



«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 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*, *Andión*, 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.