

lo que sus astutos productores creen. Hay razones importantes para no ignorar este cine español que forma, además, el núcleo fundamental de las películas que aquí se hacen (1).

Hay dos películas esta semana muy significativas de este cine del que hablamos: «Bien venido, mister Krif», de Tulio Demicheli, y «El último tango en Madrid», de José Luis Madrid. El lector deducirá rápidamente los «chistes» que ya suponen los propios títulos; pues bien, tiene perfecto derecho a pensar que estas dos películas se iniciaron precisamente por la «gracia» (tremenda, ¿verdad?) que los títulos tenían. Todo lo demás no es más que la justificación penosa, ridícula e indignante de los mismos. En la primera, Joe Rigoli, un extraño ser que a ratos quiere imitar a Jerry Lewis (lo que le confiere por encima de sus compañeros de las otras películas una cualidad respetable: ha ido al cine alguna vez), se supone que es el selenita medio de este país, acompañado de otros retrasados mentales que le contratan como jugador de fútbol. Los chistes sobre el auténtico Cruyff son inevitables y en eso consiste esta obra cinematográfica.

La segunda, la del tango, es más delirante aún: un zamorano que quiere practicar no se sabe bien qué con el átomo recibe una serie de radiaciones que obligan a extirparle el pene (palabra que, naturalmente, no se utiliza nunca en la película; se describe en su lugar con guiños y sonrisitas estúpidas). Antes de que eso ocurra, decide bailar «el último tango en Madrid». Pero como es virgen (por eso es de Zamora), y en Madrid

nadie se come una rosca (aunque se hable de la depravación de las grandes capitales), le ocurren «muchas cosas», que le impiden, naturalmente, hacer el amor... incluso con una profesional. Y es que siempre llega «alguien» que no le deja. Y aparecen caseros, bomberos, maridos celosos, el harén de un moro (!), su propia novia zamorana, que se disfraza de odalisca, y, de verdad, tal cantidad de desatinos, que hacen difícil imaginar que esto se le haya podido ocurrir a alguien. Lógicamente, «diez años después», el pobre zamorano tendrá diez hermosos churumbes (retrasados mentales como el padre, pero eso no se dice), porque el médico de Zamora (para eso es de Zamora) se había equivocado, y a un español, por muy virgen que sea, nunca se le puede extirpar nada.

Ya no se sabe qué hacer ante todo esto. Jugar a la sociología fácil, al insulto del artículo segundo, al cabreo inútil o, como otros compañeros más afortunados, enterarse simplemente de esta atrocidad cinematográfica (que es una parte importante de la realidad nacional), por medio de críticas indignadas e impotentes como ésta. Las dos películas citadas simulan analizar dos conflictos nacionales de bastante envergadura: el fútbol (con sus complejos económicos, su fascinación colectiva, su capacidad de fraude) y el sexo (con las represiones provocadas por el medio ambiente, la solución matrimonial y el machismo español), sin que, por supuesto, sean otra cosa que unas nuevas pruebas de que esos problemas existen; las dos películas no discuten ni luchan contra ellos, sino que los testifican, porque forman parte de los mismos o los aumentan: las propias películas son un problema en sí.

Lo peor es que todo esto le coge a uno en plena debilidad moral y con el calor de agosto. ■ DIEGO GALAN.



**Con Ruiz Ramón, en USA**

Quizá el trabajo más completo y más crítico sobre el moderno teatro español sea el segundo volumen de la Historia que Ruiz Ramón publicó en Alianza Editorial. El texto se beneficiaba de esa minuciosidad, hija del tiempo disponible y del sosiego que poseen los hispanistas de la Universidad norteamericana, sin, por otro lado, caer en la erudición arqueológica, en la investigación gratuita que tantas veces lastra las mejores intenciones de aquellos estudiosos. El libro, en fin, estaba muy documentado y era, a la vez, comprometido, sin que el hecho de leer los manuscritos a pocos kilómetros de Indianápolis hubiera hecho olvidar al historiador el marco social y político en que habían sido escritos, a veces representados, otros prohibidos y, en general, menospreciados.

Posteriormente a la edición de aquella «Historia del Teatro», Ruiz Ramón preparó un estudio más extenso de los últimos dramaturgos, a menudo sólo citados en el texto de Alianza. Pero el ensayo —que debía ser el prólogo de una antología—, por problemas editoriales, no salió. Y el autor pensó que, agotada como estaba su edición de la «Historia del Teatro», lo mejor era incorporar el nuevo y extenso material a una segunda y definitiva edición de su Historia.

Esta edición, que va a ser prácticamente un libro nuevo, aparecerá muy pronto en Cátedra y promete ser un texto capital y polémico en nuestra bibliografía teatral. Las difíciles condiciones en que se ha

forjado nuestra moderna dramaturgia crítica han tenido necesariamente que crear un río revuelto, en el que a veces es difícil distinguir el mérito de la intención del valor del resultado, incluso el rigor de un inconsciente oportunismo. Razones por las que duele siempre cualquier pronunciamiento negativo, temerosos de que el juicio sobre tal o cual obra específica encubra los duros términos socioculturales que condicionan todo este teatro.

