

rock y rumberos de siempre, "Gato" Pérez reclama atención para un estilo jovial que nació del contacto entre músicos gitanos y ritmos del Caribe, como cuenta en "El ventilador" y "La rumba que coneixem no es de la Xina ni del Japó" ("La rumba neix al carrer/filla de Cuba i d'un gitanet").

"Carabruta" ("Bala perdida", en la jerga de los rumberos) es el título del primer LP de "Gato" Pérez en su nueva etapa. Es un disco gozoso, donde la música salta de los surcos para enredarse en tus pies y donde se incluyen abundantes sorpresas. Por ejemplo, esa deliciosa milonga que es "Sabor de barrio" ("El tiempo que se para la música inspirada/del género que hoy llaman, falsamente, popular/ha hecho que olvidemos el verso con sentido/del rico árbol latino, tesoro antiguo") o su tratamiento de un viejo tema clásico del "rock" argentino, "La balsa". O la intención crítica de temas como "Nyigo Nyago" —contra el más famoso de los presentadores televisivos— o "S. O. S." ("Yo no quiero que me salven/yo no quiero que me adhieran/que me metan en su guerra/redentora y justiciara"). "Gato" Pérez canta con alegría y convicción, sus acompañantes disfrutan tocando y las posibilidades son infinitas. Aunque, a juzgar por la escasa asistencia a un reciente festival rumbero en Barcelona, que intentaba mezclar el público progre con los seguidores de Peret y Los Amaya, van a tener que luchar con ganas si quieren romper las barreras que hacen de la rumba una forma "lumpen". Al fin y al cabo, como canta "Gato" en una de sus composiciones, "Este invento que les cuento es un peligro social/porque descubre a la gente que es un peligro lo que le dan/que el baile se enseña solo y no necesita publicidad, ni sabios que lo declaren de interés intelectual". Toma nota. ■ DIEGO A. MANRIQUE.



"Paso decisivo", de Herbert Ross.

interpretaciones, las películas finas y, en definitiva, todo aquello que no le afecte demasiado. Por lo menos, a un cierto público burguesote de pretendido buen gusto, al que no importa nada zamparse un melodrama malísimo con tal de venir encubierto en celofán de película culta. Eso es "Paso decisivo", la última bobada dirigida por Herbert Ross, el especialista en films intrascendentes con factura de importantes: una película donde la situación vital de tres mujeres dispares, pero unidas en su amor por el ballet, se repite incansablemente durante las dos horas de proyección sin que el esquema inicial narrado a los cinco primeros minutos varíe absolutamente nada durante los muchísimos minutos restantes. Para fingir que pasa algo o que esa situación es realmente importante y trascendente, el ingenio de Herbert Ross ilustra su película con larguísima fragmentos de ballet cuya capacidad de penetración en la historia narrada es nula. Se trata realmente de unos docu-

mentales aislados que más que ilustrar interrumpen la película, alargándola para conseguir la duración standard deseada.

Respecto a las actrices —Anne Bancroft y Shirley Mac Laine—, nada bueno que señalar. Siendo, sobre todo la Bancroft, una actriz excepcional —"El milagro de Anna Sullivan", "El graduado", "Siete mujeres" o "Lipstick" son buenas pruebas de ello—, se limita en "Paso decisivo" a desarrollar los "tics" más fáciles, sin duda condicionada por la ausencia de talento del director y por la nula presencia de auténtico personaje en el guión original. Shirley Mac Laine, una actriz de menos valía, se encuentra atemorizada por la presencia de su compañera y con las mismas limitaciones de director y personaje. En definitiva, las dos buscan por el camino de lo fácil la brillantez que promete el reparto. Su problema es que no tienen nada que hacer ni que decir en este folletón superficial y gratuito que, eso sí, gusta mucho a las señoras gordas, jubiladas, cora-

zones débiles y a todos aquellos que creen que filmar tópicamente una película es la octava maravilla del Universo. Por otra parte, hay que señalar que la versión española está notablemente disminuida por la censura, seguramente para conseguir la calificación de autorizada catorce años. ■ DIEGO GALAN.

