

siquiera la argumentación nacionalista y democrática en que los mismos fundan su aparición. Otro tanto cabe decir de las tomas de posición respecto a las condiciones objetivas de la clase trabajadora y al partido obrero: «Parece evidente que en ambos casos —bakunismo y sindicalismo— no se cumplían los objetivos que la clase obrera española debía marcarse ante la coyuntura republicana de 1873. Por una parte, las condiciones objetivas no habían madurado suficiente para comenzar una revolución; de otra, el tradeunionismo no colaboraba eficazmente al fortalecimiento de una organización de clase. Faltaba una estrategia correcta que aglutinase al incipiente proletariado y a las masas trabajadoras, que no entorpeciera la realización de la revolución burguesa, propiciando la reacción, pero que creara un partido del proletariado capaz, en su momento, de liquidar la dominación de clase de la burguesía». Consideraciones que posiblemente sean válidas, pero que hubieran debido ir acompañadas de una reflexión mínima sobre el proceso que las hizo inviables, algo, sin duda, más complejo que cargar la cuenta sobre «el error bakuninista».

Por lo demás, son éstas las únicas observaciones críticas que encontramos ante la argumentación de Catalinas y Echenagusía. El espíritu de geometría de que dan muestra en su estudio preliminar dista de ser un inconveniente cuando tanto abundan los relatos confusos sobre el tema, y hay que tener en cuenta asimismo que se trata de una primera investigación. Es preciso elogiar también el rigor en la selección de testimonios ideológicos. Sólo cabe esperar que después de esta excelente antología, José Luis Catalinas y Javier Echenagusía desarrollen el análisis sobre la masa documental que han reunido en un libro que, sin duda, sería la primera explicación coherente de la Fe-

deral española, superando de una vez la notable crónica de Hennessy. ■ ANTONIO ELORZA.

TEATRO

«Parece cosas de brujas»

«El Fernando», pieza de varios autores españoles, comentada en las páginas de TRIUNFO, tanto con ocasión de su estreno, como de las dificultades que encontró para presentarse fuera de los medios universitarios —en Madrid, ni siquiera pudo montarse en un Colegio Mayor—, consolidó la personalidad teatral de César Oliva y del grupo que dirige. La verdad es que Oliva llevaba muchos años batallando al frente del T. U. de Murcia y que sus montajes aparecían regularmente en las Semanas y Festivales de Teatro Independiente. Pero «El Fernando» tuvo el valor de ligar su trabajo al de una serie de autores españoles necesitados de atención y, por lo común, marginados incluso por nuestros grupos más combativos. En la medida en que «El Fernando» intentaba responder, desde la escena, a una serie de preguntas sobre el valor de dichos autores, se convertía en un importante instrumento.

Ahora, siguiendo por el mismo camino, el T. U. de Murcia ha estrenado «Parece cosas de brujas», de Jerónimo López Mozo y Luis Matilla. El espectáculo se presentó en el pasado Festival de Sitges, pero yo acabo de verlo en Salamanca, en el marco del Aula Juan del Enzina, siempre inteligentemente dirigida por José Martín Recuerda.

De nuevo nos encontramos con la alegoría como estrategia expresiva. No cabe aquí ha-

blar de «distanciamiento», como tampoco hubiera sido correcto hacerlo a cuenta de algunas obras «históricas» de Buero o del citado «El Fernando». Lejos de tratarse de una libre decisión, fundada en las argumentaciones brechtianas, nos hallamos ante una «necesidad». En lugar de «alejarse» la acción para que su análisis resulte más desapasionado y profundo, el «alejamiento» aparece como un simple recurso estratégico para hablar de lo que resulta difícil hablar. Así, en «Parece cosas de brujas» existe una casi desesperada voluntad de que la anécdota —un auto de fe con la acción policial correspondiente— descubra a cada paso su función de alegoría, violentándose textos, personajes y situaciones, o intercalándose canciones de letra reveladora, a fin de que no exista el menor equívoco. Es una sociedad «inquisitorial» la que se denuncia, y a los espectadores se nos invita a la identificación de los nuevos víctimas y verdugos.

