

nos ayuda a considerar a William Wyler y su película con admiración, razonando la excepcionalidad de un personaje como éste, su eficacia y varias cosas más. Sin embargo, que nuestra censura no permitiera nunca una situación como la que se ofrece en la película que nos ocupa no puede hacernos olvidar el contexto en el que se da. Y se trata, entonces, de interpretar o defender una película sólo a partir de uno de sus elementos, dejando de tener en cuenta su conjunto y, por lo tanto, su dimensión real.

Por otra parte, la espectacularidad de las escenas que protagoniza Willie Joe es decisiva para continuar y desarrollar los planteamientos generales de la película de Wyler. Y «No se compra el silencio» no tiene, en principio, ningún punto excesivamente alejado del resto de las obras de «buena conciencia» citadas más arriba. ■ DIEGO GALAN.

También se mata a los hombres, ¿no?

Sólo dos años después de que, gracias a una gestión de la Sociedad Protectora de Animales de New Jersey, son prohibidos en Norteamérica los maratones de baile y encarcelados sus organizadores, Horace McCoy ve publicada su novela «They shoot horses, don't they», espléndida narración que sabe aprovechar los resortes del reportaje periodístico para incidir en el ambiente de dichas competiciones de danza, extendidas por diversos países (entre ellos, España, y con especial auge en Barcelona), pero que en la costa californiana alcanzarían un éxito tan brutal como revelador. Estamos en 1935, y pronto el libro de McCoy va a lograr una especial resonancia: Marcel Duhamel lo traduce al francés para Gallimard bajo el título «On achève bien les chevaux», y gente como Simone de Beauvoir, Malraux, Sartre, Gide y Camus lo recibe con entusiasmo, hasta el punto de que el autor de «Los justos» reconoce que le ha influenciado en el momento de ponerse a escribir «El extranjero». Pero, a pesar de esta difusión, el cine americano —tan dado a lanzarse sobre los «best-sellers»— tardaría treinta y cuatro años en

adaptar la parábola de McCoy. El hecho de que haya sido ahora y no antes puede interpretarse de varias maneras, entre ellas de forma industrial al tratarse de una problemática árida y nada evasiva que dificultaba en principio su éxito comercial. Sin embargo, profundizando algo más, cabe preguntarse si no es una circunstancia histórica similar, un paralelismo con el contexto que el relato pone en evidencia, una similitud —al menos, espiritual— con la Depresión de los años treinta lo que ha motivado realmente esta adaptación.



Sydney Pollack (treinta y seis años, seis largometrajes muy desiguales realizados anteriormente, formado teatral y televisivamente), a quien se le encargaría la dirección del film tras los problemas surgidos entre James Poe, uno de los guionistas y quien le iba a realizar en principio, y los productores, contesta afirmativamente a la interrogante planteada: «En cierto sentido, creo que mi película ha sido mal comprendida por la mayoría de los críticos; el de «Los Angeles Times», por ejemplo, se preguntaba cuál era 'el objeto de filmar una obra que sucedía en 1932, durante la Depresión, en unos momentos como los actuales, donde no existía tal Depresión'. En mi opinión, este señor no se había enterado absolutamente de nada. La Depresión no tiene por qué ser necesariamente económica, sino que también es po-

sible a un nivel espiritual, emocional. Este aspecto me parece que se extrae claramente de la película, sobre todo a través de la actitud "super-americana" de Gig Young, que exalta todo cuanto hoy nos parece detestable. Su personaje, Rocky (que a mí me resulta el más apasionante de cuantos aparecen), capitaliza la idea del viejo sueño americano: integridad, coraje, espíritu, pero dirigidos en un mal sentido. Y digo que este personaje es el más apasionante, porque también personifica ese tipo de hombres que quizá sean perfectos en un cierto sentido, pero nefastos en otro. Con un poco más de poder, Rocky nos recordaría a un señor que creo se llamaba algo así como Hitler...». Y es este aspecto de parábola sobre la América de hoy (en el mismo sentido de Arthur Penn en «Bonnie and Clyde», Peckinpah en «Grupo salvaje», Schaffner en «Patton», es decir, un grupo importante del mejor cine USA actual) lo que quizá se olvida a la hora de enjuiciar «Danzad, danzad, malditos» (título español que, voluntariamente, no he utilizado antes), ya que su percepción total no es posible si sólo se contempla el film en una ocasión, lo que les sucedió a los críticos españoles que lo vieron únicamente en la clausura de Cannes o en la inauguración de San Sebastián, o sea, en el marco siempre deformante de un Festival.

