

da de Carlos Diegues, «Johanna Francesa», ambas retiradas por «razones técnicas».

Como cuando aparecen publicadas estas líneas, el lector tendrá ya una información más amplia sobre el desarrollo final del Festival, aplazamos hasta la próxima semana un comentario concreto de las películas exhibidas. Que de ahora esbozado este breve panorama, desalentador, sobre el presente y el futuro inmediato de nuestro cine, panorama al que podría añadirse la imagen increíble que todas las noches nos ofrece el Festival: para aquellos que no pueden pagar los altos precios de la gala, está reservado el último piso del cine, pero como allí la etiqueta no es obligada, tienen, en un lateral de la entrada, su puertecita correspondiente, que impide así la mezcla social del público ordinario y sin pajarita en el cuello con el más exquisito y perfumado del «smoking». Cada uno en su sitio y una justa selección racial en el de todos. ■ DIEGO GALAN.

La sangre de los emigrantes

Entre los films que analizan «el pillaje del Tercer Mundo por parte de las sociedades occidentales», Guy Hennebelle sitúa «Traitement de choc» junto a «La noire de...», de Ousmane Sembène; «O salto», de Christian de Chalonge; «Mektoub?», de Ali Ghalem; «Soleil O», de Med Hondo, y «Les passagers», de Annie Tresgot, ninguno de ellos —salvo el segundo— conocido por el espectador español. La relación del crítico de «Ecran 73» nos queda, así, lejana, formando parte de una de esas inmensas lagunas cinematográficas, culturales y políticas que sufrimos. El problema se agrava cuando, ante la llegada excepcional de una obra de este tipo, los comentaristas de diarios parecen no enterarse y aplican sus es-

quemias y falsillas habituales a películas necesitadas de una visión más rigurosa. De esta forma, se minimiza el alcance de determinados films al dar de ellos a los lectores sólo una reseña superficial y equívoca, por cuanto que únicamente contempla sus aspectos más aparentes.

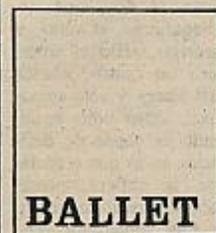
El hecho, nada nuevo, se ha vuelto a repetir ante «Traitement de "shock"» («Traitement de choc», 1972), de Alain Jessua, que no es ni un vehículo de lucimiento para Alain Delon y Annie Girardot, ni un film de intriga donde lo importante sea rastrear la influencia de Hitchcock, ni un producto medio del hoy tan acomodaticio cine francés. Esto era importante decirse al lector-possible espectador, ejerciendo la esencial tarea informativa (y de orientación, si se quiere), que a toda crítica responsable compete. En caso contrario, se corre el peligro de que, engañado por pistas falsas, el público a quien potencialmente más interesaría la película no acuda, sin embargo, a verla. Creo que, pese a ser uno de los títulos de mayor interés del presente año, es lo que está sucediendo con «Traitement de "shock"», incomprendida o ignorada por amplios núcleos de espectadores. Buena parte de ese desconocimiento hay que adjudicárselo, como un «galardón» más, a la crítica oficial madrileña, igual que hace unos meses correspondió a la barcelonesa.

Porque, a estas alturas, tampoco resulta tan difícil entender una parábola política de la claridad y precisión del film de Jessua. Ni hace falta ser un intelectual o un estudioso concienzudo para percibir que, bajo o junto a lo que sucede en la clínica de talasoterapia, centro de la película, se nos está hablando de la explotación de la mano de obra emigrante como fuente del poderío económico de unas clases privilegiadas, o, si se prefiere, el enfoque de Hennebelle —más generalizador, pero no con-

tradictorio con éste—, de cómo el capitalismo pervive gracias a la succión de los recursos de los países subdesarrollados. Basándose en una estructura novelesca y en el típico personaje que «quiere saber más» de lo que las apariencias le revelan, Jessua traza lo que él define como «una sátira simbólica de nuestra sociedad», y yo prefiero llamar una brutal parábola de la explotación actual del hombre por el hombre. Esta élite de «Traitement de "shock"», que necesita de las células jóvenes de los emigrantes portugueses para conservar su aspecto físico, su potencia, su butaca de primera fila en la sociedad, que oculta o prefiere no enterarse de en qué consiste el tratamiento del doctor Devillers, que acepta complacida la «interpretación oficial» de que los portugueses al servicio de la clínica caen redondos uno tras otro a causa de la bebida o del cambio de clima, no es más que la trasposición de otra élite, mayor numéricamente, pero que responde a los mismos presupuestos ideológicos y éticos, que gozará de los «beneficios del desarrollo» y nutre las clases dirigentes de los países occidentales sin respetar los mínimos derechos humanos de un subproletariado que huye masivamente del hambre.