De lo que acabo de decir se desprende ya uno de los límites de esta

poética. La «distanciación» de la historia aparece como un elemento empobrecedor, por cuanto jamás es asumida en los términos en que Brecht pueda plantear, por poner un ejemplo clásico, «El círculo de tiza». Los autores de «Parece cosas de brujas» plantean un texto que ni profundiza en los hechos denunciados ni en su posible aplicación a la época presente. Todo anda un poco a mitad de camino, con tendencia al esquemático dogmatismo que permita la «traslación» de cualquier personaje o cualquier escena. Si a esto añadimos la «intencionalidad» que agregan los actores, el resultado no puede ser otro que un espectáculo ideológicamente reiterativo y teatralmente sobreactuado, en el que lo sabemos casi todo a los pocos minutos de su inicio.

En el orden de la puesta en escena, al defecto ya apuntado podría añadirse otro: el contraste entre la orquestación de las canciones —una especie de pequeña banda popular levantina—, la presencia de una prometedora máquina escénica luego

apenas aprovechada y el tono de farsa revisteril impuesto a la actuación. La impresión última —sin entrar en las obligadas limitaciones de un elenco universitario— es de heterogeneidad, de fiesta popular fallida, de esquematismo crítico.

Con todo lo dicho, tengo al montaje de «Parece cosas de brujas» como uno de los trabajos más necesarios de los que he visto últimamente. Porque nada puede ayudar más a autores como Matilla y López Mozo, de quienes conocemos excelentes textos, que esta confrontación con la puesta en escena de sus obras, tanto en orden a lo que resulta de la aportación de actores y directores como de su proyección en el público. Y es que hay cosas que queman tanto, que se tiene tal urgencia de decirlos, que nunca es fácil saber, mientras no se dicen en público, si se han dicho de manera adecuada. ■ JOSE MONLEON.

Teatro en la Universidad de Granada

Tiempo atrás comentamos el propósito de la Universidad granadina de crear un Aula, Cátedra o Departamento de teatro. El ejemplo estaba, sobre todo, en lo que José Martín Recuerda y César Oliva venían realizando en las Universidades de Salamanca y Murcia, respectivamente. Y digo ejemplo por lo que tenían —tienen— de antecedente, pues es obvio que con ser muy meritorio lo que ambos han conseguido, los dos saben que su trabajo necesita una reestructuración y un importante aumento de recursos para que pueda hablarse con propiedad de verdaderas Cátedras de Drama.

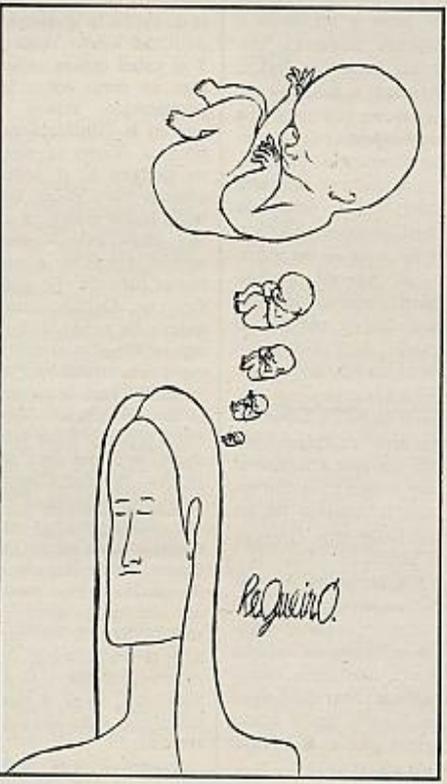
Ahora, bajo la tutela del profesor José Luis Valverde, la Universidad de Granada va a desarrollar un curso teatral del que saldrán las bases del futuro trabajo. El hecho de que este primer curso com-

