

Claire Bloom, Jane Fonda, Shelley Winters y Glynis Johns interpretan con especiales histrionismos (a los que colaboran los nefastos doblajes españoles de que han sido víctimas) las historias de estas casadas —una ninfomana,

dard» en la que Sean Connery (ex agente 007) reparte sus eficaces puñetazos a diestro y siniestro con la perfección que le caracterizó en la mítica serie. Ningún dato, sin embargo, de ese lanzamiento publicitario hacía pensar que

«A grande cidade», muestra funcional del «cinema novo»

"(...) Yo te hablo de otro Rio: del Rio de Janeiro de no-techo, si-frio, hambre-si, no cruceiro [...]"

"(...) ¿Te hablaron ya de Rio, con su puñal clavado en el pecho sombrío? ¿Te han hablado?"

("Canción carioca", de Nicolás Guillén.)

Casi todo nuevo movimiento expresivo ha intentado, en su oposición al orden cultural establecido, dar una visión distinta del marco geodemográfico donde se desenvuelve, del nivel convivencial al que está sujeto. Si nuestra «Generación del 98» se propuso redescubrir España o la «nouvelle vague» francesa proporcionar unos datos diferentes del París mítico, el «novo cinema» brasileño —o, cuando menos, su «sector urbano»— también ha querido mostrar aquellos aspectos de la realidad que films colonialistas tipo «Orfeo Negro» adulteraban sistemáticamente. No se trata tanto de contraponer unas imágenes a otras como de enfocar las ya conocidas a través de un prisma distinto, en el que la crítica sustituye a la mitificación y el planteamiento sociológico al exotismo. Es decir, si el carnaval —por ejemplo— puede ser considerado como índice de «la alegría del pueblo», no nos quedemos en una mirada folklorista del hecho, sino tratemos de clarificar por qué ese pueblo busca una diversión tan frenética como perfectamente controlada, cuáles son las raíces de esta explosión de júbilo (tan contradictoria a la experiencia diaria del subdesarrollo), qué represiones y carencias se ponen de manifiesto en los días carnavalescos, cómo es la realidad que espera tras ellos... En última instancia, si aquello es una alegría real, si quien lo vive es de verdad el pueblo...

Aplicando este enfoque no ya sólo a un hecho concreto como el descrito, sino a toda una ciudad (Rio de Janeiro, por supuesto), pero sin profundizar casi nunca en él, Carlos Diegues —nacido en Macéió, estado de Alagoas, durante 1940— realizó en 1966

«A grande cidade» o «Aventuras y desventuras de Lucía y sus tres amigos venidos de lejos», título este último que figura en el genérico del film, aunque nunca se le haya citado. Si nosotros lo hacemos, es porque señala la estructura narrativa sobre la que Diegues ha montado su segundo largometraje; en palabras de su propio autor, «A grande cidade» está construida como un «libro de cordel», romance popular brasileño, con sus cuatro historias que se cuentan de una manera casi siempre muy poética siguiendo, incluso, el ritmo de la métrica». El problema se plantea a partir del momento en que esa estructura es desbordada por la propia personalidad del autor de «Ganga Zumba», llevándole su barroquismo estilístico a una desigualdad que impide el necesario ensamblaje de esas cuatro historias, que quedan dominadas por un extraño y negro fatalismo a lo Carné. Por otra parte, y de forma un tanto viscontiniana, aunque no ideológica, sino vivencial, a Diegues le fascina aquello mismo que trata de criticar, por lo que la imagen que nos da de Rio nos resulta contradictoria y, en suma, prácticamente inútil.

