

de un hecho teatral la puesta escénica. El trabajo de Formosa sería un trabajo más contenido, más irónico; el de los Tábaro más explícito, más ingenuo, más agresivo.

Esto, ya digo que es hoy secundario por estar al alcance de cualquier entendedor. Lo importante como fenómeno sociológico barcelonés es que «El retaule del flautista» es la primera obra de un autor catalán joven que alcanza ese «increíble» éxito. Y en un teatro tan difícil y particular como es el Capsa, en mano de unos actores que, salvo el caso de Pau Garsaball, carecen de aureolas y popularidades que apoyen el fenómeno. ¿Y quién ha ido a ver las ya cuatrocientas y pico representaciones de «El retaule del flautista»? Es evidente que no el público habitual, muy reducido a juzgar por la agonia general del «teatro serio» en Barcelona. Tampoco se trata de un melodrama, de una revista o de un sainete cómico de los que arrastran a ciertos sectores populares. El fenómeno es otro y es preciso concluir que mucha gente joven, de Barcelona y de los pueblos de alrededor, que muchos sectores universitarios, que una zona, en fin, siempre de espaldas a la vida teatral de la capital catalana, ha acudido al Capsa. Es difícil saber cuál será exactamente la continuidad de este fenómeno. Aunque una cosa sí puede señalarse. Por primera vez, después de tantos esfuerzos, un teatro catalán crítico y de nuestros días es posible. Porque no sólo existen autores y grupos —que eso nunca ha faltado del todo—, sino un público concreto y numeroso dispuesto a sostener económicamente ese teatro.

De ahí la enorme importancia de estas ya rebasadas cuatrocientas representaciones de «El retaule del flautista». ■

JOSE MONLEON.

CINE

Justo, en el umbral de la puerta: «Muriel»

Hay una imagen en «Muriel» que se repite de una forma constante: la de una puerta abriéndose o cerrándose para dar paso a un determinado personaje. Imagen, por supuesto, no casual, sino utilizada como signo lingüístico capaz de resumir emblemáticamente

la totalidad de la película. Porque si cualquier puerta une y separa al mismo tiempo dos espacios dados e incluso sintetiza y detiene el transcurso temporal que enlaza al uno con el otro, el exacto instante en que atravesamos el umbral de la puerta no pertenece ni al espacio que hemos dejado ni al que todavía no hemos llegado, ni al tiempo que ha transcurrido en el primero de ellos ni al que ha de transcurrir en el segundo. Estamos en unas coordenadas espacio-temporales propias de la puerta, absolutamente autónomas en principio, pero que sólo adquieren un significado en cuanto que se relacionan con lo existente ante o detrás de ella. De ahí su transitoriedad, su provisionalidad, su carácter de realidad nula o, cuando mucho, precaria, su ausencia de entidad específica... Todo ello en un mismo grado que el mundo y los personajes que refleja «Muriel».

a punto de ser» sin que su pasado ni la precariedad de su presente más inmediato se lo permita. No se trata de un trabalgua ni de una complacencia en la expresión críptica, sino que la complejidad del film de Resnais obliga necesariamente a la utilización de un determinado nivel expresivo en el análisis crítico. Y al hablar de «Muriel ou le temps d'un retour», lo cómodo sería remitir a la mil veces dicha obsesión temporal de Resnais, a su constante dialéctica olvido-memoria, ambas aquí presentes, pero el propio rigor intelectual del autor de «Hiroshima, mon amour» nos exige —incluso éticamente— la profundización continua en unas constantes que, tratadas superficialmente, se han convertido con plena facilidad en tópicos.

Sin lugar a dudas, el que Resnais haya elegido a unos personajes en crisis responde en gran parte a su preocupa-

Mostra de Venecia de 1963. Reflejo ejercido no únicamente a través de los personajes de Bernard, Alphonse o Robert, testigos directos —o fingidos, como en el segundo caso— de la lucha, o de los enfrentamientos que se producen entre ellos, sino a través de un cauce subterráneo que demuestra especialmente la maestría del guión de Jean Cayrol (1), superior, en mi opinión, a la película en sí.

Porque es ese cauce subterráneo y no la apariencia más inmediata, es decir las sucesivas historias que se nos van presentando entrelazadamente, el que realmente estructura el film, buscando una reflexión consciente por parte del espectador, llamado a percibir por su cuenta a partir de unas determinadas conductas, a partir de unos determinados hechos, esa situación de crisis, esa «especie de malestar» que Resnais provoca plano a plano por medio de la frialdad y «mal gusto» de su puesta en escena, situada en la misma dirección que el texto de Cayrol aunque —insisto— sin llevarlo hasta sus más últimas posibilidades. La constatación de que el personaje sobre el que realmente gravita toda la película y que incluso le da título («Muriel», la muchacha argelina torturada y asesinada por las tropas francesas de ocupación y, concretamente, por un grupo de soldados entre los que se hallaban Robert y Bernard) no aparece físicamente a lo largo de las casi dos horas de proyección, creo que ya da una idea bastante clara de cómo está estructurado el tercer largometraje de Resnais.

