

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

Casi es la propia Nuria la que se ríe un poco de todo el mundo. Sin ella, en fin, el espectáculo sería otro.

Quizá no sea nada extraordinario. O quizá sí. El caso es que estamos ante un espectáculo muy honestamente planteado, empeñado en restituírnos un Goldoni más agresivo y mucho menos arcaico que de costumbre. ■ J. M.

América negra

Ahora se ha repuesto en el Calderón, y algo ha fallado. «América negra» es un espectáculo para gentes que nunca han visto a Manolo Escobar, ni al Príncipe Gitano, ni a los grandes amos del cotarro folklórico. En cuanto a los que sí han visto y admiran a este tipo de figuras, es seguro que «América negra» debe de haberles parecido algo lejano, bien distinto de lo que están acostumbrados a aplaudir en el teatro Calderón. El resultado ha sido un equívoco — pese a las buenas críticas que sa-

ludaron el breve paso del espectáculo por el teatro de la Comedia, aprovechando el bache improporrible provocado por la participación de «Yerma» en el Festival de Londres—, pues es seguro que algunos espectadores habrán ido al teatro esperando otra cosa, y mucha gente que no ha ido ha perdido la oportunidad de ver un espectáculo que le hubiese interesado.

¿Qué clase de espectáculo?

Sería falso decir que «América negra» sólo es una antología de poemas y canciones de negros alzados contra la segregación de que son objeto. Una definición así nos remite a la idea de recital, y lo bueno de «América negra» es justamente que sus materiales crean un ritmo y una verdadera progresión dramática. Los protagonistas no son Langston Hughes, ni Ray Di-rem, ni Martín Lutero King, ni ninguno de los autores de los textos que dice, con admirable vigor, Antonio Iranzo; ni tampoco Joan Baez, Pete Seeger y los que figuran como autores de la música, sino gentes anónimas, negros que viven agudamente los

problemas de su comunidad en los Estados Unidos. De ahí cierto carácter épico, como si los trozos sacados de aquí y de allá se ordenaran dentro de una historia superior.

La idea es sencilla, feliz y ambiciosa. «Sólo» hace falta encontrar tres buenos instrumentos capaces de expresar el material reunido y adaptado por Lornan Grayson y Vicente Romero, cuyo trabajo es preciso considerar excelente. El director, Antonio Díaz Merat, ha contado con esos tres instrumentos, pues tanto Mecedades —intérpretes del «folk» y de los «espirituales»— como el actor Antonio Iranzo, como la Orquesta de Jazz —formada por destacados músicos, entre los que se impone el nombre de Pedro Iturralde—, alcanzan un nivel verdaderamente notable.

¿Es ingenuo el espectáculo? ¿Resulta demasiado abstracto o socorrido hablar de la segregación de los negros y de su lucha por la libertad? ¿Es ridículo cantar el «Venceremos», como me decían una vez, porque lo han cantado ya en algunas es-

colanías catalanas progresistas?

El problema es que siempre hay quien está de vuelta cuando la mayoría inicia los primeros pasos hacia delante. Por eso, teniendo en cuenta que el teatro no se hace en las tertulias literarias ni en las pequeñas reuniones políticas, a uno le parece que siempre es saludable que se hable de libertad en los escenarios y se le diga a los espectadores que sin ella se vive mal.

Si algún espectador cree que hablando de los problemas de los negros se engaña a los blancos, eso no deja de ser un acto de pedantería y de suficiencia. Equivale a imaginar que a la gente se la engaña fácilmente. Pero, ¿acaso hay mayor engaño que el silencio?

Por eso yo aplaudo esta «América negra», que nos trae con sus textos, con sus canciones, con su música, una demanda de libertad y dignidad humanas. Y que nos dice, además, que eso son valores que se conquistan.

