



ros españoles, Gerena irá al Olympia de París a cantar junto a Paco Ibáñez.

Pero la Puebla de Cazalla, el pueblo sevillano donde nació Gerena hace veinticuatro años, es cuna de muchos artistas. Allí nació también y tomó su nombre «La Niña de la Puebla», y de allí son nuestro crítico José María Moreno Galván, el pintor y poeta Paco Moreno, José Menese y otros jóvenes cantaores que al igual que el ex electricista Manuel Fernández (Gerena) vienen empujando, tales como «El Clavel» y Miguel Vargas. Vargas, ex jornalero del campo y triunfador en Archidona, también se ha liado la manta a la cabeza y se ha plantado en Madrid a ver qué pasa... Y ha caído de pies, ya está cantando en Zambra (con lo que no deja de ser jornalero, si bien de la ciudad, y aunque *temporero* también, con mayor rango e ingresos), habiendo grabado un LP en RCA, con letras nada menos que del letrista de Menese, Paco Moreno, que está empeñado, al parecer, en transvasar la Puebla a Madrid.

¿Qué tiene Madrid para que los de la Puebla vengan aquí? ¿Qué tiene la Puebla para que José Menese se pase por allí la vida mientras lo llamamos inútilmente a su teléfono de Madrid para entrevistarlo? ¿Qué tiene, sí, aquella tierra para que Miguel Vargas nos confesara, hace meses, que ni Barcelona ni Madrid, que a él lo que le gustaría es vivir allí?... (Sí, no..., sí...) Algún día daremos a conocer a nuestros lectores el resultado de una encuesta hecha a los artistas flamencos en proceso de profesionalización. Vocación y necesidad caminan tan estrechamente unidas que los que sostienen a ultranza que el

cante «no tiene que ver con lo social» se van a llevar una sorpresa. ■ F. A.

CINE

Análisis provisional de una película marcusiana: «La confesión»

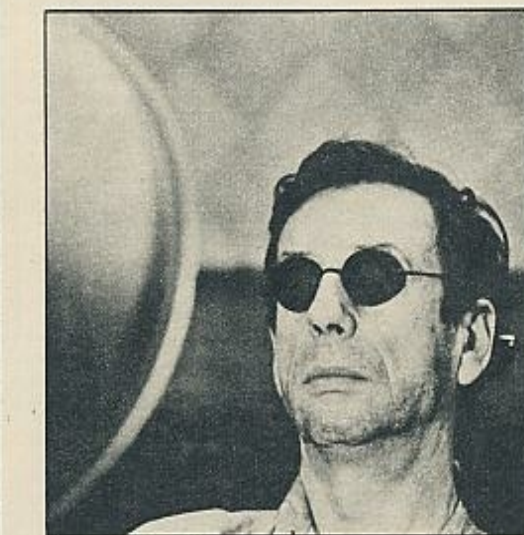
«La dictadura de Stalin tal vez pudo someter a su dominio a todos los intereses divergentes en virtud de su poder fáctico. Sin embargo, este poder personal estaba sometido, a su vez, a las exigencias del sistema social, de cuyo funcionamiento dependía; por encima del mínimo vital, tales exigencias estaban determinadas por los intereses que controlaban las bases industrial y agraria, y por los de la Policía y el Ejército» (Herbert Marcuse, en «El marxismo soviético»).

Uno de los principios más ortodoxos —y, por lo tanto, más discutibles— de la estética cinematográfica consiste en la inalterabilidad del film como obra artística, su permanencia nada variable en cuanto que su elemento esencial, la imagen, queda fijada desde un principio y cuantas veces se proyecte seguirá siendo la misma. Si esto puede resultar eficaz a la hora de una comparación entre cine y teatro, por ejemplo, su invalidez viene dada a otros niveles, ya que olvida la proyección sociológica que todo objeto estético supone. Las imágenes de «La confesión» («L'aveu», 1969-70), de Costa-Gavras, pueden ser idénticas en París que en Madrid, pero su recepción por parte de los espectadores, los significados que dichas imágenes adquieren, su resultado político, difieren de manera radical. La prohibición de «Z» (la anterior película del tándem Gavras-Semprun) en España, o el retraso en el estreno de «La

confesión», son datos que pueden contribuir a aclarar lo enunciado más arriba.

