

La necesidad de suplir la ausencia de anécdota suficiente para hora y media se ha cubierto con la espléndida composición estética que, sin embargo, es capaz a su vez de engañar a la realizadora, obligándola en ocasiones a organizar escenas al servicio de esa composición, marginando lo que pudieran encerrar de profundidad y compromiso.

Es así «Vera» un magnífico intento fallido, magnífico por su dignidad, fallido por su timidez, que nos revela a una autora que, en otros planteamientos dramáticos y con más coraje, nos puede descubrir en siguientes ocasiones, lo mejor de sí misma. Y esto, a juzgar por los esbozos de «Vera», no carece de interés, sino muy al contrario. ■ DIEGO GALAN.

**De profesión, policía justiciero**

Difícil sería encontrar en la amplia filmografía de John Sturges (Illinois, 1911) unas características comunes que aglutinasen su producción, unas líneas de fuerza capaces de diferenciarle netamente del resto de sus colegas. Sturges encarna más bien la figura del típico «director a la americana», artesano al servicio de las grandes productoras y cuyos éxitos o fracasos dependen de la calidad del guión que ha de filmar en cada momento de su carrera. Muy poco tienen que ver entre sí «Conspiración de silencio» —su mejor película— y «La batalla de las colinas del whisky», o «El viejo y el mar» —por contra, el más estrepitoso de sus fracasos— y «La hora de las pistolas», o «Desafío en la ciudad muerta» y «Una muchacha llamada Tamiko». A lo sumo, hallaríamos en Sturges un cierto dominio de los tópicos narrativos del «western» y un regusto por las situaciones de tensión psicológica,

que, sin embargo, tampoco le diferenciarían suficientemente. Realizador de éxito intermitente, algunos de sus films («Los siete magníficos» y «La gran evasión», sobre todo) lograron buenos dividendos, pero sin llegar a hacer de él una estrella comercial como lo pueda ser un Robert Wise. Las palabras que mejor le definen me parecen «mediocridad» y

mo la del policía justiciero que busca vengar por su cuenta la muerte de un compañero e íntimo amigo suyo, saliéndose para ello de la «disciplina» del Cuerpo, ¿qué podría hacer un hombre de la atonía expresiva y la inconcreción ideológica de Sturges? Lógicamente, un producto híbrido, ambiguo, confuso a medias entre la apología policíaca y el ataque

que intentan controlar los excesos policíacos... y todo el repertorio al uso, del que «Harry el sucio», de Siegel, y «Los nuevos centuriones», de Fleischer, valen como ejemplos definitorios y de fecunda descendencia. Faltando cincuenta minutos, «McQ» pega un giro en su anécdota y parece marchar sorpresivamente por muy distintos derroteros, al situar a la propia Poli-



«McQ», de John Sturges (1974).

«falta de personalidad», algo muy común en la generación de cineastas americanos nacidos en la segunda década del siglo XX, y, por tanto, a caballo entre los primitivos y los que, años después, iban a aportar una visión más depurada del mundo estadounidense.

Ante un «star» tan sumamente caracterizado a todos los niveles como John Wayne, dentro de una producción «Arpjac» (Arthur P. Jacobs, aunque su titular ya haya fallecido), que nos ha deparado obras «inolvidables», como «La sombra del Zar amarillo», con la obligación de narrar algo cuya estructura se asemeja profundamente a un telefilm —sin que descartemos la idea de que se trate del «piloto» de una serie para televisión—, teniendo que participar en una temática tan repetida en los últimos años co-

a algunos miembros del oficio, aunque, por supuesto, nunca a la institución como tal. Este es el resultado de «McQ» (1974), film «del montón», cuya reseña quizá ni siquiera efectuaríamos a no ser por la vergonzante situación de nuestra cartelería.

