

«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 «superespiritización» 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...



FIESTA EN SOMOSAGUAS

Todos los años por estas fechas se celebra en un chalet de Somosaguas, Madrid, una fiesta dedicada a niños subnormales. Se les ofrece todo tipo de juegos: piscina, guñol, etcétera, y una serie de artistas, que acceden a esta ejemplar convivencia pasan con ellos el día. En esta ocasión acudieron a la cita los siguientes: Quique, El Capitán Tan, Tío Aquiles, Valentina, Juanjo Menéndez, Tito Mora, María Cuadra, Adolfo Waitzman, Encarnita Polo, La Polaca, Los Trébol, Angel de Andrés, Mary Santpere, La Pandilla, Massiel, Alberto Cortez y los deportistas Emiliano y Santana. En la foto, Mary Santpere en una de sus intervenciones ante los niños.

PREMIO DE ENSAYO JOAN FUSTER

Edicions 62 y Concret Llibres convocan el I Premio Joan Fuster para ensayos en lengua catalana. Podrán optar al mismo originales inéditos de una extensión mínima de 150 holandesas, que podrán constar de uno o más trabajos sobre temas literarios, artísticos, históricos, filosóficos, políticos, sociológicos, etcétera, en los que predomine el carácter de interpretación o de teoría sobre la estricta erudición. El Jurado, presidido por Ferran Vicent Arche i Domingo, catedrático de la Universidad de Valencia, estaría compuesto por los señores Calatayud, Reglá, Giralt i Raventós, Cucó i Giner, Iborra Martínez, Llorens Serra y Blasco. Las obras deberán enviarse mecanografiadas, por triplicado y con la indicación expresa del nombre y domicilio del autor, a Concret Llibres (calle Soledad, 2, Valencia-2) antes del 10 de septiembre de 1972. El veredicto del premio será hecho público en Valencia la noche del 8 de octubre de 1972. El Jurado queda facultado para declarar el premio desierto.

APLAZAMIENTO EN EL ANAGRAMA DE ENSAYO

El Premio Anagrama de Ensayo ha sido aplazado. Los originales serán admitidos hasta el 30 de agosto. Como ya dimos cuenta, el Jurado —muerto Gabriel Ferrater— está formado por Juan Benet, Salvador Clotas, H. M. Enzerberger, Luis Goytisolo, Mario Vargas Llosa y Jorge Heralde.

Los originales deberán ser enviados a Editorial Anagrama (Barcelona).

UNA MEMORIA ELECTRONICA EN SU MUÑECA

NEPRO WATCH, La Chaux-de-Fonds, presentó en la Feria de Basilea, por primera vez en el mundo, dos relojes de pulsera despertador con timbre electrónico. Dichos relojes se venderán, desde el mes de mayo, bajo las marcas MEMOTRON y ELEVOX. Los timbres electrónicos, con pila, reemplazan los timbres mecánicos. Después de muchos años de investigaciones, NEPRO WATCH consiguió fabricar timbres electrónicos miniatura, de tamaño tan pequeño que ahora es posible montarlos en relojes de pulsera.

arte letras espectáculos

con repetición incluso de diversos miembros del equipo (director de fotografía, músico, montador y actor principal). Hay que acudir, más bien, a las veintiocho películas que componen la filmografía global de Don Siegel para relacionar correctamente estas dos últimas obras. Por supuesto que puede hallarse en ellas un común sentido de la violencia y una cierta forma de mirar al ser humano en sus conexiones con los demás, pero son constataciones demasiado ambiguas y genéricas como para que puedan servir de fuerte lazo de unión entre los dos films analizados.