No obstante, también hay que considerar —como siempre— el momento histórico exacto en que la película está hecha. El 1 de abril de 1964 es derrocado Joao Goulart como Presidente del Brasil, ocupando su puesto el mariscal Humberto Castelo Branco, quien implanta una fortísima dictadura militar. Como signo de la cerrada oposición existente entre el Gobierno y los núcleos intelectuales, señalemos el incidente ocurrido el 17 de noviembre de 1965 cuando un grupo de estos últimos —Glauber Rocha y Joaquim Pedro de Andrade entre ellos— abucheó a Castelo Branco con motivo de la inauguración de la conferencia de la Organización de Estados Americanos (O.E.A.), contra cuya trayectoria y la del régimen exhibieron diversas pancartas. Acusados de «deteriorar la autoridad del gobierno», se les juzgó —tras su detención e incomunicación— de acuerdo con la Ley de Seguridad Nacional. Refiriéndose a estos años (no variados sustancialmente hasta ahora), el autor de «O desafio» —Paulo César Saraceni— diría: «El golpe de Estado militar que ha derrocado al Presidente Goulart nos traumatizó a todos. Atravesamos un periodo de perplejidad, de temor, de angustia. Tras un momento

de euforia, nos encontramos de nuevo cara al muro».

Precisamente es este contexto político el que hace al mismo Diegues definir «A grande cidade» (por cierto, uno de los films más taquilleros —y menos importantes— del «cinema novo») como obra puramente funcional, «que corresponde a las necesidades de una cierta etapa del cine brasileño y que, en este sentido, cumplió su función (acercamiento al público, resistencia en un año tan difícil como 1965, puesta en escena popular con una atmósfera de brasilaneidad...).» Más allá de esta relatividad queda un inteligente uso de la banda sonora, un análisis correcto del desarraigo emigratorio y un paso adelante sobre «Ganga Zumba», que iba a conducir, tres años después, a «Os herdeiros» (véase TRIUNFO, número 458). ¡Ah!, de «cine erótico», más bien nada. ■ FERNANDO LARA.



«Confidencias de mujer», de Cukor.

otra frígida, otra histérica y una última simplemente neurótica—, con especial dedicación a los momentos «fuertes», luciendo una gama de gestos que, en este caso al menos, impide pensar en Cukor como excelente director de actores. Afortunadamente para él, pueden recordarse algunas de sus restantes películas, entre las que posiblemente aparezca también algún título de interés.

Si bien «The Chapman report» es hoy una película proyectable en centros parroquiales, algunos sectores de españoles asistentes a las proyecciones de la película demuestran su repulsa ante los términos que se utilizan en los diálogos («sexual», «frecuencia», «satisfacción», «fidelidad», «fisiología...»). Ello no viene a valorar la película como revulsivo, sino a denunciar una vez más nuestra triste situación de espectadores marginados a la evolución normal del cine y la cultura. ■ DIEGO GALAN.

«Odio en las entrañas»

Puede no extrañar el escaso éxito que «Odio en las entrañas» ha tenido en los cines de estreno de Madrid (cinco al mismo tiempo durante una semana). El lanzamiento publicitario hace pensar en una película de aventuras «stan-

«Odio en las entrañas» planteaba un conflicto bien diferente, de enorme actualidad y extraño en el cine de Martin Ritt.

Efectivamente, creo que hasta los cinéfilos no informados con respecto a la película han podido sorprenderse con ella, dado que Ritt, un eficaz pero no especialmente brillante realizador norteamericano, ha tentado su suerte generalmente con melodramas de perfecta construcción. Melodramas que si bien no le impedian hacer retratos acertados de unos determinados tipos de la sociedad americana, se veían incluidos en un cine perfectamente definido como conservador. Desconociendo «El espía que surgió del frío», obra que, al parecer, hacía ya presumir esta nueva película del realizador de «El largo y cálido verano», la sorpresa producida por «Odio en las entrañas» es aún mayor.

Las revueltas de los mineros irlandeses en Pennsylvania (1867) están narradas en un estilo objetivo que no quiere comprometer a Martin Ritt, aun cuando el planteamiento de la historia presente claramente su claro desprecio por las fuerzas del orden. Película de estética tendente al conservadurismo que impide una profundización en los razonamientos de los mineros, pero que, especialmente dentro del panorama cinematográfico español, resulta interesante y apoyable. ■ D. G.

