

rante y única. Las notas del disco relatan el proceso de este descubrimiento, dando el crédito que se merece a Sam Phillips y a los músicos. Ese suspense no trasciende al plástico, a excepción del principio de "Milkcow blues boogie", cuando comienzan a interpretarlo de una manera convencional y de repente Elvis se para y les instruye para que pongan un poco más de energía. Y ahí está; empiezan de nuevo a un ritmo frenético, con la guitarra eléctrica saltando sobre la base palpitante del contrabajo y Elvis cantando un tema de los sureños de color sin ningún complejo, con voz agresiva y directa. Está rebelándose



Elvis Presley.

contra los prejuicios de su gente y el resultado es lo que ellos llamaron "country-rock" y que ahora se conoce como "rockabilly": música vaquera trastornada por los ritmos y los sentimientos del "blues" negro. "Rock and roll" en toda su primitiva crudeza.

La vitalidad de los primeros discos de Elvis ha intrigado a todos los músicos de "rock". Se ha

especulado hasta con el "sonido Sun", el resultado de las peculiaridades sonoras del estudio de Sam Phillips; algunos —Dave Edmunds, por ejemplo— hasta han logrado reproducirlo con gran fidelidad. Pero el misterio está en Presley y en la habilidad de Phillips para sacar de su voz algo que se hallaba oculto. "The Sun Sessions" muestra la semilla del "rock and roll" a punto de explotar. Y todavía es música irresistible. ■ DIEGO A. MARIQUE.

CANCION

Joe Hill, un pionero

Con Joe Hill nace el concepto de "cantante popular comprometido", tal y como lo conocemos ahora. También, de alguna manera, el concepto de "cantante profesional", si bien no entendido esto como hombre que saca dinero de la composición y de la interpretación, sino más bien como "obrero" o "trabajador"—profesional, por tanto— que canta. Joe Hill fue, ante todo, un trabajador: después, un cantante. Pero ambas funciones iban unidas y, de hecho, no podían entenderse separadas. El suyo era un canto que procedía de las experiencias diarias del trabajo, de las suyas y de las de sus compañeros. Y también de sus experiencias sindicalistas y políticas. De todo ello, su compromiso, tal y como señala Barris Stavis en el prólogo a su libro de recopilación de "Canciones de Joe Hill", editado en Nueva York, 1955, por OAK Publication, en el cuarenta aniversario de la ejecución, o asesinato legalizado, del inmigrante sueco.

La historia de este hombre (Gavle, 1879) se recoge en una película que ahora se proyecta en Madrid (1). Su llegada, a los veintidós años de edad, a los Es-

(1) Ver crítica en el número 709 de TRIUNFO.

tados Unidos; sus trabajos en mil y una ocupaciones; sus "viajes" de una a otra punta del país como polizonte de los ferrocarriles; sus contactos con las organizaciones obreras y su posterior integración en la más importante y radical de ellas, la IWW (Industrial Workers of the World), precursora de los sindicatos más activos y luchadores de los años treinta (la CIO, fundamentalmente). Y también, por supuesto, su labor como cantante y creador de canciones, adaptando las músicas populares y generalmente de contenido aséptico, cuando no claramente reaccionario, a los sucesos diarios y necesidades de comunicación y denuncia de la clase trabajadora. Joe Hill fue también el primer cantante incómodo para el sistema de que tiene noticia nuestro siglo. Y la incomodidad que causó fue tan grande, que el aparato judicial del Estado no dudó en condenarle a muerte, acusándole de un homicidio que nunca pudo ser juzgado con objetividad y que, por tanto, nunca pudo ser probado. Ya entonces, en 1915, el caso Hill levantó no pocas controversias y polémicas, y provocó reacciones de solidaridad y de ayuda internacional hacia el cantante, y también, en este aspecto, su caso fue pionero y adelantado de tantos otros.