Es triste que «América negra» haya tenido tan efímera vida escénica en Madrid. Me pregunto si no habrá pesada esa deformación cultural que nos hace dudar de cualquier empeño formalmente ajeno a las falsillas literarias. Eso de mezclar poemas, canciones y música suena a «variedades», como si —y «América negra» es una prueba— no se tratase de instrumentos con los que cabe dar un testimonio lleno de vida y de teatralidad. ■

J. M.



«Junior Bonner», de Sam Peckinpah.

los». Y ambos, padre e hijo, tratan de encontrar un modo de supervivencia digno en el que no traicionen ninguno de sus principios y por el que no tengan que entregarse a la corrupción de un mundo nuevo, mecánico y artificial que no valora ya la vieja fuerza de los hombres que encontraban la gloria domando un toro salvaje y que no necesitaban explotar a los demás para vivir mejor... «Si se ha visto un rodeo, se han visto ya todos», dicen los que no entienden de estas cosas. Y los Bonner, senior y junior, se transforman en dos perdedores eternos. El padre sueña inútilmente con un mítico viaje a Australia, donde aún queda mucha tierra sin explotar. Y junior, que mira con escepticismo al padre, que sabe que su camino es un camino perdido, que no puede nada contra la «modernización» del país (que su propio hermano representa), sigue con un caballo viejo por las carreteras del país buscando todavía los escasos rodeos supervivientes, que, aunque estén transformados en festejos para domingueros, tienen para él la savia y la fuerza de antaño. El padre, con un perro por toda compañía, y el hi-

jo, con su caballo, buscan hasta el final de sus días, como toda ambición, la de sobrevivir, permaneciendo en sus puestos.

Y el viejo Peckinpah los mira a todos con amargura, con pesimismo, con cierto desgarramiento, mientras los retrata en su película. Y al mismo tiempo que los saca a ellos, a los dos perdedores de siempre, retrata la violencia que los rodea. Una violencia que ya no es de sangre, como en «Perros de paja», sino de miradas. La violencia de un grupo de hombres que se quedan sin amor porque siguieron los cauces de una vida nueva que les complacía con la ganancia de «casi un millón»...

«Junior Bonner», la última película hasta ahora de Sam Peckinpah, es tanto una nostálgica oda al mundo que se fue, como una enérgica protesta por el que lo ha reemplazado. Ausente de todo truco, lejano a la brillantez espectacular de sus «Perros de paja», Peckinpah realiza con esta película una obra que es tanto más austera cuanto más espontánea y personal. Película en la que la «acción» es algo que existe sólo soterradamente, que no paga tributo al espectáculo fácil, porque

Gloria Fuertes en Lady Pepa

Desde hace un mes, los admiradores y amigos —incontables amigos— de Gloria Fuertes acuden cada miércoles a Lady Pepa, café-teatro de la calle madrileña de San Lorenzo, para oír y ver a Gloria decir sus poemas. Un público joven, pero heterogéneo, llena el pequeño local y aplaude a Gloria con entusiasmo. Probablemente, muchos de los que acuden a oír la conocen ya sus poemas por haber leído sus libros, pero no los conocen vividos por ella en persona, y por eso van. Porque Gloria no recita sus poemas, sino los vive. Y los vive sin dramatizarlos ni retorizarlos, sin alzar la voz, con la naturalidad y el tono menor de una confidencia, de un coloquio, o con la gracia y el salero de una madrileña. Es más bien insolito en este país que un poeta importante —y Gloria lo es— actúe como «atracción» en un café-teatro. Pero Gloria, que tiene algo de juglar, se ha propuesto que su poesía no quede en algo libresco, para delectación de una minoría de apasionados o eruditos. Quiere llevar su poesía al público de la calle y de los pueblos, y ha actuado centenares de veces ante públicos de las grandes ciudades y de los pueblos más pequeños, guiada por el mismo impulso de comunicación