TEATRO

Por fin: Una plataforma para el joven teatro español

Hasta Semana Santa proseguirán las representaciones de Noies perdudes en el paradís, de Antoni Ribas Piera, en el teatro CAPSA barcelonés. La obra navega con un más que discreto pasaje (léase público) y tiene vida natural hasta Pascua. Después va a acometerse uno de los experimentos más interesantes de los treinta y pico últimos años de vida del teatro español. El empresario y actor Pau Garsaball ofrece el teatro CAPSA como plataforma de lanzamiento de obras teatrales de jóvenes autores del país (Telxidó, Ballester, Matilla, Gil Novales, Martínez Mediero, Hormigón, Martín Recuerda) o bien de obras teatrales con atributos de juventud cultural (Miguel Hernández, Castelao, Pío Baroja). Garsaball no es un multiempresario que hace beneficencia cultural con una de sus cien salas. El CAPSA es su única empresa y desde hace

dos años viene sosteniendo una batalla particular en defensa de un teatro nuevo. Hasta ahora había alternado el teatro problemático en taquilla y en butacas (*La noche de los asesinos*, *El adelfo*, *Guadaña al resucitado*, las obras de Pere Quart) con un teatro fácil, posible compensación económica de las pérdidas que reportaban sus debilidades de buen catador. Pero Garsaball se tapa los ojos con el telón y escoge decididamente la vía del nuevo teatro en compañía de los autores, directores y actores más prometedores a su alcance.

El propio nombre de Garsaball como actor (con mucho poder de convocatoria entre un público maduro que presencia sus triunfos en el Romea defendiendo obras de Lluís Elías o Josep M. de Sagarra) respalda el lanzamiento de la primera obra: *El retablo del flautista*, de Teixidor. No porque se considere su nombre una llave mágica que abre las puertas del éxito, sino como un factor importante de puente entre un público tradicional y un teatro con nuevos planteamientos. Un cierto realismo parece respaldar toda la programación del CAPSA. Para empezar, el espíritu de puente condiciona sobre manera la elección de las obras a representar, y de labios de Teixidor, el primer programador, he oído que es imprescindible plantear la reconquista del público a partir de un teatro inicialmente divertido, que de pronto introduzca al espectador en otros niveles de comprensión. En España hay una tarea previa a echar al público del teatro, y es conseguir que vaya al teatro.

El primer director llamado a colaborar en la empresa es Felú Formosa. Su nombre está ligado a las iniciales batallas de un teatro universitario al margen del SEU y a incipientes experiencias de teatro independiente (grupo Gil Vicente). También está li-

gado al Adrià Gual por su colaboración como primer actor en la primera etapa de *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu. Hasta ahora el trabajo de Formosa (que ya había acometido la experiencia de adaptaciones teatrales para cabaret) se había desarrollado dentro de la parcela del oscuro trabajo de supervivencia de un teatro combativo. Ahora tiene la oportunidad de trabajar en el campo profesional, pero sin los planteamientos viciados más característicos del teatro profesional. Pocos conocen mejor el teatro como Formosa: actor, traductor, director, adaptador, con casi quince años de reflexión y práctica sobre sus espaldas y con una experiencia directa de espectador y estudioso del teatro en Alemania.

En la programación del ciclo colaboran con Garsaball Xavier Fabregas y Gonzalo Pérez de Olaguer. Por primera vez en la historia del teatro español, la montaña ha ido a Mahoma. Es decir, la propia empresa del CAPSA ha escrito a prácticamente todas las promesas teatrales de España en demanda de obras hechas o por hacer.

La isla del CAPSA merece atención y entusiasmo, el calor que aún podamos retener para ayudar a conservar las vidas precarias de nuestra precaria cultura. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

Teatro en la Universidad de Salamanca

Durante años, Salamanca ha sido, en lo que al teatro se refiere, una ciudad prácticamente muerta. En toda la corriente, irregular, espasmódica, pero cierta, de los grupos universitarios, de las Semanas de Teatro Independiente, de Conversaciones Nacionales, etcétera, el nombre de Salamanca ha sonado muy rara vez. Y eso a pesar de que el viejo

prestigio de su Universidad y la existencia real de una masa de estudiantes podría hacer pensar lo contrario.

