

un microcosmos infantil» lo que otorga al texto que reseñamos —ya prácticamente un clásico dentro de la literatura sueca— su máximo atractivo. Porque más allá de la exactitud psicológica de los dos críos protagonistas (y especialmente Hugo, anarco-poeta que halla en la Naturaleza —tópico esencial de la narrativa escandinava— su primer medio expresivo), en el libro de María Gripe hallamos toda la crueldad subjetivada de la primera infancia, todo el sufrimiento-sorpresa que marca el despertar a la vida, toda la capacidad de ilusión y represión que luego constituirán nuestras constantes vitales. ■ F. L.

## Introducción a la Medicina

En la medida que las enfermedades y los procesos de curación correspondientes constituyen una experiencia cotidiana que se desarrolla en nosotros o alrededor nuestro, todos sabemos algo de Medicina. No ya en la historia científica de la Medicina, sino en el propio «saber del pueblo» —que es a lo que vamos—, y más concretamente en la folk-medicina de cualquier país, podemos encontrar el testimonio de cómo un saber más o menos generalizado de las prevenciones y remedios contra las enfermedades y accidentes forman parte del bagaje cultural social imprescindible en todos los grupos y sociedades humanas; aunque siempre han existido hechiceros, sacerdotes, cirujanos que real o pretendidamente poseían un conocimiento especializado. Ahora bien, no creemos ser los únicos en pensar que el magicismo y la especulación aleatoria de la práctica profesionalizada de la cura existentes en las sociedades antiguas o en las sociedades no evolucionadas de cualquier época, están en la actualidad convirtiéndose en ultramagicismo: la magia ya no depende del curandero, se ha trasladado al «poder» curativo; antes residía en el hombre, ahora en los reactivos y aparatos. Por otra parte, la responsabilidad se ha despersonalizado en el sistema médico-burocrático social y han quedado mediatizadas las relaciones entre el enfermo y la posibilidad de su cura. Del naturismo de los remedios caseros, las plantas medicinales y el instrumental sencillo se ha pasado a un número

gigantesco de fármacos complejos como su nomenclatura y el ritual semántico correspondiente, y a los instrumentos y aparatos electrónicos. Por muy carismática que fuera la figura del médico en las relaciones enfermo-médico general, al menos se poseía la visión del ámbito donde la cura había de realizarse, así como de los comportamientos de uno y otro. Pero el antiguo humanismo deviene positivización burocrática «racionalizadora», vetada de intereses arbitrarios y ajenos a móviles auténticamente científicos y sociales. Así, la salud del hombre y de la colectividad no es el patrimonio común a cuyo disfrute todos tenemos derecho y por cuya conservación todos tenemos obligaciones, como se formuló por primera vez en la Declaración de los derechos humanos (1789) de la Asamblea Constitucional francesa, o no es solamente eso: es también el campo de la actividad mercantilista de las grandes empresas químico-farmacéuticas y de otras industrias y entidades sujetas a las leyes de la oferta y la demanda. Independientemente de las posibilidades decisorias del hombre de la calle para determinar las características de la estructura de la seguridad social y el resto de las condiciones de mantenimiento de la salud sería necesaria una amplia y honesta corriente informativa que diera cuenta de cómo los nuevos descubrimientos y los nuevos problemas debían integrarse y valorarse a la luz de una visión global —y no fragmentada o reductoramente parcializada como en realidad ocurre— de la Medicina y del lugar que ésta ocupa y las relaciones que mantiene dentro del proceso social, económico y político. Estas consideraciones, en las que únicamente tratamos de apuntar la necesidad de un mayor y más coherente nivel público de conciencia sanitaria (1), nos han parecido convenientes como introducción a **Introducción a la Medicina** (2), que es uno de esos libros que ayudan a clarificar la cultura y a encontrar el sentido con que se inscriben los conoci-

mientos dispersos en un pensamiento más general e integrado, ya que no solamente es útil para los que comienzan estudios médicos, sino que nos parece importante para que el lector medio obtenga una información de conjunto sobre el cada vez más complejo mundo de la Medicina. «Crear una nueva cultura no significa hacer individualmente descubrimientos «originales», sino que significa también —y especialmente— difundir críticamente verdades ya descubiertas, «socializarlas» por así decir y, por consiguiente, convertirlas en base de acciones vitales, en elemento de coordinación y de orden intelectual y moral» (Gramsci). La frase del pensador italiano resume para nosotros el valor indudable de la obra que nos ocupa y que podría servir como ejemplo en otras materias donde la investigación aplicada sujeta a intereses no siempre científicos ni sociales, la práctica descontrolada del método analítico y el crecimiento desordenado de nuevas disciplinas degenera a menudo en una masa confusa y desorientadora de conocimientos.