Si ustedes han ido al cine en los últimos seis meses, pueden ahorrarse con comodidad la hora inicial de «McQ»: Exaltación del papel social del policía a través de las palabras de la viuda de uno de ellos, palizas «simpáticas» a cargo del héroe, redada de drogadictos, fascinación ante las armas de fuego (el gran «inventor» de la película es una pistola que dispara treinta y dos balas en un segundo y medio), ironías contra los abogados y los movimientos de opinión

cia como medio delictivo en el tráfico de drogas. Por unos instantes nos reencontramos con el espíritu del «cine negro» de los cuarenta, y Sturges adquiere un vigor narrativo que se diría heredado de sus primeros «thrillers», desconocidos en España y —para Coursodon y Tavernier— el género en el que mejor se movió nunca. De continuar en esta segunda línea, «McQ» podría haber sido un film importante, no sólo por su sentido crítico, sino por el «ajuste de cuentas» que insinúa con la mitología de la amistad, el compañerismo y el valor, fielmente representada por John Wayne. Pero sólo se trata de una ilusión ficticia, de un espejismo. Todo vuelve a su cauce, y la muerte acaba diferenciando al Mal del Bien. ■ FERNANDO LARA.

**TEATRO**

**Los Capsa y la apertura**

Cuando Pau Garsaball se planteó, hace algún tiempo, la posibilidad de hacer del Capsa barcelonés el teatro español de mayor dignidad no se hablaba, o se hablaba tímidamente, de apertura. El conocido actor debió de pensar, simplemente, que si había unos autores jóvenes y unos grupos independientes, lo lógico es que hubiera un sector social —y, por tanto, un público en potencia— cuya problemática tuviera mucho que ver con ese teatro. El hecho de que ese teatro fuera, las más de las veces, más crítico, más demoledor y formalmente más directo que el tradicional, no se debía a ningún preconcepto doctrinario. Ni era estrictamente un problema de rojos y azules, ni la idea de plantear un teatro así procedía de oscuros y poderosos núcleos emparentados con el demonio transpirenaico. La cosa era infinitamente más sencilla. Se trataba de ir levantando el teatro de un sector de la sociedad española para el que no tenía interés aquel que había sido hecho por otros sectores y en otras circunstancias. Se trataba de dar entrada a una realidad distinta —pero incuestionablemente viva y cotidiana— a la que alimenta el viejo teatro español. De oponer siquiera una visión dinámica de nuestros procesos a una visión nostálgica y estancada. El hecho es que el Capsa, sin grandes figuras en sus carteles, de espaldas a los criterios tradicionales del éxito —servir y acatar con espíritu de tendero los gustos de la vieja clientela—, entregando una y otra vez su escenario a las mejores manifes-

taciones del teatro «independiente», ha conseguido convertirse ya en una especie de ejemplo. Los fracasos no han faltado, desde luego. Entre otras cosas: 1) Porque, en principio, el teatro «huele a podrido», a diversión anacrónica, y no es sencillo interesar en él a los sectores vivos del país. 2) Porque la costumbre de ir al teatro —ligada a una serie de razones económicas de clase— la tiene únicamente la vieja clientela. 3) Porque la posibilidad de informar adecuadamente al público potencial es escasa, y 4) Porque los grupos, autores y espectáculos nuevos se presentan sin ese crédito o aureola que sirven de «garantía» al posible espectador...

Pese a ello, el Capsa ha ido adelante. Y son varios los jóvenes empresarios madrileños que, fracasada su gestión con espectáculos al viejo estilo, estimulados quizá por la inevitable aproximación biológica e histórica a concepciones más críticas del teatro, quisieran repetir la experiencia de Garsaball. Que yo sepa, hay ahora mismo —además del Benavente, cuya programación saltó de Alonso Millán al trabajo compartido del TEI y de La Cuadra— dos nuevos empresarios que se mueven obsesionados por el Capsa. Lo que supone la posibilidad de que Madrid ofrezca una plataforma hasta ahora inexistente u ocasional.

Entra aquí una consideración sobre la llamada «apertura». La palabra, aun manoseada y equívoca sigue conservando una significación fundamental: abrirse a algo que existe. Abrir no es, como sospechan o nos dicen que sospechan nuestros más apasionados celadores, modificar los términos de la realidad. Si lo es, en cambio, prohibir o cerrar, verbos que se traducen, en lo que al teatro se refiere, en la imposibilidad de que exista la debida relación entre el escenario y la vida social que hipoté-

ticamente allí se re-presenta.

La apertura es, pues, inseparable de la existencia de un verdadero teatro. La única posibilidad de que el teatro nos ayude a saber exactamente como somos, lo que pensamos y la mejor manera de resolver nuestros conflictos. Lo otro, la «antiapertura», equivale a decidir, por decreto, la edad que debe figurar en nuestros carnets de identidad, o el retoque a que serán sometidas las fotografías de todos los españoles. Es tener miedo a enfrentarse con lo real...

