

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, otras 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

(1) Hay dos trabajos publicados en España que analizan esta problemática: «Cine español, cine de subgéneros», del equipo Cartelera Turia, y el capítulo «La provincia española y el cine», de Juan Antonio Pérez Millán, del colectivo «Siete trabajos de base sobre el cine español», ambos editados por Fernando Torres, 1975.

todo un Leonard Feather, ante la grabación de un memorable concierto en la Sala Pleyel, de París, el 1 de junio de 1954, confiesa que le es difícil distinguir dónde acaba lo escrito y empieza la improvisación.

Décadas después, Brookmeyer va a ser una figura recurrente en la trayectoria musical de Gerry Mulligan. Pero, todavía en los 50, se incorporan a ésta nuevos e ilustres asociados. El saxo alto Lee Konitz, primero en marginar la influencia omnipresente de Charlie Parker, emprende como disculpándose inusitadas exploraciones armónicas muy adecuadas a la inagotable imaginación melódica de Mulligan. Zoot Sims, un saxo tenor blanco que sigue la influencia de Lester Young —y cuya mención me resulta obligada, porque me la ha pedido encarecidamente Juan Claudio Cifuentes, quien me ha suministrado un auténtico «dossier» discográfico para este artículo— demuestra con Mulligan una fuerza impresionante —la conserva todavía hoy, aunque no sea músico favorecido por los estudios de grabación—, hasta el punto de casi convertir al gran saxo barítono en su humilde subordinado. Respecto a la fuerza interpretativa de Zoot Sims se puede citar una anécdota: por entonces, Zoot tocaba en sus ratos libres en un club de «strip-tease» a quince kilómetros de Hollywood, y cuentan que el sonido de su saxo tenor estimulaba de tal manera a las artistas del local, que los números escénicos resultaban altamente convincentes. También hay que hacer mención del trompetista Art Farmer, que colabora con Gerry en la música del film «I Want to Live» y graba con él un legendario «As Catch Can». Farmer es también partidario de los sonidos graves, y



Chet Baker, Gerry Mulligan y Carson Smith, en 1952.

emplea con frecuencia el fliscorno.

A fines ya de los 50, Gerry ha colaborado ya con casi todo el mundo, sin arredrarse ante Thelonious Monk, temible revolucionario armónico, ni ante la orquesta de Ellington, donde está el «eterno rival», Harry Carney. En los 60, su carrera se hace más dispersa: recupera a Brookmeyer para un cuarteto y una orquesta, y llega a interpretar un LP con canciones de los Beatles y Bob Dylan. Hacia finales de la década, suceden dos acontecimientos: el veterano y celeberrimo cuarteto de Dave Brubeck se disuelve, al marcharse el saxo alto Paul Desmond, compositor de los éxitos «Take five», «Eleven four», etcétera. Por su parte, Mulligan se suelta el pelo, y nunca mejor dicho, porque se deja melenas y una barba patriarcal. La asociación Brubeck-Mulligan se consolida, hasta el punto de que Desmond se siente atraído por ella y vuelve al grupo. El cual no consigue, pese a todo, el éxito esperado, y eso que es bastante mejor que la máquina de fabricar «hits» sofisticados regentada anteriormente por Brubeck. Tal vez la

razón era que la manobra comercial era demasiado obvia; el caso es que al cabo del tiempo Mulligan vuelve a requerir la ayuda de Brookmeyer para inaugurar «la era del vapor», con una banda así nombrada —«The Age of Steam»— desde cuya cabeza manifiesta sus tomas de postura política, con unas ironías sobre Nixon que hacen las delicias de los críticos de «jazzmang».

Llegamos al final del ciclo: el Ave Fénix, la célula original, el tándem Mulligan-Baker, está a punto de renacer. Pero, ¿qué ha sido de Chet Baker todo este tiempo? Sus «problemas personales» le han llevado a hacer de todo: cantar —nunca lo hubiera hecho— y emigrar a Europa, donde ha permanecido hasta que la presión de las brigadas de estupefacientes le ha obligado a volver a los Estados Unidos. Ha grabado con Caterina Valente (!) en Alemania, y en los años 60, ya en plena decadencia, ha llegado a imitar a Herb Alpert, al frente de un grupo perpetrador de engendros discográficos que se llama, sospechosamente, The Mariachi Brass; ha hecho también algún disco pa-

sable, que la crítica ha acogido con indiferencia. Por fin, tras sufrir un altercado en el que pierde la droga que acaba de adquirir, y además unos cuantos dientes, decide que «ya está bien», inicia una cura y, a fines de 1974, está «de vuelta».