Dicen los autores que «este pequeño libro es, ante todo, un primer precipitado de nuestra experiencia docente», pues con este nombre de **Introducción a la Medicina** existe una asignatura de gran tradición en los países que van a la cabeza de esta ciencia. En nuestro país se dio por primera vez en Valencia, desde cuya Universidad se nos ofrece, extendiéndose posteriormente a otras Universidades. Nociones procedentes de disciplinas como la historia social de la Medicina y la sociología de la Medicina, acompañadas de explicaciones sobre la terminología, la metodología y la documentación, y de una excelente selección de cuadros con datos sobre números de camas, enfermedades sociales crónicas y accidentes —que son las de nuestro tiempo en Europa—, número de médicos, etc., que no damos aquí por haberse publicado ampliamente, como decíamos, en los últimos ejemplares de nuestra revista. Únicamente señalaremos, por lamentable, el bajo equipamiento hospitalario español, con 31 camas por 10.000 habitantes, cifra inferior al resto de los países europeos, cosa que no ocurre con el número de médicos. ■ F. ALMAZAN.

## CINE

### Confusión objetividad, apariencia, en una obra cosificada

Uno podía pensar, en su ingenuidad, que casi treinta años después del ataque aéreo a Pearl Harbour el cine americano iba a intentar clarificar uno de los hechos que más decisivamente influyeron en el desarrollo de la segunda guerra mundial e incluso en la configuración del mapa político de nuestros días. Por ello, y por el hecho de estar realizada conjuntamente por un equipo estadounidense y otro japonés (encabezados, respectivamente, por Richard

entrada en guerra contra las potencias del Eje, o si —en último término— conocía de antemano la agresión y aceptó como mal necesario la destrucción de una buena parte de su flota en el Pacífico, poniendo a salvo a los portaaviones, pieza esencial, con el fin ya mencionado de empezar oficialmente las hostilidades. Esperanza defraudada la mía porque, a pesar de haber invertido en la película la desorbitada suma de veintico millones de dólares —1.750 millones de pesetas—, o quizá precisamente por eso, la Fox (1) no ha querido arriesgar ninguna interpretación, ningún planteamiento que fuese más allá de la sucesión cronológica de los hechos. Todo ello en nombre de los sacrosantos principios de la objetividad y la ambigüedad histórica.

Con ello entramos aquí en un grave problema de confusión, no ya terminológica, sino conceptual, entre **objetividad** y **apariciencia**, presente al máximo en «Tora! Tora!



«Tora! Tora! Tora!», película de la Fox, realizada por Richard Fleischer, Toshio Masuda y Kinji Fukasaku (1970).

Fleischer y Akira Kurosawa, sustituido más tarde por Toshio Masuda y Kinji Fukasaku), esperaba que, cuando menos, «Tora! Tora! Tora!» (1970) aclarase en profundidad algunas de las razones que motivaron la agresión y, muy especialmente, si ésta resultó una verdadera sorpresa para Estados Unidos o si, de alguna forma, fue Norteamérica quien provocó el ataque para así justificar definitivamente, ante una población no decidida a la beligerancia, su

Tora!», pero ampliable a un buen número de films, y también a diferentes medios de información. Paralelamente a la constatación de que realís-

(1) «Imposible —manifestó Darryl F. Zanuck con motivo del lanzamiento de la película— hacer comprender a los espectadores como fue concebido el ataque a Pearl Harbour si no se hace escuchar el sonido de las voces japonesas». Imposible, por lo tanto, para el espectador español sometido a un doblaje en que todo el mundo habla el más perfecto castellano e incluso algún actor pone su voz a diversos personajes episódicos de uno y otro bando.

(1) TRIUNFO ha publicado en el año que corre algunos reportajes. Véanse los números 476 y 477 con el informe Baltar sobre los hospitales españoles. En 454 y 455, informe sobre la Psiquiatría en España, y en 473, 474 y 475, sobre «los nuevos médicos», ambos de G. Díaz-Plaja.

