

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

cuenta fascículos; la empresa editora está respaldada exclusivamente por capital valenciano, las voces analizadas son solamente aquellas que guardan alguna relación con la tierra y los hombres valencianos.

Puntos conflictivos: El interés comercial de lanzar una enciclopedia en valenciano; parece que ha sido analizado detenidamente, y que de haberse hecho este proyecto, sólo habría interesado a una cuarta parte de los que ahora la compran en castellano. Luego, el nombre. Se ha elegido Región Valenciana por su carácter administrativo, sorteando la semántica liberal de País Valenciano. Y tercera cuestión: «¿Por qué hacernos una enciclopedia cuando ya salíamos en la catalana?».

Para limar asperezas, cada fascículo, en su hoja final, publica un diccionario de palabras castellanas en valenciano.

En su presentación, el equipo de redacción escribe del afortunado interés que nunca como ahora se ha despertado en los valencianos para saber lo que son, lo que fueron y lo que pueden ser. Del insistente valor que en Europa están despertando las políticas comarcales y regionales. Y la importancia de un vehículo que potencie la unidad histórica de España, identificándola con esa unidad europea que se avcina irreversiblemente. ■ JAIME M. MILLAS COVAS.

CANCION

Iste vaise i aquil vaise

La reciente partida, camino de Francia y de paso hacia Suiza, de Xer-

rardo Moscoso ha sido el punto final de un capítulo de la canción gallega. Según se sabe e hicieron públicos algunos periódicos gallegos, le ha sido denegada oficialmente la prórroga del permiso de residencia al que debía acogerse en calidad de súbdito mexicano. Había gestionado en diversas ocasiones la anhelo de nacionalización española, pero no consiguió su empeño. Personalmente, tenía razones que le hacían engordar las venas de su galleguidad. Es hijo de gallegos emigrados a México, y aunque nació en la capital de dicho país hace poco más de un cuarto de siglo, vivió en Galicia gran parte de su vida. Realizó los estudios de Medicina en la Universidad de Santiago, por la que se licenció en 1970, y dos años y medio de especialización ginecológica en el sanatorio Santa Rita, de Pontevedra. Uno de sus más ardorosos deseos era llevar a la práctica el proyecto que tenía con un grupo de médicos de establecer un policlínico rural en algún lugar de Galicia con el propósito de experimentar la moderna ciencia médica en campos hasta ahora desatendidos.

El 26 de abril de 1968, Moscoso, con Benedicto, Xavier del Valle, Vicente Araguas y Guillermo Roxo, inició el movimiento cultural que habría de poner en marcha la «nova canción gallega». En la Facultad de Medicina en la que estudiaba, se dio ese día un recital histórico en el desenvolvimiento de esta canción. Nació, con la nova canción, o a la inversa, que lo mismo da, el grupo Voces Ceibes, que andando el tiempo trataría de crear y desarrollar una canción gallega que se viera inmersa en la cara social y actual de Galicia, ajena a seudo-

folklorismos y a zarandainas culturalistas. Desde entonces, el grupo se esforzó en hacer llegar la canción que defendía y cantaba a los sectores que había fijado como objetivo principal: la población campesina y marinera de Galicia. Moscoso ha sido en todo momento uno de los principales impulsores de esta idea y quizá el cantante que más eficazmente supo encaminar su labor. Cantó, en más de un centenar de ocasiones, en lugares muy dispares. Especialmente en aldeas y pequeñas villas de Galicia. El auditorio de la Universidad pronto le resultó encorsetado y pequeño, a pesar de que fue en él donde se originó su canción. También en Cataluña, Madrid, Portugal, Francia, México, Inglaterra, Bélgica, Salamanca, Huesca, Asturias, etcétera. Las cosas no le iban demasiado bien a partir del año 1971. La última vez que dio un recital público fue lejos de su tierra, en Milán, durante el mes de mayo de 1972. Grabó en España dos discos «single» (Edigsa), que alcanzaron amplia popularidad gallega.

