

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

portante la grabación discográfica de todo lo que se canta, ya sea el canto muy elaborado y perfecto de los profesionales famosos, o el canto de los aficionados, mejores o peores, que sea por la razón que fue se mantuvieron apartados del público, cantando en círculos de amigos o en las fiestas locales de la variada geografía del canto. Y, de hecho, son varias las casas discográficas que en los últimos años han puesto en marcha secciones de flamenco jondo o han reanimado y mejorado viejos fondos saturados entonces de cupletismo, aprovechando así la gran ola de nuevos aficionados, surgidos al calor de la renovación propugnada y sostenida desde estas páginas de TRIUNFO contra la interpretación conservadora de toda la flamencología y de la mayoría de los viejos aficionados. La «Antología de la seguriya» y la «Antología de las soleares» (Ariola) son una nueva edición del «Archivo del Cante Flamenco», de Vergara (seis discos), cuya grabación fue dirigida por el escritor jerezano J. M. Caballero Bonald. Vergara fue precisamente una de las empresas que padecieron la crisis editorial evidenciada hace dos años, no mucho después de la aparición del «Archivo...», cuyos derechos ostenta hoy Ariola. Se incluyen ahora materiales no utilizados entonces, e igual que el resto, obtenidos en directo en los propios lugares o escenarios reales donde habitan los cantaores.

Respecto a las grabaciones de que aquí se da noticia, es interesante apuntar la inclusión de cantaores como Tía Anica, La Piriñaca, Manolito el de María, Juan Talega o Francisco Mairena y otros artistas menos conocidos de nuestros lectores, todos los cuales han vivido y cantado siempre en su tie-

rra y para sus paisanos. Sin esta aproximación física de los realizadores a los ambientes originarios del canto, no existiría hoy registrada, por ejemplo, la voz de Manolito el de María, gitano solearero de Alcalá de Guadaíra hoy desaparecido, y acaso el más emotivo y peculiar exponente de los cantos de Joaquín el de la Paula. Tampoco habían grabado nunca, según parece, Luis Torre «Joselero», buen cantaoir gitano, de Morón, y el extraordinario guitarrista Diego el del Gaster, ambos invitados en los Des-Encuentros de Arte de Pamplona. Los cantos de soleá y seguriya, recogidos en estas antologías, proceden, en general, del siglo diecinueve, época en la que surgieron y evolucionaron en una gran variedad de modalidades expresivas. En un momento en que en el campo ya no se crea nada, porque su actividad está requisada y dirigida desde los centros de decisión de las grandes ciudades, en cuyos alrededores se alberga ahora el pueblo moderno, que tiene conciencia de su condición y que lucha por nuevas fórmulas de comunicación, recoger y difundir lo que estas viejas voces de nuestro pasado dicen sobre un suelo más o menos todavía nuestro, no es menos importante que el encuentro por algún investigador cruidito de algunas páginas fundamentales para la interpretación de lo que hemos sido o de lo que tan brusca y manipuladamente estamos dejando de ser. ■ F. ALMAZAN.

ARTE

Antonio Saura está haciendo actualmente una



exposición de obra gráfica (serigrafías y litografías) y de dibujos en su galería habitual de Madrid: en Juana Mordó. No presenta ningún óleo. De un tiempo a esta parte se advierte en la obra de Saura algo como una dificultad para la creación de obras de gran formato, de óleos sobre todo. ¿Qué le pasa? Le pasa lo que puede pasarle a todo verdadero creador cuando de verdad es responsable: le pasa que no le es posible crecer gratuitamente; le pasa que su crecimiento creativo tiene que pagarlo en la moneda de su propia creación. Si queremos, podemos llamarle a eso «crisis de crecimiento». Lo que ocurre es que esa es una crisis que se da solamente en los verdaderos creadores cuando son absolutamente responsables. Para mí, esas dificultades problemáticas de Saura son la mejor garantía de su autenticidad presente y futura.

