

El número de obras participantes en cada uno de los premios rondaba el medio centenar, de las que alrededor de una cuarta parte tenía claro interés. Las obras premiadas lo fueron por mayoría, redactándose actas que instaban al estreno no sólo de los títulos ganadores, sino de los finalistas. En total, cuatro obras en castellano, una en mallorquín y otra en catalán, que esperan la oportunidad de subir a un teatro de Alcoy y a otro de Alicante, de acuerdo con los organizadores de los premios. La dotación económica está prevista y lo importante es que no surjan los problemas de la edición anterior. ¿Qué problemas eran esos? Pues que tanto «Las planchadoras», de Manuel Martínez Mediero, Premio Ciudad de Alcoy, como «Matadero solemne», de Jerónimo López Mozo, Premio Carlos Arniches, no obtuvieron el necesario permiso de censura. Obstáculo que no sólo supone la frustración de los autores de las obras, sino la asfixia gradual de los premios, privados de la operatividad social y polémica propias de la representación.

Sucede, además, que las obras dejan cada vez un mayor margen a la creación escénica, lo que quiere decir que si no se estrenan se quedan en proyecto, en un estímulo que nadie aprovecha y cuyo verdadero alcance resulta imposible comprobar.

El Premio Arniches para obras en castellano ha correspondido a «Mañana», de un joven escritor alicantino que ha decidido esconderse tras el seudónimo de Sutton. El premio para obras en valenciano se lo ha llevado un mallorquín con «Ara a qui toca?». El Ciudad de Alcoy lo ha ganado Wilburg Laya, en competencia

con nombres bien conocidos, con «La cena», una tragicomedia negra llena de ingenio y de agresividad.

Los tres textos, aparte de los dos finalistas del Arniches y el finalista del Alcoy, cuyo estreno se recomienda —«Variaciones para equilibristas», de Luis Matilla, y «Etcétera etcétera»; «Los Hermanos», de Daniel Cortezón—, ofrecerán muchos problemas teatrales a quienes los lleven a un escenario. Falta hacer que tales problemas se aborden, que no surjan otros y que el joven teatro deje de ser esa especie de gran secreto, que cada cual, a falta de testimonio público, ensalza o rebaja sin posibilidad de verificación. ¿No es ridículo que nuestros nuevos autores sólo puedan estrenar, y generalmente en malas condiciones, sus obras menos audaces? ¿No dan pena fenómenos como el de Wellwarth explicando en las Universidades norteamericanas cómo es el teatro español que aquí se desconoce? ¿Cómo van a conseguir nuestros autores, por más que quieran «llegar a la mayoría», escapar a una condición minoritaria en gran parte impuesta por sus dificultades de comunicación? Suponiendo que se estrenen todos los autores ahora premiados, ¿serán aceptados y entendidos por un público que no ha participado en los antecedentes de todo tipo que se descubren en tales obras? ¿Y no están afectados los mismos autores por el hecho de que su cultura teatral procede más de la lectura y de alguna esporádica salida al extranjero que de la experiencia adquirida regularmente en los teatros de su ciudad? Son preguntas que sólo podría despejar una vida teatral libre y fecunda. ■ JOSE MONLEON.

CINE

La mirada de un viejecito

Mientras un grupo de gente canta, exaltada, una canción nazi, un viejecito —que no participa del entusiasmo colectivo— se lleva la mano a la cara y medita, como diciendo: «Otra vez, Dios mío, otra vez lo mismo». Superviviente de 1918, de la debacle del imperialismo de los Kaiser, el viejecito tiene conciencia de que la marea nacional-socialista va a inundar Alemania tan sólo trece años después del fin de la Gran Guerra. El partido hitleriano ha salido triunfante de las elecciones generales de septiembre de 1930, faltan sólo dos años para que su jefe sea erigido en canciller. Y en medio de una aristocracia y una burguesía obsesionadas por el comunismo, de un pueblo desilusionado, harto de sufrir, un viejecito que asiste a una fiesta campestre parece ser el único que se da cuenta a fondo de la tragedia que se acerca. La imagen desvaída con que empieza «Cabaret» se puebla al final de cruces gamadas. El viejecito tenía razón. Su estremecedora mirada era un signo de lucidez.

