

censura y los exhibidores españoles, que han hecho lo imposible por destrozarle la película. ■ FERNANDO LARA.

## Laurel y Hardy ante el capitalismo

Una de las primeras películas salidas de la nueva productora independiente creada por Barbra Streisand, Paul Newman, Steve McQueen y Sidney Poitier, «Los indeseables» (absurda traducción de «Pocket money», que nada tiene que ver con el título original ni con la película; en la misma lógica podía haberse traducido como «Amores y desaventuras de las valquirias en el Oriente Medio»), es un nuevo título en la filmografía del desigual Stuart Rosenberg, uno de los hombres jóvenes de Hollywood, marcado por una inquietud política más bien intencionada que consistente.

En clave de humor, no matizada claramente desde el principio de la película, Rosenberg narra una historia trillada en el cine del Oeste, que renueva la odisea de caza y captura de animales aptos para el rodeo, haciendo que sus dos protagonistas, en lugar de duros e invencibles supermanes, sean lo que Peckinpah llamaría dos «perdedores»: dos hombres víctimas de un engraje capitalista que se ven obligados a sobrevivir en lo que pueden y a enfrentarse con quien les explota dentro de sus escasos medios y de su mínima comprensión del mundo en que se encuentran. Marvin y Newman son como Laurel y Hardy. Incluso en sus gestos y frases reproducen algunos de los que fueron clásicos en aquella pareja. Rosenberg utiliza esos

«tics» para precisar hasta la saciedad la total inocencia de sus protagonistas, hombres duros por tradición, explotados por ignorancia y que deben jugar, al mismo tiempo, el papel de explotadores norteamericanos ante otros personajes de su misma condición, pero diferenciados míticamente y, en cierto matiz, económicamente.

El juego de Marvin y Newman es patético. De un lado se ven tratados por los mexicanos fronterizos —campesinos en paro que hablan mal el inglés— como supermanes de otras tierras que todo lo pueden. Por otro, queriendo no renunciar a la vanidad de la situación, pierden en el trabajo encomendado mucho más dinero del que en teoría deberían ganar. Finalmente, el patrón de todos se negará a satisfacer las cantidades previstas, y los dos falsos superhombres satisfarán su legítimo derecho a ser pagados con un inútil y pintoresco esfuerzo de lucir su virilidad.

«Los indeseables» no llega, sin embargo, a alcanzar el nivel de interés que, sobre el papel, debería tener. El trabajo de Rosenberg es, desgraciadamente, reiterativo y poco brillante. Desde que el planteamiento de la película ha sido fijado, la narración no avanza; se remite a sí misma cubriendo el espacio legal de duración. Newman y Marvin repiten situaciones paralelas. Quizá Rosenberg no ha llevado hasta el final el juego, quizá en la versión española se pierdan mil detalles de interés.

En este caso no se trata de mutilaciones de imagen, sino de un doblaje desgraciado que ha eliminado la diferencia de lenguaje de americanos y mexicanos y hasta ha dejado frases sin doblar. ¿Qué dice al final de la película Paul Newman que mueve la boca sin parar?

Interesante pero limitado esfuerzo el de Rosenberg —más limitado aún entre nosotros— por descubrir que, en una misma situación, la diferencia de dinero en el bolsillo no diferencia a los explotados. ■ DIEGO GALAN.

## En la tradición de la narrativa americana

Nada mejor para entender «Jeremiah Johnson», de Sydney Pollack (1972), que encuadrarla en la tradición de la más típica narrativa americana. Describiendo las características esenciales que conforman dicha narrativa, llegaremos también a una aproximación certera de lo que es el último film del autor de «Danzad, danzad, malditos». Veámoslo:

1. Estructura de balada como tratamiento de una figura legendaria.—Jeremiah Johnson ha pasado a la mitología del Oeste bajo los apodos de «el asesino de los indios crow» o «Johnson, el comedor de hígado», porque la leyenda —de enorme circulación entre las tribus indias— aseguraba que se comía crudo el hígado de sus víctimas. La obra de Pollack trata de presentar los hechos que provocaron esta configuración mítica. Su serenidad, su tranquila descripción, el carácter cíclico que posee la historia que nos cuenta —bañada en un sentido de la nostalgia—, la introducen en el campo de la balada tradicional, cosa que la música y canciones de John Rubinstein y Tim McIntire subrayan continuamente.

2. Individualismo.—A este respecto, Paul Jarrico ha dicho: «Por

primera vez, que yo sepa, en «Jeremiah Johnson» se muestra cinematográficamente nuestra tradición de abrupto individualismo. Es su profundidad lo que la destaca, su manera de elazar el nexo positivo y el nexo negativo de la tradición americana sin que ambos aparezcan aislados, sino inextricablemente unidos».