Francisco Ruiz Ramón —con quien hablo de todo esto en su casa de Lafayette,alzada en el borde de un bosque— se ha atrevido, sin embargo, a afrontar la difícil cuestión. Quizá porque la lejanía geográfica le da la perspectiva necesaria para examinar las obras y la circunstancia española sin sentirse vivencialmente agobiado por la dura problemática de nuestro posibilismo. Aquí, en Lafayette (Estados Unidos), las trescientas y pico de obras que le han enviado nuestros autores —y que forman ya parte de la biblioteca de la Universidad de Purdue, de la que Ruiz Ramón es profesor— tienen una temperatura y una objetividad distintas a las que conocieron en su agobiada circulación española. Aquí tal vez cabe intentar formular un juicio, políticamente asentado en las mismas bases críticas que las obras en cuestión, sin el temor a verlo manipulado por los distintos sectores españoles. Ruiz Ramón no escribe en nuestros periódicos, no trata personalmente a nuestros autores, no quiere estrenar, ni dirigir, ni ocupar puesto alguno en nuestro medio teatral. No se ve obligado a opinar cotidianamente sobre lo que sucede en nuestro país. No está «gastado» y tiene la fuerza de la información, el trabajo y la independencia...

El análisis de todo este nuevo teatro planteó a los editores los consabidos problemas de censura, a cuenta de los cuales ha sido necesario eliminar el nuevo capi-

tulo dedicado a Fernando Arrabal. Exceptuando esta supresión —sin duda, grave supresión— el resto del texto ha sido respetado. Y promete ser, a partir de nuestro otoño inmediato, una aportación clarificadora para el conocimiento del último y semisecreto teatro español. O mejor, a falta de sus representaciones, de nuestra más crítica literatura dramática. ■ JOSE MONLEON.



**Los compañeros de Gerry Mulligan**

La edición en España de dos álbumes —o, mejor dicho, la edición de uno y la promesa de otro— nos va a permitir extendernos un poco sobre la figura del saxo barítono Gerry Mulligan, que en los últimos años ha acrecentado su significación, hasta el punto de acotar para sí una importante parcela de la actualidad del jazz.

A propósito de una actuación con Mingus en el Philharmonic Hall de Nueva York, en invierno de 1972, John S. Wilson, del «New York Times», llamó a Gerry Mulligan —con bastante acierto y más mala idea— «el perenne invitado». Dos años después, el 24 de noviembre de 1974, Mulligan cerraba ante la audiencia del Carnegie Hall un ciclo de más de veinte años de colaboraciones ilustres. Tras este ciclo se puede afirmar que su carrera, mejor que la de cualquier otro jazzman, puede explicarse a través de los músicos con quienes ha tocado.

Y ha tocado con muchos. Pero comencemos por el principio. Multi-

gan ya había demostrado su habilidad para las asociaciones musicales con Gene Krupa, Kai Winding, Allen Eager y otros; con Miles Davis dio certificado de nacimiento al estilo «cool». Pero es preferible tomar como punto de partida su cooperación con el trompetista Chet Baker, que lanzó a ambos a una fama sin precedentes. Formaron un cuarteto sin piano, lo que entonces resultaba una innovación. Baker era un trompeta de veinticuatro años bastante prometedor, que seguía una línea semejante a la de Miles y manifestaba una predilección por tocar suavemente y con sonidos «bonitos», preferiblemente graves: con Mulligan creó un método de interpretación conjunta basado en el empleo sistemático de un diálogo contrapuntístico que entonces parecía muy complejo —sobre todo aplicado a los «standards» al uso— y que funcionaba tanto en las partes escritas como en las improvisadas. El sistema Baker-Mulligan dejó registradas para Fantasy y Pacific curiosidades como «Carioca» y «The Lady is a Tramp», y dos o tres obras maestras, como «Walkin' Shoes» y «Line for Lyons». Pero el tándem resulta tan glorioso como efímero: sin llegar a cumplir dos años, se disuelve en 1953, y Baker busca, sorprendentemente, el apoyo de un pianista, Russ Freeman: ya se comentan sus «problemas personales», que van a hacer entrar en picado la carrera del joven triunfador de las encuestas de «Down Beat» y «Metronome».

Pero sigamos a Mulligan, que pronto encuentra un trompeta bastante bakeriano, Jon Eardley, y un joven intérprete de trombon de pistones llamado Bob Brookmeyer; cambian según los efectivos disponibles la composición de sus grupos, y siguen sin piano: cuando les hace falta, lo tocan ellos mismos mejor o peor. En particular, Mulligan y Brookmeyer perfeccionan sus «interplays» al máximo, hasta el punto de que