Pero la música de Joe Hill es mucho menos conocida. Excepto alguna que otra antología de sus canciones, como la ya mencionada al comienzo de estas líneas, poco se conoce de su labor en este sentido. Creo, por los datos que he podido manejar, que su voz nunca fue grabada o, por lo menos, no se conserva hoy en día. La industria discográfica estaba apenas naciendo cuando él consumió los veintidós últimos meses de su vida en la cárcel. Algunos otros cantantes contemporáneos, no obstante, sí que han recogido y grabado sus temas, como, por ejemplo, Joe Glazer ("Songs of Joe Hill", Folkways Records, FA 2039). En otro sentido, los mejores cantantes "folk" de los Estados Unidos, desde Woody Guthrie hasta Phil Ochs, recogieron la herencia, directa o indirectamente, del cantante "wooblie" (sindicalista). Ochs llegó incluso a dedicarle un amplio y emocionado homenaje en el disco "Tape from California", identificando la vida de Hill con la del prototipo del tra-

bajador norteamericano (y, por extensión, universal) que inmortalizase W. Guthrie y John Steinbeck en "Las uvas de la ira": Tom Joad.

Lo peor que se podría hacer de la figura de Joe Hill es mitificarla. Pero olvidarla o desconocerla sería una enorme injusticia. La suya fue la figura del hombre que, por encima de todo, luchó, incluso con su voz, con su canto, por sus semejantes, por los proletarios, desclasados y trabajadores. ■ ALVARO FEITO.

CINE

"Relaciones sangrientas"

Realizada en 1972, antes, pues, que su excelente "Inocentes con manos sucias", último film de Chabrol estrenado en España, "Relaciones sangrientas" ("Noces rouges") viene a conectar con otros títulos básicos de la filmografía de su autor: "El carnicero", "Al anochecer", "La mujer infiel"... películas en las que Chabrol parte de un "caso" propio de página de sucesos para proponer una visión más compleja de la noticia. Alrededor de un asesinato pasional pueden debatirse no sólo sentimientos cuyo análisis remontaría a consideraciones sorprendentes de nuestra sociedad, sino que éstos inevitablemente se estructuran en torno a una organización social determinante. El "caso" de los protagonistas de "Relaciones sangrientas" es visto por Chabrol con esta óptica, desmenuzando tanto sus condiciones "particulares" como las generales en las que se engloban. Con ironía y ternura, la pareja de adúlteros va iniciándose en una relación amorosa que inevitablemente les conducirá al desastre; y este aspecto de la "fatalidad" (común al cine de Chabrol) es el resultado de ese análisis del entorno. "Fatalidad", pues, no cósmica, sino política.



Stephane Audran y Michel Piccoli, en "Noces rouges".

Lo apasionante del buen cine de Chabrol es que sus conclusiones nunca vienen expuestas por una reiteración abusiva que deje sin opción al espectador, sino que, por el contrario, quedan implícitas en el desarrollo dramático de la película, dejando la puerta abierta a las consideraciones que se deseen. Su esfuerzo reside en sintetizar aquellos valores representativos del "caso" que narra, profundizando en sus razones, en sus dependencias. Vistas superficialmente, las películas de Chabrol podrían no dejar de ser simples ilustraciones de dramas pasionales.

En ese desarrollo dramático, al que contribuyen de manera especialmente admirable los actores —en "Relaciones sangrientas" dos "monstruos sagrados": Michel Piccoli y Stephane Audran—, es donde se encuentra la razón última de su cine. No hay plano vacío, movimiento inútil, frase que no varíe la continuación del film; no es extraño, pues, que venga considerándose el cine de Chabrol como un ejemplo básico para entender en qué medida la sugereancia y la amplitud de una imagen tiene un poder de comunicación no siempre explotado por el cine. No hay más que remitirse a las películas cotidianas que se limitan a "ilustrar" un guión literario sin basar la estructura general de la película en sus imágenes. "Relaciones sangrientas" es, desde el primero al último plano, un continuo reto al espectador, que deberá plantearse la película no tanto en función de la anécdota simple como de la forma particular en que viene expuesta. En este sentido, y limitándonos a la estructura "literaria", importan especialmente

las profesiones de los personajes —el arrivista dispuesto a la mayor cantidad de fraudes posible, el sugerido "hombre de izquierdas"...—, en las que Chabrol vuelca parte de esas intenciones críticas comunes a su trabajo. ■ DIEGO GALAN.