América gusta de airear el retorno del músico pródigo, especialmente si es blanco, y se monta un concierto en el Carnegie Hall, con Mulligan, Baker y Stan Getz. Creed Taylor, astuto prohombre de la discografía jazzística, sabe que esos retornos son rentables, así como también la nostalgia, sobre todo si lleva su parte de tragedia dentro, y consegue registrar la actuación de Mulligan y Baker (no así la de Getz, por razones contractuales). En las fotografías de los dos discos resultantes (1), Baker presenta un aspecto sobrecogedor, sin la sofisticada decadencia de un adicto warholiano ni la trágica elegancia de un personaje de Fitzgerald —él no ha perdido una década, sino dos—: sin embargo, al escuchar los discos, recobramos el sonido

(1) Hispavox promete para invierno la edición de ambos en un doble.

grave y preciosista de aquel trompeta de los primeros 50, que ahora se beneficia, además, de que Miles está metido en otras cosas, y que, para que el cuadro sea completo, insiste en cantar.

Pero Gerry Mulligan no está para revivir nostalgias del pasado, y su reencuentro con Chet Baker es esporádico. Tiene que serlo, pues a esas alturas Gerry ya ha iniciado la asociación primera de su nuevo ciclo, que es también la más esotérica que jamás ha entablado: nada menos que con el célebre Astor Piazzolla, renovador del tango. El primer disco de ambos, que se ha editado ya aquí (2), muestra como si Mulligan estuviera algo harto del jazz, pues se adapta por completo a la música de Piazzolla, quien no cede ni un ápice en su línea personal. Pero también prueba algo que nos debe alegrar: que el gran saxo barítono es un creador en todos los estilos, y que sabe superar las evocaciones del pasado y seguir buscando.

Así que esta historia podría terminarse con la bendición de los castizos: pues suerte, y que dure. ■ JOSE RAMON RUBIO.

(2) Ariola 88.874-I.



En busca de la canción popular.
Luis Emilio Batallán y Amancio Prada

Galizia, como nación y país, con una peculiar-

idad y una cultura propia, está ofreciendo en los últimos años ejemplo de ese [levántate y anda! de carácter lazarista y resurgente que anhelan muchos. Y, como tal pueblo que vive y resucita, ofrece hace ya bastante tiempo muestras indudables del quehacer artístico y poético que testimonia y da fe de su progresiva concienciación. Si el terreno de la literatura ha contado ininterrumpidamente, desde finales de siglo, con figuras inolvidables, desde una Rosalía de Castro hasta un Celso Emilio Ferreiro, pasando por Curros Enríquez, Alvaro Cunqueiro, Ramón Cabanillas e incluso Gonzalo Torrente Ballester, sin olvidar al faro de toda esta generación, Castela, ahora el aspecto músico-popular —tan enraizado por muchos motivos con el literario-poético— quiere acercarse a tan grande acervo cultural, para aportar un granito de arena, no por diminuto menos significativo. Contribuyen a ello discos como los que ahora mismo pasamos a comentar. Sus dos intérpretes: Luis Emilio Batallán y Amancio Prada.

Como nexos común, podríamos señalar dos factores: un decidido deseo de entroncar con esa tradición poética ya expuesta, y, en segundo lugar, una no menos firme convicción de trabajar a fondo los aspectos musicales de sus respectivas obras, no en un afán esteticista y, como tal, barrocamente vacío, sino, muy por el contrario, con la esperanza de encontrar hermoso caudal armónico a lo que ya de por sí es bello pasaje lírico. Con sus más y con sus menos, creo que tanto Batallán como Prada consiguen ampliamente sus objetivos.

Luis Emilio Batallán viene de los tiempos de Voces Ceibes, el primer intento serio hecho en Galizia de reemprender