Salamanca ha sido, teatralmente, una ciudad inexistente. Y ello quizá invita a un juicio sobre su Universidad, en tanto que es máximo componente cultural de Salamanca. Y, por otra parte, explica el hecho de que sea precisamente la Universidad la que se haya planteado ahora un ambicioso programa de actividades extraacadémicas, con las que espera atender a la «formación complementaria del estudiante» y «contribuir al ambiente cultural de Salamanca». El caso es que el paso está dado, que la Universidad dispone de un nuevo local más que aceptable y que se ha creado la Cátedra Juan del Enzina, cuyos fines han sido así enunciados:

a) Brindar su escenario a cuantos espectáculos de calidad se monten en España y que sea factible hacer venir a Salamanca. Dentro de ellos se invitará especialmente a compañías estudiantiles, experimentales, teatro independiente, tanto nacionales como extranjeras.

b) Fundar un grupo estudiantil de teatro, bajo la dirección técnica de un experto de reconocida solvencia, que organice espectáculos y pueda desarrollar campañas en el distrito universitario y aun fuera de él.

c) Crear y fomentar por todos los medios la inquietud por el fenómeno teatral, aspecto básico de la cultura y el pensamiento en todas las épocas.

d) Ser el germen de lo que, un día no lejano, puede ser un Departamento de Drama, incorporando así los estudios de interpretación y dirección escénica a la Universidad.

El planteamiento de la Cátedra es importante, tanto por sus posibilidades de trabajo como por su significación. En cierto modo, y gracias a ella,

la Universidad de Salamanca pasa de no existir en la vida teatral española a convertirse en un centro dramático cuyas actividades merecen ser seguidas con atención. La Cátedra surge, por otra parte, con una fuerza y un respaldo de los que quizá no disponen los otros intentos que, en el seno de la Universidad española, se realizan actualmente en el mismo sentido. Un sentido esencialmente encaminado a destruir la tradicional y un tanto aberrante reducción del estudio del teatro al estudio de la literatura dramática.

Naturalmente, y este es precisamente uno de los aspectos más ricos y difíciles del teatro, la Cátedra Juan del Enzina no tendrá razón de ser si no consigue crear a su alrededor un determinado clima teatral. Aquí no valen las ratas de biblioteca. Por muy universitaria que sea su razón de ser, la Cátedra encontrará una serie de motivaciones insustentables en su relación con la ciudad.

Con el teatro casi sin acabar ofrecieron la primera representación, «A los hombres futuros, yo, Bertolt Brecht», con Fernán-Gómez y Massiel. «La boda de los pequeños burgueses», en la excelente versión de Los Goliardos, ha sido el segundo espectáculo. Los dos, a teatro lleno y con malestar muy razonable de quienes se quedaron sin entrada. En los programas anuncian como espectáculos inmediatos: Teatro Estudio Lebrijano, con «Oración», de Alfonso Jiménez; el grupo Esperpento, de Sevilla, con títulos de Adamov y O'Casey; Els Joglars, y, en un plano más profesionalizado, la «Medea» del Español y los tres títulos actuales de la Lope de Vega, «Luces de bohemia», de Valle-Inclán; «La ópera de cuatro cuartos», de Brecht, y «Calígula», de Camus. Una programación que quizá refleja la colaboración entre profesores y alumnos, entre criterios sustancialmente culturales y otros más abiertos a investigaciones pacíficas con los ojos puestos en la sociedad española de nuestros días.

El fenómeno está ahí. Supongo que los problemas serán muchos y que no siempre lloverá a gusto de todos. Pero, en principio, la noticia vale la pena y se inscribe en los testimonios positivos sobre los caminos por donde quiere andar el nuevo teatro español. Importa ahora, sobre todo, que el hecho de ser una iniciativa universitaria no enclaustré las actividades ante una minoría. ■ JOSE MONTELEON.