"¿Por qué no?"

El título hace referencia a la decisión de una burguesía enamorada que se encuentra ante la alternativa de perder definitivamente al hombre que quiere o compartirlo sexualmente con otro hombre y otra mujer. La pregunta del título es ya la respuesta; la película no hace más que ilustrar esa decisión, hacer una demostración de lo bien que puede funcionar un "menage a trois" o incluso "a quatre". La guionista y directora Coline Serrau se dirige a un público más estrecho mentalmente que la burguesita de su película y le dice que las relaciones sexuales fuera de la pareja tradicional existen y son buenas. Y ya está. Eso es la película que tanto sorprendió a los críticos franceses hasta el punto de concederle el Premio George Sadoul. Sin duda, ellos mismos se escandalizaban ante la propuesta sexual de sus imágenes.

Si en lugar de verla con ojos tradicionales, se hubiesen molestado en ver la película en sí misma un poco más despacio, hubieran descubierto además la falsedad del planteamiento dramático de unos personajes "literarios", la gratuidad del montaje en lo que a la relación entre unas secuencias y otras se refiere, la vaciedad de la mayor parte de las secuencias, que no conducen la historia por ningún derrotero ni proponen al espectador motivaciones nuevas o inteligentes. "¿Por qué no?" se limita a contar ese "menage a trois", complicarlo un poco para que la película se alargue lo suficiente, inventarse algunas historias paralelas para que todo quede más ameno, y perderse, en definitiva, en un lío de situaciones banales que no añaden nada nuevo a lo que decían la lejana "Jules et Jim", de Truffaut, o la más cercana "Cesar et Rosalie" ("Ella, él y el otro"), de Claude Sautet, pellicu-

CINE

"Paso decisivo"

Al público le gustan los documentales, las falsas grandes

las igualmente francesas, pero más comprometidas con las complicaciones del "menage" y, sin duda, más entretenidas e inteligentes.

Coline Serrau va por caminos trillados. Sólo la mala memoria de algunos críticos permite pensar que "¿Por qué no?" ofrece algo nuevo y revolucionario. ■ D. G.

TEATRO

Dos estrenos de Riaza

En la lista de autores "a la espera" de un cambio sociopolítico español, de cuantos escribieron hostigados por la censura, un nombre importante es el de Luis Riaza. El anunciado estreno en el Bellas Artes, por el Centro Dramático Nacional, de "Retrato de dama con perrito", con dirección de Narros, una vez concluya el plazo otorgado a "Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga", plantea algo así como el primer "examen solemne" de quien ha merecido ya de los lectores de sus obras repetidas muestras de consideración. El tratamiento que, por ejemplo, le dispensó Francisco Ruiz Ramón en su "Historia del teatro español. Siglo XX", o el prólogo de Bilbatúa a "Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes", en la edición de Cuadernos para el Diálogo, podrían ser dos ejemplos. Para Ruiz Ramón, la virtud fundamental del teatro de Riaza estaría en que "somete a feroz burla la ceremonia de la confusión a que se ha entregado el teatro contemporáneo occidental". Burla o "destrucción paródica", a la que debería seguir la propuesta de una "nueva vía" que fuera más allá de la simple desintegración de las ya existentes. Para Miguel Bilbatúa, en cambio, el teatro de Riaza era —a la misma altura de su producción en que Ruiz Ramón se preguntaba si el autor conseguiría no "agotarse" en su labor desmitificadora— una propuesta que valía por sí misma: "Nos encontramos ante una dramaturgia queridamente pri-

maria, de pasiones y actos desmadrados, a la cual convendría, más que el término en boga de teatro pobre, el calificativo de teatro basto. Pero es este carácter basto de su obra el que da fuerza a su análisis de la represión, fundamento de su dramaturgia".