En un momento en que la decadencia de Hollywood (y no hablo en este momento a nivel económico) parece cuestionable con el retro forzado de los viejos maestros, el desaprovechamiento de un par de generaciones y las trampas tendidas por las facilidades de la televisión, la película de Pollack aparece como una de las más lúcidas y valiosas surgidas desde hace años. Si «La vida vale más» (1966, su «opera prima») fracasaba a los diez minutos y «Propiedad condenada» y «Camino de la venganza» (1967 y 68, respectivamente) sólo alcanzaban aciertos parciales, «They shoot horses...» —realizada tras «Castle Keep» (1969), no vista entre nosotros— parece recuperar los elementos esenciales del cine americano de la misma época en que el film

se desarrolla, el cine del «New Deal», el cine rooseveltiano, con su carga crítica y sus propuestas sociopolíticas. Junto a este planteamiento clarificador de lo que sucedió en Estados Unidos tras el «crack» del 29, falta quizá de información para el espectador no americano, «Danzad...» es susceptible de ser analizada a otros niveles, como un estudio de la soledad, de la violencia establecida, de la brutalidad, de la explotación del hombre por el hombre... O de cómo una actriz puede alcanzar un grado de perfección, de genialidad en su trabajo, caso Jane Fonda. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Una decisión peligrosa

La decisión puede ser calamitosa para el teatro español. La decisión puede ser una «vuelta atrás», un borrón sobre la lenta pero interesante marcha de nuestros grupos teatrales. La decisión, en fin, significa una contemplación absolutamente anacrónica del hecho teatral.

¿De qué decisión hablamos? Hablamos de ese terrible y reciente oficio que recuerda a los distintos delegados provinciales de Información y Turismo la función del «teatro de cámara». Ya se sabe: una, dos o tres representaciones y basta. El «acto cultural», a juicio de los que, hace años, dictaron tal disposición, se cumple con ello. A partir de ahí, a partir de las tres representaciones, el teatro alcanza una difusión «mayoritaria» que debe de ser atendida por los «profesionales» con carnet.

No creo que deba insistirse mucho sobre el aristocratismo y el carácter represivo de una disposición que este tipo. Si de algún modo ha caído en desuso y, durante años, pese a su vigencia teórica, ejemplares grupos de «cámara» han podido hacer obras importantes en las ciudades de su pro-

vincia o desplazarse esporádicamente a lugares más lejanos, ha sido porque se ha impuesto el sentido común, ligado a los procesos generales de la sociedad española. Pondré un ejemplo, de esta misma semana. En Alicante, el Grupo Alba 70 acaba de presentar «La noche de los asesinos». Han dado dos representaciones y lo deseable sería que dieran otras en las ciudades más importantes de la provincia. Más aún: si no las dieran, si el trabajo de este grupo se quedara limitado a las gentes amigas que les vieron en sus dos únicas actuaciones, el sentimiento de frustración estaría más que justificado, en los actores, en el director, en los espectadores, en todos los que creen que el teatro es un instrumento social de cultura. ¿Y qué desprecio o subestimación hacia el trabajo de los actores, hacia sus horas difíciles y duras de ensayos, a contrapelo de la general indiferencia de la ciudad, no entraña eso de «condenarles» a la función única o casi única? ¿Qué sentido cultural tiene que, por seguir con el ejemplo, los de Alba 70 puedan representar un máximo de tres veces mientras a ese mismo Principal llega una compañía de vodevil con «Qué sinvergüenzas son los hombres» y puede permanecer todo el tiempo que le convenga?

Hay quienes contemplan el problema desde la perspectiva del «carnet profesional». Teóricamente, tales grupos teatrales estarían «quitando el pan» a una serie de actores que consiguieron su carnet a través de representaciones de no importa qué nivel cultural. El teatro sería un «oficio», un modo como otro de ganarse la vida, y nuestros grupos «de cámara» atentarian al hacer teatro —el que fuera bueno o, al menos, ambicioso, sería lo de menos— en sus ciudades contra las posibles jiras de nuestras compañías profesionales. Triana haría la concurrencia a «Qué sinvergüenzas son los hombres», y el carnet impondría su ley.

Entiendo que, tanto desde el punto de vista sociopolítico como desde el punto de vista «sindical», cualquier planteamiento que tienda a confinar el teatro en la minoría, a hacer de él una expresión aris-