han ido evolucionando a lo largo de sus películas, desarrollándose a sí mismos impulsados por un afán autocrítico que Saura posee.

En esta ocasión, con una mirada más serena, con un mayor distanciamiento del material utilizado, Saura vuelve a querer plantear una radiografía de su sociedad, del particularísimo momento histórico que esta vive. Su buceo

en busca de una explicación histórica en «Llanto por un bandido», más concreto y acertado en «La caza»; su explicación de dos elementos ambientales en «Peppermint frapé», se expresa en toda su obra en ese afán por estudiar a todos sus personajes en función de una historia reciente, en un no perder la perspectiva de dónde y cómo se desarrolla la anécdota narrada. Es en «El jardín de las delicias» donde todo ello aparece más evidente, más maduro, más riguroso. Quizá también porque Saura no se ha desprendido del todo de ese otro afán explicativo, temeroso de no haber precisado con claridad los datos necesarios para la comprensión por parte del espectador de la manera en que

Circunstancias de la autocensura y continuación de una estética nacional que conecta en sus orígenes con el esperanto, el posible hermetismo de la película no viene a hacer desaparecer su validez, sino a forzar una comprensión por parte del espectador, que exige una clarificación inmediata de las referencias utilizadas.

Coherencia total de todos los elementos puestos en juego, el trabajo de los autores de «El jardín...» —y me parece justo señalar la intervención de Rafael Azcona y Emilio Sanz— ha culminado en una estructura narrativa sólida que, en clave de psicodrama, es hoy un resumen y puesta al día ya no sólo de la referida poética sauriana, sino



la historia narrada se desarrolla. Si bien en sus películas anteriores ese temor se traducía fundamentalmente en una planificación detallista, minuciosa y casi discursiva, en «El jardín...» —donde Saura, por otra parte, logra su mejor trabajo como narrador y «metteur en scène»— son los propios elementos en juego los que no dejan opción al error. Así, la similitud fácilmente inteligible entre algunos momentos de la vida de los personajes de la película con otros exteriores al cine y necesariamente familiares al espectador: los datos de algunas de las reconstrucciones, como en la escena de la primera comunión o la batalla campal de los niños, etcétera... La referencia concreta y localizable empieza a formar parte de un lenguaje en el que el espectador debe forzosamente colaborar y entender la clave en que la película se expresa.

de toda una estética generacional, de alguna manera aquí proyectada.

Un minucioso análisis de la película nos llevaría, primero, a estudiar de qué manera se enlazan unas escenas con otras, cuál es en definitiva el hilo conductor de la narración. Narrada en otro orden, utilizados los «flash-backs», las reproducciones, las visiones de Antonio Cano, la permutación de los roles de los personajes, de una manera más gratuita, la película podría quedar convertida en una relación monocrónica de citas dispuestas a divertir o estimular al espectador. Sólo a partir de esa estructuración, «El jardín de las delicias» comienza a adquirir una dimensión de análisis, de panorama de una realidad a afrontar.

En este panorama, abordado a partir de símbolos —«El símbolo, el símbolo es lo que importa», dice en un momento el personaje del padre—, las

### MORENO GALVAN, DETENIDO

Esta semana no podemos publicar nuestra habitual sección de crítica de Arte; a la hora del cierre de este número, su autor, José María Moreno Galván, se encuentra en la cárcel de Carabanchel, según ha informado ya la prensa diaria, por su participación en una reunión no autorizada en la Facultad de Ciencias Económicas. Esperamos y deseamos que el esclarecimiento final de los hechos nos permita contar de nuevo con nuestro ilustre colaborador y reanudar la sección interrumpida. Una representación de los redactores y colaboradores de TRIUNFO ha visitado al presidente de la Asociación de la Prensa de Madrid, don Lucio del Alamo, para rogarle que hiciera una petición en el sentido de que las condiciones de prisión de José María Moreno Galván fuesen atenuadas en razón de su salud precaria: fue inmediatamente atendida y acogida por el presidente. Como complemento de información, reproducimos una noticia publicada por «Nuevo Diario» en su edición del sábado, 7 de noviembre.