Si remitía, mejor, a la obra completa de Siegel (Chicago, 1912) es porque su ejecutoria ha respondido siempre con notable exactitud al funcionamiento habitual de la industria cinematográfica norteamericana. El hecho de que el autor de «Código del hampa» cuente ahora con su propia productora —la Mammaso Company— no significa el que haya dejado de trabajar para los grandes estudios (aquí, Universal y Warner), con las limitaciones, cara a una expresión personal, que ello supone. Superar dichas limitaciones, introduciendo en cada película —por dispar que aparentemente fuese— su propia visión del mundo, traducida en un determinado estilo fílmico, ha sido la prerrogativa y la importante lección de los grandes maestros del cine americano. De no conseguirlo, la labor directorial queda reducida a un oficio, a un artesanato —en absoluto despreciable, por otra parte—, cuya validez estará en función de haber sabido traducir a imágenes un guión preexistente y de haber logrado conjuntar los elementos de todo tipo que confluyen en la realización de un film. Los resultados positivos o negativos dependerán, pues, más de la calidad de dichos elementos que de la riqueza creativa o el mundo expresivo del señor que firma la obra.

Precisamente de la bondad del guión —debido a John B. Sherry y Grimes Grice, seudónimo de uno de ellos, al parecer, de Albert Maltz, componentes de «Los diez de Hollywood» perseguidos por el maccarthysmo— deriva en primer término la notable al-



«El seductor» («The beguiled»), 1970, de Donald Siegel.

tura lograda por «El seductor». Sentido de la medida y de los efectos dramáticos al servicio de una típica historia de relaciones dentro de un escenario cerrado, que funciona al modo de esos organismos microscópicos que aceptan provisionalmente la inserción de otros corpúsculos para luego expulsarlos de manera violenta. A partir de esta estructura, cuidada al máximo no tanto desde un aspecto psicológico como funcional, Siegel ha hecho valer ese «sentido de la violencia» de que antes hablábamos, guiándola por un cauce subterráneo que sólo aflora —brutalmente— a la superficie en instantes concretos. Film de enorme crueldad, donde todo el mundo miente, en que todos los personajes se destruyen física o psicológicamente entre sí bajo la apariencia global de que «nada ha ocurrido». «The beguiled» contiene, además, una exacta visión de las relaciones críticas. Y ello no sólo por el clima logrado (que tan ansiosa como desafortunadamente busca Eloy de la Iglesia en su similar «Algo amargo en la boca»), sino mucho más por la puesta en evidencia de una característica esencial en dichas relaciones: la desarmante brusquedad de sus contrastes, el paso vertiginoso de una situación afectiva óptima y realizadora a otra opuesta regida por la violencia, la dominación y la crueldad. Contrastes que a

Siegel le dan oportunidad para dejar suelta su típica misoginia, y a Geraldine Page para demostrar su categoría de excelente actriz.

La violencia de «Harry el sucio» es, por el contrario, abierta, diáfana. Es la violencia policiaca. A la que Siegel no duda en justificar, elogiar, apologizar. E incluso le parece escasa. No es ninguna novedad en él. «Brigada homicida» y «La jungla humana» iban por el mismo camino. Lo terrible es que sea precisamente un film fascista el que acapare las colas de la Gran Vía madrileña. ■ FERNANDO LARA.

La película del año, en otro tiempo y otro país

La cartelera parisina ofrece en este momento los títulos de mayor actualidad. No sólo los de la más escogida selección del último Festival de Cannes —Polanski, Petri, Rosi, Fellini, Kazan, Kúmel, Ivory, Zulawsky, Wajda, Korber, Lelouch, Vautier, Hitchcock y varios otros—, como de todos aquellos que reflejan ajustadamente el momento cinematográfico. Inútil señalar que en esta amplia cartelera (que se renueva prácticamente en doscientos dieciocho films por semana) no existe ninguna película española; sólo en un local especializado en films de terror aparece un «Necromicón» firmado por Jess Frank. Y el resto es silencio.

Un paseo por la cartelera de París es, prácticamente, una puesta al día en materia cinematográfica. Pero no sólo esto; dado el tipo de cuestiones que el cine ha decidido plantearse, la visión de las películas parisinas supone también un acercamiento —dentro de las limitaciones propias del medio— a los problemas más acuciantes del mundo contemporáneo. No faltan, claro está, los títulos «bluff» que no responden más que a un mercado deseoso de ser plenamente informado. Pero, de cualquier manera, el golpe brutal que supone para un españolito de buenas cos-