

taneidad, de frescura, de frentes sin complicaciones que, lógicamente, por superar el juego establecido, se vio imposibilitado de continuar algún tiempo después (1940).

La propia Mae explicaba que no era lo que hacía, sino cómo lo hacía; no lo que decía, sino cómo lo decía. Y cómo «lucía» cuando lo hacía o lo decía. Fue (y es) un profeta de la liberalización sexual, que sólo años después de desaparecer de la pantalla comenzaría a ser entendida plenamente. Sus éxitos tumultuosos no la impidieron reconocer que «en mi larga y exitosa carrera sólo hay una cosa que quedará: he sido una incomprendida».

Era una incompreensión nacida de las propias leyes que Mae quería destruir. El público al que se dirigía, los interminables hombres de su vida («personalmente, me gustan dos tipos de hombres: los indígenas y los extranjeros»), divertían y liberaban a un público que, en el fondo, no acababa de entender que el gran sentido del humor de aquella mujer rechonchita, de mirada nerviosa, llena de avallorios, plumas, rubies y alguna que otra excentricidad más, era una mueca sobre su propia época, sobre ellos mismos y sobre su situación de mujer emancipada para consumo de un público reprimido. Una sonora carcajada sobre su tiempo, que hoy, los ulcerosos de cara triste que ignoran su presente, calificarían de «camp».

«Cuando soy buena, soy muy buena; cuando soy mala, soy mejor». Mae West haría estallar el barniz de su tiempo, descubriría los tapujos de sus contemporáneos, los trucos inconfesables con los que se ocultaban la realidad de las relaciones, atacaba porque sólo así defendía su vida privada y la de quienes la aplaudían satisfechos. Procuraba rodearse de cierto escándalo («no es el hombre con el que usted me ve; son los hombres con los que usted no me ve»), porque no sólo de la pantalla vive una estrella; intentaba vivir fuera del cine de la misma forma que en el cine aparecía. Su estética era una especie de filosofía sobre el sexo, los hombres y la virtud. («Es difícil ser divertido

cuando se tiene que ser limpio»). Y así, a fuerza de agredir, escandalizando a los que no tenían capacidad para entenderla, a los que defendían la mojigatería eterna (mojigatería que un par de generaciones más tarde sería combatida drásticamente), comenzó a ser violentada con anónimos, amenazas y presio-

en habilidades increíbles, que inutiliza su rechonchez con un movimiento giratorio del hombro o con una mano negligente apoyada en la cadera. («Yo no fumo ni bebo, pero no tengo nada contra la gente que lo hace, porque no siempre se puede estar haciendo el amor»). Y ese tipo de mujer que el espectador



Mae West con W. C. Fields

nes que la obligaron a dejar, por el momento, el cine. En 1969, sin embargo, aparecería de nuevo en la película «Myra Breckinridge» (de Michael Sarne, basada en la famosa novela de Gore Vidal), y aún a sus ochenta años no están perdidas las esperanzas de que vuelva.

«Un hombre en tu casa vale más que dos en la calle». El humor de la West es provocativo, porque utiliza para su expresión, con total desparpajo, los términos tabú, las palabras prohibidas, las ideas ocultadas. Y es humor porque se transforma, en las situaciones que Mae inventa, en subtexto incomprensible si no se parte de la figura mundana que, al margen de la situación en sí, la actriz interpreta siempre. Es el tipo de mujer sofisticada, nacida para el amor, experimentada

conoce, mujer para la que el amor es un arte, se verá envuelta en situaciones contradictorias, insólitas o cotidianas, pero que serán siempre vencidas por su vitalidad de ser incorruptible.

Y esa falta de corrupción es la que la hará siempre dominar a los seres mediocres que la rodean, que reconstruirá la historia porque todo es diferente cuando se llega al grado de libertad que su tipo proclama.

—¿Olvida usted que está casada?

—Estoy haciendo lo que puedo.

—La primavera es la estación del amor.

—¿Y qué pasa con el resto del año?

—He estado pensando en usted durante mucho tiempo.

—¿Estarás muy cansado, no?

—Los caballeros pueden preferir a las rubias. Pero, ¿quién dijo que las rubias preferían a los caballeros?