(2) De J. M. López Piñero y L. García Ballester. 160 páginas. Editorial Ariel.

mo no es fotografiar la realidad inmediata y nada más, podríamos formular el que la objetividad no consiste en mirar testificalmente cómo unos determinados sucesos se producen, sino, muy por el contrario, en profundizar al máximo en ellos a partir de un despojamiento de sus envolturas externas, siempre encubridoras, y conseguir que salgan a la luz sus más íntimas significaciones, las únicas que otorgan a cualquier hecho su verdadera dimensión. Lo contrario será limitarse a recoger la apariencia de las cosas, aceptar como válido un primer nivel de información, deficiente ya por sí mismo, y que pasa a ser deformador si se le admite y presenta como el máximo volumen informativo que puede extraerse de una realidad concreta. Vendría a ser lo mismo que definir a una persona bien informada como aquella que lee los titulares de los periódicos... Y no más allá va «Tora! Tora! Tora!», perfecto ejemplo de ocultación de unos hechos a través de una sobreabundancia de datos externos. Nada tengo que oponer a la ambigüedad como elemento integrador de una estructura dramática, pero me parece inadmisibles cuando se tiene entre manos un complejo acontecimiento histórico al que treinta años proporcionan la suficiente perspectiva temporal, el suficiente conjunto de datos posibilitadores de un análisis riguroso, como para atreverse a llevar a término sobre él un enfoque esclarecedor. En este sentido, «Tora!...» representa la negación del verdadero cine histórico (de la amplia gama de posibilidades que va desde el didactismo rosselliniano hasta el esquematismo —válido en su momento— de un «Espartaco») e incluso del verdadero cine documental. Queda tan sólo el magnífico trabajo de la segunda unidad, dirigida por Ray Kellon, en las secuencias del bombardeo y la presentación, más intuitiva que desarrollada, del sentido fatalista que domina psicológicamente durante los períodos bélicos.

Pero, dejando ya a un lado sus inviables planteamientos, lo que más destaca en esta superproducción de los Zanuck (padre e hijo) es su plena característica de «film objeto», de obra cosificada. Disuelto cualquier rastro de humanización en los personajes, en las relaciones mantenidas entre ellos, resulta enormemen-

te significativo —incluso a nivel de análisis lingüístico— el que nunca se hable de personas, sino de cosas, de barcos y aviones esencialmente, llegando al dato revelador —y monstruoso— de que mientras sabemos al dedillo cuántos destructores y cazas fueron hundidos o inutilizados en Pearl Harbour, jamás se nos da el número de víctimas, de seres humanos muertos, que causó el fulminante ataque. En esa misma dirección, personajes de tan decisiva intervención en el conflicto como el ministro japonés de la Guerra, Tojo, o el Presidente Roosevelt han sido virtualmente eliminados, y nunca sabe el espectador los porqués del enfrentamiento entre ambos países ni las diferencias económico-políticas existentes cara a un dominio imperialista del Sudeste asiático. «Tora! Tora! Tora!» es lo que se llama un resumen de Historia contemporánea. ■ **FERNANDO LARA.**

''El violinista en el tejado'' : ''Mujercitas'' prerrevolucionarias

Quien vaya a ver «El violinista en el tejado» creyendo que es «el mejor musical de todos los tiempos», como dice la publicidad, quedará decepcionado. Porque, como ya era previsible, «El violinista...» no es un musical, sino una película con música. Es decir, en su estructura narrativa, la música no tiene ninguna importancia; sólo en algunos momentos los personajes cantan o bailan, pero siguen luego el camino de la más ortodoxa expresión dramática. «El violinista...» es casi una película muy sentimental, caída de bruces en el folletín, con muchísimas pretensiones de denuncia, pero ingenua y facilonaria.

Hace años se estrenó en Nueva York la versión original de teatro, de la que es autor Joseph Stein. El éxito insospechado de la función hizo que ésta se representara por todo el mundo, incluyendo una modesta y no exitosa versión española que hizo Antonio Garisa. Las penas y tragedias de un honrado padre de familia que, en un clima inseguro y de peligro, ve cómo sus hijas van encaminando sus vidas por derroteros diferentes a los de él, rompiendo con las

más sagradas leyes de la tradición, es una buena historia para tener éxito. La pobreza, el miedo al hombre, la inestabilidad, el amor, el pueblo judío obligado a su eterno exodo son buenas tentaciones para sentirse identificado. Y «El violinista...», con la excelente música de Jerry Bock y la habitualmente espléndida coreografía de Jerome Robbins, fue en teatro un éxito tumultuoso.

