

(Viene de la pág. 56)

por la novela «Violante el rojo». Junto con Grosso —que suele ir de vez en cuando al Sur para ejercer como patriarca, al alimón con el exquisito Manuel Halcón, de la «narrativa andaluza»— formaban el Jurado Manuel Barrios, Antonio Burgos, Manuel Ferrand y el señor López Lozano, presidente del Ateneo sevillano.

Según dijeron en aquel salón, «Violante el rojo» es una historia construida según la técnica del manuscrito encontrado. Manuel Salado, en el lugar de autos, aseguró firmemente que este manuscrito se lo había encontrado su abuelo después de la batalla de Brunete, en el cadáver decapitado de un oficial del Ejército de la República, lo que ya es encontrar y tener suerte. Dijo también Salado que a partir del manuscrito hacia una introspección en el hombre. O sea, «nueva novela española» en el desierto del Sur, que llora mientras canta en el verso de Cernuda.

Al final, todos quedaron muy contentos. Es para estarlo. Si Alobele sigue marchando, al menos con el mismo ritmo de otras pequeñas editoriales españolas, es para darse con un canto en los dientes, con ese canto blanco que señaló el nacimiento de la editorial en la historia cultural del Sur. Dinero, por lo visto, en esta época de absorciones editoriales y de llamadas a los bomberos de los que tienen las más sólidas redes comerciales, parece que no falta. Interés por entender el negocio editorial como algo más que una chapuza comercial, tampoco. Y que conste que los señores de Alobele no se dedican a mirarse el ombligo y a editar autores andaluces por el hecho de serlo. Piensan editar de todo, aunque comiencen premiando a un andaluz. Piensan editar de todo en un desierto que llora mientras canta. Y mientras ve la cultura

andaluza empolvada en tantas Nobles, Reales, Ilustres Academias provincianas formadas por cuatro amigos que tienen la sartén por el mango. ■ GARCIA ALJAQUEN.

## TEATRO

### El eterno drama del intelectual

Tras su éxito en el Poliorama barcelonés, por fin llega a Madrid el «Sócrates» de Llovet-Marsillach. Ningún cambio ha habido con respecto a aquellas representaciones (1), el espectáculo se mantiene fiel al rigor, la seriedad y el alto nivel ético señalados por cuantos lo vieron en dicha ocasión. Estamos ante un debate escenificado, ante una reflexión moral puesta en pie, ante un conjunto de preguntas sobre las responsabilidades cívicas —políticas, en último término— del intelectual cara a la colectividad. Despojando la escena de cualquier concreción realista que limitase el alcance de lo que en ella se dice, se ofrece al espectador un debate abierto en el que participar ideológicamente, un espacio mental capaz de abarcar su postura en tanto que ser pensante, analítico de unos determinados hechos que se han ido repitiendo a lo largo de la Historia y que él puede actualizar con datos propios.

Aunque sólo fuera por esto, por buscar la capacidad racionalizadora

(1) Que ya comenté ampliamente José Monleón en TRIUNFO, núm. 491, a través de su artículo «Sócrates, una lección política», págs. 34 y 35.

de un público habituado a la adulteración, al engaño consciente o inconsciente como forma de comunicación, el «Sócrates» de Llovet-Marsillach merece una especial consideración, un situarlo aparte en el momento de la valoración crítica. En otro caso, correríamos el peligro de justificar la mediana de tantos y tantos espectáculos al mismo tiempo que exageraríamos el rigor con los elementos discutibles de aquellos que nos proponen un nivel apto para la polémica. Entiéndase, pues, como punto de partida, que la controversia sobre determinados aspectos del «Sócrates» se halla ya a una altura donde ni siquiera asoman la cabeza el 90 por 100 de sus vecinos de cartelera.

Me parece importante señalar la valentía de Marsillach a la hora de abordar su trabajo teatral. Ningún truco, ningún recurso —más allá de su propia personalidad— pone en juego para hacer «digerible» la obra. Un rectángulo blanco, en el que se mueven diez actores vestidos con una túnica también blanca y que se desdoblán en diversos personajes con la simple apoyatura de unos cubos de madera, un diálogo continuo e ininterrumpido que no consiente la distracción del espectador, ausencia total de música o juegos luminotécnicos, consideración del público como Juzgado ateniense del proceso que se le muestra, todo cuanto compone la función va hasta el límite de la austeridad y de la sencillez. El mismo Marsillach resume así su puesta en escena: «En medio del culto al histerismo, a la gratitud y al "aparato", este Sócrates de hoy pretende colocar, en el hueco que le corresponde, a un olvidado elemento teatral: la palabra».

