

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

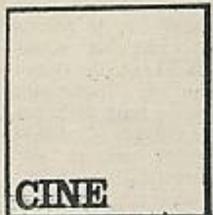
dición con un texto claramente anárquico que escapaba continuamente de las rígidas reglas brechtianas—dado que la escenificación de la directora británica se mantenía fiel a las formas del «teatro épico»—. Jaime Salom propone un distinto acercamiento al texto de Behan, que acentúe los componentes «poéticos», «farsescos» y, por otra parte, «naturalistas» de la obra. Aquí, y no en la línea elegida por la Littlewood, es donde yo veo la contradicción. Porque si, indudablemente, «El rehén» manifiesta la postura anárquica de su autor cara a unos hechos de su país, el trabajo del adaptador y del director ha de conformar precisamente esa anarquía, mostrando sus límites, clarificando sus ambigüedades. La labor ordenadora que el montaje debe realizar con respecto al texto en bruto de que parte es la propia raíz del proceso en que culmina el hecho escénico. Joan Littlewood escogió el brechtianismo—al que además se presta espléndidamente el escrito por Behan— para llevar a cabo dicha ordenación. Que en el caso de Loperena y Salom se halla totalmente ausente, al moverse en unos moldes tradicionales, que pretenden divertir o conmover al espectador de una manera primaria, hasta deformar los propios significados, incluso la textura ideológica, de «The hostage».

No quiero decir con ello que el único posible montaje de la obra tenga que moverse necesariamente dentro de las formas épicas, pero lo cierto es que la alternativa que se nos propone desde el Bellas Artes madrileño es claramente inválida. En su búsqueda, de un teatro popular (búsqueda interrumpida por la muerte, que le sobrevino en marzo de 1964 tras una muy agitada vida que incluye periodos de colaboración con el IRA, cárceles, actividades manuales y periodísticas y una notable afición a

lo que se suele calificar de «excesos»), Brendan Behan marchó por el camino del espectáculo integrador, que incluye un lenguaje cotidiano de los sectores cuya problemática no acostumbra subir a escena, un desgarramiento en los comportamientos que se acerca hasta la parodia y una utilización de canciones y bailes populares, incluidas no sólo para dinamizar la acción, sino como expresión realmente autóctona que sirviese, al mismo tiempo, para quitar «trascendencia», «emoción», «identificación puramente sensible» con lo que se narra. No nos hallamos, entonces, nada lejos de la vía ejemplificada y perfeccionada por Bertolt Brecht. Del que, sin duda, le separa, por otro lado, la menor entidad ideológica de Behan, su pretendida «independencia» que acaba por ser fuego de artificio contra tirios y troyanos, el escaso control que en muchas ocasiones mantiene sobre su mismo material dramático. Aquí es donde—como antes decía— tienen su puesto protagonista el adaptador y el director, si es que merecen el nombre de tales.

Por desgracia, ninguno de los que ahora han emprendido la tarea de acercarnos al autor irlandés era el más adecuado para hacerlo. Jaime Salom me parece una clara antítesis de Behan, sólo hay que pasar su producción propia. Como era de temer, ha aproximado hacia sus concepciones ideológicas y estéticas el texto de «El rehén», empobreciendo además su lenguaje, según se puede apreciar con la lectura directa del mismo o con su traducción castellana, publicada entre nosotros en el número 81 de «Primer Acto». Suprimiendo diálogos, inventándose otros (como el muy decisivo de Teresa al final de la obra, o chascarrillos, juegos de palabras y chistes para divertir al espectador habitual del Bellas Artes), ha hallado en su fiel director,

Loperena, el impagable colaborador para deteriorar—mucho más aún que los quince años transcurridos— la obra de Behan. Tampoco los actores—excepto Carmen Maura— han querido quedarse atrás: los habituales «números» de Javier Loyola y las miradas al público de Queta Claver son de primerísima categoría. ■ R. V.



CINE

Desde una óptica adolescente

Hay películas cuyo elogio resulta «peligroso», por cuanto la postura favorable del crítico puede ser mal entendida. Normalmente, el lector no atento simplifica el contenido del comentario en una o dos frases, referidas a si el film en cuestión «le ha gustado o no» al firmante, sintetizando en un «lo pone bien o mal» todo su juicio. Se olvidan así casi siempre diversas matizaciones fundamentales, el sistema de valores y contravalores puestos en juego, los supuestos explícitos e implícitos desde los que el crítico efectúa su análisis y, sobre todo, el terreno de juego planteado por la obra que se considera. Si no atiende a estos elementos, el lector caerá en el mismo maniqueísmo mental de que el comentarista está obligado a huir. Con lo que sus esfuerzos por escapar de un crítica puramente valorativa, esquemática, calificativa, habrán resultado en buena parte baldíos.