El capítulo se cierra, pues. El «Iste vaise i aquil vaise» rosallano cobra dramática vigencia ante hechos similares. Un gallego, mucho más que de adopción, porque Moscoso significaba muchísimo más que un extranjero que había decidido nacionalizarse español naturalizándose gallego, se ve empujado hacia la emigración involuntaria que, ¿de qué sirven los eufemismos?, es amargo exilio. Sin duda, volverá a cantar en otros lares. Seguirá trabajando en sus canciones. Pero éstas se ven apartadas de la realidad natural que las inspiraba. ■ PERFECTO C. MURUAIS.

CINE

Agrio pájaro americano

Richard Brooks es el mejor adaptador cinematográfico, junto a Ella Kazan, de los horribles folletines teatrales de Tennessee Williams. «La gata sobre el tejado de zinc» y «Dulce pájaro de juventud» han sido sus aportaciones cinematográficas a la reivindicación del «bluff» de Williams, mantenido durante muchos años (y al parecer ahora interrumpido a causa de que Tennessee ha sido «curado» por un psiquiatra, y perdido automáticamente su «talento»). Cuando Williams intentaba reflejar en sus obras esa disociación del paso del tiempo por el cuerpo en unos personajes que se aferraban frenéticamente a su juventud anímica, en lugar de llegar a su creación a la reflexión filosófica del temor al propio deseo, o al análisis de las clasificaciones sociales en torno a las edades, la belleza y el dinero, se volcaba entusiasmado en su masoquismo neurótico, falseando las claves de su problema y superficializando lo que en él podía haber de interesante.

Brooks, en sus adaptaciones para el cine, intentaba superar en alguna medida las insuficiencias del autor teatral, llevando el conflicto amoroso de turno a una radiografía de la sociedad americana, sus-

tentada en la violencia y en la corrupción, llegando a otra disociación nada superficial, pero sí insuficiente, ya que sus planteamientos debían atenerse en lo fundamental al conflicto base creado por Williams. Y aunque Richard Brooks sea un cineasta de talento («Dólares», «Los profesionales», «El fuego y la palabra», «A sangre fría...»), sus intenciones, bien fundamentadas, no podían llegar al grado de interés de otras ocasiones. Y esto es algo que podemos ver ahora los españoles ante la re-

cer en la pantalla la corrupción de sus gobernantes, la violencia que los mantiene y la relación que esa violencia generalizada tiene en la vida privada e íntima de cualquier ciudadano, parece cierto que el resultado de su «denuncia» no alcanza, diez años más tarde, el que él mismo en su propio cine o muchos de sus colegas han logrado en otras películas.

Y esto es debido a dos razones: de un lado, el exceso de superficialidad de Williams (que inevitablemente traspasa la adaptación



sión de su película «Dulce pájaro de juventud» (1962), que se exhibe en los cines de nuestro país, mientras que en los pueblecitos franceses lindantes con nuestra frontera se organizaban festivales monstruos de cincuenta y sesenta películas para la urgente puesta al día de los cinéfilos con fines de semana libres.

«Dulce pájaro de juventud» siente, como su personaje central, el paso del tiempo. Lo que hace diez años resultaba de una crudeza insólita, hoy aparece como ingenuo. Y sin que se desprecie el valor de Brooks al hacer apare-

cinematográfica), y de otro, el esquemático guión inventado por Brooks, que ralentiza la narración respetando excesivamente las triquiñuelas sentimentales de sus personajes; una vez comprendidas éstas en su totalidad, debería comenzar la película. Sin embargo, el film es la narración de esas triquiñuelas. Aplazar los datos para alargar la acción es supeditar a esa acción todo el sentido de la película. Y como Tennessee Williams no daba para más, «Dulce pájaro de juventud» se queda (acompañada de uno de los más terribles doblajes españoles) en un

triste quiero y no puedo. La lucha de la película es estructural. La de querer profundizar lo que hábilmente se ha construido como improfundizable. Y aunque Brooks haga vislumbrar su talento y sus preocupaciones, es el obsesivo y banalmente freudiano Tennessee quien vence en la lucha. ■
DIEGO GALAN.