prenda clases diarias, que los profesores invitados sean «hombres de teatro» —en vez de eruditos en literatura—, que se hayan reunido para coordinar los programas, y que la teoría y la práctica se combinen al cincuenta por ciento, son datos que descubren un afán de sistematización, no por lógico, frecuente. Esta vez habrá conferencias y hasta una Semana de Teatro, con participación de los mejores grupos independientes del país, pero concebido todo ello como una aportación, un material de información y estudio, que enriquezcan el trabajo continuado y cotidiano del curso. Esto es lo que, a mi modo de ver, da especial relieve a los planteamientos de la Universidad de Granada: el combinar la «divulgación teatral» en términos de estudiantado en general con las sesiones específicamente dedicadas a los grupos y alumnos interesados por el hecho teatral. Bien entendido que habrán de ser los estudiantes granadinos quienes, con exacto conocimiento de su circunstancia, habrán de concretar, en futuros trabajos, lo que ahora el curso les proponga.

Interesa conocer los temas. Teatro español contemporáneo. Estudio especial de los últimos autores españoles. Dirección escénica y análisis de la estética de nuestros dramaturgos fundamentales. Montaje de «La cabeza del Bautista», de Valle. Estudio de las diversas respuestas que el teatro de América Latina está dando a las correspondientes situaciones políticas y culturales de cada país. La creación colectiva. Expresión corporal.

Para desarrollar este trabajo, el profesor Valverde ha llamado a cuatro personas que están, o han estado, vinculadas a centros de formación teatral. Dos de ellas son, muy lógicamente, Martín Recuerda y César Oliva.

Naturalmente, el plan, como cualquier otro, es discutible. Pero descubrir el paulatino cambio con que nuestras auto-



rida des universitarias van afrontando el fenómeno teatral, circunscrito, casi siempre, al análisis de textos y autores.

Sería deseable —y a eso responde este comentario— que la propuesta de Granada la tomaran en consideración otras Universidades españolas, introduciendo el criterio de sus propios responsables. Sabemos que en algunas de ellas, al margen de las citadas de Salamanca y Murcia, se dan seminarios regulares de teatro. ¿Pero no sería hora de que las viejas y ambiciosas peticiones de Martín Recuerda y César Oliva se llevaran a cabo? Lo que va a hacerse en Granada podría ser un buen estímulo. ■ J. M.

CINE

«La primera noche de la quietud».

Con motivo de la presentación en la Semana de Cine en Color de Barcelona de 1962 de su película «Crónica familiar», Valerio Zurlini expresó públicamente su protesta (negándose, entre otras cosas, a estrechar la mano que le tendía García Escudero) por las mutilaciones que había recibido en España su película anterior, «La chica con la maleta». Los comentarios de prensa que registraron el hecho se subieron a la parrá, hablando de la mala educación italiana, pero Zurlini (que pidió posteriormente disculpas a García Escudero, al enterarse de que no había sido bajo la Dirección General de éste que su película había sido destrozada «hasta el punto de hacerse imposible su comprensión»), se mantuvo firme en su decisión de considerar que en España era por esos

cortes un desconocido, y no podía recibir, por lo tanto, distinción alguna.

Si Zurlini viera ahora la muestra que se exhibe entre nosotros de su última película, «La primera noche de la quietud», negaría el saludo al lucero del alba. Y, sin duda, no le faltaría razón. Hay que reconocer que, a pesar del entusiasmo que en su día despertaron las dos películas antes citadas, sí es cierto que siendo éstas las únicas visionadas y en condiciones más o menos fragmentarias, Zurlini sigue siendo un autor prácticamente ignorado.

