

«Pete Townshend
tiene un conjunto,
mamá...»

Los fanáticos de los Who han recibido el más reciente LP del grupo, «Meaty, Beaty, Big & Bouncy» (Polydor 23 83 082), con gritos de rabia. Este no es el fabuloso LP «para coleccionistas», lleno de maravillosas rarezas discográficas de los Who, que hemos esperado por años. Y lo más irritante, varias de las canciones han aparecido en otros LPs anteriores del grupo.

Olvidando por un momento la desilusión y el resentimiento («¡Ese bastardo de Townshend nos ha vuelto a olvidar!»), me alegra participar que «Meaty, Beaty, Big & Bouncy» es un gran disco, clase superior y todo eso. Es ciertamente la mejor de las muchas recopilaciones de material Who que han aparecido en los últimos años, y es un indispensable documento de la historia musical del único grupo inglés de la primera generación que continúa intacto y desarrollando felizmente su potencial creativo.

Como es su costumbre, los hunos del departamento gráfico de Polydor han destrozado la portada del disco. Un consuelo es que no han llegado a ejercitar el otro hábito por el cual son famosos: el de eliminar canciones de LPs en la edición española. Y al final lo que cuenta es el disco y su contenido: catorce canciones, casi todas editadas en «singles» (1965-1970) y ordenadas con un excelente sentido de las exigencias dinámicas de un álbum de recopilación (1).

Supongo que alguien habrá llegado hasta aquí y se está preguntando quién demonios son estos misteriosos Who y cuáles son las razones de que se les mencione en una revista «seria». Bien, querido señor, esto es lo que usted debe saber de los Who: a) The Who (Los Quien) son la fantasía viviente de Pete Townshend,

su guitarrista y principal compositor, una de las figuras más inteligentes y comunicativas del «rock», que proviene —como el resto del grupo— de Shepherd's Bush, un distrito obrero de Londres. b) El sonido de los Who es el epítome del «rock» urbano de los años sesenta. Su música, como la de sus contemporáneos de Munich, Detroit o Nueva York, es la violenta expresión de sus frustraciones de clase y ambiente. Pete produce una cadena de brutales explosiones con su guitarra, mientras que Roger Daltrey se contorsiona y grita en su papel de portavoz, ambos impulsados por la neurótica base rítmica del batería Keith Moon y de John Entwistle, que se mantiene dignamente ajeno al caos colectivo con la expresión de aburrimiento que no falta en todo buen bajista inglés. Los únicos refinamientos instrumentales proceden de la adición ocasional de algún instrumento de viento, tocado por John, el único con formación musical, y de las escasas y mágicas apariciones de Nicky Hopkins como «pianista invitado». Más frecuentemente, los discos de los Who incluyen interesantes arreglos vocales, producto de la admiración que tenían, como buena parte de los músicos ingleses de su época, por las armonías de voces de los Beach Boys. c) Intelectualmente, los Who son casi tan satisfactorios como en el aspecto físico o visual. Sus primeras canciones eran arrogantes manifiestos generacionales, pero posteriormente la temática de las canciones de Townshend se ha extendido en la forma de una especie de pieza teatral en que los personajes reflejan las experiencias traumáticas de Pete o de cualquiera de los millones de jóvenes que proceden del mismo fondo social. Daltrey canta —siempre en primera persona— historias de personajes ansiosos de afirmar su condición sexual («I'm A Boy») o con complejo de Edipo («Substitute»). Otros son aún más universales: «Pictures of Lily» y el descubrimiento de la sexualidad a través de la masturbación (con una increíble descripción del climax, realizada por John con una tuba) o «The Seeker», que podía ser la historia de cual-

quiera que haya buscado algo absoluto («Pregunté a Bobby Dylan, pregunté a los Beatles. / Pregunté a Timothy Leary, pero tampoco pudo ayudarme. / Me llaman el buscador, he buscado por arriba y abajo. / No llegaré a lograr lo que deseo hasta el día que muera»).

Supongo que la siguiente pregunta es: «Y con todo esto... ¿son buenos los Who?». ¡Por favor, señor! Es una pregunta obvia... Pete y sus chicos forman una de las grandes bandas de «rock» y, en el contexto del «rock», todo este disco es extraordinario. ■
DIEGO A. MANRIQUE.