«MADRID.—Ayer por la tarde, un grupo de 70 artistas, críticos de arte, pintores y escultores, sobre todo, hicieron una sentada en una de las salas de Goya del Museo del Prado, como protesta por la detención del crítico de Arte José María Moreno Galván, que el martes pasado fue detenido por participar en un acto no autorizado en la Facultad de Ciencias Económicas.

A las cuatro de la tarde empezaron a llegar al Museo del Prado grupos de personas que se concentraron en la sala donde se halla colgado el retrato de Goya de la familia de Carlos IV. A las cinco menos cuarto, cuando los conserjes del Museo indicaron que era la hora de cerrar, los reunidos aclararon su voluntad de permanecer hasta que tuvieran noticias de la liberación de José María Moreno Galván. Minutos después llegó el subdirector del Museo, señor Salas, y fuerzas de la Policía Armada y de la Brigada Político-Social; tras mantener repetidos diálogos con ambos y recibir la seguridades de que no pasaría nada a los encerrados, éstos fueron obligados a salir del Museo. A las siete menos cuarto de la tarde aproximadamente terminó la sentada. La Policía retiró el carnet a todos.

Por la mañana, una comisión de 25 artistas se había entrevistado con el di-

rector general de Bellas Artes, Florentino Pérez Embid, para pedirle que se interesara por la liberación del señor Moreno Galván, pues, además, se daba la circunstancia de que está bajo tratamiento médico. A las cinco y media de la tarde, el señor Pérez Embid comunicó, a través de una nota escrita, que en el Ministerio de la Gobernación habían dado seguridades en el sentido de que el detenido recibía cuidados médicos y que se acelerarían los trámites para concederle la libertad provisional.

Entre los encerrados estaban Pablo Serrano, Antonio Saura, Manuel Millares, Juan Genovés, José María Caballero Bonald, Fernando Quiñones, Alfredo Alcázar, Eduardo Sanz, Daniel Gil, Manuel H. Mompó, José Caballero, Manuel Rivera, José Ayllón, Valeriano Bozal, Juan Barjola, Lucio Muñoz, Eusebio Sempere, José Guinovart, José Vento, José Hernández, Arcadio Blasco, Eduardo Urculo, Juan Ignacio Cárdenas, Agustín de Celis, Ignacio Yraola, Francisco Alvarez, José Luis Sánchez, Julio Alvarez, Gerardo Aparicio, Carmen Planes, Federico Calabuig, Eduardo Arenillas, Mateo Tito, Jesús Caulonga, José M. Pardo Gómez Perales, Manuel S. Menán, Carmen Moya, Mesa Esteban Drake, Guillermo Delgado, etcétera.



¡EN AQUEL LABERINTO DE ANGUSTIA LA SALIDA ERA MORTAL!

METRO-GOLDWYN-MAYER presenta  
UNA PRODUCCION FREEMAN-ENDERS

# GEORGE KENNEDY ANNE JACKSON y ELI WALLACH ZIGZAG



STEVE IHNAT

GUIÓN DE JOHN T. KELLEY

ARGUMENTO DE ROBERT ENDERS

DIRIGIDA POR RICHARD A. COLLA

PRODUCIDA POR ROBERT ENDERS y EVERETT FREEMAN  
PANAVISION - METROCOLOR



MGM

¡DONDE LA EMOCION LLEGA A LIMITES INSOSPECHADOS!