Lucidez que no alcanza a los restantes personajes del film de Bob Fosse, empeñados en una supervivencia individual que quiere desentenderse —ignorándolo— del proceso colectivo. Todos son como marionetas que van aquí y allá, muñecos que creen disponer de su vida, cuando lo único que en realidad les está permitido es evolucionar

mínimamente, según la mayor o menor flexibilidad del hilo que les sostiene. Las líneas de tensión del «kabarett» berlinés, constituido en centro geográfico de la película, de las anécdotas personales de quie-

dinámica— de los números musicales, inteligente y conciso en las notas históricas que sobre el nazismo va facilitando, el autor de «Noches de la ciudad» («Sweet charity») pierde bastantes puntos cuando de na-

ocasiona la película, signo de su riqueza, de su capacidad para invitar a la reflexión, para sugerirnos caminos por donde transitar libremente. Ejemplo vivo de que el cine-espectáculo no tiene por qué ser necesaria-



«Cabaret» (Berlín, 1931), de Bob Fosse (1972).

nes se mueven alrededor de él y del contexto global que arropa y determina todo ello, son líneas convergentes, entrecruzadas minuto tras minuto, sin posible escape por parte de ninguna de ellas. De ahí proviene la estructura dramática utilizada por Fosse, de ahí el principio directriz del montaje, que la ordena estéticamente, de ahí el carácter de «croupier», de regulador del juego, concedido al animador del cabaret, en magistral interpretación de Joel Grey. Las grietas que pueda tener el film no provienen, entonces, de su estructuración, sino del desigual dominio que posee Fosse sobre esas líneas de tensión que antes mencionábamos. Maestro en la coreografía, en la planificación —plástica y

rrar puramente se trata, cuando la pantalla refleja seres que dialogan, se aman o sufren, y no cantan y bailan, o se ven impotentes ante su destino colectivo.

Amarga película «Cabaret», insólito musical este, pleno de fatalismo, de tristeza, de negrura. ¿Qué ha pasado en el mundo, qué ha pasado por todos nosotros, cuál es la angustia que nos domina para que —dentro de un mismo género, dentro de la producción americana «standard»— este sea el sucesor de «Cantando bajo la lluvia» o «Un americano en París», obras llenas de alegría, de entusiasmo humano, cantos apasionados a la vida? No es esta la menor de las preguntas que me planteo ante «Cabaret», dentro de las muchas interrogantes que

mente alienante, de que la comercialidad no conlleva la prostitución del espectador, como día tras día se nos quiere hacer creer.

Por supuesto que «la vida es un cabaret», que todo es un «show», donde cada uno jugamos el papel de «clown», de actor dramático o de chica de conjunto, que no se sabe muy bien quién ni por qué nos ha destinado. Pero, ojo, cualquier nazismo puede despertarnos trágicamente. Entre fascinantes coreografías, Fosse parece indicárnoslo. Con la ayuda de las «Historias berlinesas», de Christopher Isherwood, y la inspiración puesta en el Visconti de «La caída de los dioses», el Bassani de «El jardín de los Finzi-Contini» o el Brecht de tantas y tantas obras maestras. Y con el «handicap» de la

censura y los exhibidores españoles, que han hecho lo imposible por destrozarle la película. ■ FERNANDO LARA.

Laurel y Hardy ante el capitalismo

Una de las primeras películas salidas de la nueva productora independiente creada por Barbra Streisand, Paul Newman, Steve McQueen y Sidney Poitier, «Los indeseables» (absurda traducción de «Pocket money», que nada tiene que ver con el título original ni con la película; en la misma lógica podía haberse traducido como «Amores y desaventuras de las valquirias en el Oriente Medio»), es un nuevo título en la filmografía del desigual Stuart Rosenberg, uno de los hombres jóvenes de Hollywood, marcado por una inquietud política más bien intencionada que consistente.

