



«El hijo» («Le fils», 1972), de Pierre Granier-Deferre.

datos fundamentales para comprender la trayectoria del protagonista. Film intimista por excelencia, que se limita a sugerir o mostrar muy suavemente, «Le fils» responde con exactitud al estilo peculiar de su autor: un estilo caracterizado por la contención y economía expresivas —que, en ocasiones, alcanza cotas negativas de timidez o rigidez—, un «tempo» extraordinariamente pausado y la claridad como orientadora de una puesta en escena, que se «oculta» ante la prioridad otorgada a los personajes. Dramatúrgicamente, Granier-Deferre se muestra también aquí fiel a sus constantes desde «El gato»: secuencias centradas en dos personajes —es muy raro que aparezcan escenas colectivas—, interés prioritario por los momentos «débiles» en cuanto a intensidad dramática externa, matización psicológica establecida a partir del rostro de su protagonista y cuidado por sintonizar la acción con el ambiente en que se desarrolla (la Córcega durmiente, en simismada y envejecida de «El hijo» adquiere un valor paralelo al de las antiguas casas, sustituidas por rascacielos en el París periférico de «El gato», o al de las granjas aisladas, semillas de mezquindad y xenofobia, de «La viuda Couderc»). Todo ello, dentro de una obra en que el carácter determinante del Tiempo, la observación en alguna manera enfermiza de la di-

solución de los sentimientos y el imposible hallazgo de una felicidad mínimamente duradera, así como el pudor con que las imágenes expresan tal problemática, constituyen ejes esenciales y definitorios. Los elementos negativos de «Le fils», aquellos que le impiden llegar a ser una película realmente conseguida, provienen de su adscripción a un aparente «cine de acción». Si la búsqueda de Ange por encontrar las verdaderas causas de la muerte de su padre —asesinado— no ofrece demasiada consistencia, mucho menos la posee el cerco de que es objeto por parte de dos pistoleros profesionales en un arreglo de viejas cuentas. Aunque presente algunos as-

pectos que coadyuvan a la temática central del film, esta «intriga policíaca» hace perder el tiempo a Granier-Deferre (y al espectador), distrayéndole de lo que verdaderamente le interesa, de una total concreción en los objetivos marcados. Es la primera vez que este director trabaja sobre un guión original —que primero iba a filmar su autor, Henri Graziani, y posteriormente Costa-Gavras— y no sobre una novela preexistente; ello no le ha dado, sin embargo, una completa libertad cara a los márgenes comerciales en que se mueve. No ejemplificados en este caso por una servidumbre a los actores (estupendos Léa Massari e Yves Montand), sino a esa «intri-

ga» utilizada como reclamo, enemiga de la interiorización del film, y, no obstante, no le ha evitado ser en Francia un notable fracaso de taquilla. ■ FERNANDO LARA.

## TEATRO

### «La murga», un excelente espectáculo

Lo primero que hay que decir de «La murga», antes de meterse en disquisiciones sobre sus características, es que se trata de un espectáculo notable, y que Gerardo Malla, su director —y también persuasivo y excelente actor—, tras muchos años de paciente trabajo, se nos ha revelado como uno de los hombres decididamente interesantes con que cuenta hoy la escena española.

Y empiezo así, porque «La murga» es, sobre todo, un espectáculo

que ha encontrado en la puesta en escena las claves fundamentales de su agudeza, de su agresividad, de su capacidad de trascender la anécdota. La estética es la del pasquín, la del chafarrinón. El estado de ánimo, el de ciertas manifestaciones populares, que ahogan en fiesta, en chiste, en ponerse a cantar, a bailar, o a correr delante de un toro, las represiones cotidianas. El espacio escénico, la simbólica plaza de toros, el ruedo ibérico, vigilado desde el impasible balcón de la presidencia. Los colores, gritones, sonoros, como corresponde a un mundo secretamente gris y silencioso. Los personajes, con la individualidad sumergida en una especie de mancha que a casi todos nos abarca, más allá del puesto que cada uno ocupe en el escalafón de la tristeza.

