

seco de acercar sus canciones a amplios sectores de población. Los unos parten de la «fábula» o el «chapurriao»; los otros, de poemas de nuestros escritores nacionalpopulares o de los suyos propios inscritos en esta tradición realista y combativa. El hecho importante es que, por primera vez, estas voces y expresiones diferentes se han unido en el teatro Principal de Zaragoza para ofrecer el conjunto de sus experiencias a un público masivo y entusiasta.

«Poivo, niebla, viento y sol y donde hay agua, una [huerta, al Norte los Pirineos, esta tierra es Aragón».

Estos cuatro versos del poema «Aragón», de José Antonio Laborde, interpretados por él mismo con su voz rotunda y poderosa y una música lineal que soporta y dinamiza las palabras, abrieron los dos recitales colectivos. Laborde, cuyo primer disco grande está próximo a aparecer, conocido en el país como ningún otro de los cantantes aragoneses, interpretó varias de sus nuevas canciones en un nivel ascendente de calidad y, sobre todo, poseedor de una forma expresiva propia, vinculada a los ritmos de la tierra y cuajadas de expresiones críticas, democráticas y regionales.

En fábula, la vieja lengua de los valles pirenaicos, cantaron Pilar Garzón y el grupo Renaxer. La primera, profesora en Ainsa, puso música a unos versos del estupendo poeta Anchel Conte, iniciador y germen literario de la conservación literaria de la lengua milenaria altoaragonesa. Los segundos partieron de la poesía de Francho Xavier Nàgore, concluyendo con una hermosa jota de Conte a la que Pilar Garzón puso música.

El «chapurriao» es una especie de dialecto que se habla en ciertas zonas de confluencia entre Teruel y Castellón. Tomás Bosque cantó dos canciones en

el dialecto bajoaragonés. De Alloza, junto al Moncayo, vino Joaquín Carbonell, con sus cantos satíricos y su fácil conexión con el público.

Además intervinieron el grupo Tierra Húmeda, con letras de Evtuchenko y Miguel Hernández, y La Bullonera. Este último, que cerró el recital, sigue una línea ascendente y prometedora, y muy pronto deberán fijar en disco los muchos hallazgos de sus canciones y su estilo, curtido en múltiples experiencias en barrios y pueblos. Sus cinco canciones constituyeron un final dinámico, lleno de promesas y afirmaciones. Además de «Vientos del pueblo», sobre el poema de Hernández, tomaron del gran poeta chileno Pablo Neruda tres textos: unos fragmentos del «Canto General», «Machaca», de «Versos del capitán», y «Los enemigos», también del «Canto».

Como cierre del espectáculo y de esta gran reunión de cantantes aragoneses, La Bullonera ofrecía «En marcha», música y letra del grupo chileno Quilapayú, cuyo paradero es hoy tan incierto como el de todos los creadores que impulsaron una cultura del pueblo en el Chile democrático de Unidad Popular. «Hemos dicho basta y echado a andar», dice el estribillo de esta canción de lucha, que fue coreada por todos los cantantes, presentadora, organizadores y el público, que abarrotó en las dos ocasiones el teatro.

Porque quizá lo más hermoso de este acontecimiento haya sido la respuesta masiva de la ciudad de Zaragoza no sólo, ni mucho menos, de estudiantes, sino de centenares de ciudadanos que comienzan a comprender que el futuro de Aragón, de su desarrollo y de su cultura, depende del esfuerzo de los aragoneses. Depende de esa mativa toma de conciencia regional que se está produciendo, en la que muchos mitos zar-

zueleros de la oligarquía van a venirse abajo y surgirán los verdaderos valores de un Aragón repleto de tradiciones democráticas y populares.

Las emisoras de radio, por una vez, estuvieron unidas para apoyar la iniciativa. Iniciativa que corresponde a una sociedad entregada hasta ayer a la retórica del ternasco y la mistificación del folklore y que hoy, gracias a un cambio en su equipo dirigente, es capaz de entender que ese aragonismo senil es incompatible con las aspiraciones del sector más vivo de su pueblo. Un nombre hoy tan sospechoso como El Cachirulo, empieza a significar algo distinto en el conjunto de la sociedad aragonesa.

El mejor resultado de esta primera experiencia es el deseo masivo de que se repita pronto, de que se mantenga, de que se amplie más y más. Las entradas a cuarenta pesetas, sin distinción de localidad, garantizaron un acceso igualitario, pero no cabe duda que en próximas ocasiones podrá conseguirse mayor afluencia. Pocas veces el teatro Principal de Zaragoza, propiedad de los ciudadanos y que el Ayuntamiento gestiona en su nombre, ha recogido tan claramente los afanes transformadores, vitales y culturales que emanan de su región. Que dure es lo importante. ■ JUAN ANTONIO HORMIGON.