TEATRO

Valle, Buero

El discurso de ingreso de Buero en la Real Academia Española trató, como es sabido, del tema «García Lorca ante el esperpento». El texto ofrece múltiples aspectos de interés, siendo como es esencialmente un ensayo crítico en el que abundan los juicios sobre varios fenómenos fundamentales del teatro español contemporáneo. Confieso que uno de los puntos en mi opinión más precisos es el que se refiere a esa especie de «superesperpización» que han sufrido los esperpentos de Valle, contemplados casi siempre desde una estilización empeñada en eliminar cuanto no sea trazo extremo y sistemáticamente deshumanizado. Frente a este Valle de los espejos deformantes, García Lorca representaría el intento de una tragedia popular, donde las situaciones límite jamás sacan a los personajes de un tipo de conducta con el que es posible la identificación emocional. Resulta, sin embargo, que gran parte de esta «distancia» entre Valle y Lorca quizá radique —como decíamos— más en el acento puesto por nuestra propia perspectiva y las características de nuestro contexto, que por los rasgos del esperpento,

nunca tan monocorde como ha supuesto —y en esta esquematización ha influido, sin duda, la mala digestión de Brecht— cierta teoría.

«Luces de bohemia» ha sido un ejemplo de esta posible contradicción entre las dimensiones reales del teatro y el concepto que de él se tiene. Si repasáramos las críticas adversas —escritas o verbales— suscitadas por el montaje de «Luces de bohemia», encontraríamos en muchas de ellas, al margen de cualquier otra consideración, la idea de que Tamayo ha «rebajado» el esperpento introduciendo una serie de rasgos naturalistas. Y aquí, ya, las preguntas: ¿Existe en Valle esa dualidad esperpento-sainete? Si existe, ¿deben los directores crear la unidad estilística a base de utilizar el esperpento como guía única, eliminando el sainete? Pero, ¿cómo hacerlo? ¿Prescindiendo de los fragmentos de la obra que contradigan lo que entendemos por esperpento? ¿No sería esto rehacer a Valle para que salga el resultado previamente decidido? ¿O no existe en «Luces de bohemia» esa dimensión sainetesca más que un plano trivial y secundario?

Tras señalar que, pese a sus «terminantes recomendaciones», el esperpento de Valle «es bueno porque no es absoluto» y porque existe una diferencia sutil entre la «teoría y la práctica», Buero alude a la mirada que, de vez en cuando, sustituye a la displicente que es propia del esperpento y «aproxima al autor, no menos que a los espectadores o lectores, al dolor y a la estatura, de nuevo humanos, de algunos personajes».

Y luego: «La noción más profunda del esperpento de Valle no tiene en cuenta, sin embargo, esa mirada. No serían esas obras maestras lo que de hecho son, si no lo que sus comentaristas quieren que sea: más que esperpentos, supraesperpentos. Y se niega, o se ignora, su recatada piedad. La inteligente y aún cercana escenificación de «Luces de bohemia» realizada por Tamayo hubo de sufrir reparos porque, mediante ciertos perfiles asainetados, costumbristas y sentimentales, tuvo presente esa mirada».

Las observaciones de Buero vienen, en última instancia, a

confirmar que ni siquiera una noción tan «sacralizada» como la del esperpento y una obra tan fundamental como «Luces de bohemia» cuentan en nuestro medio teatral con una teoría medianamente sólida. ¿Pero cómo iban a tenerla si la obra acaba de estrenarse, tras varios decenios de vida en la cárcel del papel impreso, cuando aún siguen encadenados «Los cuernos de don Friolera» y «La hija del capitán»?

Se diría que el escenario, como tantas veces, ha venido a «sacar de madre» los ensayos derivados de la simple lectura de Valle. ■ JOSE MONLEÓN.

CINE

Don Siegel:
la violencia
como centro

Ultimamente, las obras de los cineastas americanos nos llegan por parejas: «Yo vigilo el camino» y «Orgullo de estirpe», de John Frankenheimer; «Fuga sin fin» y «Terror ciego», de Richard Fleischer; «El volar es para los pájaros» y «Los vívidores», de Robert Altman, y, ahora, «El seductor» y «Harry el sucio», de Donald Siegel. Son los «caprichos» de distribuidores y exhibidores lo que motiva estas coincidencias, quizá útiles para el crítico en cuanto que permiten un acercamiento dual hacia determinados actores, pero también deformantes al anular la distancia cronológica con que fueron concebidos los films, su relación exacta —en definitiva— con la coordenada temporal dentro de la que se mueve todo creador.

Otra cosa distinta es que, además, este creador muestre una capacidad camaleónica con respecto a las historias que narra. De no ser por los títulos de crédito, difícilmente se podría pensar que «El seductor» («The beguiled», 1970) y «Harry el sucio» («Dirty Harry», 1971) están realizadas por un mismo hombre,

(1) Para coleccionistas: «M., B., B. and B.» tiene algunas rarezas, como las caras «A» de los dos primeros «singles» del grupo: «I Can't Explain» y «Anyway, Anyhow, Anywhere». Y varios de los temas conocidos están presentados con mezclas nuevas o tomas totalmente diferentes de las aparecidas anteriormente. Pete no nos olvidó del todo...