De no tener en cuenta lo dicho, mal se entenderá nuestro trabajo, y, concretamente, esta reseña de «Jeremy»,

de Arthur Barron (1972). Obra de un voluntario tono menor, narra con sensibilidad y conocimiento psicológico la relación erótica de dos adolescentes de dieciséis años entregados a una actividad de tipo musical. Estos son exactamente los límites en que se desenvuelve la película, aquéllos dentro de los que debe moverse cualquier valoración. Si abstraemos los términos «erotismo», «adolescencia» o/y «música», dicha valoración será inadecuada al situarse en un terreno distinto al que marca el film. Mezclándolos como en una coctelera, Barron ha logrado con su «opera prima» (realizada en 16 mm.) un producto verosímil, en el que se mantiene una lógica interna entre los personajes y los hechos que viven, directa consecuencia de su manera de desearlos, sentirlos y afrontarlos. Por ello son útiles—cara a la propia coherencia interior de la historia— todos los datos que Barron (1) va suministrando a lo largo de ella. Y aún más que útiles, imprescindibles para no universalizar la anécdota, para no convertirla en una idealística «historia de amor», en un instrumento torpemente generalizador.

Esta es la diferencia fundamental con «Love Story», de Erich Segal y Arthur Hiller, de la que—con protagonistas más jóvenes— se ha considerado a «Jeremy» como una repetición. Pero si bien es cierto que el film de Barron no escapa en varios momentos ni al ternurismo (banda musical de Lee Holdridge), ni al tópico (dificultades de Jeremy para ponerse en contacto con Susan, superadas gracias a su «despreocupado» amigo Ralph, y las conversaciones posteriores entre ambos), ni a la facilidad (relación de Jere-

(1) Profesor de cine de la Universidad de Columbia, con unos treinta documentales en su haber, entre los que figuran los dedicados a Griffith, Johnny Cash y Kennedy.



«Jeremy», de Arthur Barron (1972).

my con sus padres), y que siempre está narrado desde una óptica adolescente, también es verdad que sus imágenes poseen una sinceridad y una capacidad descriptiva de sentimientos y ambientes de las que «Love Story» se mostraba ayuno. El hecho de que dos películas se muevan en órbitas paralelas no prejuzga necesariamente su similitud, sino que más bien realza sus contrastes, acentúa—como acabamos de ver— sus diferencias.

También contrariamente a la novela de Segal o al film de Hiller, «Jeremy» no es una obra conformista cara a las relaciones eróticas. El encuentro de estos dos adolescentes solitarios, sensitivos, apasionados en cuanto melómanos, no se efectúa de manera platónica, conforme a unos clichés de mixtificado romanticismo. Las diversas etapas por las que va pasando su proceso de conocimiento mutuo culminan y se realizan plena y realmente en su primera experiencia, de la que salen enriquecidos, alegres, maduros. No nos hallamos, entonces, ante la típica historia del «primer amor» ante una mitificación de los paseos en compañía y las manos juntas. Se ha dado un importante paso adelante, y como continuación lógica de su trayectoria, Jeremy y Susan—sin complejos, inhibiciones ni trascendentalismos de ningún tipo— hacen el amor. Que con ello dos perso-

nas de dieciséis años logren una vivencia satisfactoria, y no una culpa que les persiga o una condenación eterna, me parece que es proponerle algo positivo al espectador. Y mucho más todavía al espectador español, aunque se le haya privado de parte de esta secuencia fundamental y el sector de público al que esencialmente va destinada «Jeremy» no pueda verla por estar prohibida entre nosotros para menores de dieciocho años. ■ FERNANDO LARA.