## CINE

### Vampirismo estético

El cine de terror que se hace en España sue-

le caracterizarse por su ínfima calidad, por el carácter de subproducto estético de sus realizaciones. Lo más a que se aspira es a un cierto mimetismo, a disfrazar la nacionalidad de la producción con el fin de atraer a los incautos. Aun contando entre nosotros con una rica temática popular (como se demostró el pasado año en el Congreso de Brujería de San Sebastián), se busca simplemente la repetición de unas fórmulas y perdonajes que ya han sido agotados por otras cinematografías. El recurso a la mitología más tradicional del género no viene motivado por un deseo de enriquecerla, de renovarla de alguna manera, sino pura facilidad mental y económica. Son películas hechas casi en serie, de consumo barato y a menudo vergonzante. Únicamente cabe destacarlas en cuanto a sangüinolencia, a los efectismos de todo tipo que pueblan sus escenas y a su pésima elaboración como productos filmicos. Quizá, como toda ola de cine de terror, responda a unas motivaciones conflictivas de tipo social, colectivo y, sin duda, al malestar ocasionado por una situación represiva ante la que, ya se sabe, «el sueño de la razón produce monstruos».

Pero ello a nivel inconsciente, como resultado de un análisis psicosociológico posterior, porque lo que origina estos films es el deseo de obtener un dinero rápido, sin reparar en los medios. Como en el «spaghetti western», la proliferación del terror hispánico se debe a que en un momento se ha creído que podría constituir un filón, tanto por su explotación española como por la venta al extranjero para circuitos de décima fila. Venta posible mediante los añadidos de la «doble versión» y la anglicanización de los títulos de crédito, que —junto al carácter plenamente «standard» y genérico de la historia narrada—

encubren para los espectadores de esos circuitos mencionados la procedencia original del subproducto violento, sangriento y torpemente erótico que se les ofrece. Todo lo cual revela claramente la mentalidad de muchos de nuestros mal llamados «productores» (no responden a los mínimos exigibles de esta profesión, son simples negociantes a la baja), la consideración que poseen del público y la indignante utilización que hacen del cine.

Aunque aprovechándose oportunísticamente de esta ola comercial, «Ceremonia sangrienta», de Jorge Grau (1972), se sitúa bastante por encima del nivel habitual en que el terror es tratado entre nosotros, sin caer nunca en los extremos de ridículo o vergüenza ajena tan normales en sus congéneres. Cuando menos, aquí hay una anécdota elaborada con cierta lógica, una notable mayor riqueza de medios en la producción y un director que sabe su oficio, que conoce el lenguaje del que se sirve. No es que se trate de una obra personal, ni que nos interese demasiado lo que se nos cuenta ni, mucho menos, que responda a lo que nosotros deseáramos ver reflejado en una película española. Pero «Ceremonia sangrienta» mantiene con dignidad su carácter industrial, es un «objeto cinematográfico» de aceptable manufactura que el espectador «consume» sin especial irri-

tación, aunque tampoco entusiasmo. No es mucho, por supuesto, pero sí algo dados los vientos que corren por nuestro mundo cinematográfico. Por lo menos nos hallamos ante una película, categoría que no cumple un elevado porcentaje de la producción española.

Basada en la historia real de la condesa Isabel Báthori, esposa del conde Nadassy y sobrina del rey Esteban de Polonia, que hizo degollar a ochenta jóvenes campesinas —y no seiscientas como asegura la publicidad de la película, ni a media docena escasa como vemos en el film— en su castillo de Csíthe (Transilvania), a comienzos del siglo XVII, para rejuvenecer bañándose en su sangre, «Ceremonia sangrienta» adopta una postura racionalista sobre el vampirismo, cuya existencia, según los cánones tradicionales, acaba por negar. No son las «hazañas» de un vampiro lo que aquí se nos cuenta, sino la de un sádico dominado por su mujer, quien le incita a matar para obtener esa sangre humana con la cual conservar su belleza, ya en declive. En todo caso, el film nos colocaría frente a una situación de vampirismo estético y social, dado esto último por el dominio que la condesa protagonista ejerce sobre sus súbditos e incluso por la extracción únicamente popular de las víctimas.

