

entonación porteña, con lo que se forma una mezcla bastante penosa.

Factor que daña, asimismo, la sensación de «cine directo» que «Heroina» busca dar en varias secuencias, especialmente en las conversaciones entre los psiquiatras acerca del «caso» de Penny. Porque es de un «caso clínico» de lo que Raúl de la Torre nos habla, pero con tan poca fortuna, que todo queda en un baluceo culturalista, al que sobra en pretensiones lo que le falta en desarrollo dramático mínimamente lógico y coherente. La película pasa de Antonioni (en sus diez primeros minutos, lo mejor de ella, junto al trabajo de Graciela Borges) a «Family life» (clogio de la antipsiquiatría), insertando entre cita y cita de Freud o Darwin una breve historia de novela rosa, una canción que nos asegura múltiples veces que Buenos Aires es una «hermosa ciudad de gente dormida», la imposible relación erótica entre Penny y un guardagujas de la estación, en que el hermano de la protagonista había muerto electrocutado, al intentar coger su pértiga metálica de las vías del ferrocarril eléctrico en que cayera; una prueba psiquiátrica —que, según se nos dice, hasta experimentó John Lennon...—, consistente en gritar «¡Mamaaa!» a los cuatro vientos, varios minutos de discusión en torno a las propiedades de la pértiga de fibra de vidrio, una pelea del guardagujas y su hijo, porque el muchacho quiere comprarse un 600 de segunda mano... y mil disparates más, entre los que no podían faltar las gotitas de peronismo que contiene todo film «inquieto» argentino que se prelee; aquí, desparamadas por De la Torre para facilitarnos el «mensaje» de que toda liberación individual es imposible, de no existir previamente una liberación colectiva...

Si «Crónica de una señora» era un film anticuado en veinte años, «Heroina» ejemplifica un tipo de cine preten-



Grupos de gente joven —hasta un total de 300.000— van llegando al recinto del circuito de Altamont (California), para escuchar a The Rolling Stones, como final de su gira por USA, en 1969. El festival queda recogido espléndidamente en «Gimme shelter».

didamente trascendente, al que su artificialidad lleva al fracaso. ■ FERNANDO LARA.

El Festival de Altamont

Habitualmente, no comentamos en esta sección los documentales que recogen festivales «pop» o están dedicados en exclusiva a algún cantante o grupo. En ellos, el cine suele ser un puro vehículo, un mero instrumento puesto al servicio de otro medio expresivo, como es la canción, por lo que su reseña corresponde más al apartado musical que al cinematográfico. No sucede así con «Gimme shelter», de David y Albert Maysles y Charlotte Zwerin (1970), que se sitúa, junto a «Woodstock» —aún invisible en España— y «Monterrey «pop»», dentro de las excepciones de un género tan propenso a la mitificación y al simple registro fotográfico. En varios sentidos, y dentro de la línea testimonial con dimensión sociológica que caracteriza al trío citado, «Gimme shelter» va aún más lejos, presenta un notable interés, in-

cluso para los no aficionados a la música «pop» o quienes se muestren más adversos a la ejecutoria de The Rolling Stones, aparente centro de atención (sobre todo Mike Jaegger) del film. Y digo «aparente» porque aquello que verdaderamente hace de «Gimme shelter» un documental de primera calidad es la manera en que recoge el famoso Festival de Altamont, famoso no ya porque supusiera la despedida de América de The Rolling Stones, después de su espectacular gira del año 1969, ni siquiera por haber reunido a cerca de trescientos mil jóvenes para escuchar una actuación gratis del conjunto inglés, sino especialmente por los graves incidentes (cuatro muertos) que en él tuvieron lugar. Incidentes de los que los hermanos Maysles y Charlotte Zwerin hacen claramente responsables a «Los Angeles del Infierno» de California, ese increíble grupo fascista y parapolicial que muestra su brutalidad hasta el asesinato, momento este último que recoge la cámara, y es repetido en la moviola para que pueda apreciarse con detalle cómo un miembro de

los «Hell's Angels» acuchilla por la espalda a un muchacho negro. Curiosamente, la presencia del grupo californiano había sido requerida por los propios organizadores del Festival, lo que también da una idea de los módulos de actuación de quienes se hallan tras los bastidores del tinglado «pop».