En clave de humor, no matizada claramente desde el principio de la película, Rosenberg narra una historia trillada en el cine del Oeste, que renueva la odisea de caza y captura de animales aptos para el rodeo, haciendo que sus dos protagonistas, en lugar de duros e invencibles supermanes, sean lo que Peckinpah llamaría dos «perdedores»: dos hombres víctimas de un engraje capitalista que se ven obligados a sobrevivir en lo que pueden y a enfrentarse con quien les explota dentro de sus escasos medios y de su mínima comprensión del mundo en que se encuentran. Marvin y Newman son como Laurel y Hardy. Incluso en sus gestos y frases reproducen algunos de los que fueron clásicos en aquella pareja. Rosenberg utiliza esos

«tics» para precisar hasta la saciedad la total inocencia de sus protagonistas, hombres duros por tradición, explotados por ignorancia y que deben jugar, al mismo tiempo, el papel de explotadores norteamericanos ante otros personajes de su misma condición, pero diferenciados míticamente y, en cierto matiz, económicamente.

El juego de Marvin y Newman es patético. De un lado se ven tratados por los mexicanos —campesinos en paro que hablan mal el inglés— como supermanes de otras tierras que todo lo pueden. Por otro, queriendo no renunciar a la vanidad de la situación, pierden en el trabajo encomendado mucho más dinero del que en teoría deberían ganar. Finalmente, el patrón de todos se negará a satisfacer las cantidades previstas, y los dos falsos superhombres satisfarán su legítimo derecho a ser pagados con un inútil y pintoresco esfuerzo de lucir su virilidad.

«Los indeseables» no llega, sin embargo, a alcanzar el nivel de interés que, sobre el papel, debería tener. El trabajo de Rosenberg es, desgraciadamente, reiterativo y poco brillante. Desde que el planteamiento de la película ha sido fijado, la narración no avanza; se remite a sí misma cubriendo el espacio legal de duración. Newman y Marvin repiten situaciones paralelas. Quizá Rosenberg no ha llevado hasta el final el juego, quizá en la versión española se pierdan mil detalles de interés.

En este caso no se trata de mutilaciones de imagen, sino de un doblaje desgraciado que ha eliminado la diferencia de lenguaje de americanos y mexicanos y hasta ha dejado frases sin doblar. ¿Qué dice al final de la película Paul Newman que mueve la boca sin parar?

Interesante pero limitado esfuerzo el de Rosenberg —más limitado aún entre nosotros— por descubrir que, en una misma situación, la diferencia de dinero en el bolsillo no diferencia a los explotados. ■ DIEGO GALAN.

En la tradición de la narrativa americana

Nada mejor para entender «Jeremiah Johnson», de Sydney Pollack (1972), que encuadrarla en la tradición de la más típica narrativa americana. Describiendo las características esenciales que conforman dicha narrativa, llegaremos también a una aproximación certera de lo que es el último film del autor de «Danzad, danzad, malditos». Veámoslo:

1. Estructura de balada como tratamiento de una figura legendaria.—Jeremiah Johnson ha pasado a la mitología del Oeste bajo los apodos de «el asesino de los indios crow» o «Johnson, el comedor de hígado», porque la leyenda —de enorme circulación entre las tribus indias— aseguraba que se comía crudo el hígado de sus víctimas. La obra de Pollack trata de presentar los hechos que provocaron esta configuración mítica. Su serenidad, su tranquila descripción, el carácter cíclico que posee la historia que nos cuenta —bañada en un sentido de la nostalgia—, la introducen en el campo de la balada tradicional, cosa que la música y canciones de John Rubinstein y Tim McIntire subrayan continuamente.

2. Individualismo.—A este respecto, Paul Jarrico ha dicho: «Por

primera vez, que yo sepa, en «Jeremiah Johnson» se muestra cinematográficamente nuestra tradición de abrupto individualismo. Es su profundidad lo que la destaca, su manera de elazar el nexo positivo y el nexo negativo de la tradición americana sin que ambos aparezcan aislados, sino inextricablemente unidos».

3. Descripción de un itinerario.—Físico, en primer término, de recorrido topográfico, provoca en el personaje que lo vive un desarrollo paralelo de tipo ético, moral y psicológico. Johnson efectúa un desplazamiento interior al mismo tiempo que consume millas, su situación anímica es diferente tras los cien minutos de película.