Pero toda esa consideración sobraría si yo me atuviese exclusivamente a la exposición que Saura nos ha presentado: una formidable exposición de dibujos y de obra gráfica. ¿Por qué buscarle tres pies al gato? ¿Por qué tratar de buscar consideraciones sobre lo que pudo ser, basándome en lo que es? Porque se trata de Saura, uno de los responsables de la pintura española actual. ¿Es que Saura no tiene derecho a tener problemas privados con la pintura? Tiene derecho a tener problemas, pero difícilmente tiene dere-

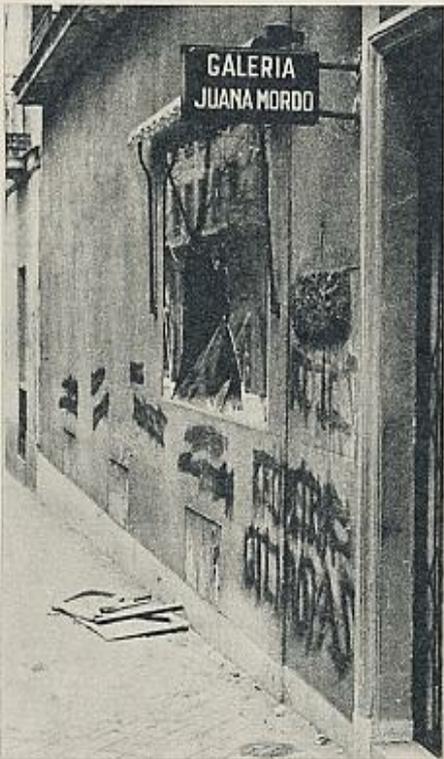
cho a mentenerlos en privado. Porque, sencillamente, su pintura es pública. La prueba de ello es el ataque de que ha sido objeto su exposición por parte de esas tan originales «partidas de la porra», ya peculiares del tiempo presente, que pueden armar en cualquier exposición la de Dios es Cristo si no merece su aprobación.

Como es sabido, una de las noches anteriores a la Navidad, unos cuantos iluminados de ese tipo fueron hasta la Galería Juana Mordó, donde se celebra la exposición de Saura, y la atacaron por su único sitio vulnerable: por el escaparate, donde se exhibía, con el anuncio de la exposición, una serigrafía del artista. Con piedras más a propósito para la batalla de Covadonga que para ejercer con ellas la crítica de arte, rompieron la gran luna y penetraron en el único sitio que les fue posible: en el ámbito mismo del escaparate, de donde sustrajeron la serigrafía que anunciaba la exposición. La única tarjeta de visita que dejaron fue un «¡Viva Cristo Rey!», pintado sobre la pared, que, la verdad, no puede identificar a nadie, puesto que el vandalismo puede incluso usurpar los gritos de guerra.

Quede constancia de eso, y quede para la investigación policíaca todo lo demás. Pero tengamos en cuenta el ataque en lo que tiene de verdad y, sin hipébole, de crítica de arte, para, si es posible a través de él, acercarse un poco a la obra de Saura. «Por sus obras, los conocéis», dice la frase evan-

gélica. Y si ciertamente, por unas series de obras de este tipo ya estamos empezando a conocer una tristísima mentalidad española, se trata ahora más bien de todo lo contrario. Se trata ahora de saber qué es lo que hay en la obra de Saura que le molesta a esa gente y que le obliga a actuar como lo han hecho. En alguna ocasión, refiriéndome a la obra de Saura, yo mismo he hablado de lo que considero como una especie de «Theologia Diabolis», de algo —por favor, entiéndase todo en el sentido figurado— como un cierto «pacto con el diablo» para destruir de alguna manera el mito angélico. Cuando hablo del mito an-

el mundo platónico de «las ideas». Desde los comienzos de la modernidad, más concretamente, desde Picasso, el arte tuvo necesidad de destruir el mitologismo de la belleza —el «ángel»—, que, como he dicho en más de una ocasión, al escapar a la expresividad de nuevas realidades, se había convertido directamente en colaboracionista. Eso que se llamó tontamente «fealdad» en las expresiones picassianas y contemporáneas —en las expresiones de Saura—, no es otra cosa que ruptura con la antigua belleza, que se había convertido en barragana de la injusticia, presidiendo con sus ángeles alegóricos y sus metopas



gético, estoy pensando especialmente en don Eugenio D'Ors: en su angeología fundamental, nutridora de toda la belleza, y aun la gracia posible del arte. Si bien se mira, esa angeología procedía inequívocamente del mundo clásico. Aceptarla sin más equivale a poner como norma de arte —es decir, como norma testificadora de la realidad—

tantos frontones áulicos. Ese sentido y no otro tiene en Saura su permanente ruptura con toda posible línea melódica. Y eso es lo que, con una intuición crítica digna de mejor causa, han sabido ver esas especies de guerrilleros, que sin duda tienen instalado un teléfono rojo con la Divina Providencia.