Una lección de humildad

Una de las secuelas negativas que dejó la «Nouvelle Vague» francesa fue la creencia de que cualquiera podía dirigir una película, de que no era tan difícil aquello de ponerse detrás de una cámara. A lo largo de casi quince años, la experiencia de tantos y tantos fracasos ha demostrado que esa dificultad sí existe, que —sin llegar a ninguna sacralización del cine— todo proceso creativo normal necesita un período de aprendizaje. Por si hubiese dudas, nos llega ahora «Pastel de sangre», film compuesto por cuatro «sketches» que se agrupan en lo que —de una manera amplia— se conoce como «género del terror», y que vienen firmados por cuatro nuevos realizadores con una experiencia mínima en el campo del cortometraje. El desastroso resultado que alcanza la película proviene esencialmente de la falta de profesionalidad, de la ausencia de rigor al contar una historia que manifiestan los debutantes. Rigor imposible, por otra parte, cuando se demuestra desconocer los rudimentos del lenguaje cinematográfico, los mínimos recursos expresivos a través de los cuales un director pretende comunicarse. Hacer cine no es tener una idea y arroparla como sea posible. Ni es tampoco simplemente intuición ayuna de un inteligente manejo del medio que se utiliza.

Creo que «Pastel de sangre» es una película dañina para la gente joven del cine español, que —ante público y productores— el mal resultado de la empresa puede afectar en un radio de acción mucho mayor que el circunscrito a los cuatro responsables del film. Imagino escasísimos los medios y el tiempo de rodaje —¿cómo explicar de otra manera la mala fotografía de Luis Cuadrado?—, pero aún así, prevalece la impresión de amateurismo, de torpeza magnificada por la ambición de los planteamientos y la imposibilidad de llevarlos a cabo. Nuestro cine sigue siendo el de los proyectos inviables. Sirvanos a todos «Pastel de sangre» como cura de humildad, como reconocimiento de que es mucho más difícil hacer cine que hablar de él (o mejor, es otra cosa), como punto de partida para reconsiderar cuánto vale y significa ser un verdadero profesional. Será la única utilidad de esta confitería de tan mal sabor. ■ F. L.

Como a una cornucopia o un jarrón chino

Panorámica sobre un decorado finisecular, en el que la psicología de los personajes se confunde con los objetos estáticos hasta formar un todo sólo analizable desde un punto de vista unitario, globalizador de seres animados e inanimados. Mirar a unas personas de la misma manera que se observa una cornucopia o un jarrón chino, como algo situado en un tiempo y un espacio concretos de los que no se puede desligar. Tratar sus reacciones dentro del marco en que se producen, no estimándolas desde una perspectiva histórica y crítica diferentes, sino desde sí mismas, desde la cultura, la educación, el sector social que ori-

ginan esas conductas. Tales me parecen los puntos de partida, los planteamientos de base utilizados por Jean-Claude Brialy para su primer largometraje, «Eglantine» (1972).

Es la reconstrucción de un mundo de infancia a través de los soportes de la más tradicional cultura francesa lo que —ya en un siguiente nivel de creación— conforma a la pe-

arranca. Gracias a ella, Brialy logra poner en pie todo un mundo de invernadero, un ambiente que va a sufrir un profundo cambio social en su estructura. Demuestra, además, haber asumido que una de las principales prerrogativas —y obligaciones— de todo autor es la de narrar de acuerdo con un determinado punto de vista (el del niño Leopold, en este caso), a



«Eglantine», de Jean-Claude Brialy (1972).

licula. Por ello, y según apuntaba Norberto Alcover en su reseña de «Cine estudio», es la validez y significación de dicha cultura lo que habría que poner en cuestión al tratar del film. Pienso, entonces, que «Eglantine» merece algo más que un análisis de tres palabras, no quedarse en la evidente blandura y sentimentalidad de su contenido para emitir un fácil juicio condenatorio. Ya sé que no estamos ante «El mensajero» ni ante «Cita en Bray» ni ante «Une partie de campagne», pero sí ante una obra muy estimable en función, esencialmente, del trabajo creativo de su realizador, hombre para el que haber sido dirigido por cineastas de la talla de Chabrol, Truffaut o Rohmer no ha pasado sin huella.

