

Usted conocía a
una muchacha
llamada Palmira,
pero...

¿De dónde venía?

★

«LA EDUCACION DE PALMIRA»

Nuria Pompeia • Manolo V
el Empeinado



La historia completa de un
intento de corrupción: desde
el nacimiento al primer NO

PÍDALO EN SU QUIOSCO o librería
P. V. P. 100 pesetas

ES UN TÍTULO DE
EDITORIAL ANDORRA, S. L.

PREMIO CAFÉ DE COLÓN DE ALMERÍA

Ha sido convocado el Premio Café de Colón, patrocinado por el Ayuntamiento de Almería. Los originales deberán tener una extensión mínima de 120 folios y el premio será de cien mil pesetas. Podrán optar a este premio todos los escritores de lengua española, presentando originales rigurosamente inéditos de tema libre, firmados con su nombre y apellidos o utilizando seudónimos. Las bases pueden solicitarse en café Colón, de Almería, avenida del Generalísimo, 34. El plazo de entrega de originales se cierra el 31 de diciembre.

ARTE • LETRAS • ESPEC

cidida «marginación» de las teorías aquí establecidas sobre la «teatralidad», plantean —y plantearán por mucho tiempo— el problema de saber hasta dónde no se estará juzgando la dramática unamuniana en nombre de ese mundo cultural que don Miguel rechazó. Porque, claro, debatir la «teatralidad», en términos de simple formalismo, carece de sentido. El teatro de Unamuno era formalmente distinto, porque distinta era su visión de la existencia humana, y de nada sirve abordar el primer punto si no lo relacionamos con el segundo. El caso de Sender, condenando el teatro de Valle-Inclán por no reunir las formas que la crítica de la época consideraba teatrales, es ilustrativo de los peligros que encierra el análisis formal de cualquier heterodoxo.

Si es cierto que en Unamuno hay un desprecio hacia el «espectáculo teatral», sólo explicable en el marco de unas representaciones de escaso rigor escénico. El tema de la relación entre literatura dramática y espectáculo, que pasa a través de toda la historia del teatro, tiene en Unamuno una respuesta bastante discutible. Es lo que ocurre siempre que se intenta prescindir radicalmente de uno de los términos y contar sólo con el otro. Unamuno es un gran lector y un espectador esporádico. De la investigación teatral que por entonces se lleva a cabo en otros países no tiene la menor noticia. ¿Y cómo iba a interesarse por la representación, si los modelos españoles que tenía a mano correspondían a una visión del hombre con la que él estaba en desacuerdo? Por eso —aunque dijera muchas veces que escribía teatro para ser representado y que el drama necesita el tránsito del escenario—, el texto puro y simple, metido con feroz independencia en las cuartillas, venía a ser el único instrumento de rebeldía, la expresión no condicionada



MIQUEL DE UNAMUNO.

por la mediocridad de nuestra vida escénica.

El tema es apasionante. Porque el teatro de Unamuno, además de tener un valor como tal, es el testimonio concreto de un teatro agónico, propuesto a una sociedad que rehusaba enfrentarse con su agonía. De esta lucha entre un teatro superficial y el empeño en llegar al fondo salen casi todas las limitaciones y grandezas de la dramática unamuniana. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Tenían ustedes razón

Escrita en 1878 —nueve años antes que «Fortunata y Jacinta», diecisiete antes que «Nazarín», «Marianela» es una de las más débiles novelas de don Benito Pérez Galdós. Ello no le ha impedido una notable difusión, acrecentada por la adaptación teatral que realizaron los hermanos Álvarez Quintero y la versión cinematográfica de Benito Perojo (1940, con Mary Carrillo y Julio Peña), galardonada con una copa en la fascista Bienal de Venecia

del año siguiente. Ahora es Luis Sanz-Rocío Dúrcal-Angelino Fons el trío responsable de una nueva adaptación (firmada literariamente por Alfredo Mañas) del melodrama galdosiano.

