

# ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

más reciente, y no se puede entonces comprender el gigantismo de obras como las de Bardem, o García Berlanga, o Buero Vallejo, o Alfonso Sastre, y el honesto mérito pionero de un Nieves Conde o el forcejeo por dignificar y experimentar de un Forqué.

Otros convocados por Diego Galán y Lara cumplir la función de marcar el temple de una época a través de su propio temple. Es mérito de los autores su ejercicio de «cinéma vérité», limitándose a conducir la trama-intriga de la entrevista para que los personajes se vaciaran y se mostraran tal como fueron y son, y, de paso, dejaron un testimonio de gran importancia futura sobre las condiciones del trabajo cultural en la España que ha vivido una de las más largas posguerras de la Historia. ■ MANUEL VAZQUEZ MONTALBAN.



## TEATRO

### Anouilh, como gato panza arriba

El 21 de enero de 1970 se estrenaba en el Théâtre de l'Oeuvre, de París, «Les poissons rouges ou Mon père, ce héros», de Jean Anouilh, bajo la dirección del propio autor y de Roland Piétri. Cerca de cuatro años después, la obra se presentaba en Madrid con un título —«Los peces rojos»— que traduce literalmente la primera parte del original francés, puesta en escena de Gustavo Pérez Puig y Juanjo Menéndez como actor principal, en el papel del dramaturgo Antoine de Saint-Flour, que en los escenarios parisinos encarnaba Jean-Pierre Marielle. La obra obtuvo el Prix de la

Critique, lo que da idea de la situación que ésta, y el teatro en general, atraviesa en la capital francesa durante los últimos años. Situación caracterizada por un casi completo exclusivismo de la burguesía —salvo un reducido número de teatros de bolsillo—, como dueña y señora del mundo escénico, que busca ante todo ser complacida cuando se gasta un determinado número de francos para acudir a un local, ver un determinado espectáculo y gozar de la ceremonia social que ello comporta. Lo que una crítica acomodaticia y envejecida aplaude caurosamente, porque, en definitiva, sus presupuestos ideológicos, morales y estéticos son los mismos del público que tan complacido se siente.

A medida que la burguesía desarrollista española se va acercando a la europea, es lógico que sus preferencias vayan asimilándose haciéndose semejantes. No han pasado tantos años desde que «La salvaje» —escrita por Anouilh en 1934— escandalizaba a nuestros buenos burgueses, los mismos mentalmente que hoy aplauden «Los peces rojos». No descubro ningún Mediterráneo si digo que —al igual que en Francia y toda la Europa occidental— el teatro ha sido en España tradicional feudo de la burguesía. Lo interesante es ver cómo ahora recupera autores a los que antes no entendía (Ionesco) o que llegaban a molestarle por determinados atrevimientos (sería el caso de Anouilh). En este «feliz encuentro» burguesía-dramaturgos ha existido un doble movimiento, ejecutado por cada uno de los protagonistas: al mismo tiempo que dicha clase social ha terminado por aceptar determinadas cosas, esos autores también deslizaban vertiginosamente su pensamiento y su estética hacia el más claro abur-

guesamiento. Si tan sólo tres semanas atrás hablábamos de que Ionesco había perdido el tren de la realidad actual, entregándose a una meditación regresiva sobre la Historia, en este comentario podríamos decir otro tanto a cuenta de Anouilh, mucho más conformista que nunca, mucho más integrado que jamás lo estuvo.

Y no es que el autor francés (Bordeaux, 1910) haya sido nunca un revolucionario del teatro, en ninguna de las acepciones posibles del término. Pero sí me parece cierto que a través de sus «Pièces noires» («L'Hermine» —su primera obra representada, en 1931—, «La sauvage», «Le voyageur sans bagage», «Eurydice») o sus «Nouvelles pièces noires» («Jézabel», «Antigone», «Roméo et Jeannette», «Médée») lograba una cierta profundización en las relaciones humanas, una dureza en su temática, que incluso traspasaba al sabor agri dulce de alguna «pièce rose», como «Le rendez-vous de Senlis», o alguna «pièce gringante», como «La valse des toréadors». Con ellas, Anouilh se destacaba del teatro de «boulevard» al uso, respetando en muchos casos su estructura y convenciones habituales para transmitir un contenido de mayor complejidad, de más rica elaboración intelectual.

Pero «Los peces rojos» ya no se diferencia en nada del conservadurismo de las obras de «boulevard»; es, por desgracia, una más de ellas. Conozco el original francés, y aunque pueda hablarse con justicia de una potenciación de los elementos más negativos de la obra a través del montaje de Pérez Puig y la interpretación de Juanjo Menéndez, no difiere en exceso de lo que puede verse en el Fíguro madrileño. Varias aligeraciones de texto, supresión de alusiones a estamentos sacrosantos, insistencia en los

«tacos», para escándalo y regocijo del público, y —quizá lo más importante— corte del poema de Victor Hugo («Mon père, ce héros au sourire si doux...»), que recitaba Toto, el hijo del protagonista, en dos finales de acto, y cuya ausencia convierte en bastante absurda la escena final, constituyen las diferencias entre el original y la versión española.