Las ligas de decencia de los Estados Unidos —que dijeron que la película «La hermana Annie» era blasfema contra natura y contra Dios!— vencieron de momento sobre la figura insobornable de Mae West, la extraña actriz que lanzaba bailes nuevos —el «shimmy», que escribía novelas —«The constant sinner», que inventaba sus propias comedias y películas, que escandalizó una vez más con su insólito libro de memorias —«Mis amantes»—. Pero, al cabo de unos años, cuando su lenguaje puede parecer superado, cuando sus situaciones han sido infinitamente imitadas, cuando su trayectoria ha tenido sucesoras (difícil de todas formas seguir su camino, sino se sabe combinar convenientemente el sexo y la inteligencia), la personalidad de Mae West se eleva sobre la hipocresía de su momento y vence de nuevo a esas ligas puritanas que son las que ahora quedan en ridículo. Y para comprobarlo basta seguir el interesante ciclo que Televisión Española ofrece todas las semanas. Sus películas, virulentas, divertidas, inteligentes, son la mejor prueba del talento de esta actriz que, según ella misma decía, era la que había inventado la censura. ■ DIEGO GALAN.

Terror con mucha vista

Richard Fleischer es un realizador tan capaz de hacer películas de notable importancia —«Duelo en el barro», «La muchacha del trapecio rojo», «Sábado trágico», «Impulso criminal», «El estrangulador de Boston», como de muy dudoso interés —«El extravagante doctor Doolittle», «Barrabás», «Tora, Tora, Tora», «Tora, Tora», aunque, en su filmografía, abundan más los títulos del primer apartado. Los sistemas de trabajo en Hollywood deben obligarle a hacer lo que le «echen», y Fleischer, hombre de talento, trata de conseguir con el material dado el resultado más honroso. Cuando este material es vomitivo —«Tora, Tora, Tora», la habilidad de

Richard Fleischer, su capacidad para concebir en imágenes una narración, su experiencia cinematográfica que se traduce siempre en una inteligente utilización de los actores, del decorado, del montaje, del color, logran que la película sea menos horrible que en manos de otro director de plantilla. De lo que seguramente no se podrá hablar es de una trayectoria clara en su carrera, de unas preocupaciones o de una estética muy coherentes. Fleischer es el clásico hombre con conocimiento del oficio, de mente despierta, que, dentro del juego del cine, sabe lograr resultados válidos (tanto comercial como artísticamente).

Se estrena ahora en España su última película, «Terror ciego» (no confundir, por favor, con la coproducción hispano-portuguesa de la que es culpable Amando de Ossorio, titulada «La noche del terror ciego»). La película de Fleischer parte de un esquema no demasiado original. En realidad corresponde, en su aspecto más primario, al esquema general del cine de terror: persona o personas de posibilidades limitadas amenazadas por un peligro abstracto y poderoso ante el que no pueden reaccionar. El espectador identificará sin quererlo su propia inferioridad ante los peligros, también concebidos en abstracto, que le rodean en la vida real. La película que dirige Fleischer y que protagoniza Mia Farrow narra las desgracias de una ciega que vive un clima de terror, del que al principio es inconsciente y, luego, víctima. Finalmente, el entuerto se deshace y todo vuelve a la normalidad cotidiana.

Lo que destaca el trabajo de Fleischer de vulgaridades semejantes es toda la primera parte de la película en la que utiliza, con gran maestría, todos los elementos de la narración: el decorado, el color y los actores que, aunque sea ya monótono repetir, en Fleischer realmente adquiere un significado de interés. Dentro del puro juego, el realizador ha conseguido, hasta donde el guión se lo permitía, es decir, hasta que el enredo comienza a aclararse, un clima absorbente, inquietante, de gran lisiteza. No hay en su trabajo ningún descubrimiento de valor,

ninguna renovación del género; simplemente, una recomposición de los elementos manidos para valorarlos convenientemente al utilizarlos con habilidad. Y esto dada la mediocridad del cine que, en general, padecemos, es muy probable que no sea poco. ■ G.