Por supuesto que el Proceso de Praga de 1952 contra el «Centro de conspiradores enemigos del Estado, bajo la dirección de Rudolf Slánsky, ex secretario general del Partido Comunista checoslovaco», a través del testimonio directo que ofrecía una de las víctimas, el viceministro de Asuntos Exteriores Artur London, en su libro «La confesión o En el engranaje del Proceso de Praga», ofrecía un primer punto de partida para una crítica directa de lo que se conoce «de una manera confusa y no muy conceptual» —según el mismo Sem-

prun— por stalinismo; crítica hecha desde la izquierda, es decir, de muy diferente forma, en cuanto planteamiento, de lo que había intentado el cine «anti-rojo» americano de los años cincuenta. Se trataba de evidenciar los errores cometidos durante un amplio período, coincidente con la «guerra fría», en los países socialistas del Este de Europa y que habían subvertido casi hasta anularlo el verdadero pensamiento socialista, desde el que —repite— se efectuaba la crítica. Ciertamente, London (al contrario de hombres como Koenigler) jamás había renunciado a un marxismo cuyos errores temporales sufrió plenamente.



YVES MONTAND.

El problema se plantea volviendo nuevamente a las características de la imagen cinematográfica: lo que «Gerard» —seudónimo de Lon-

don, adquirido durante la resistencia francesa— había escrito en primera persona quedaba objetivado en la pantalla; ya no se trataba de unos hechos vistos desde una experiencia personal, sino que se transformaban en una realidad que el espectador contempla como tal, y no subjetivamente. Los recursos narrativos que Semprun y Gavras han empleado para paliar esta reconversión son sin duda lo más discutible de «L'aveu», pues tanto la secuencia fragmentada de Montecarlo, en que London reflexiona años después sobre los mismos hechos que va narrando, como la voz en «off» en primera persona son insu-

ser, en definitiva, una película stalinista, en cuanto que su postura ante el Proceso era la misma que la de los interrogadores, y porque mantenía, en definitiva, el mito místico de Stalin, enfocado desde un punto de vista contrario pero coincidente. Son cuestiones —entre otras— que habrá que discutir muy despacio con Costa-Gavras y Semprun. Mientras tanto, considérese este comentario como provisional (1), este análisis como variable, como puro ensayo sobre una película particularmente compleja desde un ángulo político, y más hoy —febrero de 1971— entre nosotros. ■ FERNANDO LARA.

Los lluviosos melodramas de Ford Coppola

Cuando los productores de cine americanos se tomaron en serio las estadísticas, empezaron a entender algo de lo que ocurría. Descubrieron que el mayor porcentaje de espectadores lo componen espectadores menores de treinta años, y dedujeron que el cine que se ofrecía no era el que más interesaba a esos chicos, que son los que, al parecer, practican el amor libre, se manifiestan contra la guerra del Vietnam, se toman en serio lo del poder negro, piensan que hay que cambiarlo todo porque todo está podrido y nada vale ya.

Los productores americanos relevaron las estadísticas y se informaron bien sobre los «nuevos cines», los directores europeos que habían tenido grandes éxitos de taquilla, los directores americanos jóvenes y prometedores, que podían hacer películas que tratan alguno de los problemas que interesaban a los espectadores menores de treinta años.

Claro está que no se trataba de hacer un cine radicalmente distinto, un cine extraño o minoritario como el de Jonas Mekas o gente así, sino un cine dentro de la ley y las buenas costumbres, «moderno» y con temas de candente actualidad. Los productores americanos fabricaron así productos como «John y

(1) Si puede considerarse como definitivo nuestro elogio ante el equipo conjuntado por Gavras y, especialmente, hacia la formidable labor de Yves Montand y Raoul Coutard.