3. Descripción de un itinerario.—Físico, en primer término, de recorrido topográfico, provoca en el personaje que lo vive un desarrollo paralelo de tipo ético, moral y psicológico. Johnson efectúa un desplazamiento interior al mismo tiempo que consume millas, su situación anímica es diferente tras los cien minutos de película.

4. Presentación de un proceso de aprendizaje vital, fijándose sucesivamente en las distintas fases que lo componen.—Tras romper con su mundo interior, Johnson apenas puede sobrevivir en el nuevo que ha buscado, hasta que una serie de encuentros humanos (con Garra de Oso, la familia masacrada, Del Gue, la tribu de los Cabezas Planas, Swan, su esposa india) le pone en condiciones para ello. Aprende a sobrevivir, a satisfacer primero sus funciones más primarias —comer, dormir, hacer el amor— y luego su relación afectiva con los demás, ya sea de cariño o de odio.

5. Dialéctica hombre/escenario.—Concretada aquí, en la interconexión hombre/Naturaleza, elementos ambos que no podrían entenderse por separado y si sólo a partir de la relación indivisible entre ellos. En un primer término de las características del film de Pollack (1) se halla su fisicidad, el carácter de protagonistas que adquieren he-

chos físicos, fenómenos naturales, como la nieve, el viento, la lluvia o el sol (un recuerdo para Jack London). La brutal belleza de las montañas del Norte del Estado de Utah queda así plasmada a la perfección gracias, además, a la extraordinaria fotografía de Duke Callaghan, lastimosamente desvaída en la ampliación a 70 mm. que se exhibe en Madrid.

6. Sentido de la ironía, de un humor sutil.—Que se funde con ese matiz melancólico de que antes hablábamos. El muy notable trabajo de Robert Redford acentúa dicho carácter irónico, que subyace o planea sobre la narración según los momentos.

7. Tratamiento de los personajes y sus actos a nivel aparente, nunca psicológico.—Suceden multitud de cosas en «Jeremiah Johnson», aunque al espectador le dé la impresión de todo lo contrario. No existe una introspección psicológica a fondo, un estudio de las motivaciones de los personajes. Al revés, se contemplan los hechos dejando que el público se los explique por sí mismo.

8. El hombre acaba sujetándose necesariamente a unas reglas, sean las que sean.—Pensar lo contrario es un idealismo utópico. En este sentido, la búsqueda de independencia efectuada por Johnson no acaba sino en el fracaso. Fracaso que se halla como columna vertebral del cine de Pollack. ■ F. L.

(1) Declaraciones de Sydney Pollack pueden hallarse en el número 316 de TRIUNFO, dentro de la síntesis informativa «El cine: trece testimonios», elaborada con declaraciones de directores asistentes al último Festival de Cannes, en el que participó de manera oficial «Jeremiah Johnson».

## La sombra de los clásicos americanos

José Giovanni, novelista pasado al cine, seguidor entusiasmado del genio de Dashiell Hammett, conocedor exhaustivo del cine de Huston, Hawks, Hitchcock y, en Europa, de Melville, no disimula en su quehacer como realizador estas preferencias. En su última película exhibida en España, «La puerta cerrada», realizada en coproducción franco-hispano-italiana (lo que permite, curiosamente, que el coproductor español Eduardo Manzano se coloque al final de los títulos de crédito como responsable de toda la producción), las enseñanzas de todo el cine clásico americano se hacen evidentes. Giovanni juega fundamentalmente al cine de acción y, como él mismo dice, no quiere encontrar en las reacciones de sus personajes un trasfondo o una explicación que no venga motivada por la acción misma. Cualquiera matización sobre la conducta de sus personajes, sobre el sentido último de la obra, no aparecerá en la pantalla deteniendo la vertiginosa marcha de los acontecimientos narrados, sino que serán estos mismos acontecimientos los que, indirectamente, expliquen la película. A señalar, a favor de Giovanni, que esta técnica inventada por los maestros del «thriller» (Hammett a la cabeza) es algo que domina, sin pretensiones ni pedantería.