Hemos hablado de «trasposición», y es palabra ésta que gusta a Jessua, empuñada en hacer un cine que no se adscriba al realismo en un primer término, sino a través de un rodeo (parabólico, imaginativo o conceptual), que le permita una mejor recepción de los datos y características fundamentales de la realidad que desea presentar. Cineasta nada común, su filmografía se reduce a un corto —«Léon La Lune», 1956, etapa en que trabajó como ayudante de dirección de, entre otros, Jacques Becker y Max Ophüls— y tres largometrajes: «La vie à l'envers» (1963), «Jeu de massacre» (1967), ambos no estrenados en España, y «Traitement

de choc» (1). «Lo que me interesa en el cine es partir de una determinada realidad psicológica o social, o de las dos a la vez, para sobrepasarla. Hallar, a través de una realidad, una cierta... no simplificación, sino trasposición de ella», ha declarado este realizador parisino de cuarenta y dos años, cuyos ambiciosos guiones —«La planète bleue», «Les panthères blanches», además de los rodados— no siempre han encontrado el productor que se arriesgara a financiarlos, motivando para Jessua amplios paréntesis de inactividad profesional, transformados en oportunidad de reflexión y experiencia (2) para un mejor logro de la difícil aventura que suponía «Traitement de "shock"». ■ FERNANDO LARA.



Metalinguaje y abstracción en Alvin Nikolais

Pasado el formidable efecto de sorpresa que causara el Dance Theatre de Alvin Nikolais cuando actuó por primera vez en Madrid hace dos años (3), cabe

(1) La copia española aparece remontada —o simplemente cortada— en varios de los momentos eróticos del film. Asimismo, se ha ampliado a 70 milímetros lo que, como ya es sabido, perjudica esencialmente a la imagen. Una imagen cuyo color original fue concebido deliberadamente en tonos fríos, siguiendo de cerca el cromatismo del pintor americano Edward Hopper.

(2) Decisiva, según el propio Jessua, fue su residencia en los Estados Unidos durante cerca de un año.

(3) Véase reseña en TRIUNFO, número 525, y entrevista con Nikolais en el número posterior.

en esta ocasión un análisis más en profundidad del trabajo creativo mostrado por este grupo norteamericano. Trabajo creativo que no se limita a la repetición —más o menos renovada— de unas coreografías existentes o de unos módulos expresivos de antigua codificación, sino que parte realmente de cero en cuanto a labor propia y autónoma. El hecho de que en los dos programas de la Zarzuela se hayan exhibido un total de doce obras, o fragmentos significativos de ellas, y de que se incluyeran las últimas coreografías de Nikolais (entre las cuales destacaba un estreno en Europa, «Crossfade»), facilita esta aproximación a las constantes globales de uno de los conjuntos más enriquecedores del ballet contemporáneo.

En primer término situaríamos el decisivo trabajo de investigación lingüística llevado a cabo por Nikolais. No se trata tan sólo de una ruptura absoluta con el ballet tradicional y sus normas sacrosantas, sino de una experiencia continua en torno al lenguaje utilizado. De ella, Nikolais extrae una serie de consecuencias estéticas que determinan una opción concreta: la de una vía formalista como la válida —válida para él, sin ningún desecho generalizador— de las diversas y hasta angustiosas interrogantes que se tiene planteadas el ballet de nuestros días. Insisto en que esta opción formalista no es, ni mucho menos, la única posible, pero tal como la resuelve Nikolais aparece como consistente, al margen ya del problema de base de cómo la danza puede comunicar unos contenidos que no nazcan precisamente de esa forma sin caer en la narración explicativa del ballet romántico.

Resultado directo de esta investigación lingüística —en la que, por fortuna, Nikolais no se queda como tantos otros artistas de la lla-

mémole vanguardia— es la puesta en práctica de un metalenguaje, considerando como tal aquel cuyo sistema de signos no proviene de una observación, análisis y recreación de la realidad exterior a nosotros, sino de una acumulación o síntesis, según los casos, de otros lenguajes artísticos. Como ha escrito Ruth E. Gravert: «Los trabajos de Nikolais no son abstractos en el sentido de que él "abstractice" valores de la actualidad para recrear una imagen estética, sino en cuanto que utiliza sustancias del arte para crear esta nueva realidad».

Acabamos de leer el término «abstracción», y él es en realidad quien define una de las dos metas en que concluye la búsqueda de Nikolais. El mismo ha observado su labor como «un intento de aproximación al mundo contemporáneo desde un planteamiento abstracto, libre, sin limitaciones apriorísticas, sin coacciones de ningún tipo». Esta concreción en lo abstracto —valga la paradoja— se polariza en la segunda de esas metas de que hablábamos: el logro de un espectáculo total, la expresión de un «multimedia» que no sea deudor específico de ninguno de los medios que lo integran para serlo de todos ellos conjuntamente. Danza, teatro, cine, pintura, escultura, «linterna mágica», conceden sus ingredientes aquí y allá como lógico resultado de ese intento metalingüístico a que nos referíamos.