Nos hallamos, pues, ante una estructura oculta, ante una «estructura ausente» (en términos de Umberto Eco) de posibilidades infinitas, capaz de mantener la continua búsqueda espacio-temporal que Resnais aplica a su lenguaje y causa de que, por ejemplo, «Muriel» sea seguramente el único film que ha conseguido darnos el presente como tal en toda su fugacidad, llegando a hacernos conscientes de lo imposible de su aprehensión. ■ FERNANDO LARA.

Al fin... probablemente, la Filmoteca

Ya está anunciada la reaparición de la Filmoteca Nacional de España. Si los proyec-

(1) Aunque, más bien, se trata de una labor conjunta Cayrol-Resnais. El guión está publicado en castellano por el Cine-Club Era, de Méjico, pudiéndose hallar en las librerías españolas mínimamente especializadas.



Alain Resnais.

E inevitablemente unos seres así caracterizados no pueden ser más que unos seres en crisis, deudores de algo pasado, atrapados con el presente y desnudos ante el futuro. Porque tanto Boulogne-sur-Mer (escenario del film) como Héleñe, Bernard o Alphonse (trío protagonista) se hallan en una situación exacta en la que «no han dejado de ser» ni tampoco «son», porque continuamente «están

ción por un tipo de conflictos muy habitual en su filmografía, pero también como reflejo indirecto, no inmediatamente testimonial, de una situación político-social más amplia, como es la de Francia al término de la guerra de Argelia. «He intentado traducir humildemente una especie de malestar que me parece muy propio de nuestro país hoy», diría Resnais con motivo de la presentación de «Muriel» en la

tos que tiene Florentino Soria se llevan a cabo, no se tratará realmente de una reaparición, sino de un absoluto nacimiento. Lo que Soria quiere hacer es una filmoteca viva, continua, eficaz, que tenga realmente algo que ver con las preocupaciones de quienes se dedican al cine en nuestro país y con la curiosidad de quienes se acercan por primera vez a él. Soria tiene muchos proyectos y, probablemente, se llevarán a cabo.

Todo depende de muchas cosas. De momento, al parecer, se inaugura en Madrid una sala dedicada exclusivamente a las sesiones de la Filmoteca. Una sala que cambie todos los días de programa, que dé sesiones continuas y que garantice una proyección impecable. Algo después se pretende inaugurar otra sala idéntica en Barcelona. Y a continuación organizar en las capitales más importantes ciclos rotativos, y en lugares más pequeños ciclos fijos con los fondos de la Filmoteca.

¿Habrá realmente un público capaz de mantener la existencia de una filmoteca así? ¿Sabrán los organizadores aguantar momentos difíciles y entender siempre bien la situación? ¿Corresponderán las proyecciones al interés general que el cine produce? ¿Entenderá la censura que una filmoteca es un lugar de trabajo y que debe verse todo? ¿Aguantará el público cinéfilo los errores lógicos que una empresa nueva cometerá? ¿Estará la gente dispuesta a ver películas con subtítulos en lenguas extrañas? ¿Responderá la creación de esta Filmoteca a una circunstancia de la moda o a un interés real de la Administración, permanente y sólido?

Probablemente a primeros de diciembre, comience ya la Filmoteca a funcionar en Madrid. Probablemente continúe luego realizando los proyectos que el inquieto Florentino Soria tiene previstos. Se quiere empezar con un ciclo de cine brasileño —incompleto y extraño, pero interesante—, hacer luego un homenaje a Segundo de Chomón, de quien se celebra ahora el primer centenario de su nacimiento, y continuar luego con otros ciclos (entre ellos, uno de Minnelli). Las perspectivas de la Filmoteca son, esta vez, optimistas. Serán muchas las circunstancias que harán que, definitivamente, la existencia de esta Filmoteca —fundamental en la vida cinematográfica del país— sea una realidad palpable.