En «La puerta cerrada» hay una desenrollada y casi enloquecida sucesión de aventuras, con una amplia gama de personajes secundarios, útiles sólo en un momento preciso de la narración, que irán deshilianando las motivaciones de la con-

ROBERTO INFASCELLI PRESENTA



# LA POLICIA AGRADECE...

(LA POLIZIA RINGRAZIA)



ENRICO MARIA SALERNO · MARIANGELA MELATO 70%<sub>m</sub>  
MARIO ADORF · FRANCO FABRIZI y CYRIL CUSACK <sup>en</sup> STOLFI

GUIÓN CINEMATOGRAFICO DE DIRECTOR MUSICA  
LUCIO DE CARO y STENO · STEFANO VANZINÁ · STELVIO CIPRIANI

UNA COPRODUCCION PRIMEX ITALIANA - ROMA DIETER CESSLER FILMPRODUKTION -

eastmancolor

DISTRIBUIDA POR *filmax*

ducta del protagonista —un hombre condenado a muerte por robos y homicidio, pero que quiere aclarar que él no es autor de otro delito que la Policía, simplemente, quiere adjudicarle también—, motivaciones que acabarán por descubrir una apasionada historia de amor. Como es de rigor, al mismo tiempo se irán señalando las deshonestas actitudes de los aparentemente honestos y se descubrirá que nuestra sociedad no es la más perfecta de cuantas puede haber.

Marginando el desarrollo puramente técnico de la narrativa —que Giovanni, novelista de talento, conoce con seguridad— hay en «La puerta cerrada» una serie inevitable de insuficiencias, propias, por otra parte, de cualquier cine realizado miméticamente. Lo que en «El halcón maltés», «El gran sueño» «Cayo Largo»... obras maestras del «thriller» americano, aparecía como expresión desgarrada de unos cineastas que hablaban, entre otras cosas, de su país, en «La puerta cerrada» no llega al mismo nivel de autenticidad. El camino europeo de este tipo de cine está, por su propia personalidad, más cerca en «Confesiones de un comisario», de Damiani, que en el trabajo de Giovanni. Un esquema, si no viene acompañado de una fuerte necesidad de expresión personal, se queda (como le ocurre generalmente a Jean-Pierre Melville) en virtuosismo formal sin pena ni gloria. Poco tienen que hacer, además, Eduardo Manza-

nos, José Bódalo, Luis Gaspar o José María Cafarell, con su inevitable carga de celtiberismo, a la hora de emular los rostros y las conductas de sus colegas norteamericanos. Giovanni es un hombre inteligente pero que no puede hacer milagros.

Sin necesidad de llegar a la obra maestra, «La puerta cerrada» es una invitación a la libertad del hombre, a su individualidad; una crítica, en cierto modo amarga, de las instituciones que, destinadas a preservar esa libertad, eliminan y condenan por sus procedimientos la entidad del individuo, invitación nada despreciable en un cine que, en España, se muere a causa de las instituciones destinadas a protegerlo. ■ D. G.

## BALLET

### Nikolais, generador de nuevas formas

Fascinante es el más pequeño de los adjetivos entusiastas que pueden dedicarse al **Dance Theatre**, de Alwin Nikolais, que actuó en Madrid la pasada semana dentro del I Festival Internacional de Ballet. Aunque, para delimitar términos, no es estrictamente ballet lo que realiza este grupo norteamericano, sino algo más complejo, más globalizador, que su nombre original —Tea-

tro de Danza— designa con mayor exactitud. Lo que nos propuso Nikolais a lo largo de cinco obras largas y cuatro breves, divididas en dos programas, fueron espectáculos totales, síntesis continuas de elementos expresivos, fusiones estéticas de componentes artísticos, muy diversos en su origen, pero aquí amalgamados.

¿Cuáles eran esos elementos expresivos? Los cuerpos de diez excelentes bailarines, una música tratada electrónicamente, juegos de diapositivas, que se proyectaban sobre el fondo del escenario o sobre los cuerpos que evolucionaban en él; un dispositivo luminotécnico de amplia y compleja variabilidad, vestuario tan pronto realista como fantástico y unas cuantas piezas escenográficas, nunca estáticas, sino sometidas al dinamismo que les imponían los actores-bailarines (que, en ocasiones, hablaban, reían, gritaban o lloraban) en una utilización directa, manual, que convertía a los objetos en prolongación de sus miembros. Elementos, pues, plásticos y audiovisuales, encaminados por Nikolais hacia la creación de nuevas formas, hacia la potenciación de todo aquello que pudiera suponer un paso adelante, un camino abierto para la inventiva formal y su correspondiente recepción sensitiva por parte del espectador. Trabajo el suyo nacido de una inmensa libertad creacional, que se traduce en capacidad de enriquecimiento y

sugerencia con respecto al público, posibilitado para transitar también en libertad dentro de él y convertirse así en coautor del hecho escénico.

Cuando en cualquier tratado o ensayo sobre «ballet moderno» se habla de Alwin Nikolais, inmediatamente se emplean los términos «deshumanización», «geometrismo» y «búsqueda abstracta» para intentar definirle. Quizá sean válidos, pero también, sin duda, insuficientes. Sobre todo porque olvidan la evolución de este innovador y solitario coreógrafo de sesenta años (orígenes rusos y alemanes) hacia el cuerpo humano como centro de sus preocupaciones y eje maestro de su heterogéneo pero compacto mundo expresivo. Por medio de las obras que hemos admirado en el madrileño teatro de la Zarzuela (¡a cuatrocientos pesetas butaca!), podía seguirse esta importante evolución. Entre la angustiosa conversión del cuerpo humano en escultura móvil de «**Noumenon**» (1953), hasta el carácter lúdico, impregnado de sentido del humor, de «**Foreplay**» (1972), existe un largo trayecto que no debe, en manera alguna, ser ignorado.