CINE

MADRID

TO BE OR NOT TO BE, Lubitsch (Bellas Artes). VANINA VANINI, Rossellini (Gayarre). EL JARDIN DE LAS DELICIAS, Saura (Infantas). THE SERVANT, Losey (Ménaco). TRISTANA, Buñuel (Pefalver). LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES, Romero (Rex). A LAS NUEVE, CADA NOCHE, Clayton (Becerra-Granada). CAZA HUMANA, Losey (Fantasio-Rialto). EL COMPROMISO, Kazan (Capri-San Remo). EL DIA DE LOS TRAMPOSOS, Man-Kiewicz (Avenida). ESCALVOS DEL HAMP, Lowell Rich (Savoy). ESPOSA INGENUA, Raspensau (Teatin). HASTA QUE LLEGO SU HDRA, Leone (Montija). LOS HEROS ESTAN MUERTOS, Sargent (Concepción). LA LEYENDA DE LA CIUDAD SIN NOMBRE, Logan (Pazi). LOS LOCOS AROS DE CHICAGO, Jewison (Cartago). UN MARAVILLOSO VENENO, Black (Montija). EL MAS VALIENTE ENTRE MIL, Gries (Espronceda). PASAPORTE A LA LOCURA, Rush (Lido). EL PEQUEÑO SALVAJE, Truffaut (Alcalá Palacio-Lope de Vega). LOS PROFESIONALES, Brooks (San Blas). RACHEL, RACHEL, Newman (Cristal-Excelstor-Samary). ROSAS PERDIDAS, Schaffner (Emperador). SOBRA UN HOMBRE, Gavras (Ideal). SOPA DE GANSO, Hermanos Marx (Texas). UN, DOS, TRES, AL ESCONDIRITE INGLÉS, Zulueta (Moratalfac).

BARCELONA

LILITH, Rossen (Alezia). LES CARRINIERES, Godard (Alezia). LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES, Romero (Aquitania). LA LARGA NOCHE DEL 43, Vancini (Belmes). TO BE OR NOT TO BE, Lubitsch (Publi). EL COLECCIONISTA, Wyler (Central). DANZAD, DANZAD, MALDITOS, Poitack (Coliseum). FARAON, Kawalerowicz (A m b o s Mundos). HORIZONTES DE GRANDEZA, Wyler (Bohemia-Gallies-Venecia). LANDRU, Chabrol (Sanluis-Texas). LA LEYENDA DE LA CIUDAD SIN NOMBRE, Logan (Atenas). LOS LOCOS AROS DE CHICAGO, Jewison (Emporio-Virrey). EL MAYOR MUJERIEGO, Guillermin (Ducal-Oriente). MY FAIR LADY, Cukor (ABC-Delicias-Dorado-Principal Palacio-Rivoli). SCARAMOUCHE, Sidney (Maldá-Paladium-Roquetas-Trinidad). TRISTANA, Buñuel (Regina). LA ULTIMA CARGA, Richardson (Cristal-Favencia).

LIBROS

EL INFIERNO Y LA BRISA, J. M. Vaz de Soto, Edifasa. VOZ DE MUCHAS AGUAS, Ramón Gil, Noveles, Seix Barral. LA COMEDIA NUEVA, Leandro Fernández de Moratín, Castalia. ANTOLOGIA DE LA POESIA HISPANOAMERICANA, José Olivio Jiménez, Alianza Editorial. MIENTRAS, Blas de Otero, Javalambre, PAN Y TOROS, Antonio Elorza, Ayuso. PAX AMERICANA, Ronald Steel (prólogo de E. Haro Tecglén), Lumen. LA INFORMACION, Fernand Terrou, Oikos Tau. LA OPINION PUBLICA, Alfred Sarry, Oikos Tau. LAS CONFESIONES NO CATALICAS EN ESPANA, Robert Saladrigas, Peninsula. ANDALUCIA, TERCER MUNDO, A. Burgos, Ediciones 29.

oikos-tau cada semana
le sitúa su *¿qué sé?*
en todas las librerías
y quioscos, por sólo 50 ptas.

ESTA SEMANA

HISTORIA DE
LA CIRUGÍA