Menos preocupado que en otras ocasiones por decir «cosas impor-

Ewa Aulin y Espartaco Santoni, en «Ceremonia sangrienta».



tantes» y por trascendentalizar continuamente las imágenes, Jorge Grau ha conseguido en este séptimo largometraje su mejor trabajo desde el punto de vista de realización, aunque curiosamente se trate también de aquel en que menos se muestra como autor. «Ceremonia sangrienta» —cuyo guión, en origen de Juan Tébar, tuvo largas y graves dificultades de censura— funciona a manera de síntesis de situaciones y temas terroríficos, más que en una línea precisa y definida. Salvando la nulidad de Espartaco Santoni, la inserción de un «flash-black» fuera de tiempo, la ambientación de exteriores y algunos fáciles exhibicionismos de crueldad, el penúltimo film de Grau puede equipararse a un producto medio actual de la «Hammer» inglesa, especializada, como se sabe, en este tipo de cine, habiéndose logrado, pues, ese mimetismo del que hablábamos al comienzo. Que bien mirado, no deja de ser una forma de vampirismo estético, como el de la condesa Báthori...  
**■ FERNANDO LARA.**

## El sorprendente caso de Fleisher

Si hace unas semanas Fernando Lara exponía en estas columnas su indignación ante una película panfletaria, falsa y parafascista, que venía firmada por Richard Fleisher («Los nuevos centuriones», TRIUNFO núm. 579), en esta ocasión tenemos que sorprendernos ante un nuevo título de este mismo realizador que se presenta en las carteleras españolas, y que, curiosamente, se sitúa en las antípodas de la película comentada por Lara. «El estrangulador de Rillington Place» es una obra que refleja una nueva dimensión del director norteamericano y que conecta con otros títulos suyos («Sábado trágico», «El estrangulador

de Boston», «Impulso criminal...») que han venido siendo defendidos continuamente por la crítica menos conservadora. La razón de esa defensa estribaba en el hecho de que Fleisher proponía en sus mejores películas una óptica renovadora de viejos mitos del cine o una postura comprometida respecto a los asuntos que trataba. Posteriormente, Fleisher ha ido —como precisaba Lara— encaminando su trayectoria hacia la derecha más radical. Y títulos como «Che», «Toral, toral, toral», y ese «Los nuevos centuriones», venían a confirmar que se estaba perdiendo uno de los directores más frescos e inteligentes del nuevo Hollywood de los años cincuenta.

Viene ahora, sin embargo, «El estrangulador de Rillington Place» para replantearnos la existencia de este confuso, contradictorio y quizá sólo mero artesano realizador. Posiblemente, como ocurre en otros casos hollywoodianos, habrá que prescindir de la trayectoria personal del director, para plantearse la de un guionista o una productora. Posiblemente sea la razón de este film inglés que hoy comentamos. Porque «El estrangulador de Rillington Place» (quizá insistencia de Fleisher en el camino iniciado en «El estrangulador de Boston», uno de sus títulos más defendibles) es, cuanto menos, una película inteligente y agresiva. Iniciando su narración con las incidencias de un enfermo mental, Fleisher va abriendo su planteamiento para ofrecernos los engranajes jurídicos de un caso real que acabó condenando a muerte a un inocente. La habilidad de Fleisher en este caso consiste en economizar al máximo sus medios expresivos hasta el punto de que nada que no sea absolutamente fundamental se nos narra. Ninguna retórica explicación de la enfermedad del asesino, ningún discurso sobre

el caso, ninguna recreación morbosa en los asesinatos, ningún «suspense». Con una naturalidad que incluso puede sobrecoger se nos narran los datos escuetos del caso policial. La riqueza sugeridora de la película se basa en la excelente interpretación de unos actores que, cuanto menos poco conocidos, elaboran sus personajes por encima de lo que el sobrio guión va explicando. Tanto a la calidad narrativa de este Fleisher, como al plausible trabajo de Richard Attenborough y John Hurt, se deben los aciertos de la película.

Independientemente de la trayectoria de Richard Fleisher, que no cuenta nada para el caso, «El estrangulador de Rillington Place» es un film (mal lanzado publicitariamente y peor programado) que puede preciarse de rejuvenecer viejos esquemas cinematográficos y plantear una lícita batalla a quienes consideran que el género de «criminales» debe basarse en la truculencia, el estrellato o la gracia de guiño de ojo. **■ DIEGO GALAN.**