¿Por qué desempolvar hoy «Marianela»? ¿Qué interés puede tener para el público actual un texto escrito hace casi un siglo, sin mayor importancia en el momento de nacer y al que no se le ha sometido a ningún tipo de actualización? Las respuestas se hallan a nivel industrial, de cine como producto dedicado a un consumo y a una amortización gananciosa. Y a ese nivel, la crítica —al menos como yo la entiendo— desaparece, o se transforma en gacetas proféticas de éxitos o fracasos tipo «Variety». El único camino que nos queda es la descripción de las características externas de ese producto, como si de un bonito objeto envuelto en papel de regalo se tratase. ¿Para qué repetir otra vez los mismos tópicos culturales? ¿Para qué aburrir insistiendo en lo que el cine español no es ni por ahora puede ser? Dejémoslos de idealismos, dejémoslos de infantilismos; aceptemos de una maldita vez la realidad y digamos, por ejemplo, que «Marianela» es «una excelente película que viene a demostrar el alto nivel técnico y artístico de nuestro cine». Y todos tan contentos, nadie se lleva disgustos, nadie se enfada. Ha llegado quizá el momento de decir, vale, tenían ustedes razón, éramos tan sólo unos niños jugando a ser teóricos; sus productos no se rompen ni se manchan y resisten, además, el paso del tiempo. ¡Felicidades! ¡Qué maravilla! El público los consume con fruición, pide más, y con el dinero que ustedes limpiamente se han ganado, le fabrican otros para su nueva fruición. Lo único que hay que conseguir es que la rueda no pare, que ningún elemento extraño, perturbador in-

terfiera el mecanismo de engranaje.

Con el «control de taquilla» en la mano se demuestra que tienen ustedes la razón. Veamos el caso de Angelino Fons, ya que de «Marianela» hablamos. Hay general acuerdo en que su primera película, «La busca», es también la mejor de las cinco que lleva realizadas hasta el momento. Sin embargo —con datos que comprenden hasta finales del pasado año—, es también la que menor rendimiento comercial ha alcanzado (6.359.584 pesetas), frente a los 8.380.265 de «Cantando a la vida», los 36.883.571 de «Fortunata y Jacinta» y los 4.688.699 que, tan sólo en dos meses, recaudó «La primera entrega». Si estamos de acuerdo, entonces, en lo que alguien dijo de que el libro de «control de taquilla» era el único texto válido a través del cual comprender el cine español, cualquier otra consideración teórica, cualquier aproximación desde una perspectiva cultural o comunicativa, será no sólo estéril, sino abierta y decididamente estúpida.

Vayamos ahora a esa descripción del producto que la «crítica industrial» nos exige. La «Marianela» de 1972 es un melodrama para lucimiento de una estrella llamada Rocío Dúrcal. Si Galdós utilizaba el armazón melodramático para insertar en él una serie de reflexiones —periclitadas, por otra parte— sobre lo ideal y lo real, la verdad y la belleza, o en torno a la figura del «self-made-man» o los niños desprovistos de hogar, en la actual versión cinematográfica ese esqueleto ha pasado a ser protagonista, lo que aumenta todavía más su debilidad. Pero sirve de vehículo para que Rocío Dúrcal demuestre que «quiere ser actriz» (y lo intenta con un empeño encomiable), aunque no, en absoluto, que quiera dejar de ser estrella, que renuncie a que toda la película esté en función de ella. En de-

finitiva, «Marianela» no es sino la otra cara de «La novicia rebelde», el doble rostro de la careta de Talía, que diría Marquerie...

¿Qué a usted le apasiona el melodrama? ¿Que está totalmente de acuerdo con el «star system» a la española? Disculpe, disculpe. Le ruego que dé esta bien-intencionada reseña por no escrita. ■ FERNANDO LARA.

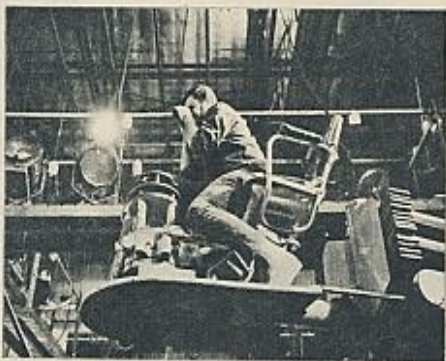
¿Dónde está la película?