Me pregunto si la voluntad de seguir el ejemplo de Pau Garsaball que ahora se respira en un sector del empresariado madrileño no habrá sido estimulada por la palabra «apertura». Concepto peligroso e inmoral, según unos pocos, que consiste en abrir la puerta a la realidad de la inmensa mayoría.

La reciente prohibición de una obra de Alfredo Mañas, ya en ensayos, demuestra, en todo caso, que aún hay quien nos defiende del diablo. Y que la multiplicación de los Capsa sigue siendo problemática. ■ JOSE MONLEON.



**Van Morrison: de Belfast a California**

La inesperada y casi simultánea aparición de dos LPs de Van Morrison nos da una espléndida oportunidad de revisar la evolución de uno de los idiosincrásicos creadores del rock, uno de tantos artistas cuya música es casi desconocida en España gracias a las caprichosas políticas de lanzamiento de las compañías nacionales.

«T. B. Sheets» (Ariola 82.246-1) pertenece a su primera época como solista, con Bert Berns como productor, lo que explica la combinación de ritmos del Nueva York portorriqueño con arreglos derivados del «Highway 61 Revisited» dylaniano y de las producciones que llegaban entonces (1967) de Muscle Shoals. Lo más notable es el corte que da el título al LP, un tema que se prolonga durante diez angustiosos minutos y que describe su visita a una muchacha en un hospital, la desesperación ante la proximidad de la muerte («Y casi puedo oler las sabanas de la tuberculosis!») y sus deseos de escapar de la habitación. Las novedades del disco son las versiones originales (y verdaderamente desastrosas) de «Besides You» y «Madame George», canciones que alcanzarían su forma definitiva en «Astral Weeks». Como los dos anteriores álbumes editados por Bang, este también incluye el primer éxito de Morrison, «Brown Eyed Girl», con la particularidad de que es una versión censurada: la frase «making love in the green grass behind the stadium» ha sido reemplazada por un verso que canta en la primera estrofa, alterando el sentido y la fluidez de la canción. También me gustaría saber la razón de que se haya cambiado la contraportada original, eliminando las notas y toda la información discográfica. A pesar de todo, «T. B. Sheets» es una excelente colección y una muestra de la lucha de Morrison para desarrollar su ideas en contra de la miopía del productor y los músicos.

Seis años más tarde nos encontramos con «Hard Nose The Highway» (Warner Bros HWBS 321-50), cuya horrenda portada esconde música radiante en cantidades generosas. Temáticamente, el LP continúa la serie de cantos a los placeres domésticos de discos anteriores; Morrison muestra su desconfianza y resentimiento hacia el mundo exterior y se refugia en

la confortable paz de su retiro californiano. Musicalmente, Van se basa en los blues urbanos de los años cincuenta, aunque al robusto sonido de los saxos se esté uniendo la pulsación de una sección de ritmo jazzística y los delicados tonos de la flauta o las cuerdas. Sus arreglos complementan y realzan las peculiaridades de su voz, tan poderosa como en los días de Them, pero ahora capaz de improvisar con agilidad.

Cada uno de los ocho temas del disco tienen algo que ofrecer; especialmente significativo es el más largo de ellos, «Autumn Song». Si «T. B. Sheets» recreaba el horror de una situación desesperada mediante la asfixiante repetición rítmica y el tono histriónico de la voz, «Canción de otoño» es el otro extremo, una pieza lánguida y abierta, abundante en apuntes sensoriales de la estación, embellecida por los discretos adornos de la guitarra y el piano. Otro corte clave es «The Great Deception», donde el irlandés arremete contra falsos hippies, estrellas del rock, revolucionarios profesionales, listas negras de Hollywood y algunas cosas más. Sólo Morrison podría cantar versos como «¿Has oído lo del cantante de rock & roll/ que ganó 3 ó 4 Cadillacs/ diciendo "poder para el pueblo" y "bailad con la música"?/Te dan ganas de darle unas palmadas en la espalda». Su desilusión es totalmente sincera, aunque la canción nos revele más sobre la necesidad de justificarse de su autor, que sobre los sentimientos de la generación que pretende representar. Morrison recurre en sus letras a asociaciones de ideas que producen frecuentemente partes oscuras o simplemente pretenciosas. Así, «Wild Children» es una reflexión sobre niños de posguerra, pero que termina en la evocación inconexa de James Dean, Tennessee Williams y otros héroes personales del cantante. «Hard Nose The Highway» también parece

invocar la profesionalidad de Sinatra para recalcar un mensaje que no llega a recibir.