Pero subsiste plenamente la entraña de la obra, su última razón de ser: el deseo de Anouilh de autojustificarse como ser humano y como dramaturgo, la incomodidad que siente ante un mundo que —desde una perspectiva regresiva— ya no comprende. Atacando a la izquierda, a la resistencia, al proletariado, a los críticos, a todo lo que le impide disfrutar del «confort», de la libertad burguesa, Anouilh ha buscado convertir «Los peces rojos» en un instrumento de autoafirmación. Y todos sabemos lo triste que resulta ver a un gato panza arriba dando manotazos al aire. ■ RAMON VALLE. Fotos: R. RODRIGUEZ.



## CINE

### El ocaso de un cine mentiroso

Cuando se presentó «Lady sings the blues» en el último Festival de Cannes, hubo una cierta sorpresa. Aquella película no tenía cabida alguna en un festival de las pretensiones de Cannes, y aunque no toda la programación exhibida hubiera respondido a una rigurosa selección, la película de Sidney J. Furie superaba cualquier posibilidad de comprensión. Se trataba simplemente de un producto

comercial —en el sentido más ruin del término—, adocenado con las características propias de un resultado de laboratorio. En «Lady sings the blues» —que ahora se estrena en España con el título de «El ocaso de una estrella»— se daban cita los tópicos más habituales de un cine (el norteamericano)

nos había hecho recordar a los españoles de Cannes nuestro insignificante «El último cuplé». Realmente, «Lady sings the blues» respondía casi matemáticamente a aquella otra película en lo que se refería a escamoteo de la realidad y a sus presupuestos melodramáticos.

Estrenada ahora en



Diana Ross.

no) que fabrica películas en serie. La estructura de la película era idéntica a la de muchos otros films «de consumo», sus ingredientes no perseguían más que la continuidad dramática, independientemente de la propia entidad de la historia narrada. La vida de Billie Holiday como disculpa argumental podía ser reemplazada por la vida de cualquier otro personaje, real o imaginario, ya que el resultado último de la película se adscribía premeditadamente a los engranajes propios de una película de productora que persigue la atención de un público «de hoy». Es decir, algunos elementos posibles en la biografía de Billie Holiday se utilizaban para crear un producto dependiente de otras series modernas de negros o drogas. Por otra parte, las posibilidades musicales de la película se habían mantenido a un nivel rudimentario que, no con ánimo de «boutades»,

España la película, algunos meses después, no mejora aquella impresión de festival. Nos encontramos ante un producto cinematográfico mentiroso y ni siquiera suficientemente hábil. El estilo de apunte biográfico (que, como se analiza en otro apartado de este número de TRUNFO, nada tiene que ver con la auténtica biografía de Billie Holiday) no sirve más que para justificar un discurso reaccionario sobre las drogas, el amor o el éxito. Nada en la película mejora el nivel rudimentario de comprensión que posibilita el tópico, ni ningún intento de facilitar una mejor comprensión del espectador aflora en su larga hora y media de existencia. En realidad, nos volvemos a encontrar de nuevo con un esquema de productora en el que predomina la astuta combinación de principios dramáticos por encima de la política de autor, aunque no sea



# SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S.A.

Novedad:

**M. Dobb, N. Poulantzas,  
y otros**

Estudios sobre El Capital

194 págs.

**Antonio Domínguez  
Ortiz**

Hechos y figuras del siglo  
XVIII español

268 págs.

**Paul M. Sweezy y Ch.  
Bettelheim**

Algunos problemas actua-  
les del socialismo

128 págs.

**Noam Chomsky**

El pacifismo  
revolucionario

118 págs.

**Emilio Rubin, 7**  
Telf. 200 0978  
Madrid-33 España

# ARTE • LETRAS • ESPE

Sidney J. Furie quien mejor haya conseguido este calificativo a lo largo de su carrera.

El lanzamiento que Paramount ha dispensado a la película —desde su inclusión en el Festival de Cannes a la pretendida opción a un Oscar—, realza en este caso la característica de película multitudinaria pretendida desde el principio. Algo ha fallado, sin embargo, ya que, de momento, no parece que «Lady sings the blues» esté constituyendo el programado éxito de taquilla. Sin duda —y aun que la reacción del público español está aún por ver—, las razones del desinterés que parece rodear la obra de Paramount-Sidney J. Furie se encuentran en la estructura misma de la película. Aunque siempre aparezcan corazones dispuestos a emocionarse con todo lo trillado, no es ningún descubrimiento aclarar a hora que el público cinematográfico ha evolucionado en una medida que, al parecer, un cierto sector de Hollywood no ha reconocido todavía. En este sentido, la política de producción es similar a la de algunas firmas españolas que aún no han entendido que el público español agradecería —incluso económicamente hablando— una mayor ambición del cine nacional.

Quizá en «El ocaso de una estrella» sea defendible la aparición de Diana Ross, que con otro guión, otro director y otros planteamientos, puede demostrar que es una actriz a considerar. ■ DIEGO GALAN.