Palabra que nos habla de la sempiterna lucha del intelectual por incidir críticamente so-

bre la sociedad en que vive, y del repudio que la cristalización oficial de esa sociedad experimenta hacia esa labor. En su tratamiento del personaje a partir de textos de Platón, Jenofonte y Diógenes Laercio —tratamiento no sin precedentes entre nosotros: recordemos el programa «Epílogo» de la Segunda Cadena de Televisión Española, con guión de José Manuel Fernández y realización de Josefina Molina—, Llovet ha buscado no ya una actualización, sino un punto de vista globalizador que permitiese abarcar, temporal y espacialmente, una perspectiva que no se limita a la existencia de Sócrates, sino que llega con gran incidencia hasta nosotros. Esta generalización, válida desde un punto de vista sintetizador de la Historia, puede ser —no obstante— discutida en tanto que excesivamente abstracta y hasta ambigua, dado que funciona a nivel de términos generales, olvidando voluntariamente los datos concretos que incluyen con carácter decisivo en cada situación. Me parece éste, pues, uno de los puntos polémicos del espectáculo que comentamos.

Como lo sería también el sentido hagiográfico que parece orientarlo en varios momentos. Cuando lo que contemplamos es el proceso de «San Sócrates, virgen y mártir», cuando creemos percibir una cierta complacencia masoquista en la condena social a que el personaje se ve sometido, cuando su honestidad y rigor mentales empiezan a contaminarse de sacrificio piadoso, el trabajo de Llovet-Marsillach vuelve a ofrecer flancos discutibles. Aunque, insisto, el que se pueda polemizar, el que se pueda discutir sobre algo que se nos ofrece desde un escenario español, ya me parezca un signo de vigor mental, de madurez ideológica y estética. ■ RAMON VALLE.

## CINE

### Romper cristales y romper cristales

Dos posturas bien diferentes de acercamiento a la realidad coinciden finalmente en una impotencia total por transformarla. La fantasía literaria o el cientifismo de encuesta no alcanzan a comprender en su plenitud lo que la «salamandra» (un ser venenoso, que puede vivir en el fuego y se mata a sí mismo) es y lo que necesita para ser feliz, para entender cuáles son los misterios de la vida que la obligan siempre a ser una víctima.

La película de Alain Tanner (segunda en su filmografía; la primera, «Charles mort ou vif», no se ha proyectado en España) no es resumible en un par de frases, «La salamandra» (esa espléndida actriz que es Bull Ogier, que sube, baja, se pasea por la pantalla transformando la película con su sola presencia y dándole su auténtico significado, sólo puede definirse con su propia imagen), un intento de acercamiento a la libertad del hombre y a las causas que le impiden desarrollarse, es una obra anti-género, producto ya de un academicismo europeo que tiene su origen en Godard y que renuncia al esquema narrativo para abarcar ampliamente todos los géneros posibles y acabar así finalmente por no pertenecer a ninguno. Cine político, de humor, de amor, «La salamandra» es una participación poética en un discurso dialéctico importante que no empieza ni acaba en la película,

sino que conecta (o debe conectar) con las preocupaciones diarias y vivas del espectador, al que se dirige. En ese sentido, «La salamandra» es una película militante. Que quiere aportar a los planteamientos renovadores del público activo nuevos datos sobre un país y unas circunstancias que clarifiquen en algo esos planteamientos. Y cercano ya al didactismo, la explicación detallada de la vida y la evolución de Rosemonde, «la salamandra» sirve a la comprensión de las propias circunstancias del espectador, a quien, en definitiva, «la salamandra» representa.

«No todo consiste en romper cristales. Hay que saber quiénes son tus enemigos. Búscalos. Y encontrarás la diferencia que hay entre romper cristales y romper cristales». En su larga búsqueda de la libertad, la salamandra descubrirá —quizá sin haberlo entendido del todo— que la anécdota cotidiana no cambia en nada sus presupuestos. Sólo un replanteamiento de su vida entera la hará encontrar la clave, y con ella la solución.

Hermosa, divertida, fascinante película esta de Alain Tanner que poco tiene que ver con nuestra programación diaria y que exige del espectador español una puesta a punto de su sensibilidad cinematográfica. Inútil acercarse a «La salamandra» con esquemas de cine tradicional. Al margen de sus posibles errores (entre los que quizá cabe señalar unos minutos de más en la proyección que, en un momento dado, no precisan datos fundamentales), la película de Tanner es capaz de sorprender continuamente al espectador indicándole cuestiones diversas y necesarias en el complejo entramado de su historia, que no es sino la historia de cualquier ser humano, tres en este caso, que intenta liberarse de sus condicionamientos a la espera de una

«generación nueva que hará cosas tan sorprendentes que no se pueden prever».