Sin embargo, la abstracción tan querida por Nikolais no adopta un sentido único a lo largo de su trayectoria, que ya supera los veinticinco años de trabajo, veinte de ellos en la «Playhouse» de Henry Street y cinco con compañía propia. Ha de hablarse, necesariamente, en este caso de un «work in progress», de una labor en continuidad dentro de la que se produce ese «cambio de



El Dance Theatre, de Alwin Nikolais.

sentido), tal como hemos podido comprobar en los programas madrileños. Nikolais comienza basando sus coreografías en una abstracción geometrizable, que convierte a los bailarines en formas geométricas en movimiento mediante su inserción en «sacos» elásticos («Noumenon», 1953) o su combinación con cintas extensibles («Tensile involvement», también de 1953). Se muestra, en esa época, deudor del expresionismo abstracto que tan amplio desarrollo alcanzaría en Estados Unidos durante la década de los cincuenta; sería entonces cuando se le acusara de «haber deshumanizado» el ballet. Posteriormente, su evolución se dirigiría hacia el cuerpo humano, protagonista absoluto, junto a la luz, de sus más recientes coreografías —«Scenarió» (1971), «Foreplay» (1972), «Grotto» (1973) y «Crossfade» (1974), que aparece como una síntesis enormemente bella y sugestiva de las citadas en primero y segundo lugar—, aunque nunca como valor en sí mismo, sino forma capaz de crear otras numerosísimas formas. Pues, es este carácter de origen y multiplicador de elementos formales lo que, en último término, caracteriza siempre el trabajo de Nikolais. Quien culmina todo este proceso creativo en la consecución de «una comunicación directa y sensible con el público para hacerle tomar con-

ciencia de su propia existencia». ■ FERNANDO LARA.



Comienza la temporada

Tan vigilada estaba nuestra cartelera teatral, tan ajustada al celoso mal gusto de un sector, que más que cartelera teatral de la capital de un país parecía el sueño de un terrateniente. Hace unos meses, los criterios de la censura teatral se modificaron, aprobándose una serie de títulos que deben alterar sensiblemente el nivel general de nuestra, por lo común, desdichada cartelera.

Por norma, en esta sección hemos comentado únicamente aquellos espectáculos que poseían un marcado interés, buscándonos donde surgiesen. Dentro o fuera de nuestro teatro cotidiano. En Madrid o en cualquier otra ciudad española. Intentando, con todas las limitaciones del caso, descubrir la pulsación, a veces escondida, de la vida antes que de la rutina teatral española. Ahora, al llegar a este septiembre del 74 —además de los espectáculos supervivientes de La Cuadra

y de Anouilh—, leemos en la cartelera los nombres de Brecht, Pinter, Ben Johnson, Chejov y Coward; de los españoles Valle, Martínez Mediero, Gala, Salom y Moncada, y del mexicano Emilio Carballido. De buena parte de los cuales será necesario ocuparse. En última instancia —y ese será el dato de mayor interés—, la contemplación global de ese teatro determinará el valor real de un tiempo cultural y político que se ha llamado de «apertura».

Señalada en un comentario anterior la imaginativa agresividad del texto de Martínez Mediero, «El bebé furioso», y conocido el carácter de documento ya clásico del antifascismo de «Terror y miseria del III Reich», de Brecht, quizá convenga señalar ahora, por razones completamente opuestas, la presencia de «La muchacha sin retorno», de Santiago Moncada.

El autor —¡lástima que ni las rutinarias notas de elogios mutuos ni la prudencia profesional permitan decir estas cosas en los programas!— escribió, hace años, un teatro delicado y tímido, al que no acompañó el éxito de público, pero sí el respeto de cuantos lo conocimos. Era un teatro en busca de espectadores melancólicos, muy propio del autor que expone seriamente su soledad para salir de ella. Recuerdo una obra suya, estrenada en el Beatriz, imaginativa, ternurista y de escaso eco entre los espectadores...