TEATRO

Teatro español en el extranjero

Con «Quejío», el espectáculo ofrecido durante varios meses en el Pequeño Teatro de la calle Magallanes, ha ocurrido lo mismo que con «Oratorio». Se trata de espectáculos considerados como modestos dentro del aparato teatral español, que luego, al aparecer en un festival internacional extranjero, merecen juicios y calificaciones que jamás consiguieron nuestros «espectáculos importantes». El secreto, a fin de cuentas, no es tan difícil de descubrir. Tanto «Oratorio» como «Quejío», se apoyan en una autenticidad mucho más convincente que el espectacularismo cultural de la mayor parte del teatro. Por encima de sus características teatrales, por encima de su brillantez, este tipo de espectáculos impone su verdad, la idea de que no estamos ante un teatro salido del teatro sino de un teatro que sale de la realidad. No es extraño que otro espectáculo triunfador en el Teatro de las Naciones haya sido «El campesino», grupo chicano que se limita a manifestar, con una extraordinaria simplicidad de medios los problemas socioeconómicos del proletariado de aquella región del Sur de los Estados Unidos. En todo caso, «Quejío», después de intervenir en el Teatro de las Naciones de París, se ha presentado en Nan-

cy y se encuentra ahora a punto de iniciar una larga gira a través de los festivales internacionales más importantes.

Otro destacado triunfo internacional español ha sido «Yerma», en el Festival de Londres; esta vez no se trata de un espectáculo «modesto», pero no deja de ser sorprendente cotejar las críticas inglesas con las notas aparecidas en algunos periódicos españoles a raíz del estreno en Madrid. Para descubrir que las críticas que aceptan tantos espectáculos de segunda fila en los teatros madrileños resultan mucho más agresivas que las críticas de Londres.

Y que en algún caso esta agresividad, como ya es sabido una de nuestras virtudes nacionales, llega al punto de falsear la acogida hecha a «Yerma», presentando como fracaso lo que ha sido un gran éxito. Más aún, se ironiza sobre las «pretensiones» de Víctor García y de Nuria Espert, o sobre la aceptación entusiasta que dicho espectáculo ha obtenido en Madrid, sin que paralelamente el inteligente cronista nos dé su opinión sobre, pongamos por caso, las comedias programadas en la última Campaña Nacional. En fin, la broma de siempre. Dos grandes triunfos del teatro español en el extranjero, vaya usted a saber si porque allí son más listos que nuestros cronistas o si porque gentes como Peter Brook son unos imbéciles y la verdad teatral pasa por el meridiano oficial de Madrid. ■ JOSE MONLEON.

El pasaporte del teatro Español

Que una compañía de teatro privada española se decida a salir al extranjero en plan profesional no es algo muy corriente. Algunos grupos jóvenes, Marsillach y la Espert parecen ser las únicas excepciones. Generalmente estas salidas suelen tener poco eco en el público español, y haya sido buena o mala la «tournée», los conflictos o facilidades que la compañía en cuestión encuentra para continuar su trabajo en España permanecen al margen de esa salida al extranjero. Mientras a Marsi-

llach se le abrían todos los teatros de Sudamérica y le pedían un urgente regreso, en España no se le autorizaba el montaje de su obra siguiente. Mientras el grupo Támano o el grupo Aguaviva actuaban en el extranjero con notable éxito, al regreso se quedaban sin trabajo o con su espectáculo mutilado.

Otra forma de indiferencia ante el esfuerzo que supone el realizar un montaje poco común en el panorama teatral español, y arriesgarse luego a la comparación con otras compañías profesionales europeas, consiste en tergiversar las noticias del éxito o el fracaso que la compañía española obtiene en el exterior. Y este parece ser el caso de algunos periódicos españoles con respecto a Nuria Espert, que acaba de regresar de Londres donde ha actuado durante seis días —el tiempo máximo de actuación permitido— en el Festival de Teatro organizado en el Aldwich por la Royal Shakespeare Company. Mientras aquí se recogía la noticia de que la «Yerma» de Lorca-García-Espert no había interesado nada a la crítica londinense, los periódicos de aquella ciudad comentaban ampliamente fascinados la actuación de la compañía española. Según dice la propia Nuria Espert, los términos usados para comentar el éxito obtenido con «Yerma» sorprendieron a los propios ingleses, ya que en general se tiende a comentarios más sobrios, menos entusiasmados y ditiámicos. Y realmente así son las críticas aparecidas en «The Sunday Times», «Financial Times», «Daily Telegraph», «The Times», «The Observer», «The Guardian», «Evening News», «The Sunday Telegraph» y otros. ¿Cómo es posible que el resumen de la lectura de estos periódicos sea el de que «Yerma» no interesó a la crítica inglesa?