circunstancias de los personajes presentados no parten sólo de la excepcionalidad de uno de ellos (el accidente y posterior inutilidad, cercana al cretinismo, de Antonio Cano), sino que esta es parte fundamental y cotidiana de las mismas. El último plano de la película, donde todos los miembros de la familia sufren la misma parálisis, son víctimas de idéntica «congelación», no deja, en este sentido, lugar a dudas. Pero esa excepcionalidad sí sirve para desencadenar los mecanismos de relación de todos los que intervienen en la historia que se cuenta. En ella, una serie de sucesos va perfilando ese común denominador de cretinismo y parálisis que une a todos los personajes: la permutación de roles antes citada, donde el hijo es también padre, la mujer, madre; el propio Antonio, testigo y víctima a la vez; la dominación castradora de toda la familia, conducida por su único interés de descubrir la manera de tener acceso a la fortuna familiar, que se va transformando en una imposición de hechos, de una parcial manera de ver la historia, de entender y defender una serie de acontecimientos; la frustración erótica del personaje central en esa divertida y extraña relación con su tía —personaje mítico, casi fantasmagórico— que le lleva a su última frustración de no poder reproducir «una tragedia americana»; el fraude como forma de alienación (en la reproducción de recuerdos, en la escena de la caza...); la repetición del golpe de estado en la dirección de la fábrica; la repetición del discurso del año anterior como forma de inmovilidad...

Por primera vez, Saura utiliza el humor en su película. Unico medio de tener acceso a una problemática, de contar y no contar una realidad. Pero también aquí el humor es una toma de postura. Es una prueba de lucidez, de interpretación madura de una historia que ya no pretende verse desde dentro, sino vivirse con un cierto escepticismo. Superados ahora los problemas de espacio, queda aún por definir, entre otras cosas, la significación de esta película en el contexto cinematográfico español, su interrelación con el resto de la producción nacional, su carácter de película surgida en una situación coyuntural precisa. Sobre ello será necesario volver. ■

Diego Galán.

## Mitología y ambigüedad en torno a la pareja

En una semana dominada cinematográficamente por el estreno de "El jardín de las delicias", de Carlos Saura, dos películas de muy distinta procedencia y estilo, de planteamientos casi antagónicos aunque paralelos en ciertos puntos, vuelven a plantear el eterno tema de la pareja, con su mundo de relaciones, crisis y sentimientos entre un hombre y una mujer, cuya experiencia se convierte en núcleo dramático de la obra. Los films a los que me refiero son "El único juego en la ciudad" ("The only game in town", 1969), de George Stevens, y "Siempre estoy sola" ("The pumpkin eater", 1964), de Jack Clayton, que consiguió para Anne Bancroft el premio —compartido— de interpretación femenina en el Festival de Cannes de ese mismo año.

Lo primero que destaca en "El único juego..." es su estricta atemporalidad o, más bien, su asincronía con respecto no sólo al cine de hoy, sino esencialmente a las preocupaciones contemporáneas. El encuentro entre un pianista semifracasado, vicioso del juego, y una "chorus girl", que espera desde hace cinco años el divorcio de su amante, tiene todo el sabor de las sentimentales y bastante tristes historias que narraba el cine americano de los años treinta, década en la que Stevens consiguió dos de sus éxitos más relevantes, "Sueños de juventud" (Alice Adams, 1935) y "Gunga Din" (1939). Parece como si los seis años de inactividad que el director de "Gigante" ha sufrido desde su anterior película ("La más grande historia jamás contada", 1963) los haya utilizado para acumular una nostalgia que rezuma desde cada imagen de "The only game...". En ella está toda la mitología del "loser" sumergido en la gran ciudad, de la que se siente prisionero, "como si estuviera en un pozo", su relación con una mujer de trayectoria muy similar a la suya, la creación semiinstantánea (un club, una melodía de piano, el súbito deseo de cenar una "pizza"... ) de un amor "más fuerte que la vida", cuyo final, tras diversos vaivenes nacidos de "las costumbres irregulares" de cada uno, no puede ser otro que el matrimonio, el verdadero juego de Las Vegas —en cuyas transparencias