que llevó a Federico a recorrer España con su teatro universitario La Barraca. Pues para Gloria, la poesía sí es comunicación, como quería Alexandre, y no monólogo. Cuando Gloria empieza su actuación, siente inmediatamente el calor de la sala, ahueca un poco su blusa, se quita el pelo de la frente para que no haya obstáculos entre su mirada y las del público, y sonríe modestamente al público que está allí para que no lea más poemas que los permitidos. Hace luego una pausa para que el público se disponga a escucharla y comienza a leer en tono bajo, como quien hace una confesión. Pero pronto su rostro se anima, y un leve gesto, una sonrisa apenas, subrayan cada verso, cada palabra del poema. La poesía de Gloria, con su lenguaje directo y antirretórico, su tierno humor negro, su conmovedora humanidad, su visión agriada de la existencia, necesita ser comunicada por ella para dar todo su sentido y su emoción a quien la recibe. Quienes sólo conocen la poesía de Gloria por sus libros —casi todos ellos, por cierto, agotados—, no saben aún lo que es su poesía. Para saberlo hay que ver y oír a Gloria en persona. Es un espectáculo que no deben perderse. ■ JOSE LUIS CANO.

CINE

Los que sujetan los caballos

Dicen en un momento los Bonner: «¿Y los que no ganan nunca, con qué se quedan?», y se responden: «Alguien tiene que sujetar los caba-

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

sus personajes no son ya los legendarios héroes de la mitificación, sino hombres acabados, que ganan sin premios, que no compiten porque quieren sólo saberse a sí mismos mejores.

«Junior Bonner» es una película maestra que, carente de toda pandería, descubre el juego de relaciones de cinco personas y de las bases sociales que las sustentan, siguiendo anecdóticamente la ausencia de anécdota de dos días de la vida de Junior, que vuelve a su pueblo a colaborar en un nuevo rodeo porque quiere montar otra vez el toro salvaje que lo venció la vez anterior. Las cinco personas se mirarán, se hablarán y se separarán; nada cambiará en ellos en el transcurso de los dos días, ninguno descubrirá cosas definitivas. Simplemente, continuarán su vida, unos más cerca de la corrupción, otros manteniéndose alejados a ella, solos y perdidos.

La película más triste de Peckinpah (que conecta claramente con «La balada de Cable Hogue» y «Duelo en la alta sierra», pero que no desmiente ninguna de las demás), más pesimista y angustiada, vuelve a ser también la película de los rostros —ya habitual en Peckinpah—, donde el más secundario de los personajes está seleccionado de manera cuidadosa, de forma que su sola aparición en la pantalla determine con exactitud el personaje y sus características. Comenzando con el espléndido Steve McQueen, para seguir con Ida Lupino y Robert Preston, señalando a Mary Murphy, con su

expresión de mujer poco inteligente y aburguesada que odia a su cuñado, para acabar con Ben Johnson y ese viejecito que saluda a su compañero de promoción preguntándole, extrañado: «¿Pero todavía vives?», el mosaico de personajes mudos, entrañables o despreciables, son un sostén fundamental en esta quizá la mejor obra de Peckinpah. ■ DIEGO GALAN.

El italiano, un cine vivo

Al margen de la calidad concreta de cada uno de sus films, el cine italiano presenta casi siempre una virtud fundamental: su deseo de inscribirse en los problemas más acuciantes de la colectividad a la que va dirigido, su toma de postura cara a unas situaciones reconocibles por todos, su afán polémico con respecto a las cuestiones que ocupan los titulares de los periódicos. A muchos, esta virtud les parecerá oportunismo; este tratamiento de la actualidad, manera como cualquier otra de atraer al público hasta las taquillas. Haría ya que pormenorizar para llegar a un acuerdo; pero, en líneas generales, creo que ello es más bien un reflejo de la autoconciencia adquirida por el cine italiano de que su voz también es importante, de que también tiene algo que decir, jugar un papel dentro de la problemática común. Es un intento cívico —político, en último término— de no quedarse al margen, de servir de espejo a una sociedad para que se reconozca en él, y a partir de esa identifica-

ción, proponerle una vía de mejor funcionamiento. O, cuando menos, inquietarla para evitarle el conformismo de que se crea aquello de vivir en el mejor de los mundos.