La versión cinematográfica no se podía hacer esperar. Y Norman Jewison, que tiene en su haber notables éxitos de taquilla —«En el calor de la noche», «El caso Thomas Crown», «¡Que vienen los rusos, que vienen los rusos!»— y un par de películas de bastante calidad —«El rey del

zo es el más importante de la obra.

La presencia de Norman Jewison se hace notar en la cuidada ambientación, en el maquillaje de los actores, en la interpretación. El resto es pura lágrima. Y es que, aunque los años pasen, las mentalidades cambian y en el mundo ocurren miles de cosas definitivas, el cine americano, con o sin «star-system», sigue anclado en las viejas fórmulas del éxito. Ahora, todo consiste en presentar los esquemas de siempre con nuevos envases. «El violinista en el tejado», que es como una nueva versión de la famosa «Mujercitas», de Louise M. Alcott, está rodada con muchas grúas, con sonido estereofónico, con gran despliegue de medios. Y, en un

nos mal que todavía se editan algunos libros y uno puede enterarse mejor de cómo son realmente las cosas. ■ **DIEGO GALAN.**

TEATRO

El inexistente y necesario ''Adriano VII''

Si previamente uno sabe quién fue Frederick William Rolfe —y en el programa figura una nota biográfica bastante expresiva—, la representación de «Adriano VII» puede ser decepcionante, pero tiene un sentido. Si uno se sienta en la butaca ignorando el antecedente histórico, limitada su comprensión a las claves que le va proporcionando el espectáculo, la recepción puede ser equívoca, trivial o nula, aunque siempre quepa, claro, leer el programa «a posteriori» y poner lo que no puso la representación dramática.

¿Quién fue Rolfe? Nacido en Londres, el 22 de julio de 1860, fue profesor en Oxford y, a los veintiséis años, ingresó en el seminario de Oscott, de donde le expulsaron; tres años más tarde le sucedería lo mismo en el Seminario Inglés de Roma. Periodista, pintor, fotógrafo y escritor, durante el resto de su vida extravagante, libre y económicamente miserable, lamentará a menudo esas dos expulsiones que le apartaron de la profesión sacerdotal. Su novela «Adriano VII» —base del drama de Luke— será, sobre el papel la revancha. Rolfe imagina que es nombrado Papa y que toma el nombre de Adriano VII, enfrentándose, en nombre de una Iglesia pobre y ecuménica con esa otra Iglesia, romana y suntuosa, que en definitiva, es la que le ha arrojado, por dos veces, de su vocación religiosa. El imaginario Papa, revestido de una sencillez y una humanidad totalmente nuevas en el Vaticano, acabará por vencer todos los viejos prejuicios de los



«El violinista en el tejado», de Norman Jewison.

juego» y «Los locos años de Chicago» — fue el encargado de la versión cinematográfica. Cuando el punto de partida es blando, superficial y lacrimógeno, es muy difícil llegar a resultados mucho más interesantes. Jewison ha estado limitado en todo momento no sólo por la historia en sí, sino por su estructura teatral, su desarrollo. La «puesta en escena» no pasa de ser una simple ilustración del cuento. Los números musicales, que están sólo basados en la coreografía de Robbins, pero que no han sido adaptados por él al cine, están planificados de manera rutinaria, cambiando la cámara con los movimientos bruscos de la música. Jewison está lejos del musical y «El violinista...», también. Solamente Bock, el músico, ha intentado componer una serie de números que tuvieran algo que ver con todo. Su esfuer-

alzarde de humanización, es capaz hasta de ofrecer una breve visión de los primeros años de la revolución rusa. Pero, lo que inevitablemente sigue pasando es que esa visión, como la del amor, la de la familia, la de la tradición, la del pueblo judío, sigue sin superar en la versión hollywoodense el sentimentalismo y la banalidad.

«El violinista en el tejado» es un regalo más de las Navidades. Buenos sentimientos, bella música y mucho colorido. El cine, de esta manera, sigue situado en el espectáculo de feria, sigue en manos de quienes varían sus presupuestos vivenciales si ello les supone mayores ingresos en taquilla. La película va a gustar mucho a la gente, porque tiene suficientes trucos como para hacer creer que se trata de una obra valiente y de muchísima calidad. Lástima. Me-