Un borrador de Nazarin

Así califica Ado Kyrou la película de Buñuel «La mort en ce jardin», y diecisiete años después de su realización, ésta parece ser su cualidad fundamental. De hecho, como «La fiebre sube a El Pao», esta coproducción franco-mexicana sufrió tantas imposiciones de los productores, que, según el propio Buñuel y sus historiadores, resulta prácticamente imposible entender ahora cuáles fueron las primitivas ideas que se querían desarrollar en la película. Forzada a ser una más de aventuras, el mundo buñueliano lucha por aparecer entre una maraña de tópicos de género. Entendida la película como una de más de su autor, y estando ya en la clave de las constantes buñuelianas, puede resultar factible entenderla dentro de su poética, pero



me temo que, marginada de coartadas culturales, «La mort en ce jardin» no aparecerá tan claramente definida. Incluso el panorama que presenta será mucho más sugestivo y enriquecedor cuanto menos se piense en Buñuel; desgraciadamente, estamos ya tan condicionados por esos prejuicios culturales, que difícilmente nos enfrentamos a una película con un mínimo de pureza. Y en el caso de Buñuel pienso que esto es especialmente contraproducente por cuanto, por encima de lo que se diga, sus películas son capaces de sorprender continuamente. Sus constantes serán, como en cualquier otro autor, indiscutibles, pero menos rígidas de como se vienen utilizando.

«La mort en ce jardin» sería, en ese sentido, una película ejemplar. Su división en dos partes muy diferenciadas, la complicación psicológica de sus personajes, el carácter mágico —irreal— de todas las situaciones, la ironía evolucionada hacia el respeto, el apunte no desarrollado, son elementos alejados del carton-piedra, que no autorizan una consideración unilateral del sentido último de la película. La compleja realidad que nos ofrece exige del espectador una atención inusual, aunque aparentemente el hilo argumental sea de una sencillez exagerada. La guerra civil descrita al principio de la película parece servir sólo como punto de definición de

unos personajes contradictorios y complejos, quienes más tarde soportarán toda la situación dramática de la historia; perdidos en una selva endiablada, estos personajes se verán forzados a la solidaridad, única vía posible para la libertad que buscan. Lo sorprendente de «La mort en ce jardin» es que la película se cierra sin haber planteado unas «soluciones» generalizables. Buñuel nos ha ofrecido un trozo del mundo, y el espectador debe entresacar de él aquello que más le conmueva. Si más arriba aceptaba el comentario de Ado Kyrou en el sentido de que «La mort...» es un apunte de «Nazarín», era debido a que el personaje del cura, interpretado por Michel Piccoli, resultaba, finalmente, el más complejo y rico, llevando en sí la que más tarde sería espléndida meditación sobre la eficacia de un ortodoxo compromiso católico. (Aunque igualmente aceptaba el comentario de Kyrou por esa manía, también señalada antes, de necesitar encasillar las intenciones del autor en función de lo que se entiende como constante poética, y esto, en verdad, sí que es difícil de eliminar.)

Esa libertad en la elección del espectador, que justifica una segunda y hasta una tercera visión de la película, hace de «La mort en ce jardin» un producto insólito y permanentemente joven. Porque el camino hacia la

libertad —una libertad en términos absolutos, y otra, concreta, en base a la realidad de cada día— sigue siendo, al margen del cine de Buñuel, una constante de meditación y lucha. Y la muerte como irreversible medio, como castigo o como sublimación, un factor (¿fatal?, ¿liberador?, ¿denigrante?) inseparable de aquélla. En la película de Buñuel, sólo los puros parecen tener acceso a esa libertad; los otros perecerán, víctimas de su propia miseria, de sus propias trampas. Pero, ¿es total la libertad de sus personajes finales? Sin resolver el conflicto propuesto al principio, la película puede no ser más que la apertura de un paréntesis cruel que remite al propio espectador sentado en su butaca. Eligiendo éste el aspecto que más pueda interesarle del mosaico ofrecido, la meditación que inicia debe continuar en él; de ahí esa perenne juventud del trabajo ofrecido en esta ocasión por Buñuel.

■ DIEGO GALAN.

MUSICA

La medicina del Doctor John

La tardía aparición en nuestro país de un LP (1) del Doctor John plantea no sólo la necesidad de considerar la obra de uno de los hombres importantes del «rock», sino también la de redescubrir toda la música creada en Nueva Orleans durante las tres últimas décadas. Si el nombre de esa ciudad sólo evoca en ti los sonidos del «dixieland», es debido a

(1) DR. JOHN: «In The Right Place» (Atlantic HATS 421-116).

que su «status» como uno de los focos del «rhythm and blues» ha sido oscurecido por el vampirismo de las grandes compañías, los problemas raciales, las disputas sindicales y las limitaciones de las marcas locales. Las aportaciones de cantantes, instrumentistas y arregladores como Lloyd Price, Allen Toussaint, Professor Longhair, Harold Battiste, Lee Dorsey y tantos otros han sido olvidadas; algunos han emigrado a California, los más continúan en la ciudad con la música como segunda ocupación. El éxito del Doctor John es importante, pues se trata de la primera figura de Nueva Orleans que se está construyendo una sólida reputación desde los días gloriosos de Fats Domino. El renovado interés por los sonidos de Nueva Orleans ha llevado a la ciudad varios historiadores y críticos, al mismo tiempo que incitaba a los organizadores del Festival de «Jazz» de Montreux a incluir una «Night in New Orleans» durante la edición de 1973.