Confrontar aquel Moncada con este de «La muchacha sin retorno» es una tarea nada desdénable. Ahora el público sí es un elemento activo, en el que crece y se hace la propuesta del autor. Una propuesta que nada tiene que ver con las del joven escritor que uno conservaba en la memoria. «La muchacha sin retorno» es la imagen de una represión sexual, la historia aberrante de un coito que, entre Monca-

da y el director Cayetano Luca de Tena, convierten poco menos que en la placentera retransmisión de un partido de fútbol. Si alguien quiere saber «hasta dónde hemos llegado en este punto», que se haga el ánimo, se disponga a sufrir y se meta en el Fígaro, preparado para no quitar ojo de la escena ni de los espectadores. Las frases de peor gusto, del más grosero doble sentido, llegan a la sala como el maná largo tiempo esperado. El hecho de que el partido lo jueguen un cincuentón y una muchacha joven y virgen forma parte del «encanto» turbio de la obra. Porque, obviamente, muchachas jóvenes y vírgenes no sé si abundarán entre el público, pero los cincuentones se dan como hongos. La historia que se cuenta —y esta sería la paradoja significativa—, siendo en sí misma terrible, espejo de una sociedad sexualmente obsesa y enferma, se convierte, por la general participación en esa obsesión y esa enfermedad, en un acto normal, en un mundo en el que buena parte del público se refocila y se reconoce.

El trago, para quien no esté en eso, es duro: La representación —con actores dignos de mejor destino—, penosa. Pero nos descubre un aspecto clave de nuestra sociedad y nuestro tiempo. Algo así como cuando la dolorosa película «El último tango» se convirtió en el objetivo del «week-end» sexual de muchos españoles enfermos. ■ JOSE MONLEON.

«Las cítaras colgadas de los árboles», de Antonio Gala

En el teatro de Gala abunda la mezcla de las grandes ideas con la ausencia de un sentido de síntesis dramática; palabras y personajes se mueven arrastrados

por una pasión verbal y una fantasía novelera que los saca de su centro. En el teatro de Gala se tiene muchas veces la impresión de que si los personajes no hablaran, estarían muertos. Es un teatro sin silencios, que se engola a fuerza de fiarlo todo a cada palabra...

La idea de donde nace «Las cítaras colgadas de los árboles» me parece muy clara y muy noble. La cítara es el símbolo. Y al autor le interesa utilizarlo para enfrentarse a la España que prohíbe la alegría e impone, entre vergonzantes contradicciones, una moral inquisitiva. El tiempo elegido por el autor es el siglo XVI, pero es obvio que del debate entre el «indiano», que ve en América la esperanza del cambio, y el caballero Don Alonso, prototipo del fascista hispánico de todas las épocas, quiere el autor extraer una conclusión viva y actual. La elección, en principio, y al margen de la consabida estrategia, tiene, además, su sentido. Porque si aquellos fueron siglos imperiales, lo fueron también de picaresca, de limpieza de sangre, de Inquisición y de más de una barbaridad en las tierras «descubiertas».

Un personaje de «Las cítaras colgadas en los árboles» asegura que Granada no debió conquistarse; reflexión que me recuerda aquella canción del espectáculo latinoamericano «Libertad, libertad», «Colón, ¿por qué nos descubriste?»...

Como se ve, pues, en el drama de Gala hay elementos de interés y el autor se ha movido dentro de un campo cargado de posibilidades.

Resulta, sin embargo, que, por lo apuntado al principio, la obra se pierde con frecuencia. Al faltar una sustentación viva al discurso de los personajes, al no ser la situación antes que la palabra —pongamos verbo en minúscula, co-

mo cosa de los hombres, y comprenderemos que en el principio y ahora hubo y hay una verdad que precede y excede a la palabra—, el drama transcurre en una permanente gratuidad. Los elementos de la obra, en lugar de articularse en el todo, de fluir como exigencia de la acción dramática, son los materiales que acarrea el autor, que trae de aquí y de allá, con resultados fatalmente discursivos y retóricos. Y a veces, digámoslo, incluso pueriles:

El esquema es, en el fondo, el mismo que el de «Los buenos días perdidos». Habría, sin embargo, una diferencia en los resultados: los términos de la anécdota de aquella obra eran más modestos y la imaginación del autor podía dispararse sin tantos riesgos como ahora. En «Las cítaras colgadas de los árboles», la acumulación de elementos superfluos no sólo emborrona lo que parece —según el título y sus más claras escenas— línea fundamental del drama, sino, lo que es peor, la falsea e infantiliza.

José Luis Alonso, el director, ha intentado sensibilizar la expresión de este material con un lenguaje escénico vagamente chejoviano. Ha luchado para desencartonarlo, introduciendo elementos —sobre todo sonoros— que rompieran la grandilocuencia del texto. Creo, sin embargo, que este último, para su mal, ha ganado ampliamente la batalla. Y ha impuesto un tono de «estampa», de «viejo teatro oficial», que ahoga los contrapuntos tan ansiosa y licitamente buscados por la dirección.

En cuanto a los actores, bueno será recordar que son hijos del teatro que interpretan. Y que Antonio Gala, aun con su concreta personalidad, se mueve dentro de unos rasgos estilísticos que son comunes a buena parte del