## Apología del poder policíaco

Hay películas que esconden su caudal de propaganda bajo una superficie más o menos elaborada capaz de disimular su verdadero significado. Se hace preciso entonces un análisis de la obra, una interpretación de sus contenidos, una valoración de los factores ideológi-

cos puestos en juego, para llegar a su desenmascaramiento. Puede hablarse en estos films de una cierta sutileza, de un grado de inteligencia que busca aprovecharse —habitualmente— de las «delicias de la ambigüedad». Sólo en un segundo o tercer nivel aparece el deseo de convencer al espectador de una serie de hipótesis que la propia película se encarga de demostrar. Bajo el papel de celofán, el público —siempre con más candor que espíritu crítico— acepta las tesis propuestas. El cine norteamericano (el «cine de serie») está lleno de ejemplos de este tipo, donde a la inevitable carga ideológica que comporta todo film, a su no menos irremediable politicidad, se agrega la defensa y elogio de una determinada visión del mundo, de la que se desea hacer participe y cómplice al espectador.

Pero existe también otra manera de actuar, mucho más directa y evidente, que evita el dar rodeos, hacer «concesiones» de inteligencia o habilidad, en beneficio de que todo quede absolutamente claro, sin la menor sombra de duda. Este es el método elegido por Richard Fleischer para llevar a cabo su «Los nuevos centuriones» (1972), descarado panfleto en favor de la Policía americana. Justificación —y apología, en último término— de la violencia oficial, racismo, defensa de la bondad de las pistolas como arma disuasoria, olvido de cualquier planteamiento medianamente serio de la delincuencia, consideración de la sociedad según la vieja división de «buenos» y «malos», aparecen potenciados por la película de una manera que ni siquiera «clásicos» del fascismo cinematográfico, como —dentro del género— «Harry, el sucio», de Siegel, habían llegado a igualar. Para dar idea de la escala en que se halla «Los nuevos centuriones» ha-

bría que remitirse en los últimos años nada menos que a «Boinas verdes», de Wayne, su bastante exacto equivalente en el campo militar. Sin el más mínimo pudor, sin la más mínima duda o posibilidad de alternativa, Fleischer elogia un trabajo concreto, unas maneras de actuación tipificadas, desde unas perspectivas ideológicas inequívocas. Lo de «fascismo» no es exageración ni deformación terminológica; se desprende de todas y cada una de las imágenes que constituyen el film, claro respaldo al «poder policíaco».

Lo que no me sorprende en Fleischer. Autor de una biografía del «Che» Guevara más que nada ridícula («Che», 1968), falsamente objetivo en su visión de la guerra del Pacífico («Toral, Toral, Toral», 1970), mixtificador en la ciencia-ficción, empleada regresivamente para mantener que el actual es el mejor de los mundos («Soylent Green», 1973), la trayectoria de Fleischer significa un claro camino hacia la derecha más extrema. De la decena de películas por él realizadas en la última década, sólo puede salvarse el muy interesante «El estrangulador de Boston», cuya bondad dependía —por otra parte— más de la compleja construcción del guión que de su artesanal puesta en escena. Muy prolífico en los años setenta, donde no le importa sustituir a John Huston en el rodaje de «Fuga sin fin», tras la incompatibilidad de éste con George C. Scott, donde explaya todo su pensamiento a través de los films citados, muy lejanos ya: «Sábado trágico», «La muchacha del trapecio rojo» o incluso «20.000 leguas de viaje submarino», que un día hicieron creer en sus posibilidades. Seguramente una revisión de «Los diablos del Pacífico», «Los vikingos», «Duelo en el barro» o «Impulso criminal» nos da-

ría ahora las claves —en el uso y consideración de la violencia, por ejemplo— del acendrado derechismo actual de Fleischer, cuya narrativa es hoy igualmente torpe.

Increíble, sin embargo, que en «Los nuevos centuriones» hayan aceptado colaborar actores de ejecutoria y postura personal muy distintas, como el propio Scott, Stacy Keach o Scott Wilson. Así han contribuido a uno de los espectáculos más tristes e indignantes de las últimas temporadas ■ FERNANDO LARA.

## Una farsa a medio camino

A medio camino entre Berlanga, Summers y Lester, Ramón Masats propone en su «Topical Spanish» (1970) una suerte de farsa satírica sobre determinados elementos de una España miserable perdida en tópicos, insuficiencias o mimetismos. La referencia a los realizados citados se hace indispensable a la hora de comentar esta película, no tanto para denominar una posible imitación gratuita, como para situar la poética de Masats en unas coordenadas ya conocidas por el cine, y muy concretamente por el cine español; en este sentido, el recuerdo que «Topical Spanish» pueda producir en algún momento de «¡Qué noche la de aquel día!» creo que es intencional, por cuanto esa referencia hace más grotesca la situación descrita por Masats.

Ese miserabilismo hispánico tan propio de Berlanga (y en algún sentido de Antonio Giménez Rico) se traduce en «Topical Spanish» en la pretendida mediocridad general de la factura del film y se concreta en las mejores secuencias de la película (la grabación del disco y los dos primeros «play-backs»). Las posibilidades de Masats son las de añadir a ese paupérrimo celtiberismo de