El Doctor (que es blanco y se llama Mac Rebennack) tiene en sus espaldas quince agitados y provechosos años como músico, inicialmente en Nueva Orleans y posteriormente en Los Angeles. Los días de tocar incesantemente en sesiones y clubs terminaron para él en 1967, cuando tuvo la idea de presentarse como solista con música basada en los ritmos y cantos del vudú. Nació el Doctor John Creaux —también conocido como The Night Tripper—, con Mac representando el papel de Gran Brujo del «Underground», ataviado de forma indecifrable y anatematizando los demonios de Babilonia con gruñidos que se perdían entre la brumosa atmósfera sonora producida por la Gris Gris Band. Hay cuatro LPs que documentan esta época del Doctor, que terminó desastrosamente entre deserciones, problemas de drogas y juicios.

Durante los meses de desintoxicación, Mac maduró un proyecto de grabar un álbum recreando la música de Nueva Orleans. Harold Battiste, Jr., fue el productor y arreglador de las sesiones, editadas en 1972 con el nombre de «Gumbo». Era un ejercicio brillante, que no sonaba académico ni «modernizado» para facilitar su consumo. Sin embargo, Mac Rebennack no aspira a vivir de sus recuerdos, y su sexto LP contiene material totalmente nuevo.

«In The Right Place» es el trabajo de Mac, y ese solicitado (Band, Taj Mahal, Paul Simon) productor llamado Allen Toussaint, que decidieron hacer un álbum con posibilidades comerciales para consolidar el renombre del Doctor. No hay razón para asustarse: aunque la grabación se realizó en Florida, la música refleja las raíces de sus participantes. El acompañamiento básico está a cargo de los Meters, una de las bandas jóvenes de Nueva Orleans. Joseph Modeliste y George Porter forman su sección rítmica, un tándem formidable que conduce las canciones con pulso seguro mientras añaden adornos intrincados e imaginativos. Los solos del saxofonista Gary Brown son también funcionales y cortos, pero igualmente notables. De hecho, la única objeción posible en el departamento instrumental es la ausencia casi total del exuberante piano del Doctor John, ya que la grabación se realizó en un par de días y su papel se redujo a cantar, desechando de una vez todos los temores sobre su insuficiencia vocal.

La voz de Mac resulta ser uno de los elementos fuertes del disco. Esa mezcla de cinismo con un alto porcentaje de humor es lo que resuelve temas como «Such a night», donde el Doctor justifica el tomar a la mujer de su mejor amigo con un «si yo no lo hago, otro lo hará», mientras el alegre repiqueo del pia-

no y la percusión complementan perfectamente esta celebración sin remordimientos de los placeres sexuales. Mac toma la figura de Night Tripper para un par de temas («I've been hooded» y «Peace, brother peace»), pero en el resto podría ser cualquier habitante del barrio francés manifestando su antipatía al trabajo («Same old, same old») o declarando orgullosamente que «tu Cadillac no es mejor que la parada de mi autobús» («Qualifield»).

«In The Right Place» es un reflejo de la vida del Nueva Orleans negro, pero es a la vez una espléndida colección de temas concisos y bien producidos. Toussaint ha proporcionado una serie de arreglos ligeramente excéntricos, desplazando la estructura de las canciones, dando a veces al viento un papel percusivo más que melódico, o haciendo que el coro anticipe las frases del doctor. El resultado es una sustanciosa adición a la historia musical de Nueva Orleans y uno de los mejores álbumes de música negra en 1973. ■ DIEGO A. MANRIQUE.



Recuerdo que una vez —hace ya de esto bastantes años— dialogaba yo por las calles de Madrid, peripatéticamente, con un amigo, sobre los problemas que ofrecería hoy un nuevo realismo. (El amigo en cuestión era Chumy, nuestro gran humorista, que por aquel tiempo también cultivaba algo la pintura como actividad lateral, como bien podría y debería seguir haciendo, pues está perfectamente dotado para ello). Hablábamos —digo—