

la escénica, su trabajo adquiriría cada vez más agresividad y estaba más cerca de esa idea de juego —el escenario es el escenario y no un "pedazo" de realidad— que postulan una serie de teóricos.

Luchy Soto, en fin, empezaba ya a ser bastante más que una actriz graciosa, o una buena actriz cómica, para ser una "puesta al día" de la gran escuela de su madre, la casi surrealista Guadalupe Muñoz Sampedro, otra actriz que tuvo en su momento el valor de convertir la risa convencional de nuestra comedia burguesa en una mueca, en una máscara con inquietantes fisuras. Podríamos decir que Luchy Soto ha muerto en la plenitud de su carrera. Que era ahora justo el momento en que las "cosas de Luchy" —fórmula verbal que la sociedad española emplea muchas veces para calificar las obras o los comportamientos que la exceden, que no entiende, o, incluso, que le molestan un poquito— habían tomado peso, realismo, luz. Quizá porque sólo el tiempo y el andar un poco en penumbras da a los actores y a las actrices esa humanidad que, en cambio, debilitan las horas, un poco bobas, del gran éxito. Del estrellato y de todo eso que tuvo Luchy en su juventud. Tenemos añadir una sola línea más, no vaya a sonar todo esto a protocolario. Yo pienso, por ejemplo, que todo lo que quiso decir otro "Muñoz", Juan Antonio Bardem, primo hermano de Luchy Soto, en "Cómicos" lo ha enriquecido y humanizado la actriz. De principio a fin, la máscara agrídulce de una inquietante carcajada. ■ J. M.

AMPLIACION

En la entrevista de nuestro colaborador José Monleón al escritor polaco Slawomir Mrozek, éste declaró: "¿Qué saben en el Oeste de los países socialistas? O lo que dice la propaganda oficial del Este, que es parcial, o lo que dice la propaganda anticomunista del Oeste, que también es parcial, o lo que puede leerse en hermosos y simplemente teóricos textos de los clásicos del marxismo".

En la respuesta publicada había caído una parte de este texto. Por respeto a Slawomir Mrozek, y por la delicadeza del tema, juzgamos necesario salvar la omisión y reproducir íntegramente sus palabras.



Spencer Tracy.

CINE

John Ford: El canto del cisne

«El último hurra», de John Ford, película de 1958, se estrena ahora entre nosotros, con lo que, a juicio de algunos, se cubre así un bache fundamental que teníamos los españoles en el conocimiento de la obra de Ford y de la historia del cine. Y este es un comentario que supone, al margen de su posible valor de apriorismo, un medio de acercarse de nuevo a lo que se podría definir como la última consideración de valor que merece a los españoles el cine de John Ford. De sus ciento veinte películas, en España se conoce un 60 por 100 aproximado de sus films sonoros (y algún que otro título de la época muda, perdido ya en la memoria), que han recibido entre nosotros los más dispares comentarios. Desde la ya clásica postura apasionada de «Film Ideal» a la drásticamente negativa de «Nuestro Cine» («el cine de Ford nos repugna»), hasta la nueva situación de unanimidad general, Ford ha sido calificado de fascista, liberal reaccionario, salvador del género humano y dios absoluto de la cinematografía mundial. Creo que es difícil encontrar entre la literatura publicada en España a propósito del viejo irlandés un análisis más o menos serio y objetivo de su obra. De alguna manera, el cine de Ford ha sido usado como estandarte que sirviera de localización de los criterios ideológicos de cada crítico ante el cine. Hoy, creo, las posturas ante Ford son más coloquiales. De un lado se

acepta que no toda su obra es igualmente importante, y de otro se valora la capacidad sintética de su narrativa, la «armonía» de su lenguaje (en términos de Eisenstein), su agudeza psicológica. En definitiva, Ford es más justamente considerado dentro de un cine narrativo y ortodoxo, capaz en su estilo pausado y sereno de dar en tanto testimonio una serie de consideraciones sobre el hombre.

Lo que ocurre, de todos modos, con la obra de John Ford es que, al menos desde una perspectiva española, no es posible analizarla. La cantidad de sus películas rebasan nuestras esperanzas, y esto es grave en cuanto que Ford, a lo largo de sus películas, reacciona de maneras muy diversas, plantea problemas múltiples, se mueve de un lado a otro despidiendo al espectador español, incapaz por sus propios medios de reconstruir la trayectoria, no siempre clara, del autor. Es obvio que en Ford se dan una serie de constantes, algunas de las cuales se presentan evidentes. Pero, bien a causa de problemas personales, de evolución ideológica o de circunstancias concretas de cada película, lo cierto es que el Ford de «¿Qué verde era mi valle!» poco tiene que ver con el de «Siete mujeres», por ejemplo, representando cada una de ellas grandes épocas en su filmografía. Por eso, ante esta imposibilidad de previsión ante una película de Ford, si careciendo de ese estudio serio sobre toda su obra hay que «llenar baches» con cada una de sus películas, parece lógico esperar a la visión de la película, analizarla, etcétera..., antes de decidir que «si es un Ford, entonces es absolutamente genial, maravillosa y divina».