El humor de Tanner, cercano en algunos momentos al absurdo, su poesía existencial, su vitalismo inquieto (políticamente) llevan «La salamandra» por caminos continuamente nuevos que exigen atención, que luego como compensación conceden el placer de presenciar una obra que en términos mitómanos podía considerarse «maestra», pero que, cuando menos, está viva. Y esto es bastante más que algo. ■ DIEGO GALÁN.

## El milagro de la psicoanalista Ana Sullivan

La formación documentalista y médica de Nelo Risi es lo prime-

su madre. La película comprende desde una de las graves crisis de Ana hasta su curación, y tiene como centro el tratamiento individual a que la somete una psiquiatra, especie de Ana Sullivan freudiana —bien interpretada por la actriz española Margarita Lozano—, asumiendo el papel materno que exige el grado de infantilismo (no resuelto) alcanzado por la paciente.

Al abordar su trabajo desde un punto de vista informativo, documental, Risi ha limitado voluntariamente su film. Se lo ha planteado como un periodista cinematográfico que tiene que abordar una realidad preexistente, y reflejarla de la manera más clara y simple posible. El carácter de caso clínico que posee la historia facilita este tratamiento, sin que unos débiles e insuficientes «flash-backs» sean capaces de enriquecer cara al espectador el per-

no, entraríamos en el vasto terreno de la dialéctica realidad-arte, realidad-información y de las relaciones arte-información. Si simplificamos al máximo, diríamos que el arte se elabora a partir de la realidad para alcanzar otra de distinto signo, aunque no autónomo, mientras que la información se limita a reflejar esa realidad que previamente existía, sin poder modificarla. Y en el segundo nivel, que mientras que todo arte es información, esta última nunca llega a ser arte, debido a esa dependencia con respecto a lo real que hemos mencionado. Pero no me parece este el lugar oportuno para tratar en profundidad el tema. Si querría aclarar que no entro en contradicción con posturas mantenidas anteriormente por mí, en concreto con lo expuesto en el comentario «Por un realismo informativo» (TRIUNFO, núm. 513), a propósito de «Chicas de club», de Jorge Grau, donde defendía la conveniencia —aquí y ahora, esta es la distinción importante— de que el cineasta español abdica de su postura privilegiada de creador para adoptar humildemente la de testigo intermedio de una serie de situaciones colectivas sistemáticamente escamoteadas entre nosotros.

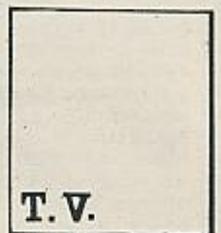
Inmerso en un contexto socio-político diferente, Nelo Risi también ha optado por esa abdicación en «Diario de una esquizofrénica». Creo válida y honesta su postura, aunque no me parezca desahogado. Quizá sí inteligente, a la vista de su anterior y primer largometraje («Iremos a la ciudad», con Geraldine Chaplin, 1966) y las referencias que me llegan de los dos siguientes («Ondata di calore», 1970, y «Una stagione al inferno», centrado en la vida de Rimbaud, 1971), ambos prohibidos en España, a pesar de haber alcanzado el primero de ellos la Concha de Oro en San Sebastián del 70, y que no he podido ver por ahí fuera. Pero aun dentro de ese planteamiento documental, yo le reprocharía a Risi el haber evitado el decisivo choque final de Ana con su familia (que dos pe-

lículas afines a «Diario de una esquizofrénica», «Family life», de Kenneth Loach, y «L'ospite», de Liliana Cavani, realizaban en toda su importancia), así como el acelerar vertiginosamente —dado el ritmo pausado del resto del film— su proceso de curación. ■ FERNANDO LARA.

## El infierno laico se llama «política»

Las películas que el cine americano suele realizar sobre el tema de las elecciones son idénticas unas a otras como gotas de agua. Sea al nivel que sea la votación de que se trate —presidencial, senatorial, gubernativo, primario—, quien haya visto «El último hurra», de John Ford; «The best man», de Franklin J. Schaffner, o incluso «Tempestad sobre Washington», de Otto Preminger, por poner sólo tres ejemplos destacados, puede presumir de haber visto las demás. Incluida «Bill McKay» («El candidato», de Michael Ritchie, 1972), que no aporta nada nuevo a esta filmografía. Su retrato de un político kennedyista —aunque mezclado con diversos rasgos a lo McGovern, sobre todo en cuanto a falta de personalidad y a un programa construido sólo «a la contra» y aprovechando los huecos del de su oponente— no pasa de la superficialidad de un dibujo apresurado. Por otra parte, y junto a esta medianía democrática, se expone el conservadurismo de los republicanos, su anclaje en unas ideas tradicionales sobre las que no admiten ni un átomo de renovación. La conclusión que proponen Ritchie y Redford, productores ambos del film, pensado para lucimiento de este último, me parece bien clara: la política es algo sucio, corrupto, engañoso, que tan sólo sirve para satisfacer el ansia de poder, la ambición o los intereses de un individuo o de un grupo de individuos. Y el pueblo compra siempre al candidato que viene envuelto en un papel de celofán más bonito y aparente.