La costumbre española de salir al extranjero para ver algo de cine ha proliferado en los últimos años. Para mejor información de los interesados se ha llegado incluso a publicar en periódicos interiores la programación que algunos cines lindantes con las fronteras ofrecen con regularidad a los hambrientos hispanos. El tipo de películas que se exhibe no tiene nada que ver, por supuesto, con la famosa pornografía que se asegura inunda por ahí las atormentadas almas de los europeos, sino que son títulos cuyo valor cultural es más que apreciable y que se hacen imprescindibles para cualquier interesado en materia cinematográfica.

Pero lo que casi nunca había ocurrido hasta ahora es que los mismísimos cines españoles sirvieran de propaganda a las programaciones de otros países. Generalmente, con sus más y sus menos, los locales españoles venían proyectando lo que buena mente podían; pero en estos momentos, con ocasión del estreno de «¿Dónde está el frente?», se ha llegado a la simple proyección de un «avance» (o «trailer») para conocimiento de los españoles que preparen sus próximos viajes. Esta es al menos la única explicación que he encontrado a la exhibición de unos trozos de una película que hace unos dos años se estrenaba íntegramente en

Francia y Portugal. Según la duración en estos países, «¿Dónde está el frente?» tenía un tiempo de proyección de una hora y treinta y seis minutos; en España (minuto más, minuto menos, según las prisas de los proyeccionistas en los cambios de rollo), la película dura una hora y ocho minutos. ¿Dónde está el resto? El problema podría no tener mayor importancia (algo estamos ya acostumbrados) si no fuera porque en esta original versión española, la última película de Jerry Lewis carece absolutamente de sentido. Al encenderse las luces de la sala la cara de sorpresa de todos los espectadores es más que mayúscula, y la sospecha de que el señor Lewis nos ha tomado a todos el pelo, algo más que evidente.

Sin embargo, leyendo ahora alguna crítica francesa (la de Guy Braucourt en «Cinema 71») se descubre que Jerry Lewis ha hecho



Jerry Lewis, como director.

una película bien diferente a la que aquí se nos muestra. Dice el crítico francés, entre otras cosas: «... el conflicto de la película no se refiere exclusivamente a Hitler y al nazismo, a pesar de las fuertes y corrosivas referencias de humor negro, como, por ejemplo, las de hacer hablar al Führer con acento «yiddish» o hacerle evocar con gula la cocina judía...» (...) «o el ballet en «valentí» de Hitler...». Teniendo en cuenta que en la versión española de «¿Dón-

de está el frente?» no aparece el personaje citado, uno se pregunta cómo es posible que muchos críticos españoles hayan dicho en sus publicaciones que esta es una película menor de Jerry Lewis, que al intentar abrazar una temática política ha fracasado porque no se ha hecho comprensible. Y si esto no es suficiente para sorprender al lector, cuando, además, lea idénticos comentarios en algún crítico, que oficialmente es además censor, su sorpresa puede llegar a límites indescifrables.

No, señor. En España no se ha estrenado «¿Dónde está el frente?», de la misma manera que aún no se ha exhibido la película anterior de Lewis, «One more time». Lo cierto es que tampoco se debía haber enseñado este trozo que ahora se nos muestra, porque ello no aclara nada nuestro panorama. Son tantos los títulos no estrenados

entre nosotros que uno más no va a ahogarnos en angustia. Teniendo en cuenta, por otra parte, que se habla continuamente de crisis en el cine, y que se acababan de subir los precios de las entradas, esta mini-proyección no es justa.

Por todo ello, tímidamente, corro el telón y me niego a hacer comentario alguno. El trabajo de un crítico son las películas, que para hacer un estudio de la estética de los «trailers» ya habrá tiempo y lugar. ■ DIEGO GALAN.