En el caso de esta película que ahora se estrena en España, el desconocimiento de las intenciones últimas del autor viene ayudado por la película en sí. «La primera noche de la quietud» era, en su proyecto primitivo, una trilogía que, más tarde y por imposiciones del productor, se limitó a la obra única. Zurlini quiso entonces sintetizar en la rebelión de un solo personaje (que tiene más de un punto de contacto con el de Mastoianni en «Crónica familiar») lo que realmente era el análisis de una vieja familia colonial y su trayectoria volcada en esa rebelión unilateral. Al resumir lo previsto en tres partes a una sola, el personaje de Daniel Dominici queda desdibujado o precipitadamente definido en parlamentos peyorativamente literarios. Para llegar a comprender en su plenitud la poética zurliniana sería necesario contar con el guión original y con las películas restantes, naturalmente, en sus versiones íntegras.

Dentro de la estrecha posibilidad que nos queda, quizá pueda decirse que esa base literaria antes citada llega a ser el principal «handicap» de «La primera noche de la quietud». Lo que sobre el papel podía definirse de forma brillante y compleja, en imágenes aparece esquematizado por una puesta en escena excesivamente sencilla, rayana en la simplicidad y lo aparen-

te. De hecho, los problemas de fondo planteados por Zurlini (el desarraigo de quien busca ansiosamente un poco de pureza para no morir definitivamente) no pueden, en esta mecánica expresiva, definirse más que a través de la interpretación de Alain Delon y de los diálogos descriptivos.

Los comentarios críticos referidos al primer punto han sido por lo general elogiosos. En mi opinión, sin embargo, Delon no llega a plantear con claridad la complejidad del carácter de su personaje, limitándose a la construcción de un estereotipo, en ocasiones incluso grotesco. Sin duda, las situaciones dramáticas (en clave de melodrama) dificultan una interpretación más sutil. Y Zurlini no ha querido evitar un planteamiento melodramático para su película. Pero ello le obliga a jugar sus bazas sobre un puritano concepto de la moral. Para situar la «degradación» de Dominici, Zurlini utiliza tópicos que no profundiza (la pornografía, la homosexualidad, el juego de azar, la prostitución, los clubs de baile y un largo y simplón etcétera), restando, como es lógico, seriedad a sus intenciones primeras. La combinación de diversos elementos dramáticos, aunque se pretenda hábil, deben servir de clarificación constante los unos de los otros; en el caso de «La primera noche de la quietud» (en la versión, al menos, que la censura española nos autoriza a conocer) acaba por conducir la película por derroteros ambiguos. Creo que hay que referirse al cine anterior de Zurlini para interpretar las intenciones más ricas de la película.

Quizá con un poco de paciencia y de tiempo podamos llegar a conocer a Zurlini en toda su dimensión. Esta condicionada aparición suya en España no le añade nueva gloria. ■ DIEGO GALAN.

El cine más viejo del mundo

Si usted no quiere perder el tiempo, si anda a vueltas con el pluriempleo o con dificultades para leer o escuchar música con tranquilidad, entérese del horario de pases de «Le plus vieux métier du monde», y vaya al cine veinte minutos antes de que termine la película. Verá así el único «sketch» del film que merece la pena —«Anticipation», de Jean-Luc Godard— y se habrá ahorrado cien minutos de estupidez y aburrimiento. Cien minutos ni siquiera libertinos, picarescos o amorales sobre el tema de la prostitución a través de los siglos. No se deje deslumbrar por el hecho de que cinco directores más o menos conocidos (Mauro Bolognini, Philippe de Broca, Claude Autant-Lara, Michael Pfléghar y Franco Indovina) firmen los restantes «sketches», o de que algunos de ellos estén escritos por guionistas de cierto prestigio, como Ennio Flaiano, Daniel Boulanger o —dentro del «cinéma de qualité»— Jean Aurenche. No han sabido pasar del chascarrillo, la anécdota de café o la invención senil del «viejo verde». Y si usted quiere saber algo en serio sobre la prostitución, espere a que en la Filmoteca repongan «Vivre sa vie», de Godard. O si desea conocer todo lo que debería haber sido y no es «Le plus vieux...», esté atento también a un nuevo pase de «Le plaisir», de Ophüls, cualquiera de cuyas imágenes supera con creces a estos cien minutos de inutilidad. Quizá la fórmula de «sketches» —que tanto gustaba a los productores de los años sesenta— favorezca esencialmente este tipo de resultados, pero hay que confesar que pocas veces se había llegado a un nivel tan bajo como en «Le plus vieux...», simple ligazón de cuadros revisteriles que, para acentuar aún más su debilidad, llega a nosotros con siete años de retraso.