Mary», donde el amor libre se ofrecía desnudo de todo prejuicio, o «En el calor de la noche», donde el problema de la integración racial aparecía expuesto en su crudo realismo... Las películas americanas empezaron a proveer de modernidad. Cualquier cosa menos dejarse morir. «Cambiamos algo para que todo siga igual».

Los esquemas son siempre demasiado simples y poco reales. Y, por supuesto, no cubren todas las posibilidades. La aparición de terminados nuevos «autores» en el cine norteamericano no puede estar siempre entendida como consecuencia inmediata del nuevo planteamiento industrial de Hollywood. Aunque no puede negarse la evidencia de que esos planteamientos condicionan una apertura que realizadores independientes, pero integrados, aprovechan para hacer sus películas. Películas que, en general, no se diferencian excesivamente de las realizadas por los productores todopoderosos.

De Francis Ford Coppola conocíamos en España «Ya eres un gran chico» y «El valle del arco iris». Ahora nos llega su cuarta película (desconocemos la primera), que fue premiada en el Festival de San Sebastián de 1969 con la Concha de Oro. Ford Coppola es lo que suele llamarse un cineasta digno, amable y eficiente. Su carrera anterior como guionista y la impecable puesta en escena de sus películas le hacen acreedor de comentarios favorables.

Si sus obras anteriores eran comedias divertidas, realizadas con un cierto afán desmitificador, «Gente de lluvia» (traducida en España como «Llueve sobre mi corazón») es ya un punto más ambicioso en la carrera de Ford Coppola. Película con personajes desarraigados, marginados, que quieren servir de catalizadores de la sociedad en que viven, que pueden ofrecer una panorámica sobre una realidad ignorada pero de-

finitiva al analizar un país.

De la misma manera que las películas «modernas» de los «producers» de Hollywood no superan la epidermis de los problemas tratados, Ford Coppola tampoco ha desmentido con «Gente de lluvia» su bien ganada fama de director amable, sensible y occurrente. En su película se dan cita la buena intención, el tópico, el melodrama, el truco y el efecto, la moral, la superficialidad, el esplendor.

Los personajes de Ford Coppola son excepcionales, incapaces de dar fe de ninguna realidad ambiental (el retrasado mental a consecuencia de un accidente; el policía que piensa en su mujer que murió también en un accidente; la esposa aterrada ante la idea de tener un hijo porque ello supone la total integración a una forma de vida que, junto a su marido, no le parece apetecible...). La reunión de estos personajes,

su paseo por el país (evidente intención de panoramizarlo), no conduce en la obra de Coppola al descubrimiento de ninguna explicación. El melodrama que narra se acaba en sí mismo, y cuando el conflicto planteado puede adquirir caracteres de tragedia, siendo hasta posible que la señora casada se acueste realmente con otro hombre, el ingenioso director de «Llueve sobre mi corazón» se las arregla para que todo acabe so-

SOCIEDAD REPRESIVA O PERMISIVA

PARIS.—En una sociedad condicionada por la publicidad no puede haber censura a medias. La censura, como la represión, deben ser totales; en caso contrario es más eficaz suprimirlas.

Esto es lo que parecen haber comprendido el nuevo ministro de la Cultura, Jacques Duhamel, y el director de la Cinematografía, André Astoux. Lo primero que ha hecho Duhamel al sentarse en el sillón de André Malraux fue autorizar dos películas paralizadas por los censores: «El escuadrón Volapuk», sátira benigna del militarismo y del nacionalismo —ninguna comparación con la virulencia de «M. A. S. H.» o «Catch 22», por ejemplo—, y «Días tranquilos en Clichy», basada en la novela de Henry Miller, aunque a esta última se le dieron bastantes cortes. Por su parte, Astoux acaba de prometer una nueva reglamentación de la Comisión de control (léase censura), en fecha próxima.