Aunque no es sólo eso:

Las fuerzas creadoras de la destrucción no hilan tan fino. Ellos vieron, sin duda, esas alusiones caricaturales a Felipe II y a Torquemada, que en Saura son características, a través de sus conocidos «retratos imaginarios». Para nadie que lo conozca es un secreto que Saura encarna perfectamente la figura del «liberal doceañista» español, y más aún: encarna la figura de lo que antes se llamaba con el bellissimo nombre de «librepensador». Una figura como la de Felipe II —y no digamos la de Torquemada— tiene por fuerza que despertar en él una cierta antipatía.

El ataque antisauriano es un ataque inquisitorialista: de la carciandía inquisitorial que, por desgracia, es todavía un ingrediente, aunque no creo que decisivo, de la vida española. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CINE

Unamuno, en comedia italiana

Más que una película sobre la fe, creo que «Per grazia ricevuta» (aquí exhibida con el extraño título de «Las tentaciones de Benedetto») plantea el problema de la dificultad de ser hombre en un medio ambiente determinado. Dificultad nacida del peso de toda una concepción vital calificable de castrante, en cuanto que considera al individuo como ser necesitado de protección, como eterno niño incapaz de devenir adulto por sus propias fuerzas. Los traumas religioso-sexuales que Benedetto

sufre en su infancia le imposibilitarán durante muchos años un desarrollo normal de su personalidad. Cuando cree haberlos superado de alguna forma, cae inconscientemente en el mismo esquema dentro del que se había movido toda su vida. Si antes era San Eusebio su «protector», después es un farmacéutico ateo quien le sirve de guía, de escudo. En definitiva, sólo se ha producido en él una traslación de dependencia, desde el nivel religioso al nivel laico. En un sentido psicoanalítico, «Per grazia ricevuta» no es más que la presentación de un caso de «búsqueda del padre», realizada en unos términos dentro de los cuales el repudio consciente no sirve como contrapeso al carácter de «necesidad» que todo contexto ideológico-moral otorga a dicha búsqueda. La única salida para Benedetto sería luchar por ser de una vez él mismo mediante un acto de destrucción violenta de todo su pasado. En vez de plantear las condiciones y dificultades de esta lucha, Manfredi prefiere terminar su película con un chiste. Quizá gracioso, pero, como el noventa por ciento de los chistes, evasivo. Son las reglas del juego de la comedia italiana.

Porque es dentro de este molde donde Nino Manfredi —habitual intérprete del género— ha querido desarrollar su primer largometraje, realizado a los cincuenta años, edad poco habitual para una «opera prima» (su experiencia previa como director se reducía al «sketch» «L'avventura del soldato», de «L'amore difficile», 1962). Con ello obtiene una audiencia de público indudablemente mayor, a costa de diversas concesiones y una ausencia de rigor que queda enmascarada tras un costumbrismo a menudo divertido. Si Manfredi no se ha roto la cabeza a la hora de dar una estructura a su película (narrada en «flash-backs» de varios personajes, aunque siem-



«Las tentaciones de Benedetto» («Per grazia ricevuta», 1971), de Nino Manfredi.

pre desde el punto de vista del protagonista, que él mismo interpreta), sí, en cambio, la ha cuidado enormemente, como se percibe en la elaboración de la imagen, sobre todo dentro de aquellos fragmentos que él consideraba como más significativos: secuencia en la tienda de lámparas, primeros planos en el camión del proveedor del convento, escena de la boda, preparativos del suicidio... Cuidado también existente en el guión, pero que no puede evitar ciertos baches narrativos y una descompensación general entre los contenidos de cada uno de los «flash-backs». Con notable ventaja para el primero de ellos, recreado de un clima casi mítico de infancia, abortado por la presión moral y religiosa del entorno. Aquí, Manfredi nos recuerda al Berlanga de los años cincuenta, el de «Novio a la vista» o «Los jueves, milagro», aun cuando el doblaje de la versión española —aligerada en varios planos— debilita en muchos grados la frescura de estos pasajes de la primera parte del film.