Salvemos, pues, de la

quemada al episodio de Godard. Que, sin ofrecer nada nuevo de lo que su autor había ya dicho tres años antes en «Alphaville», se aleja años luz de la torpeza de sus compañeros. Dentro del idealismo y el enfoque mitificador que —cara a las relaciones eróticas— caracterizó a la mayoría de los cineastas de la «Nouvelle Vague», Godard vuelve a proponer aquí la necesidad del amor frente al determinismo de un mundo tecnológico. Aunque su pensamiento nos llegue con claridad, no así la conformación estética que de él efectuaba el realizador francés, ya que el laboratorio no siguió sus indicaciones respecto al monocromatismo del «sketch», causa de que Godard desautorizara la copia exhibida. Con lo que terminaba también en fracaso una película que lo es desde su primera imagen. ■ FERNANDO LARA.

Cine gallego: los primeros pasos

El pasado año ya dimos cuenta (1) de la «Semana» efectuada en Orense con objeto de bucear en las posibilidades de realización de un cine autóctonamente gallego, que respondiera a la problemática del País, insertándose en su particular proceso cultural. Doce meses después, la «Semana» se ha transformado en las II Jornadas do Cine en Ourense, su duración se prolongó hasta diez días y su enfoque pasó —todavía tímidamente— de ser sólo especulativo y teórico a una mayor concreción de ideas, a apuntar ya caminos y soluciones dentro de los que dar los primeros pasos. Creo que, en buena parte, se ha cumplido el objetivo propuesto por los organizadores para la edición de 1974: «Se naquela "Semán" do ano pasado todo foi darlle a un futuro cine galego a conciencia da sua nada, nas IIas. xor-

(1) TRIUNFO, número 541.

nadas queremos que esa "nada" se autodefiniera, pra podela apreixoar en tempos e espazos».

Después de estos diez días de mesas redondas, coloquios, conferencias y proyecciones —seguidas con interés por un público deseoso, ante todo, de ver buen cine—, en Orense se llegó a diversas conclusiones, entre las que destaco:

— Reivindicación del cine amateur como válido en Galicia para la comunicación por la imagen.

— La lengua gallega, característica fundamental de este «cine gallego».

— Se impone un trabajo de creación desde coordenadas abiertamente culturales y sociológicas. Como centro de esta actividad cultural se toma a la ciudad de Orense, donde la comisión organizadora de las Jornadas do Cine se constituye en comisión encargada de la producción y distribución de las películas que se hagan. Las demás provincias y centros de población importantes de toda Galicia estarán representados por un portavoz del grupo que en esa ciudad o pueblo hagan cine gallego.

— En Semana Santa se organizará un cursillo de formación profesional abierto a todos.

— Todas las asociaciones culturales gallegas podrán constituirse en grupos de conexión con la comisión de Orense.

— Dicha comisión de Orense se encargará de formar un grupo de personas, tanto del cine como de la cultura gallega, para llegar a la filmación de películas más abiertamente comerciales, si bien dentro de una calidad y honradez artísticas, con temática gallega y en doble versión idiomática.

— Se trata, en definitiva, de comprometer a todos los que, en un plano u otro, se hallen interesados en este movimiento en favor de un futuro «cine gallego». ■ F. L.