Sin remontarnos al célebre «affaire» de «La religiosa», muchos son los films de mayor o menor calidad «lanzados» gracias a sus problemas con la censura: «Slogan», «Elise ou la vraie vie», «Gotto, isla de amor», «Un Condé», «Bloody mamma», «Eldrige Cleaver», «Días tranquilos en Clichy». La orientación general del nuevo proyecto de André Astoux consiste en no prohibir las películas que no se quiere que se vean. Está demostrado, en efecto, que cuando los jóvenes leen: «No apta para menores de dieciocho a dieciséis años», se precipitan a la sala atraídos por lo prohibido y lo misterioso. La semana pasada, un representante de los productores franceses declaraba friamente por una emisora francesa que el mejor regalo que podía hacerle la censura era limitar la edad de sus futuros espectadores.

La censura y la represión, si no son totales, valoran en definitiva —y a veces supervaloran— los objetos censurados o reprimidos. Cine, prensa, libros, canciones; el principio es válido en todos los terrenos. «La Causa del Pueblo», órgano de los maoístas franceses, fue recogida sistemáticamente desde hace meses. Al cabo de una campaña en su defensa (Jean-Paul Sartre

tomó su dirección), Chaban Delmas cedió a las presiones e hizo ceder al ministro del Interior, Marcellin. Resultado: «La Cause du Peuple», que tiraba 10.000 ejemplares hace un año y era conocido en los círculos maoístas solamente, tira ahora 100.000 ejemplares y se conoce en toda Francia. Caso semejante sucedió con «Hara-kiri», brutalmente suprimido por el ministro del Interior: «Charlie-Hebdo», que lo reemplaza con los mismos colaboradores, el mismo espíritu —si no más violento—, ha doblado la tirada. En literatura tenemos los casos de «Historia d'O», «Helene», «Eden, Eden, Eden». Por no cansar con citas, mencionemos únicamente —en el dominio de la canción— la célebre «Je t'aime, moi non plus», de Serge Gainsbourg y Jane Birkin, célebre después de la famosa condena del «Osservatore Romano»...

Duhamel y Astoux han podido tomar ejemplo de Dinamarca, donde se pasó de la sociedad «represiva» a la sociedad «permissiva». Desde entonces —fue en 1969—, en los quioscos y librerías danesas se produjo un fenómeno contrario al que ocurre en el resto del planeta: las publicaciones pornográficas pierden terreno. Después de haber inundado el mercado, efectúan una retirada espectacular, y ahora las observaciones confirman las previsiones de los expertos que —por encargo de las autoridades— habían estudiado el problema.

En la conclusión del informe, el comité, formado por médicos y psiquiatras, declaraba que la venta libre y la proyección de esta clase de libros o películas perderían pronto interés y clientela, lo que tenían hasta ahora por ser objetos prohibidos y clandestinos. Los adultos de vida sexual equilibrada —prevalecen los expertos— comprenderían pronto que esta literatura es aburrida y de mal gusto; los desequilibrados encontrarían en ella un derivativo o una cierta satisfacción a sus pulsiones.

A casi dos años vista, la policía no se queja del resultado. El número de crímenes sexuales en Dinamarca disminuyó. Para los educadores y las auto-



«CRAN D'ARRET», de Yves Boisset.

ridades eclesiásticas, el problema no existe: está resuelto.

Las grandes víctimas de la abolición de la censura son los promotores de la industria pornográfica danesa. Esta industria, en plena expansión hace dos años, sufrió un duro y doble golpe. En primer lugar porque, al entrever los primeros síntomas de la liberalización, se lanzó a la superproducción, creando una saturación en un mercado que —una vez explotadas todas las audacias— se renueva muy difícilmente. Solamente los grandes artistas podrían renovar el tema, pero lo harían pasar a otro terreno mucho más sutil: el erotismo. La segunda causa de esta bancarrota fue la legalización que suprimió todo el misterio y el aspecto aventurero ligado a la compra de literatura o visión de películas antes prohibidas. Las ventas han bajado entre un 60 y 80 por 100, a pesar de los «saldos» efectuados para animar a los clientes. Pero queda aún un gran campo de explotación a los industriales daneses. Se vuelven ahora hacia el extranjero —donde impera la censura—, intensificando la venta por correspondencia de sus productos «enviados discretamente» y a precios muy elevados. Según las proyecciones comerciales, este negocio durará muchos años...