TEATRO

Los Tábanos, por tercera vez

Primero con «Castañuela 70» (interrumpida en pleno éxito por decisiones extrateatrales) y luego con «El retablo del flautista» (de la que sólo se pudo dar una representación, debido al mismo tipo de decisiones), el grupo teatral Los Tábanos había tenido una breve, complicada, pero intensa e interesante vida teatral. Dado que sus dificultades de estreno y continuación en cartel eran cada vez mayores, decidieron salir al extranjero, donde han vivido varios meses representando sus funciones. Ahora, por tercera vez salen a la luz española, en el local del TEI (Pequeño Teatro de Madrid) con una adaptación libérrima de la obra de guion de García Lorca «El retabillito de don Cristóbal». En esta reaparición, Los Tábanos no dejan de ser ellos mismos, es decir, unos hombres que han entendido que el teatro español actual debe conjugar el divertimento (en la versión actual que de él dan los espectáculos populares y folklóricos) con una seriedad cultural que conecte con sus preocupaciones más comprometidas. Esa síntesis estética es la que singulariza el grupo y la que le da su valor en el campo teatral español.

Con la pequeña pieza de Lorca, Los Tábanos han trabajado a su aire, introduciendo o transformando el ingenio original con sus propias motivaciones. Así, este no es más que un punto de partida para realizar un espec-

táculo, en el sentido más completo y riguroso del término. Un juego circense cuya significación viene dada al final con un presentador que habla del teatro que los campesinos andaluces veían y del que el trabajo de Los Tábanos no quiere ser más que una representación. Un divertido —juego escénico en el que se plantea continuamente una posible doble vertiente de la situación. Una cara y una cruz del guñol, un pensamiento oficial y otro real: el eterno espejo del cine mudo, las dos caras de doña Rosita, el presentador-Jano, etcétera.

En el teatro español, donde la mayoría de los espectáculos que se ofrecen son herméticos o estúpidos, el trabajo de Los Tábanos es de una importancia indiscutible. Lo que quizá ocurra es que su sistema de trabajo, al margen ya del planteamiento teórico, no les conduce a resultados rigurosos. La broma, el chiste inmediato, la complicidad superficial con el espectador son pequeñas trampas en las que difícilmente se puede evitar caer cuando se manejan términos expresivos tan brillantes como los de la zarzuela o el teatro de «varietés». El peligro de Los Tábanos es el divertir sólo a una concurrencia sofisticada. Su trabajo obtendrá el sentido que le corresponde cuando se realice ante un público realmente gustoso del vodevil, sin sofisticación cultural alguna. Para ello, nada más elemental que un continuo contacto con ese público. Pero si Los Tábanos se ven obligados a una aparición intermitente y casi siempre conflictiva, su esfuerzo quedará en planteamiento teórico. Y nada más inútil en nuestras circunstancias que abstracciones literarias y pomposas. Es la propia reacción del público al que se dirige la que determinará la línea de trabajo a seguir por Los Tábanos, su dialéctica

diaria. Mientras no sea así, el inteligente esfuerzo de este grupo sólo podrá ser comparado al de otros que trabajan en otra línea, y, en ese caso, el grupo Los Tábanos será lógicamente calificado de superficial y autocomplaciente. Y este es, a nuestro juicio, el resultado de «El retabillito de don Cristóbal». Un magnífico esfuerzo lingüístico al servicio de bromas intrascendentes. ■ RAMON VALLE.

ARTE

Yo estaba reservando con cierta delectación la colaboración de esta semana para trazar un paralelo que me interesaba: el de Colmeiro frente a Joaquín Vaquero. Se trataba del establecimiento de una comparación: de una situación contradictoria entre dos entendimientos del paisaje. Pero, como escribo en el último momento, antes de la última posibilidad de entrega a la Redacción, a última hora me falla la disponibilidad de ilustración gráfica. ¡Qué le vamos a hacer! Escribiré ahora de Vaquero y lo haré otro día de Colmeiro.

Pero lo siento, porque ciertas consideraciones comparadas casi siempre logran prestar algunas aclaraciones.

Los dos, digo, son paisajistas, aunque algunas veces pinten lo que no parece ser el paisaje. Cuando Colmeiro pinta a la persona, esa persona es paisaje a través de su paisanía. Cuando Vaquero pinta a la ciudad, esa ciudad también es paisaje, como si quisiera visible su esqueleto desde los tiempos de Adán. Colmeiro vive en París, y todo lo que