En «La murga» se cuentan una serie de momentos de la vida de Ulises, hijo desventurado, cuya existencia transcurre en permanente marginalidad. Alguien, acostumbrado a dejarse llevar por la letra y por lo que ve a

primera vista, podrá decir que es una pequeña crónica del «lumpen» y hasta, quizá, que no son éstos los héroes en que encarnar una posición crítica. El texto de Alfonso Jiménez Romero y Paco Díaz Velázquez, hábil, abierto, quizá leído en la biblioteca, dé pie a pensar cosas de ese tipo. Pero, sobre el escenario —y justo es recordar que otro texto de Jiménez Romero, también ambiguo en la lectura, permitió a Bernabé montar aquel inolvidable «Oratorio», del Lebrijano—, ya sea porque ha sido escrito en función del espectáculo previamente ideado por Malla, ya sea porque contiene implícitamente esa materia teatral, se redimensiona hasta el punto de que la inmensa mayoría de los espectadores, sabiendo que su vida no es la del Ulises de la comedia, ni los personajes que allí aparecen una representación del censo español de nuestros días, no pueden —no podemos— dejar de pensar y de sentir que en aquella plaza de toros se ventilan cosas que a todos nos conciernen.

Es probable que la idea de «La murga», el espíritu de chirigota, unido a las inspiraciones solanescas y goyescas, sea la clave del secreto. La oscura razón que nos lleva a saber que es del país y no de Ulises de quien se está hablando. Algunos, es seguro, que citarán a Valle-Inclán y a toda la retahíla de escritores y artistas esperpénticos, negros, malditos y, finalmente, sacralizados de la cultura española. Hasta de la picaresca podría hablarse sin salirse mucho de madre. Viniendo así «La murga», por méritos de su puesta en escena, a demostrarnos en qué lenguaje y en qué mundo nos reconocemos los españoles.

Había, evidentemente, muchos riesgos en el



### RAIMON, EN EL OLYMPIA DE PARIS

Paris, junio de 1966: Claude Roy presenta en el Olympia a un joven cantante catalán, recién salido de la adolescencia. Su voz, incisiva, en esta ocasión algo desafinada; su acompañamiento con la guitarra, austera, halla la monotonía; sus letras, sencillas y directas, tienen el

sello de la autenticidad. En aquel casi histórico recital, Raimon abrió la canción a las lenguas minoritarias de Europa, pues no sólo Pi de la Serra, Miró, Aníón, etcétera, no hubieran surgido sin Raimon, sino que el occitano Martí, o el bretón Alain Stivell encontraron el terreno fértilmente abonado por el juglar de Jativa. La semana pasada, en el mismo Olympia, había las mismas caras: Claude Roy no tuvo necesidad de presentarlo, pero allí estaban en la sala, repleta hasta la última grada, los Yves Montand, Semprun, Paco Ibáñez, Maspero de hace ocho años. Unica novedad: gendarmes en la entrada y camiones y policía apostados un poco —poco— más discretamente. Al parecer, temían lo que finalmente ayudaron a provocar.

Raimon, como entonces, nuevas canciones, nuevas armonías y una vez más asentada, pero, en el fondo, igual. Es lógico en alguien que no quiere ser un «artista», sino un testigo de su tierra y de su tiempo. Otros, que en algo siguieron el camino de Raimon (Barbat, Llach, etcétera), creyeron, sin duda sinceramente, que había llegado el momento de búsquedas estéticas, y que éstas, finalmente, se convertirían en ética. ■ R. CH.

REVISTA ESPAÑOLA DE LA OPINION PUBLICA

Recientemente ha aparecido el número 34 de la R. E. O. P., que edita el Instituto de la Opinión Pública. En él figuran los siguientes Estudios: «La publicidad», por Fritz Eberhard; «Panorama programático de la Antropología social en España», por Carmelo Lisón Tolosana; «La medida multidimensional de la opinión», por José Bugeña; «El consumo privado y la coyuntura. Resultados de investigación empírica del consumo», por B. Biervert y H. J. Nllessen; «Historiografía y Sociología», por José Vericat; «El papel de los valores en la investigación social y la asesoría a los centros de decisión», por Rafael López Pintor; «Metodología de las Ciencias Sociales», por Eugenio Recio Figueiras; «Los diarios de París», por Claudio Zanchettin; «Comunicación y publicidad: De la Agencia de Publicidad a la Agencia de Comunicaciones», por Eulalio Ferrer R.; «Información y educación permanente para una sociedad en cambio», por Andrés Romero; «La comunicación de Masas y la Semiólogía», por Miguel de Moragas Sps. En la Sección de Encuestas e Investigaciones se publica un sondeo sobre «Turismo Interior». Igualmente interesante es la Sección en la que se recoge el movimiento bibliográfico actual sobre materias relacionadas con el carácter de la Revista.