Su puesta en escena dignifica casi siempre la elementalidad del material literario de que

partir del cual toda la historia adquiere una cohesión. Y manifiesta conocer los elementos lingüísticos, los signos expresivos, que permiten comunicar al público dicha narración en sus varias dimensiones. Quizá nada del otro mundo, pero casi insólito dentro del arrivismo profesional que sufrimos. Brialy ha contado también con la colaboración de un excelente equipo, reseñable especialmente en los nombres de Alain Derobe —director de fotografía—, Piero Tosi —figurinista— y la actriz Valentine Tessier. Trabajo de lucimiento para todos, de acuerdo, pero que ha sabido orientarse en un sentido unidireccional: conseguir un film que, a falta de un espíritu crítico, busca y logra guardar celosamente su propia lógica interna. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Un documento de 1500

El Teatro a l'Avogaria, de Venecia, ha presentado en La Comedia un espectáculo aparentemente sencillo, pero de gran complejidad e interés. El propósito de Giovanni Poli, director y ordenador de «L'alfabeto dei villani», que así se titula el espectáculo, es el de escenificar una serie de relatos anónimos y situaciones —precedentes en su mayor parte del Ruzante— que permiten descubrir un panorama histórico social sobre la condición del campesino veneciano a comienzos del siglo XVI.

El procedimiento ha consistido en crear varios semicoros, a los que se ha confiado, dividiéndolos adecuadamente, los textos. No existe ninguna imaginaria naturalista, y son los actores, generalmente vestidos con una misma ropa aldeana, mediante la expresión corporal y el tono y modo de decir los parlamentos, quienes aclaran el juego y significación de sus sucesivos personajes. Breves oscuros separan cada una de las partes.

Los textos no fueron fáciles de entender para nosotros. Están escritos en un italiano dialectal, lleno de acentos arcaicos, curiosamente salpicados de términos españoles. Pese a este hermetismo del lenguaje, la temática general resultó siempre comprensible para nuestro público. Aparece un campesinado en difícil situación, sufriendo las calamidades de la historia y del orden social. Sus problemas religiosos y su concepción del amor y del matrimonio son otros

temas abordados a lo largo de un espectáculo cargado de fuerte sentido crítico, de crudeza y desverguenza populares, con alusiones concretas a ciertos sectores —por ejemplo, de la Iglesia— corrompidos y responsables.

Dice Poli que los antagonistas ideales de los campesinos —puesto que, físicamente, no aparece ninguno— son la tierra «paduana», el Eterno, el destino, los ejércitos del Emperador y el cardenal. El pueblo, en términos generales, protesta por sentirse excluido del goce de unos bienes y de un tipo de vida que permanecen fuera de su alcance. Los semicoros atacan a una sociedad que reserva al campesinado el peor papel. El propio público acaba asumiendo la condición de gran acusado, heredero de la antigua aristocracia y destinatario de unas butacas y una manifestación que siguen marginados de las clases populares.

Es difícil decidir desde España el grado de arqueologismo que posee el espectáculo. Saber hasta dónde conserva su frescor crítico o vive de la cita cultural con el pasado. Añadir que los actores nos parecieron excelentemente preparados, en posesión de una técnica próxima a la de la Comedia del Arte —son textos de la etapa precedente—, me parece totalmente justo y necesario.

Sobre una serie de plataformas situadas a distinto nivel, los actores venecianos —en dos semicoros de hombres y otros tantos de mujeres—, dirigiéndose claramente al público, con la concepción frontal de la Comedia del Arte, renuevan, valiéndose de viejos textos, un modo de ver la sociedad, la historia y la vida típicamente populares. Un paralelismo entre algunos de estos textos y los que escribió nuestro Arcipreste sería totalmente posible.

Sólo queda ya aplaudir la iniciativa de traer a Madrid este espectáculo italiano. Aun conside-