Porque nos debe sorprender a estas alturas ignoramos todavía la personalidad, por ejemplo, de Segundo

«PEQUEÑO GRAN HOMBRE»

(DUSTIN HOFFMAN)

A sus ciento veintún años de edad, inventa la "verdadera" historia del Oeste



DUSTIN HOFFMAN

“PEQUEÑO GRAN HOMBRE”

“LITTLE BIG MAN”

MARTIN BALSAM · JEFF COREY
CHIEF DAN GEORGE

FAYE DUNAWAY

COMO SRA. PENDRAKE

70%_m

Guion de Calder Willingham · Basada en la novela de Thomas Berger

Producida por Stuart Millar · Dirigida por Arthur Penn

Panavision-Technicolor®



UNA PRESENTACION DE CINEMA CENTER FILMS / DISTRIBUIDA POR *filmax*

de Chomón. Su significación en el cine, sus descubrimientos, su influencia en los primeros años de existencia del todavía cinematógrafo, han sido recalcados en todos los manuales cinematográficos. Y eso que son muy escasos los historiadores que han podido permitirse el lujo de visionar un número importante de sus películas. De las cuatrocientas que al parecer realizó, sólo se conoce la existencia de ciento veinticuatro (según Fernández Cuenca, uno de los hombres que, al margen de su interpretación del cine, tiene más fichas y datos de películas y autores). Florentino Soria dice que con suerte y recabando los fondos de todas las filmotecas habidas y por haber se podrían proyectar en el futuro ciclo que prepara una serie de doce.

De Chomón fue (junto a Fructuoso Gelabert, aunque en mayor medida que éste) uno de los hombres capitales en el desarrollo de la técnica cinematográfica (apasionado del coloreado a mano de las películas, trabajó a las órdenes de Pathé durante muchos años, trasladándose posteriormente a París, dada la indiferencia que su trabajo producía en España, culminando por fin su labor en el descubrimiento del «paso de manivela» (filmación imagen por imagen) y del «travelling» («carrello», en la versión italiana, ya que fue utilizado en el famosísimo «Cabiria», de Piero Fosco, film en el que De Chomón tuvo una influencia decisiva). Hay historiadores que discuten la paternidad de Segundo de Chomón de alguno de estos descubrimientos. La verdad es que es lo mismo. No se trata ahora (o no se debería tratar) de defender el «pabellón español» por encima de todas las cosas. Lo importante en este caso es analizar el cine de De Chomón —sus posibilidades inventivas y la aplicación que tuvieron—, su biografía —desde la fabricación de una cámara de cine con una caja de pasas a su inevitable viaje al extranjero— y aplicar este análisis a circunstancias más actuales y ver hasta qué punto la historia sigue siendo aún la misma.

Por eso, lo que puede preocupar un poco de este homenaje: descubrimiento de la Filmoteca, es el aire reivindicador y chauvinista antes que el científico. Pero esto podrá ser comentado más adelante, una vez que la Filmoteca exista realmente.

Demos, pues, con un poco de ingenuidad, la bienvenida a la probable Filmoteca, tratemos de que las cosas fun-

cionen, que para los palos siempre habrá tiempo. ■
DIEGO GALAN.

«Pepe el Moko», poesía prebélica

I. Las salas de arte y ensayo (o especiales, como se quiera), con un criterio programador realmente desconcertante, ofrecen ahora una de las obras clásicas del realismo poético francés, «Pepe el Moko», que en 1935 realizó Julien Duvivier. El criterio de programación de estas salas es tan absurdo que exige, por parte del espectador, una información exhaustiva de la película que va a ver. De otra forma, el mismo señor que, días antes, ha acudido a una de estas salas a ver el celtibérico éxito de «Helga», no entenderá en absoluto nada cuando, en el mismo cine, vea el «Muriel», de Alain Resnais. De una comedia picaresca de consumo a la italiana a un Duvivier de los treinta hay todo un abismo. De un film de la Bardot a otro de Bufuel hay mucho más todavía. Nadie puede aficionarse a una sala concreta. Nadie puede saber, si no tiene cientos de libros en su casa, que la película que ahora se proyecta en ese cine no tiene nada que ver con la que se proyectaba hace unos días. Con dos sorpresas como ésta el espectador despistado y esporádico de las salas de arte y ensayo dejará inmediatamente de ir a ellas. El cine es caro y el tiempo escaso. ¿Por qué las salas no se especializan? O, en todo caso, ¿por qué no se informa de la película que se proyecta en lugar de escamotear el año de realización —siempre estará presente en nuestras memorias el maravilloso camelo de «Psique 59» transformado en «Psique 69», por qué los comentarios de los programas de mano no superan las frases publicitarias para dar una idea precisa del film que se proyecta?

En el caso de «Pepe el Moko» concurren todos los errores de programación y lanzamiento publicitarios habituales en las salas de arte y ensayo. Y, por mucho que se empeñen, no es posible separar esta obra de Duvivier de los años concretísimos en que se realizó. Al contrario, una información sobre las tendencias cinematográficas de los franceses en los años treinta permitirá valorar la película con mayor precisión.