4. Presentación de un proceso de aprendizaje vital, fijándose sucesivamente en las distintas fases que lo componen.—Tras romper con su mundo interior, Johnson apenas puede sobrevivir en el nuevo que ha buscado, hasta que una serie de encuentros humanos (con Garra de Oso, la familia masacrada, Del Gue, la tribu de los Cabezas Planas, Swan, su esposa india) le pone en condiciones para ello. Aprende a sobrevivir, a satisfacer primero sus funciones más primarias —comer, dormir, hacer el amor— y luego su relación afectiva con los demás, ya sea de cariño o de odio.

5. Dialéctica hombre/escenario.—Concretada aquí, en la interconexión hombre/Naturaleza, elementos ambos que no podrían entenderse por separado y si sólo a partir de la relación indivisible entre ellos. En un primer término de las características del film de Pollack (1) se halla su fisicidad, el carácter de protagonistas que adquieren he-

chos físicos, fenómenos naturales, como la nieve, el viento, la lluvia o el sol (un recuerdo para Jack London). La brutal belleza de las montañas del Norte del Estado de Utah queda así plasmada a la perfección gracias, además, a la extraordinaria fotografía de Duke Callaghan, lastimosamente desvalida en la ampliación a 70 mm. que se exhibe en Madrid.

6. Sentido de la ironía, de un humor sutil.—Que se funde con ese matiz melancólico de que antes hablábamos. El muy notable trabajo de Robert Redford acentúa dicho carácter irónico, que subyace o planea sobre la narración según los momentos.

7. Tratamiento de los personajes y sus actos a nivel aparente, nunca psicológico.—Suceden multitud de cosas en «Jeremiah Johnson», aunque al espectador le dé la impresión de todo lo contrario. No existe una introspección psicológica a fondo, un estudio de las motivaciones de los personajes. Al revés, se contemplan los hechos dejando que el público se los explique por sí mismo.

8. El hombre acaba sujetándose necesariamente a unas reglas, sean las que sean.—Pensar lo contrario es un idealismo utópico. En este sentido, la búsqueda de independencia efectuada por Johnson no acaba sino en el fracaso. Fracaso que se halla como columna vertebral del cine de Pollack. ■ F. L.

(1) Declaraciones de Sydney Pollack pueden hallarse en el número 316 de TRIUNFO, dentro de la síntesis informativa «El cine: trece testimonios», elaborada con declaraciones de directores asistentes al último Festival de Cannes, en el que participó de manera oficial «Jeremiah Johnson».

La sombra de los clásicos americanos

José Giovanni, novelista pasado al cine, seguidor entusiasmado del genio de Dashiell Hammett, conocedor exhaustivo del cine de Huston, Hawks, Hitchcock y, en Europa, de Melville, no disimula en su quehacer como realizador estas preferencias. En su última película exhibida en España, «La puerta cerrada», realizada en coproducción franco-hispano-italiana (lo que permite, curiosamente, que el coproductor español Eduardo Manzano se coloque al final de los títulos de crédito como responsable de toda la producción), las enseñanzas de todo el cine clásico americano se hacen evidentes. Giovanni juega fundamentalmente al cine de acción y, como él mismo dice, no quiere encontrar en las reacciones de sus personajes un trasfondo o una explicación que no venga motivada por la acción misma. Cualquiera matización sobre la conducta de sus personajes, sobre el sentido último de la obra, no aparecerá en la pantalla deteniendo la vertiginosa marcha de los acontecimientos narrados, sino que serán estos mismos acontecimientos los que, indirectamente, expliquen la película. A señalar, a favor de Giovanni, que esta técnica inventada por los maestros del «thriller» (Hammett a la cabeza) es algo que domina, sin pretensiones ni pedantería.

En «La puerta cerrada» hay una desenrollada y casi enloquecida sucesión de aventuras, con una amplia gama de personajes secundarios, útiles sólo en un momento preciso de la narración, que irán deshilianando las motivaciones de la con-