Dos notas finales: a) Creemos que este ha sido el espectáculo más importante que ha pasado por Madrid desde la visita del Roy Hart. b) Los malpensados ponen muy en duda la originalidad del montaje de Víctor García para «**Yerma**» (1971) después de ver el extraordinario «**Tent**» (1968) de Nikolais. ■ F. L.

## triumfo RECOMIENDA

### LIBROS

ENSAYOS MATERIALISTAS, Gustavo Bueno (Taurus). MCGOVERN, R. Sam Anson, epílogo de E. Haro Tecglen (Doposa). MANIFIESTO PARA LA SUPERVIVENCIA, Edward Goldsmith y otros (Alianza). EL GOLEM, Gustav Meyrink (Tusquets). EL SUEÑO ETERNO, Raymond Chandler (Barral). CATHAY, Ezra Pound (Tusquets). LA INVENCIÓN DE MOREL, Adolfo Boly Casares (Alianza). AZORIN, ARTICULOS OLVIDADOS DE JOSE MARTINEZ RUIZ (Editorial Narcea). CANCIONERO GENERAL 1939-1971, Manuel Vázquez Montalbán. EL INVITADO DE ACCION DE GRACIAS, Truman Capote (Lumen). EL COMBATE IMAGINARIO, Martín de Riquer y M. Vargas Llosa (Barral). NIETZSCHE Y EL CIRCULO VICIOSO, Pierre Klossowski (Seix Barral). FILOSOFIA Y SUPERSTICION, Theodor W. Adorno (Alianza-Taurus). LA GENESIS DEL MATERIALISMO HISTORICO (II), M. Rossi (Comunicación). EL ARTISTA Y SU EPOCA, Ernst Fischer (Fundamentos). EL FEUDALISMO, Pierre Vilár, Alberto Soboul y otros (Ayuso).

### CINE

#### Madrid

RENDEZ-VOUS A BRAY, de André Delvaux (Alexandra, desde jueves 19). Un joven pianista va a visitar a un amigo —también músico— que le telegrafía su próximo permiso del frente de la primera guerra mundial. Una cita irrealizada, que da cauce a una serena y abierta meditación sobre el sentido de la vida y el arte. EL PROCESO DE VERONA, de Carlo Lizzani (Galileo, desde jueves 19). TO BE OR NOT TO BE, Lubitsch (Bellas Artes). UN PERRO ANDALUZ, LA JOVEN Y DIARIO DE UNA CAMARERA, Buñuel (California). MUERTE EN VENECIA, Visconti (Palace-Peñalver-Pompeya). ADIOS, CIGÜENNA, ADIOS, Summers (Tivoli). CABARET, Fosse (Albéniz). CONFESIONES DE UN COMISARIO, Damiani (Lope de Vega). EL DETECTIVE, Douglas (Excelsior). PERROS DE PAJA, Peckinpah; EL JARDIN DE LAS DELICIAS, Saura (Príncipe Pío). EL MENSAJERO, Losey (Carretas). MI QUERIDA SEÑORITA, Armiñán (Goya-Lenx-Mundial-San Diego). ODIO EN LAS ENTRAÑAS, Ritt (Felpa II). ¿QUE ME PASA, DOCTOR?, Bogdanovich (Coliseum). LOS TEMERARIOS DEL AIRE, Frankenheimer (San Remo). EL VALLE DEL FUGITIVO, Polonsky (San Blas). LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES, Wilder (Montija).

#### Barcelona

LAS BRUJAS («sketch» de Pasolini); LA MADRIGUERA, Saura (Alexis). BAJO EL BOSQUE LACTEO, Sinclair (Aquitania). RENDEZ-VOUS A BRAY, Delvaux (Arcadia, desde viernes 20). LA ESTRUCTURA DE CRISTAL, Zanussi; TO BE OR NOT TO BE, Lubitsch (Ars). MUERTE EN VENECIA, Visconti (Balmes). CABARET, Fosse (Florida). LA CASA SIN FRONTERAS, Olea (Alexandra). EL MENSAJERO, Losey (Bohemio-Galileo-Ideal-Venecia). MI QUERIDA SEÑORITA, Armiñán (Coliseum). QUEIMADA, Pontecorvo (Regina). EL SEDUCTOR, Siegel (Liceo-Palacio del Cinema).