"Morir, dormir... tal vez soñar"

Que Manuel Mur Oti se haya autopublicado como "el genio" del cine español, que esta película suponga su regreso tras muchos años de ausencia, que la publicidad nos hable de que en "Morir, dormir... tal vez soñar" se muestre "una nueva forma de hacer cine", no son cuestiones que deban pesar a la hora de contemplar la película, y, sin embargo, pesan. Porque toda la película parece realmente estar destinada a "demostrar" la genialidad del director antes que a interesar mínimamente al espectador. Si la mayoría de las películas se hacen de acuerdo a unos cánones de producción para forzar el interés de la taquilla, en ésta parece haber sido el director (y su vanidad) los únicos estímulos que dieron origen al film. Porque reconocamos rápidamente que, si bien este título de Manuel Mur Oti tiene una "factura" cinematográfica correcta, bien cuidada, y que su película no puede en ningún caso relacionarse con los fraudes que las pantallas españolas están dispuestas a colocarnos al menor descuido, no es menos cierto que estamos al borde de otra trampa: la de enfrentarnos a una "obra maestra", con los ingredientes que a juicio de Mur

Oti éstas deben tener. Parece como si toda su película no fuera más que un "tour de force" que demostrara lo "actual", "brillante" y "profundo" que puede llegar a ser. Como si "Morir, dormir... tal vez soñar" se hubiese propuesto como un reto del director a quienes, en un momento de su carrera, dejaran de facilitarle películas. Una especie de "arreglo de cuentas".

Y justo Mur Oti cae, por lógica, en el extremo que menos podía apetecer: hacer una película antigua, pretenciosa y falsa. Porque ni la historia de su buen burgués cargado con un descomunal complejo de Edipo (que en la película se plantea a niveles poéticos) y que pasa su vida considerando "qué es el cielo" (hasta descubrir que el cielo era su infancia, rodeado de su madre, su padre, la comodidad de un hogar superconfortable, el cariño de quienes le rodeaban y la ingenuidad de sus vivencias), ni las "intenciones" metafísicas de sus largos monólogos, pueden hoy pesar en un cine y en un país que ha entendido hace tiempo que los complejos de Edipo llevados al extremo son neurosis que precisan de rápidas y profundas curas, y que las nostalgias por tiempos pasados son también, llevadas a este grado de idealismo recalcitrante, enfermedades mentales y reaccionarismos políticos que necesitan médicos especializados y lecturas urgentes. Los conceptos de "amor", "felicidad", "pureza" y tantos otros como se debaten en la película han teni-

do ya su correspondiente respuesta en la historia del pensamiento —digamos que incluso en la del "pensamiento cinematográfico"— como para que ahora podamos siquiera considerar la posibilidad de volver a ellos como cuando en las escuelas de nuestra infancia nos engañaban haciéndonos creer que la vida se debatía entre principios de ese calibre. Pero pasan (y han pasado) muchas cosas a nuestro alrededor para ver ya que, ni mejor ni peor, la vida es por lo menos radicalmente diferente.

Y el cine, o al menos el que quiere hacerse con pretensiones de algún tipo, debe intentar ver la vida que hay alrededor. Los directores "estrellas" suelen serlo por su habilidad para ocultarse o por una concepción de la vida que arraiga en la sensibilidad colectiva o por su osadía al proponer conceptos renovadores. Nunca por un conservadurismo crónico que ni siquiera venga expuesto de una forma adulta, sino contemplado con la pasión de un subjetivismo narcisista que no llega a dudar de sí mismo. Ausente de rigor intelectual, de humor, de movimiento, "Morir, dormir... tal vez soñar" quizá sea la despedida de Mur Oti de un cine en el que ha caído por soledad. Probablemente el contacto con la vida auténtica que le rodea pueda acercarle al cineasta que fue en otros momentos; discutido o no, Mur Oti hizo películas como "Cielo negro", por ejemplo, que aún hoy conectan con algo de nosotros. ■ D. G.

