

Marcelin Defourneaux
**Inquisición
 y censura de libros
 en el siglo XVIII**

Jesús Castañón
**La crítica literaria
 en la prensa
 del siglo XVIII**

Friedrich Nietzsche
El libro del filósofo

Friedrich Nietzsche
Inventario

Georges Bataille
Sobre Nietzsche

Savater, Trías y otros
**En favor
 de Nietzsche**

SI LE INTERESAN LOS LIBROS
 DE TAURUS EDICIONES

dirijase a nuestro Departamento
 de Promoción
 (apartado 0.161), Madrid,
 para poder enviarle
 más detallada una información
 publicaciones.

Plaza del Marqués de Salamanca, 7 - Madrid-6
TAURUS

CINE

Los productos comerciales

La tradicional división del cine en los apartados de «comercial» y «minoritario» es, como todas las divisiones de este tipo, esquemática y generalmente falsa. Supongo que «El chulo», de Pedro Lazaga, sería, en sus planteamientos de producción, una película «comercial»; es decir, un producto lanzado a lo que se llama el «gran público», que resulte ameno, interesante, avanzado, que conecte, en definitiva, con algo que a ese gran público puede interesarle, y expuesto en un lenguaje diáfano y sin excesivas complicaciones. El resultado es, sin embargo, diferente a esta previsión. El gran público no acude o se desinteresa ante lo que ve, y como premio a la cantidad de disparates que en la pantalla aparecen, se rie de spiadadamente. Lo que en la pantalla se le presenta no tiene relación alguna con la realidad de sus días y, naturalmente, no cabe más que la indiferencia o la carcajada; porque, además, «El chulo» es una de esas películas que acaban siendo ejemplares de lo que nunca debe hacerse. Ni ese guión puede escribirse, ni puede un actor en 1974 hacer las cosas que hace Javier Escrivá, ni puede un director como Lazaga estar tan marginado de lo que es el cine y el público de nuestro momento.

Algo de esto ocurre también con otra película que se presenta en España esta semana: «Cleopatra Jones», de

Jack Starret. Intentando continuar la tradición de los James Bond, Starret propone una agente secreta, de enorme ferocidad y belleza, que sea no sólo mujer, sino negra. Una historia de drogas, otra de corrupción policial y otra de lesbianismo, dan a la película el pretendido corte de producto moderno y avanzado. Y, como con Lazaga, se llega al disparate y a lo grotesco.

Es decir, este cine «comercial» español (el que se hace aquí y el que se ve aquí) es el cine intermedio, que no pertenece a las inquietudes de una supuesta minoría que avala «El espíritu de la colmena» o «Habla, mudita», ni tampoco al de la supuesta mayoría que aplaude «Lo verde empieza en los Pirineos». Es un cine intermedio, desconectado de la realidad y carente de talento para saber «sacar punta» a historias, en principio anodinas. Y aquí podría citarse el ejemplo de «Harry, dedos largos», de Bruce Geller, donde cierta habilidad narrativa ha transformado en digno lo que no era sino tonamente evasivo.

«Lo verde empieza en los Pirineos» y similares, son películas falseadoras de la realidad española, pero, de algún modo, dependientes de ella. Resulta curioso observar cómo el público que acepta la película lo hace no tanto por las moralejas patrióticas que se le imponen, sino por lo que cree una crítica de nuestro país. Cine discutible y falso, que responde a una mentalidad reinante entre los españoles, como «Ana y los lobos» responde a la opuesta. Nos encontramos con un panorama cinematográfico que divide claramente al público español en dos grupos terriblemente diferenciados. El cine es, como de costumbre, un reflejo de

otra realidad más amplia.

Sin que aquí se intente, brevemente, analizar las complejas motivaciones del éxito de algunas películas y sus significaciones sociales, sí creo que puede señalarse la inutilidad de un tipo de cine —«El chulo», como ejemplo máximo y reciente— que intenta hacernos creer lo que no vemos. Para hacer cine hoy día hay que constituirse en especulador del público, comerciante inmediato que desprecia cualquier perspectiva «artística», o bien en hombre de sólido pensamiento que trabaja por lograr una comunicación profunda con un público deseoso de activar su pasivismo. Ya no hay lugar para los puntos intermedios. Cada uno elegirá la fórmula que le parezca oportuna, pero no tenemos tiempo que perder en presenciar productos anodinos, mal hechos y estúpidos, cuando tantas películas reclaman su paso por la frontera y tantos directores españoles aguardan la aprobación de guiones inteligentes o brutalmente engañosos; pero esta es una batalla que el cine tiene derecho a sostener. El hecho de que las salas cinematográficas no dejen de estrenar películas no es un síntoma de fertilidad creativa. La mayor parte de esos títulos carecen del mínimo compromiso, de la mínima definición que los sitúe en una perspectiva de interés, y la indiferencia general con que son recibidos, si es un síntoma de que al público español (engañado o lúcido, despierto o atontado) le interesan unas cosas más concretas y reales. Los que se empeñan en mantener esa política beatífica de las estadísticas no logran disimular que los españoles reclaman una programación cinematográfica más acorde con su presente. Acudan, si no, a

ver «El chulo» o «Cleopatra» y observen la actitud de los espectadores. ■ DIEGO GALAN.

La vejez y la muerte

Cineasta obsesionado por los temas de la vejez y la muerte, Pierre Granier-Deferre continúa en «El hijo» («Le fils», 1972) la reflexión sobre ellos emprendida en «El gato» y «La viuda Couderc». Su preocupación por los personajes solitarios que únicamente al morir hallan una ansiada serenidad se concreta, en este caso, en la figura de un «hombre de negocios» («gangster» o mafioso, realmente), que vuelve desde Nueva York a su Córcega natal para asistir a los últimos días de su madre. Tras diez años de separación de su tierra, es el reencuentro con un ambiente, con una geografía, con una realidad vivencial, lo que Granier-Deferre va a narrar en primer término. Pero al mismo tiempo de ese reencuentro con las cosas perdidas, contemplamos también una despedida, el adiós de un hombre que se desliza hacia la muerte y quiere llevarse consigo el recuerdo de los seres, los objetos y el paisaje que él amó algún día.

«Todas mis películas son un poco la historia de un suicidio, y esto era lo que yo quería desarrollar en «El hijo»: la historia de un hombre que llama a la muerte cuando, sin embargo, podría evitarla, la de alguien que ya está harto y que busca la serenidad en la muerte una vez que no ha encontrado la felicidad en la vida», ha expresado muy claramente Granier-Deferre. Nos enfrentamos, pues, a una narración crepuscular, rebosante de tristeza, plena de silencios y leves matizaciones, en que se nos hace llegar el sabor y el olor de las cosas como



«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 «cinema 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 impenetrable 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.