Reconozco que quizá me exceda en el elogio de una producción global —donde también abundan, por supuesto, las comedietas ínfimas y los «westerns» de tercera categoría—, pero escribo desde una situación opuesta, en un momento en que nuestro cine, y nuestro teatro, y nuestra novela, se ven imposibilitados de hablar al público español de aquello que le afecta, de aquello que respira a uno u otro nivel. Y ya es sabido que a nadie se le ponen los dientes tan largos como a quien se los acaban de romper en una pelea. Cuestión de envidia, para qué nos vamos a engañar.

Voy a decir una herejía: situándome en el contexto del cine italiano, no me parece grave y sí hasta lógico que existan películas como «La Policía agradece» («La Polizia ringrazia», 1972), de Stefano Vanzina. Supone la expresión del pensamiento derechista en torno al problema de la criminalidad. Su tesis es clara: si se quiere conservar el orden social establecido, hay que dar más poderes a la Policía, maniatada en su actuación —según el film— por una cadena de disposiciones legales y de recursos burocráticos que protegen al delincuente. Hasta aquí, fascismo químicamente puro, al estilo de «Harry el sucio». Pero la película no es tan simple, tiene una segunda cara que no creo lícito olvidar: denuncia de una organización suprapolicial, de tipo justiciero, que ejecuta según propia iniciativa a todos aquellos a quienes la justicia legal no ha llegado a punir. Esta «Anónima Anticrimen» —de la que en el doblaje español se dice que es un grupo «fanatista», ¿no será más bien otra cosa que empieza por «fa» y acaba en «ista»?— se halla integrada por policías retirados y en activo a los que apoyan dirigentes en el poder, y cuyos pasos posteriores se encaminan hacia el golpe de Estado.

El ensamblaje entre ambas caras de «La Policía agradece» lo forma

el comisario jefe de la Brigada Criminal, que lucha por una mayor autoridad en su función, basándose, entre otras cosas, en que de no lograrla, organizaciones como la descrita acabarán imperando. Es en nombre de la democracia como el comisario Bertone actúa; su deseo es preservarla de los grupos terroristas de extrema derecha. No es, pues, la obra del vulgarísimo Steno (Stefano Vanzina) abiertamente fascista, sino mejor derechista, reflejo de un pensamiento tradicional asustado ante unos hechos que le atacan y que —en su cortedad de miras— no ve como salida más allá de la represión. Significativo contraste con «Confesiones de un comisario», de Damiani, visión desde la izquierda de la corrupción administrativa y de la actuación que resulta imprescindible cara a ella, según analizaba mi compañero Diego Galán en su excelente crítica de TRIUNFO, número 524.

En la vertiente satírica que le es familiar, Dino Risi también sitúa a un procurador de la República frente a un oligarca en «En nombre del pueblo italiano». Muy condicionado en su narración por el hecho de que este enfrentamiento esté protagonizado por dos «monstruos sagrados» del cine italiano —Tognazzi y Gassman— y por un guión de Age y Scarpelli que se olvida en demasiadas ocasiones del objetivo central de la película, Risi ha realizado un film «coraggioso», con un plano final de enorme valentía que aporta a la totalidad un sentido casi revolucionario. El hallazgo del diario de la muchacha asesinada plantea un dilema de elección a este severo, pero entrañable juez de Instrucción. Y no sólo a él, sino a cuantos espectadores siguen la película. Ahí se halla el máximo valor del cine italiano que comentamos. ■ FERNANDO LARA.