En ningún momento se establece que esta política no es necesariamente la política ni que la democracia no lleva fatalmente unida su propia e interna corrupción. De este simplismo, de este hablar en primeras palabras, de este golpear los aspectos externos de un sistema para dar impresión de crítica dejando en pie los verdaderos cimientos del «establishment», la cultura norteamericana posee bastantes ejemplos. «The candidate» viene a ser uno —pero muy menor en calidad— de ellos. Completando este enfoque, ¿quién se decide a hacer un estudio del tratamiento que el pueblo —en tanto que clase social, en tanto que entidad histórica y cultural— recibe por parte del 90 por 100 del cine USA? Incapaz de una postura colectiva, de una lucha como clase conocedora —intuitiva o racionalmente— de que existe un proceso histórico al que pertenece como protagonista, el pueblo de las películas de Hollywood acaba por aceptar la pregunta que le hacía la Reina Cristina de Suecia, en versión de Greta Garbo: «Si yo no me meto en si tú eres buen o mal herrero, ¿por qué te metes tú en si yo soy o no una buena reina?...». Anotemos, por último, que «El candidato» ha venido en mal momento, cuando ya todo el mundo está hasta el gorro de elecciones americanas exhaustivamente seguidas por televisión. ■ F. L.



## Una cena con sorpresa

Desde las páginas de esta revista se ha venido celebrando continuamente la generalmente excelente programación televisiva de películas rodadas para cine. Te-

levisión se convirtió así en la única filmoteca a escala nacional posible, superando, por otro lado, cualquier retransmisión original o programa grabado especialmente para la casa. El autor del trabajo de selección y programación de esa filmoteca ha sido hasta ahora un ser conocido exclusivamente por los amigos y similares. Desde hacía ocho años, José Fernández CORMENZANA, anónimamente, compraba, doblaba y presentaba películas que, programadas en ciclos, informaron a los españoles, dentro de sus posibilidades, de tendencias, autores y estéticas cinematográficas. Inopinadamente se anunció que CORMENZANA cesaba en su cargo. Las revistas especializadas y todos los profesionales del cine expresaron su sorpresa, intentando averiguar con precisión las razones de tal cambio. Y mantenidos por informaciones oficiosas se decidió ofrecer una cena homenaje al hombre del cine de Televisión Española. La cita fue lo que suele llamarse un éxito. Conocidos y desconocidos felicitaron a CORMENZANA tratando de conocer alguna razón válida de su cambio de trabajo. Al finalizar, como es habitual, llegaron los discursos. El del homenajeado no aclaró gran cosa, salvo precisar que los cambios ministeriales últimos no habían afectado nunca a su puesto. Pilar Miró sonrió al nuevo encargado de la programación y le auguró, en un futuro próximo, una cena similar dedicada a él. Y, finalmente, resultó que el director de Televisión estaba también allí. Y dijo que CORMENZANA era un profesional excelente, que había desarrollado su trabajo con insuperable perfección. Los cafés se quedaron congelados, los asistentes a la cena nos miramos, y antes de que cualquiera se decidiera a levantarse para tratar de aclarar algo la cuestión, se fue disolviendo el festivo entre abrazos y pérsames. Luego llegaron las elucubraciones, que no cesarán quizá hasta enero del 74, fecha en que acabará la programación organizada por CORMENZANA. ¿Qué ha pasado y qué pasará? ■ D. G.



Margarita Lozano, en «Diario de una esquizofrénica» («Diario de una esquizofrénica», 1968), de Nelo Risi.

ro que puede apreciarse a la vista de «Diario de una esquizofrénica», film que llega con cuatro años de retraso a las carteleras españolas. Basándose en un relato de la doctora psicoanalista suiza Marguerite André-Sechehaye —quien, a su vez, recogió un caso real por ella tratado—, Risi ha seguido la experiencia patológica de una chica de diecisiete años, Ana, cuyo problema de personalidad parte esencialmente de una relación traumatizante con

fil de Ana, hasta convertirla en una verdadera protagonista dramática. Nos hallamos entonces ante un reportaje sobre un caso de esquizofrenia. Con todas las virtudes y todas las desventajas —o, mejor, insuficiencias— de este género periodístico. Obligado a ser reflejo y síntesis de los hechos, pero nunca creación personal a partir de ellos para originar otros paralelos de alcance más universal, de entidad —en definitiva— artística.

Siguiendo este cami-