II. Partiendo de una necesidad vital de acercarse a la otra cara de la moneda, de conocer el país en su aspecto

oficialmente deleznable. Duvivier, como los Renoir, los Clair, los Feyder, los Carné... planteaba un cine realista, en ocasiones casi documental, que ofrecía la imagen de un desgarramiento vital, de una situación ambiental en la que

Es lamentable que «Pepe el Moko» venga, de pronto, a nuestras pantallas. Hubiera sido, sin duda, más justamente apreciada si su proyección formara parte de una política de programación más coherente. ■ **DIEGO GALAN.**

esquemas de comportamiento cronológicamente previos a la vigente diversificación entre «intelligentzia» y «mass media». El folklorista no inventa, ni renueva, ni sintetiza; simplemente recupera. Y esta tarea se le ofrece como una necesidad perentoria y urgente, por la sencilla razón de que, día a día, el folklore presenta grietas y vacíos cada vez más irrecuperables.

Cuanto queda dicho del folklore en general puede ser perfectamente aplicable a nuestro folklore. Así lo advirtieron tempranamente gentes como Barbieri y Pedrell, Machado Álvarez y Menéndez Pidal, José Subirá y Eduardo Torner, y en épocas más cercanas a nosotros, Antonio José, Nemesio Otaño, José Antonio Donostia y García Lorca. No obstante, por razones puramente técnicas —los medios de grabación eran rudimentarios y deficientes—, sus empeños cristalizaron generalmente en el papel pautado y en la reseña literaria; recuperaron el agonizante mensaje del pueblo, pero no la voz real aún milagrosamente viva del pueblo.

Por ello, es de agradecer el esfuerzo recientemente llevado a cabo por el profesor Manuel García Matos y la casa discográfica Hispavox al recopilar, en dos amplias selecciones, una «Antología del Folklore Musical de España» (1). Hace algún tiempo se publicó la primera selección; ahora, la aparición de una segunda nos obliga a escribir gustosamente este breve comentario. A lo largo de tres horas de audición, el profesor García Matos nos hace asistir a una variada y antitípica muestra del folklore nacional. No deben buscarse en ella excelencias interpretativas, sino veracidad y carácter. En unos tiempos, como los presentes, en que el folklore está a punto de perder —si no lo ha perdido— su significado funcional, esta recuperación sonora nos parece imprescindible. Es probable que dentro de unos años hayan desaparecido de nuestra geografía las coplas de ciego, las nanas, los ritmos que acompañan a las faenas campesinas, las alboradas y toda clase de cantos rituales; si por desgracia así aconteciese, esta antología nos serviría para recordar que en un tiempo no muy lejano el pueblo español supo ser autor e intérprete de sus propias expresiones emocionales. ■ **S. R. SANTERBAS.**

(1) «Antología del Folklore Musical de España». Interpretada por el pueblo español. Segunda selección. Realizador: Profesor M. García Matos. (Hispavox HH 10-356/7/8/9).



ya se intuía la presencia de una futura guerra, de un próximo existencialismo. Prostitutas, desertores, suicidas, maleantes, chulos, asesinos y un largo etcétera, ofrecían un material ideal para desarrollar esa tendencia inconsciente a la crítica social, y a la proyección íntima. «Pepe el Moko» es una buena muestra de este cine, en el fondo tierno y sentimental, prendado del «amor fou» y de un fatalismo histórico que tardaría años en superarse. La historia del legendario delincuente encerrado en una literaria Casbah, dueño y señor de un mundo fascinante, amigo hasta la muerte de sus amigos, enamorado galán que muere a causa de una mujer, ofrecía a Duvivier un material ideal —con la presencia, en aquellos años al borde del mito, de Jean Gabin— para desarrollar esa poética apasionada de su generación. Duvivier, sin el talento de Renoir ni el ingenio de Clair, no llegaría a la obra maestra. Pero sí a construir un exponente de gran valor de lo que, en unos años precisos, conmovió a un París a caballo entre el realismo y la mitificación.

«Pepe el Moko», además de exponente histórico, es una obra que conserva algunos aciertos personales, que aún hoy sorprenden. Por encima de la historia que se narra, divertidamente discutible en muchos aspectos, hay una preocupación expresiva que conecta, en muchos momentos, con el cine más actual.

DISCOS

Autor e intérprete: el pueblo español

No deja de ser paradójico que el vocablo «folklore» se haya acuñado precisamente en un momento histórico —primeras décadas de nuestro siglo— en el que surgen medios de comunicación cuyo alcance e intensidad tienden de forma primordial a destruir uno de los presupuestos básicos de la cultura popular: la transmisión por vía oral. Es incluso necesario admitir que el nacimiento de la preocupación folklórica coincide en gran medida con la agonía del folklore. Mientras los pueblos occidentales mantuvieron una continuidad cultural a través de vínculos hereditarios, fue innecesaria la figura del folklorista. Pero en el momento en que un determinado producto estético (o subestético) accede por cauces indiferenciados y universales al «habitat» popular, el folklore recibe una herida mortal. El folklorista actúa, pues, sobre todo, como antidoto contra la masificación cultural. Sin embargo, no opone a esta masificación una cultura de élite, sino unos