Pero es en este aspecto donde la película contiene mayores insuficiencias, todo lo contrario que en el desarrollo del Festival —que ocupa la segunda mitad de «Gimme shelter»—, donde los realizadores han sabido jugar espléndidamente con el material suministrado por una treintena de operadores que filmaban en 16 mm. Fragmentos como la llegada y la marcha de Altamont, planos que nos enseñan actitudes y comportamientos en el interior del recinto, el testimonio de cómo actúan «Los Angeles del Infierno», o la propia personalidad musical de The Rolling Stones hacen de «Gimme shelter» un documento sociológico realmente importante. ■ F. L.



La cita con Brecht

El inmediato estreno de «Terror y miseria del III Reich» por el TEI abrirá la serie de estrenos de obras de Brecht hasta ahora prohibidas. En realidad, Brecht va a convertirse en la expresión clave de los nuevos criterios de censura. Desde hace algunas semanas, la presencia de «El círculo de tiza» en los Festivales de España, obra, como es sabido, recortada y luego retirada de la cartelera del María Guerrero, constituye el primer dato público del cambio

de política censora. Recordemos el «escándalo», más o menos secreto, que envolvió la retirada de cartel de dicho espectáculo, sometido —como «Tartufo»— a la norma de ofrecerse regularmente en Madrid y prohibirse en el resto de España.

¿Cómo se harán los textos aprobados de Brecht? ¿Quiénes van a ser sus directores y sus adaptadores? Que yo sepa, aparte del «Terror y miseria del III Reich», origen hace años del nacimiento del TEI, grupo segregado del TEM —que deseaba para sus alumnos una programación más cauta—, van a estrenarse «Galileo Galilei», «La irresistible ascensión de Arturo Ui» y «Santa Juana de los Mataderos». Sobre el trabajo del TEI, prohibido en su primer intento de estreno, supongo que madurado en la larga espera, doy por hecho que será teatralmente serio. Aparte de poner en claro —como ya ocurría con su «Oh, papá!...», de Kopitt— que el hecho de partir de Stanislawsky no supone quedarse en una dramaturgia de tipo chejoviano.

En cuanto a los demás títulos, sé de la vinculación de José Luis Gómez, como director, al «Arturo Ui»; de Ana Diosdado, a «Santa Juana de los Mataderos», y del director José Luis Alonso y el escritor Emilio Romero, a «Galileo Galilei». No se trata de adelantar aquí ningún prejuicio. Son cuatro nombres que el lector conoce bien y que deben permitirle ir formándose un criterio.

En todo caso, habrá que esperar. Contando con que esta vez nadie caerá en el cinismo de escribir que «está supe- rado», que «sus temas son del pasado» o «que debió estrenarse hace años», sin tener en cuenta que no ha podido estrenarse hasta ahora. Amén del incidente, aún caliente, sucedido en torno a «El círculo de tiza».

Tampoco parece presumible que la beatería «brechtiana» —aquella que puso reparos graves a nuestros primeros y escasos Brecht, con el «prontuario del tea-

tro épico» en la mano, como si nuestra realidad teatral fuese la del Berliner o permitiera sacar de la noche a la mañana lo que nunca habíamos tenido— haga ahora acto de presencia. Ha pasado bastante tiempo desde entonces, y el que más y el que menos sabe ya hasta dónde Brecht ha sido perjudicado por la sumisión nada dialéctica a sus más conocidos principios formales.

Lo peor que puede pasar en esta tardía cita con Brecht es que se dialogue con un mito. Que a un lado los haya que piensen que el hacer a Brecht es la prueba de que la «apertura» ha puesto nuestro teatro a «nivel europeo», y al otro, los haya que nieguen todo interés a la cita, señalando las tradiciones que, sin duda, se harán patentes. Pienso yo que hemos de estar dispuestos para no entrar en el juego. Cada espectáculo tendrá su valor concreto; cada versión, su rigor específico, como las mismas propuestas de Brecht poseen en su origen distinto interés.

En cuanto a la circulación «no popular» de tales espectáculos, el desfase entre lo que se dice en escena y lo que piensa la mayor parte del público, es cosa que se da a menudo cuando se montan obras de carácter crítico. De hecho, Brecht escribió para un público que muy pocas veces ha tenido su teatro. Al menos en Occidente, que es nuestra área. ¿O es que acaso no fue en el Teatro de las Naciones, de París, ante una burguesía culta, muy «vestida para el teatro», donde Brecht ganó su primera gran batalla «occidental»?

Creo que en la dinámica social española, la cita con Brecht será útil. Lo único importante, para que así sea, es que hablemos en su día de cada obra y de cada espectáculo, sin caer en esas «grandes conclusiones» que la presencia de todo autor mitificado —y pocos grandes dramaturgos lo han sido tanto como Brecht— provoca. ■ JOSE MONLEON.