## TEATRO

### Un canto al conformismo (con Marisol dentro)

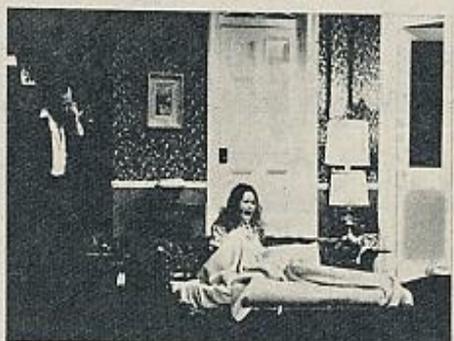
El contraste entre dos caracteres psicológicos opuestos es una de las fuentes tradicionales de la comedia. El forcejeo dialéctico que ello ocasiona, las posturas encontradas ante determinadas situaciones y la modificación final de uno o de los dos personajes se constituyen en el entramado estruc-

tural de decenas de obras. Allí donde la comedia ha llegado quizá a una mayor perfección —en los terrenos cinematográficos de la «comedia americana», directores como Howard Hawks o su discípulo Peter Bogdanovich han manejado al límite este mecanismo dramático. «Su juego favorito», de Hawks (recién exhibida en TVE), o «¿Qué me pasa, doctor?», de Bogdanovich, serían ejemplos cercanos de la fórmula. «Quédate a desayunar», de Ray Cooney y Gene Stone, que acaban de estrenar en Madrid José María Roderó y Marisol, posee unos parientes mucho más cercanos, sin necesidad de salir del ámbito escénico: las comedietas inglesas que pueblan el West End de Londres y que —traducidas o adaptadas— se extienden por los escenarios burgueses europeos. A ellas pertenece por derecho propio, por voluntad y resultados, este «Quédate a desayunar». Y si quieren más exactitud, una aproximación muy cercana, recuerden «Una chica en mi sopa», de Terence Frisby, que representaron hace unas temporadas en Madrid Guillermo Marín y Conchita Velasco, popularizando aquella hermosa canción titulada «Una chica ye-yé».

Con el paso del tiempo, la «ye-yé» se ha convertido en «hippy» y el burgués ha acentuado su deseo de conservar el orden, la tranquilidad y las buenas costumbres. Pero el teatro que se nos sirve sigue siendo tan viejo entonces como ahora. No hablo de fecha de nacimiento (los adaptados españoles de «Quédate a desayunar» nos dicen con disimulado

orgullo que la obra ni siquiera se ha estrenado en Londres, y que sólo Berlín se ha adelantado a Madrid en este caso. Lástima que no suceda lo mismo con los textos que merecen la pena), sino de concepción del hecho teatral, de mentalidad, de relación con el espectador, de ideología, en definitiva. Porque incluso de una comedia tan irrelevante y repetitiva de fórmulas anteriores como ésta, de una obra «que no pretende otra cosa que hacer pasar un rato divertido», se des-

que al bajarse el telón se ha producido una simbiosis al 50 por 100 entre la «hippy» y el burgués protagonistas, yo sólo veo, como conclusión de «Quédate a desayunar», un canto al conformismo, a la mediocridad, a lo establecido. Himno a la seguridad burguesa, proporcionado por la modificación —esa «modificación» de que hablábamos al comienzo— experimentada por Luisa, la folklórica «hippy» que Cooney (autor de textos tan acreditados como «El visón vola-



«Quédate a desayunar», de Cooney y Stone, con Marisol y José María Roderó como protagonistas.

prende con facilidad toda una visión del mundo, de los conflictos sociales que en él se plantean, de las cuestiones que surgen cotidianamente. Nunca he creído que lo intrascendente fuese sinónimo de inocente, de desideologizado, entre otras cosas por pura imposibilidad real.

Por otra parte, mientras que la burguesía haga pagar su «derecho de pernada» al teatro —el Marquina madrileño cuesta 225 pesetas butaca—, las obras que se le sirvan, salvo honrosas y arriesgadas excepciones, estarán destinadas a su autosatisfacción, a la reafirmación de sus postulados mentales y morales en cuanto clase social. Y vive Dios que «Quédate a desayunar» los reafirma, gratificando al espectador habitual con la seguridad de que se halla en el camino acertado. Aunque los responsables españoles del espectáculo aseguren

«Sé infiel y no mires con quien») y Stone diseñan para complacencia del público acomodado e irritación del más tímido movimiento contestatario o feminista.

«Quédate a desayunar» tiene también otra función: servir como vehículo para que Marisol haga sus pinitos teatrales. ¿Cuál es el resultado? Pues que Marisol no está «ni bien ni mal, sino todo lo contrario». Apoyada en la veteranía de José María Roderó, se limita a moverse por el escenario, a fingirse embarazada y a decir monótonamente su texto, como podrían hacerlo decenas de «damas jóvenes» (1). Si realmente quiere

(1) Marisol ha repetido la trayectoria de Rocío Dúrcal, quien hizo una única y nada significativa experiencia teatral con «Un domingo en Nueva York», aunque en aquel caso se contaba con una inteligente dirección de Adolfo Marsillach.