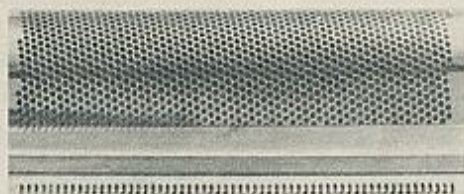
¿Sociedad represiva o permisiva? Las necesidades de la «nueva sociedad» chabaldemesiana la orientarían hacia la segunda. Pero los ultras de Tomasini no están de acuerdo. ■ RAMON LUIS CHAO.

En esta casa ha entrado una nueva máquina de afeitar.



Braun Sixtant S

la única que posee la rejilla de platino,
indispensable para el afeitado profundo y suave.



Esta lámina tiene la superficie deslizante de platino puro que da al afeitado Braun su característica suavidad. Cada pelo al introducirse en los orificios de la delgadísima y elástica lámina, es cortado desde su raíz, consiguiéndose así un afeitado profundo y duradero.

BRAUN

El afeitado Braun es el único profundo y suave que dura todo el día.

lucionándose de acuerdo con dos principios fundamentales: satisfacer la demanda de emociones audaces y no violentar ningún concepto de la moral.

No importa demasiado saber si la película de Ford Coppola se ha planteado de acuerdo con los figurados presupuestos que más arriba se adjudicaban a los renovados productores norteamericanos. El hecho evidente es que unas gotas de verosimilitud no están reñidas con una manera tradicional y retrógrada de ver nuestro mundo. Y que esta es una estrategia capaz aún de promocionar muchos más «bluffs» de los que Ford Coppola nos ofrece ahora. ■ DIEGO GALAN.

T TEATRO

Barcelona: «Chicas perdidas en el paraíso»

Con este bonito título (*Noies perdudes al paradís*) ha debutado como autor teatral Antonio Ribas Píera, de profesión habitual director cinematográfico. La obra ha tenido hasta ahora críticas feroces, la de Joan de Sagarra, en «Fotogramas», y críticas alentadoras, como la de Pérez de Olaguer en «Mundos». Ha tenido un éxito de público suficiente como para llegar a las cien representaciones, y se presta, en mi opinión, a la curiosidad y el debate por todo lo que ha querido ser y no ha sido y por todo lo que es sin haber querido ser. Un teatro que se entienda —prometía el autor— sin obligaciones contraindicas con la estética naturalista, en relación lógica con la tradición teatral del país. En este caso el país era Cataluña, y la tradición

teatral catalana más reciente es Josep Maria de Sagarra, Lluís Elías y las obras montadas para mayor lucimiento y gloria del cómico Joan Capri. Ribas es un creador situable dentro de la conciencia crítica del país, y el experimento de conseguir un teatro burgués crítico, progresivo en la forma y en el fondo, sin echar al público del teatro, tenía y tiene un indudable interés.

¿Es posible conseguir un teatro burgués progresivo poniendo en la coctelera a Brecht, a Carlos Llopis y a Castilla del Pino? No diré que no, pero Ribas quería conseguir una combinación (unión de dos o más cuerpos en un compuesto cuyas propiedades sean distintas de las de los componentes) y le ha salido una mezcla en la que los distintos ingredientes flotan a distintos niveles: un ratito de Llopis, un ratito de Castilla del Pino y un poco de Brecht. Un joven matrimonio burgués de la España más consumera que cascabelera sostiene una curiosa guerra de sexos. El marido tiene un pequeño negocio que le ayuda a proseguir una vida casi vegetativa; la mujer quiere emanciparse y escoge la *via boutique*; la niña es un ser-estorbo que casi siempre vive en casa de los padres del marido o de la mujer porque él no quiere que se críe a la sombra de las criadas. Las criadas, las chicas perdidas en el paraíso burgués de la España urbana, no son del gusto de nuestro hombre porque son la clave del alejamiento del hogar de su esposa-madre, son la sustitución de la imagen que él tiene de lo que ha de ser una esposa-madre. El mobiliario es Myc-Gavina, y las lámparas Tramo (es decir, una decoración para-milanesa), pero el celtiberismo del joven burgués no ha cambiado, se ha freudianoizado. ¿Solución? El hombre va matando a todas las criadas, sin que la mujer sospeche lo anormal de tanta mortandad. Finalmente, en la criada que cierra la lista y

la obra, es la propia esposa quien, llevada por el histerismo de una situación límite, ayuda al psicópata a desembarazarse de la mucama. El crimen ha unido finalmente a la pareja consumista.