Como muchos de los grandes del rock, Morrison es un artista primitivo del que no se puede esperar mucho rigor literario o consistencia, pero cuya comprensión del medio en que trabaja produce resultados generalmente excepcionales. ■ DIEGO A. MANRIQUE.



**Darius Milhaud: un espíritu iluminado**

Un repaso de la biografía del recientemente fallecido Darius Milhaud, junto con el conocimiento de las obras capitales de su copiosísima y variada producción, bastan para caracterizarle como la perfecta ilustración de un conflicto muy típico entre los artistas —especialmente entre los músicos—, y también para señalar uno de los caminos que el arte puede señalar en orden a la superación de dicho conflicto.

Nacido en 1892, en Aix-en-Provence, Milhaud cuenta ya en 1917 con una producción bastante copiosa, que refleja su propia experiencia personal, condicionada ésta, por una parte, por el sometimiento a una disciplina regular y cuidadosa; por otra, por el surgimiento temprano de un fuerte espíritu creador, claramente intuitivo y profundamente enraizado en el paisaje de Aix, que el músico asoció siempre con las primeras sensaciones musicales, por cuanto tanto uno como otros no podían dejar de impresionar al carácter



casi excesivamente perceptivo que hacía su aparición por encima de las rutinas del trabajo impuesto por aquella celosa educación familiar. La belleza y serenidad del paisaje de su tierra natal estarían presentes, hechas subjetividad, en los párrafos más emocionados de las Memorias del compositor.

Es esta vinculación temprana e impercedera del hombre con su paisaje la que va a marcar para siempre la trayectoria de Darius Milhaud como creador. Pero todo esto no habría de revelarse hasta aquel 1917, año en que el artista descubre Brasil... o, más precisamente, descubre la facilidad innata con que él puede captar el paisaje brasileño y, en general, todos los paisajes, que él entiende compuestos de colores—su tema predilecto—, pero también de ruidos, sabores y perfumes. A partir de entonces, Milhaud aparta de su experiencia académica todo contenido, reteniendo tan sólo una asombrosa capacidad de trabajo que le permite proyectar su personalidad en una obra tan extensa como multiforme. La estancia en Brasil es para Milhaud la superación de la técnica por la intuición, del orden lógico por el misterio, del conocimiento por el descubrimiento, y del equilibrio por el entusiasmo. Desde 1917, la carrera de Darius Milhaud va a ser una incesante exploración de paisajes sonoros: las experiencias que

va a adquirir a lo largo de una vida viajera, situada entre dos continentes, le servirán para tratar formalmente los temas más universales.

Harlem, nuevo paisaje, entusiasmo al compositor, quien se adentra en el «jazz» cuando éste apenas ha comenzado a vivir. La música de las gentes de color, aprendida en directo y recordada a través de los discos «Black Swan», va a determinar la madurez total del estilo de Darius Milhaud: un estilo que impone rotundamente en su país natal por medio de esa vía tan fácil de que disponen los franceses para triunfar, y que consiste en escandalizar al público «serio». Cosa que Milhaud consigue con las que hoy son sus obras más conocidas: la suite sinfónica de «Protée» y los ballets «Le Boeuf sur le toit» y «La Création du Monde». Con ese admirable espíritu de colaboración que es característico de los artistas franceses, contribuyeron no poco al éxito de estas obras, y del nuevo estilo polifónico que introdujo Milhaud con ellas, gentes como Paul Claudel —con cuya obra tiene la de Milhaud tantos puntos de contacto—; Jean Cocteau —núcleo teórico del famoso Grupo de los Seis, formado por Milhaud, Auric, Durey, Poulenc, Tailleferre y Honegger, a partir de un concierto dado en 1919 en la sala Huyghens, y gracias al ingenio de un crítico que ahorró no pocos esfuerzos a los musicólogos