Hablando con Nuria Espert de la actuación de su compañía en el Festival de Londres nos cuenta los tumultos que se formaban para entrar al teatro, los grupos de personas que tuvieron que derribar a quienes les impedían la entrada por encontrarse el teatro totalmente lleno, la atención con que el público inglés seguía la representación a pesar de tener que hacerlo por me-

dio del nefasto, pero inevitable invento de la traducción simultánea —traducción realizada por especialistas en Lorca, al margen de la traducción oficial—, de las continuas visitas de eruditos en Lorca que obsequiaban a la compañía con sus libros editados, del contrato ofrecido por el Round House para que la compañía representara en temporada normal la obra que obtenía tanto éxito, la propuesta hecha por los organizadores del Festival para que el próximo año vuelvan con la misma «Yerma» y actúen de nuevo, pero dos semanas en lugar de una, del viaje que ahora prepara para representar en Nueva York, comercialmente, esta «Yerma» que, sin subvención de ninguna clase, empieza a pasearse por unos teatros y por unos críticos más acostumbrados que nosotros a espectáculos de mayor rigor.

—También el año pasado actuamos en festivales con «Las criadas», y obtuvimos, como se sabe, el primer premio del de Belgrado. También lo hicimos sin subvención. Y, al regreso, nos encontramos con muchas dificultades para estrenar «Yerma», y tuvimos que esperar bastante tiempo hasta conseguirlo... Si ahora, tras un esfuerzo increíble, vamos a Londres, debutamos e interesamos, pero aquí se dice que no hemos gustado, empiezo a no entender nada y a preguntarme qué es lo que se puede hacer, cómo hay que hacer las cosas, qué puedo decir para desmentir esa versión de la realidad...

¿Qué se puede hacer, pues, para que las escasísimas compañías privadas que se interesan en un teatro digno obtengan entre nosotros una cierta facilidad de trabajo? ■ G.

CANCION

Verano del 67 (las flores olvidadas)

La llegada de «Monterey pop» a nuestras pantallas

supone una agradable sorpresa para los aficionados al «rock». Hasta ahora, hemos vivido con una mezquina dieta que no llegaba a la película (invariablemente, de los Beatles) por año. En 1970 fuimos lo bastante ingenuos como para alimentar esperanzas respecto a «Woodstock». Naturalmente, alguien decidió que su contenido era demasiado peligroso y subversivo como para que la vieran los hijos (los pobres, tan impresionables...) de los que hicieron la guerra. «Monterey pop» no tiene cuerpos desnudos ni énfasis en la «hierba», y ha logrado pasar la Gran Muralla. Es una ocasión para regocijarse, tal vez signifique un cambio de actitudes por parte de las distribuidoras. De cualquier forma, significa que podemos disfrutar de una maravillosa película.

El Festival de Monterey entrará en la historia como el primero de los grandes festivales de «rock». En junio de 1967, un selecto grupo de artistas, que habían accedido a actuar gratuitamente, llegaron a Monterey para tocar ante una masa juvenil que descubría con sorpresa que de todos los rincones de California había venido gente igual a ellos. La euforia de la afirmación de la propia existencia como grupo, el entusiasmo de los músicos que tomaban conciencia de su papel como sacerdotes y dioses de la nueva religión, todo contribuyó a hacer de aquellos días una extraordinaria ocasión en que todos participaron sin saber que aquello no podría sentirse. Al año siguiente, bajo presiones de la Policía y los ciudadanos «decidentes» de la ciudad, se negó el permiso para usar los terrenos.

«Monterey pop» es la versión comprimida de las veintidós horas de música del Festival, junto con escenas que complementan lo que pasó en el escenario. El realizador es D. A. Pennebaker, del cual no conozco demasiados detalles. Acompañó a Dylan en sus jiras de 1965-66, y de ahí salió «Don't Look Back», una excelente pieza de «cinema verité», y «Eat the Documents», un documental para televisión que sólo ha sido exhibido en una ocasión. También colaboró con Godard en «One Ame-