La trama tiene su interés. Quedan bien utilizadas algunas claves sociológicas, como las diferencias clase-lengua (la obra es bilingüe, los señores hablan en catalán y las criadas en castellano) y la propia tipología social de los protagonistas centrales. En cambio es un fracaso en lo que se refiere a las alternancias de código estético (se pasa del más simple «vaude-

representaciones. Sin embargo, su intento no me parece ni descabellado ni del todo estéril. Es una vía explícitamente posibilista, de graduada rentabilidad concienciadora que no estamos en condiciones de rechazar por un purismo cultural o ideológico que sería radicalmente apátrida. ■ M. V. M.

Bilbao: Un cursillo de teatro

Lo han titulado I Cursillo de Teatro y lo han organizado en Bilbao. Comprendía cin-



ville» al costumbrismo cómico de Elías o Llopis o a un expresionismo fugaz que le sienta como un electroencefalograma a la estatua de Castilla y a la integración armónica de todas sus propuestas comunicativas. Creo que Ribas no ha renunciado lo suficiente a sus coquetuerías intelectuales como para conseguir un «vaudeville» al revés, ni ha investigado lo suficiente la cuadratura del círculo de conseguir ese teatro burgués crítico, progresivo y con gancho para llegar a las cien

representaciones: «El Jocs», por Els Joglars; «La sesión», por el TEI; «El rehén», por Akelarre, y «Esperando a Godot», por el TIVCH, grupos los dos últimos del mismo Bilbao. A las primeras conferencias asistieron más de trescientas personas. Había interés, atención y ganas de hacer una serie de preguntas. Para las representaciones, según me dijeron los organizadores del cursillo, habían vendido muchos abonos, pero de que aquellas se iniciaran. Sólo la

frialidad de la prensa local, las líneas protocolarias y cortes, su insensibilidad cultural, contrastaban con el clima de interés que el cursillo suscitaba entre un buen número de bilbaínos.

En el programa, pese a organizar el cursillo una entidad privada, participaban, como hemos visto, dos de los más destacados grupos «independientes» españoles. Els Joglars volvían de una larga gira europea y habían ya reincorporado a su excelente director Alberto Boadella, enrolado en la televisión alemana durante los últimos meses. Sus actuaciones disminuirán en un inmediato futuro, porque necesitan tiempo para seguir madurando el espectáculo que debe seguir a «El Jocs», uno de los más importantes, sin la menor duda, del teatro español de los últimos años. En cuanto al TEI, surgido de un grupo de antiguos alumnos del TEM, ratificaba así su solidificación entre los grupos españoles que han conseguido organizarse de un modo eficaz. Los dos espectáculos bilbaínos, por su parte, nos remitan al que fue gran triunfo de Akelarre en el Festival de Valladolid de hace unos años o, en el caso de «Esperando a Godot», a la existencia en la ciudad de un teatro de bolsillo —el teatro del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica—, donde, de forma regular, se representa la obra de Beckett los sábados y domingos.

El curso había sido planteado para hacer un par de meses, aunque las circunstancias generales del país aconsejaron por entonces un aplazamiento. Contra lo previsible, nada se ha empobrecido con el retraso. Y la atención se ha sostenido. El I Cursillo debe ser sólo el comienzo de una serie de convocatorias anuales, cada vez más complejas y más abiertas. Quizá la necesidad de quitarle al cursillo toda dimensión minoritaria y proyectarlo sobre las zonas donde pueda ser entendido es otro punto que de-