Los fallos graves vienen más tarde. Especialmente con la inserción del farmacéutico librepensador, personaje arquetípico, literario, falso en su elaboración y desarrollo. El que este ateo militante acepte los sacramentos y bese el crucifijo en los últimos momentos de su vida me parece un hecho que —rebasando toda ambigüedad— resulta denunciador de la postura de

Manfredi ante el contenido ideológico de su film. Por más que quiera ser testimonio de su propia confusión ante el problema de la existencia e inexistencia de Dios. Y por más que le valga como resorte dramático para desencadenar la nueva crisis de Benedetto, que se siente otra vez engañado. «Per grazia ricevuta» queda así como un remedo de película unamuniana, cuando es, en realidad, la historia de un hombre destruido por una cultura y una educación que son también las nuestras. ■ FERNANDO LARA.

Un boy llamado Russell

El escandaloso director de «Music lovers», «Women in love», «Los diablos» y algún otro título más calmado, aparece ahora en España con una de sus apaciguadas películas: «The boy friend», segundo que se estrena entre nosotros, tras aquel simulado «Un cerebro de un billón de dólares», que pasó, como es natural, sin pena ni gloria.

Ahora, «The boy friend» está mejor lanzada, se destaca más el nombre del autor, se recuerda que Russell es el director del escándalo de Venecia del año pasado, llamado «Los diablos». España aprovecha los títulos equilibrados de los jóvenes autores que lanza la lejana Europa. Los es-

pañoles somos un poco las ratas cinematográficas que se alimentan de las obras europeas. Ninguno de los títulos realmente famosos y protagonistas nos llegarán, pero si todas aquellas obritas que rodeen de cerca o de lejos a las auténticas...

Lo curioso de este caso es que, muy posiblemente, «The boy friend» es la mejor película de Russell. Ya se ha comentado en estas páginas que Ken Russell es un hombre que busca con astucia las imágenes grandilocuentes que faciliten la sorpresa y el escándalo. Un cineasta que se alimenta de lo superficial y brillante, antes que de sus propias preocupaciones vitales (caso de que las tenga). Sería estúpido negar a este realizador un amplio conocimiento del cine, y hasta un sentido muy inteligente de la imagen. Russell sabe en todo momento por dónde va, y domina suficientemente su trabajo como para conseguir exactamente el resultado que desea. Pero sus películas se han quedado siempre en un popurri de banalidades, incapaces de superar la más anodina trivialidad.

Realizar una película sobre un musical malo es un reto que una persona como Russell no puede eludir. Si hasta ahora el cine musical no era sólo una sucesión de escenas con música, sino una composición general de ritmo musical en la que los cantables y los bailarines eran la expresión

más depurada de la obra, con una coherencia estética total con ella, Russell rompe este sistema expresivo para dividir la parte estrictamente musical de la narrativa. Su juego cinematográfico pretende ser una antología de la comedia musical cinematográfica, conocida hasta la fecha, sostenida débilmente por un hilo argumental que se desprende del todo de la música. Así, su trabajo es de laboratorio, escaso de imaginación y hasta impersonal. Un cine musical que no sólo se remite a las abigarradas composiciones de Busby Berkeley, sino que inicia su recorrido en las fastuosas declamaciones de Francesca Bertini, pero sin conectar en ningún momento con la «esencia» de aquellos musicales. Todo lo contrario de la labor de Peter Bogdanovich en «¿Qué me pasa, doctor?», que parte de un trabajo personal y que acaba en una antología admirativa de toda la comedia americana.

Russell no puede dejar de ser él mismo. Y su trabajo, como siempre, no penetra la epidermis de las cosas. Sin embargo, aceptando su juego de sucesión de números antológicos, «The boy friend» es como una clase divertida en la que los eruditos procurarán colocar en cada imagen el nombre de su inventor, y los neófitos sonreír ante las ingenuidades expresivas de los más clásicos musicales.

«The boy friend», de Ken Russell, penúltimo film del autor de «Women in love», «Music lovers» y «The devils».