«El último hurra» coincide con otros Ford en su carácter intimista, individual, en su carácter cerrado. Ford sue-

ña y se deja conducir por la nostalgia de un mundo pasado; aquellos tiempos felices de su generación, donde una cierta anarquía, un cierto campechanismo, una visión casera, pero humana, de los problemas, era, sin duda, más importante, sana y útil que la tecnológica venida después. De nuevo un canto de cisne, en el que Ford da rienda suelta a estas obsesiones personales, a esta nostalgia vital que le conducirá en otras muchas películas a plantear la misma situación con similares resultados. Lo que ocurre con «El último hurra» es que por encima y por debajo de la historia no hay nada más. Las claves personales de la película responden a un único modo de ver y enfocar las cosas. La narración es lineal, clara y armónica, pero los niveles de narración son unidimensionales. Para Ford, la película es una explosión sentimental, en la que no se analiza —como se pretende— ni las estructuras sociales de su país ni se denuncian las estrategias personales que conducen a muchos hombres dedicados a la política a reaccionar de una determinada manera. ¡Aquellos sí que eran tiempos felices! ¡Aquellos sí que eran hombres! Ford nos canta esta nostálgica canción, nada analítica y si ligeramente reaccionaria, la oímos, salimos del cine y todo ha acabado. Personalmente, me es difícil creer que en la filmografía de Ford o en la historia del cine «El último hurra» llegue a ser una película fundamental. ■

DIEGO GALAN.

FLAMENCO

La pureza del folklore

Se cumple ahora un año aproximadamente del planteamiento de la polémica sobre si era posible o no un proceso energético de renovación del flamenco que hiciera posible la asunción de nuevos contenidos. Esta renovación la propugnábamos en función de los siguientes objetivos: 1.º) Vivificar la interpretación sustituyendo el "sermón" (así calificaba Caracol la repetición monótona de temas y formas

surgidos antaño y pretendidamente revividos y recreados hoy) por creaciones más caudales, vividas y creadas, fruto del encuentro de los artistas con el mundo actual. 2.º) Estrechar la comunicación del artista con el público, ya que la unión de ambos no vendría dada por el encuentro en el pasado recordado, sino por un presente problemático, real e inevitablemente coimplicante. El pasado estaría presente en los nuevos contenidos, pero ya transformado y enriquecido. 3.º) El lenguaje arcaico que siguen empleando la mayoría de los letristas actuales debería dar paso a un nuevo lenguaje; las formas, los sonidos y las palabras arcaicas fueron reales y lo "son" en la actualidad, pero ya sentidos y comprendidos de otro modo y, a veces, ni sentidos ni comprendidos, dado el creciente grado de hermetismo del flamenco a medida que la evolución de la sociedad lo va dejando a sus espaldas. 4.º) Resolver favorablemente el encuentro con la sociedad industrial evolucionando paralelamente al proceso de cambio inevitable de la cultura popular en cultura universal, caracterizada por la primacía de la urbana sobre la rural y campesino. Defender la "pureza" del flamenco representa actualmente un modo de acelerar su conversión en bellísima reliquia discográfica. Las creaciones de la cultura popular nacional no están en condiciones de enfrentarse al empuje de los nuevos bárbaros del Norte (recuérdese que bárbaro significaba extranjero), y su poderosa mitotecnia, salvo que los grupos sociales que todavía mantienen su conciencia de pueblo sean capaces de modernizar su instrumental conceptual —su pensamiento y su lenguaje— y utilizar la técnica y su mundo en la dirección de nuestras más profundas necesidades. La pureza y la grandeza del arte del pueblo suponen hoy un acto de resistencia en el que se aborden los grandes problemas de la vida contemporánea; siendo del pueblo, ha de ser culto; es decir, capaz de captar la complejidad de la nueva situación; con arreglo a la aceleración de los cambios sociales, ha de ser dinámico, cambiante, ágil en su respuesta a cada situación y necesariamente político. Esto no es falsificar el folklore, sino purificarlo. Hacer que se conserve fiel a su profunda esencia humana, abandonando viejos trajes, estéticas estáticas y, por ello, reaccionarias e impuras en el tiempo que nos ha tocado vivir. ■ F. ALMAZAN.