Ladrón que roba a ladrón

Justo en el momento en que se anuncian las reposiciones de las películas más taquilleras

de Richard Brooks («La gata sobre el tejado de zinc», «La última vez que vi París», «Los hermanos Karamazov», «Dulce pájaro de juventud...»), reposiciones indispensables si los cines españoles no quieren cerrar definitivamente sus puertas o seguir subiendo los precios hasta el infinito (una vez más, hay que decir que qué pueden hacer los distribuidores si no se les permite mostrar las últimas y auténticas producciones del cine extranjero); justo ahora nos llega «Dólares», el último título en la producción de Brooks. De esta manera, y con los estrenos a un recien de «Los profesionales», «A sangre fría» y «Con los ojos cerrados», se puede componer casi en su totalidad la trayectoria creativa de uno de los autores más austeros e interesantes de Hollywood.

Las líneas generales del trabajo de Brooks se han concretado hasta ahora, desde el punto de vista crítico, en su independencia ideológica, su metódico sentido de la medida, de la sobriedad (que le ha permitido, entre otras cosas, no excederse a la hora de trasladar a la pantalla temáticas tan desmadradas como las de Tennessee (Williams), su sentido de la responsabilidad, que le ha conducido a tratar con rigor cuantos problemas ha llevado a la pantalla (y hay que tener en cuenta que Brooks no se ha limitado jamás a la simple narración de una historia, sino que ha buscado, a partir de ella, una repercusión social —y política— más amplia)... Línea general que no siempre ha tenido la aceptación popular lógica para cualquier productor hollywoodense.

Esto ha hecho pensar a algunos que «Dólares» (1971) supone un rompimiento en la estética de Brooks, buscadora en este momento de fáciles éxitos comerciales. Y, sin embargo, el realizador de «Semilla de maldad» sigue siendo fiel a sí mismo. Lo que no impide una obligada atención a los esquemas de films de éxito determinada por los criterios de producción, superiores en cualquier momento a no importa qué política de autor. Brooks no dejará de

pensar lo mismo, aunque tendrá que adaptarse a las famosas demandas del mercado.

Y así, «Dólares» es una obra que respeta en apariencia el esquema de film de género, aunque desde dentro lo descoyunte para reirse abiertamente de él. De la misma manera que en «Los profesionales» los personajes de Brooks descubren a la mitad de su vida que ésta tendría un sentido más lógico cambiándola de orientación; así, en «Dólares», el honrado inventor de sistemas de seguridad comprende que servir de defensor del dinero de los ladrones es una gran estupidez. Los sistemas de seguridad pueden permitir, al contrario, robar a los ladrones, seguir el juego y reirse de todos. Y a la manera de Brooks (que de una manera indirecta se habrá planteado con el personaje su propio trabajo), la película de acción será un gran disparate —con la persecución más larga e insólita que se recuerde—, donde los trucos narrativos son evidentes; los virtuosismos de la planificación, descarados, y la técnica dramática seguida, una especie de recopilación de tópicos y lugares comunes que Brooks, de cualquier manera, transforma con un mínimo de dignidad.

Lo que no supone «Dólares» es la meditación seria e intelectualizada que otros han pretendido. Divertimento enloquecido, la última película de Brooks no traiciona su línea habitual, pero tampoco se inscribe en ella con la misma fuerza que sus títulos anteriores. En un momento en que la mayor parte de viejos realizadores norteamericanos se plantean películas autobiográficas, sentimentales y desgarradas, hartos ya de un juego mitificador mantenido, durante años y que no les ha conducido a nada, Brooks, como otros también, llega al escepticismo, al encogimiento de hombros transformado en mueca y se rie... Un mundo determinado por el dinero y la competencia puede ser destruido en parte siguiendo el mismo juego. La pescadilla se morderá la cola y acabará engulléndose a sí misma. ■ D. G.



«La Polizia agradece» («La Polizia ringrazia», 1972), de Stefano Vanzina, habitualmente conocido por su seudónimo «Steno».