PREMIO NACIONAL DE PRENSA «EL CORTE INGLÉS» 1974

El Corte Inglés ha convocado su «PREMIO NACIONAL DE PRENSA 1974», cuyo tema será «Los grandes almacenes: reflejo de la evolución económica española». El motivo principal de los trabajos será subrayar el destacado papel económico y social desempeñado por los grandes almacenes, y deberán haber sido publicados en cualquier diario o revista españoles entre los días 24 de enero y 24 de abril del año actual.

1973: TREINTA MIL DONANTES DE SANGRE

En los tres grandes Hospitales de la Seguridad Social de Madrid —La Paz, Puerta de Hierro y 1.º de Octubre— se realizaron a lo largo del pasado año un total de 8.139 transfusiones de sangre, que precisaron en su conjunto 12.516 litros. Tan importante volumen de sangre fue proporcionado en su totalidad por los miembros de la Hermandad de Donantes de Sangre de la Seguridad Social de Madrid, que cubrieron así plenamente, todos los días del año, las necesidades hemoterápicas de las diversas clínicas. También se pudieron facilitar 154 litros de sangre a otros hospitales, para atender emergencias urgentes. Para ello, según ha declarado el presidente de dicha Hermandad, don José María García de Viedma, fueron precisas 29.814 donaciones de sangre, efectuadas en un 50 por 100, aproximadamente, en los Equipos Móviles que se desplazaron diariamente a las Empresas, Parroquias, Asociaciones y pueblos de la provincia, en los que ya había creados «grupos de donantes». Cerca de 9.000 personas fueron a donar directamente en las propias Residencias Sanitarias, y algo más de 5.000 lo hicieron en el Banco Móvil que la Hermandad sitúa en diferentes puntos del callejero madrileño.

«LA OTRA FARMACOPEA»

El Colegio Oficial de Farmacéuticos de Guipúzcoa convoca el premio «La Otra Farmacopea», al que podrán concurrir farmacéuticos, médicos, biólogos, veterinarios y, en general, cualquier persona que conozca el tema objeto del concurso. Objetivo de este premio es reunir una antología española de toda la práctica medicamentosa actual no oficial que, basándose en conocimientos naturalistas, aúne, no obstante, una gran dosis de costumbrismo curanderil y esotérico; emplastos de verbena, orines de melliza, etcétera. Se concederá un primer premio de 100.000 pesetas y dos accésits de 25.000. Los trabajos deberán enviarse antes del 30 de septiembre de 1974 al Colegio Oficial de Farmacéuticos, Prim, 2.1.º San Sebastián, con la indicación en el sobre de «Commemoración del 75 Aniversario».

empeño de Gerardo Malla. Uno, gravísimo, la pedantería, la sencillez solemne de tanto populismo. Pero, me parece, el peligro ha sido totalmente salvado —pese a las máscaras solanescas y a esos fusilamientos del 2 de mayo que evoca el desenlace —a partir de la inspiración humoral, de la auténtica descarga de imágenes vivas, de la inspiración caliente, nada libresca, que gobierna el trabajo no ya de Malla, sino también de todo su equipo de excelentes actores. ¡Y cómo se nota en estos casos la solidaridad intelectual entre los intérpretes y la intención de las obras! ¡Qué abismal diferencia la que existe entre estos trabajos y aquellas interpretaciones de dramas críticos por actores «para todos! Nombre al reparto, que defiende el trabajo sin desniveles, cada uno en los personajes que le han tocado en suerte: Gerardo Malla, José Camacho, Miguel Ángel Rellán, Adeva Abad, Miguel Nieto, Amparo Valle, Eugenio Ríos, Salvador Sánchez, Teresa Tomás, Ángel Jiménez, Fidel Almansa, Pilar Bayona y María Rus. Todos esforzados en situar «La murga» dentro de una tradición popular, a la que ya debe el teatro español de nuestros días varios espectáculos excelentes. Espectáculos donde las imágenes, el silencio, el grito y hasta el corte de mangas dicen lo que ya casi no pueden o no saben decir las palabras.