Aun poniendo el acento en puntos dispares, hay en ambos juicios —escritos allá por el 73— una misma idea sobre el carácter demoledor de la obra de Riaza. Sólo que Ruiz Ramón sentía que esa demolición operaba sobre las formas dominantes de la expresión teatral —del brechtismo al teatro de la cruel-

obra. No porque las consideraciones "subtextuales" de Riaza sobre la sucesión del franquismo estén fuera de lugar, sino porque conferían a la ceremonia un tono de clave decididamente trasnochado. La poética era la ya habitual en el teatro de Riaza: la ceremonia del poder —con reminiscencias de Ghelderode, de Genet y aun de Ionesco—, con innumerables rupturas y un barroquismo de imágenes y de palabras voluntariamente desquiciado por el autor, ya fuera a través de la exacerbación del estilo, ya fuera mediante inesperados vulgarismos. En esta ocasión, sin embargo, Riaza su-



"El palacio de los monos", de Luis Riaza, por El Lebril Blanco, de Pamplona.

dad— y Bilbatúa la veía más como una resultante de la represión cultural a que era sometido el escritor español.

De entonces a hoy, la figura de Luis Riaza ha crecido un poco en penumbra. Ha escrito nuevas obras y los grupos han montado algunas de ellas. A El Lebril Blanco, de Pamplona, bajo la dirección de Valentín Redín, le he visto hace poco "El palacio de los monos". Al grupo Corral de Comedias, de Valladolid, con dirección de Quintana —que era también uno de los tres intérpretes—, "El desván de los machos y el sótano de las hembras". En el primer caso, es seguro que el cambio de la realidad política afectaba decisivamente a la vigencia de la

bordinaba la significación del lenguaje a una especie de lectura soterrada de la reciente Historia de España, lo cual, lejos de enriquecer la obra, le confería un simbolismo contraproducente y propio de la época anterior. En cuanto al montaje, lleno de imágenes bellísimas como tales, enfatizaba el juego escénico sin encontrar esa poética irónica que es propia de toda estética desmitificadora.

El caso de "El desván de los machos y el sótano de las hembras" es distinto. Esta vez no existe ninguna clave oculta y el juego puede realizarse con mayor libertad. Ciertamente, la obra parece llevar hasta sus más radicales conclusiones, con palabras e imágenes suntuosas,

una serie de iconografías y juegos del teatro moderno. Pero hay bastante más, siquiera porque el autor consigue que descubramos en la "confusión" dramática la "confusión" histórica, es decir, en el lenguaje del teatro moderno la realidad moderna, en el juego, siempre roto y recompuesto, determinadas características de nuestra existencia social. Queda en pie un problema del teatro de Riaza: su estatismo, el escaso valor que concede a la acción propiamente dramática, su visión de la misma como una sucesión de "momentos" antes que como una continuidad. Con lo cual, como es lógico, no reivindicó el valor del tratamiento tradicional de las historias, pero sí planteó la cuestión de que Riaza se recrea —y en esto tal vez tenía mucha razón Ruiz Ramón— antes en la subversión formal que en la indagación de un mundo del que aquella fuera su consecuencia.

José Ruibal, otro autor que forma parte de la lista de autores "a la espera", me decía que el problema está, principalmente, en que los planteamientos de Riaza rebasan la mediocridad expresiva y el rutinarismo de la escena española. A lo cual deberíamos responder que los tres actores vallisoletanos hicieron un sólido trabajo y que el Centro Dramático va a permitir que, al fin, veamos una obra de Riaza montada sin penuria de medios, con un reparto y un director importantes. Para que así —mientras los más simples hacen sus juicios "definitivos"— podamos empezar a acercarnos a uno de nuestros autores "malditos" y distintos, hasta ahora sólo leído por unos pocos y más o menos heroicamente representado. ■ JOSE MONLEON.

ARTE

Esa ciudad que todos llevamos un poco dentro de nosotros, Venecia, esa ciudad a la que antes de conocerla la creíamos con algunas restricciones, pero que ahora, al recordarla, a lo que le imponemos restricciones es a la veracidad de nuestros recuerdos, está siendo exaltada ahora por una exposición de la