■ J. M.

Proyectos de reforma del teatro español 1920-1939

Sabido es que el treinta y nueve tuvo algo de año cero dentro de la vida teatral española. Numerosos autores —algunos decididamente

fundamentales— fueron barridos por nuestra guerra; mientras otros eran equivocadamente reinterpretados según su peripecia en el trienio sangriento. El asesinato de García Lorca, en Granada, o el de Muñoz Seca, en Madrid, por citar dos casos notorios, modificaron por algún tiempo la estimación y juicio de su obra respectiva. Los evidentes contenidos críticos del teatro de García Lorca fueron examinados por los sectores progresistas con un nuevo énfasis político. En la obra de Muñoz Seca los sectores conservadores quisieron descubrir meditaciones trascendentales —basta leer algunas críticas madrileñas de la época— que, evidentemente, no existían. Y de Casona, por el hecho de haber dirigido el teatro de las Misiones Pedagógicas y hallarse exiliado en el extranjero, se prohibió hablar durante bastantes años, tomado por autor revolucionario.

Puede decirse que todos los dramaturgos, de derechas o de izquierdas, sufrieron en España ese mismo proceso de tácita o explícita depuración. Y hasta el propio Benavente, muy pronto acomodado a las nuevas circunstancias, conoció una época en la que podía estrenar,

pero no ser nombrado en los periódicos, donde se le citaba empleando la frase de «el famoso autor de "La malquerida"». Fue el breve purgatorio por donde pasó don Jacinto para que le fueran perdonadas algunas de su frases en la Valencia republicana.

Desde el treinta y nueve hasta hoy, una de las necesidades más claras del teatro español ha sido la de ir recobrando una imagen real de su pasado. Interpretar a García Lorca, a Muñoz Seca o a Casona, por seguir con los ejemplos, en función de lo que escribieron y no de la estimación emocional de su biografía. Afrontar las características generales del teatro de consumo —lo que el crítico Díez Canedo llamó el teatro de la tradición inmediata— y de quienes, aisladamente o en grupo, intentaron combatirlo o renovarlo.

El tema, por supuesto, sobrepasa el simple análisis de autores y de textos. Pensemos que el teatro se revela a través de un instrumento escénico, compuesto a su vez de diversos elementos. Puede suceder —y de hecho sucede— que una serie de autores, de cuya obra apenas queda memoria, sean los conformadores de actores, escenografías y hasta espacios

teatrales. Y que, por lo tanto, sean los creadores silenciosos de unas formas aparentemente inocuas, pero ligadas a una ideología. Es decir, a una concepción del teatro en el marco superior de una concepción de la sociedad.

De ahí el carácter doblemente grave de nuestra ruptura con el teatro anterior al treinta y seis. Si, en primera instancia, supone —o, más exactamente, supuso, puesto que las cosas se han ido luego ordenando poco a poco —la dificultad de establecer una serie de conexiones y herencias a niveles autorales, en otro plano, igualmente fundamental, entorpece el análisis de nuestro aparato dramático, alzado ante nosotros sin todas las connotaciones sociales e históricas que lo han ido determinando. Sin que podamos valorar, por ejemplo, las diversas alternativas que ciertos grupos y sectores se plantearon para llevar el teatro español por otros caminos.

Es en esta perspectiva donde el Seminario que acaba de celebrar el Instituto Alemán de Madrid —al que tanto debe ya la vida cultural española— cobra su importancia. Saber de nuestros autores, de nuestros escenógrafos, de nuestros directores, de nuestros movimientos, de nuestros grupos, de nuestros públicos teatrales de la preguerra —y también de la guerra— es un modo de aumentar las posibilidades de mejor encuadrar los autores, los escenógrafos, los movimientos, los grupos y los públicos de hoy. De saber lo que se ha ganado y lo que se ha perdido. De no estar descubriendo eternamente el Mediterráneo.

El hecho de que este Seminario haya sido confiado a una serie de críticos y teóricos relativamente jóvenes no deja de ser expresivo. Se diría que a la gene-

