

«Barravento» quiere contar el germen inconsciente de una revolución y la imposibilidad de que éste se desarrolle cuando los elementos de una colectividad andan alienados creyendo en la influencia de ciertos dioses en sus actos cotidianos. La situación de los pescadores de la película es rápidamente solucionable si se unen y recuperan su red. Pero ellos (salvo el «intelectual» venido de la ciudad) creen que uno de los pescadores ha sido el elegido de los dioses para salvarlos. Y nada hacen por mejorar su situación. Y, sin embargo, todos ellos han llegado a la conclusión de que sólo una actitud violenta, revolucionaria, solucionaría sus vidas.

Marginando cualquier consideración culta, a la hora de ver «Barravento» es irreprimible una sonrisa. La ingenuidad de la narración —y su ya mencionada torpeza, que acarrea una confusión notable que invalida el producto como película didáctica y popular—, hacen pensar en un muy joven y reciente descubridor de la lucha de clases que drásticamente expone su punto de vista en un medio (el cine) que desconoce. En su siguiente película, Rocha se superaría a sí mismo de manera notable, sustituyendo ese no saber hacer por una fuerza vital y una complejidad analítica mucho más importante. ■ D. G.

Virgen, católica y deportista

No mucho más que una simple ilustración del viejo esquema del vicio y la virtud es «Vidas opuestas», de Pietro Germi. Reducido aquí al contraste entre lo sofisticado y lo natural, lo superficial y lo trascendente, la mera enunciación de estos términos y un mínimo conocimiento de la obra última de Germi son ya capaces de sugerir por sí mismos los límites

en que se resuelven aquellos conflictos planteados por el film. Visión moralista y acomodaticia a ultranza la de esta relación entre un realizador de televisión y una estudiante virgen, católica y deportista. Defensa de los buenos sentimientos, de la ruralidad, de la tradición, frente al «desenfreno» de las grandes ciudades y el «materialismo» de sus habitantes. Nada nuevo, insisto, para quien conociese «Serafino»; curiosa evolución, sin embargo, en un hombre que previamente había atacado la mediocridad y mezquindad de la vida provinciana o pueblerina a través de «Divorcio a la italiana», «Seducida y abandonada» o «Señoras y señores», obras fáciles y oportunistas también, pero que revelaban al menos un distinto punto de vista cara a los comportamientos de una determinada sociedad.

Me imagino que debe de ser una maravilla creer de verdad que «las castañas son buenas» —título original de la película—, que las cosas sencillas y cotidianas a las que no damos importancia sirven por sí solas para justificar una vida, que si nos entregásemos a lo más elemental, a lo puramente vegetativo, todos nuestros conflictos habrían terminado. Germi tiene la suerte de confiar a ciegas en la existencia y triunfo de los buenos sentimientos, del «amor al prójimo» como regla de oro para el funcionamiento de la sociedad. Yo no sé si a esto se le puede llamar optimismo o ceguera. Ni sé tampoco si envidiar o lamentarme ante la presencia de una postura vital tan cómoda y relajada. Consecuencia de todo un pensamiento y toda una moral que han intentado tradicionalmente conformar al hombre según las necesidades e intereses que defendían, ocultando con celo la realidad en que estaba inmerso ese hombre, la visión del mundo que ahora ejemplifica Germi

se nos revela hasta tal punto insuficiente, que ha de ir envuelta en las convenciones genéricas de la «comedia sentimental» para que el público llegue a aceptarla. Creo que cada cual tiene derecho a defender sus ideas, a expresarse de acuerdo con su manera de pensar. Pero lo mínimo que hay que pedirle a un autor es inteligencia, un rigor con sus propios supuestos ideológicos que le evite caer en groseras simplificaciones y esquematismos. Al fin y al cabo, «Vidas opuestas» no está tan lejos —en cuanto a línea argumental— de «Ma nuit chez Maud». Lo que les diferencia esencialmente es que, a la seriedad intelectual de Rohmer, Germi sólo puede oponer un misal de Primera Comunión forrado en «rousseauismo» de tercera mano, convertido más bien en tópica «alabanza de aldeas».

Existe, además, otro problema: Cuando Germi realiza «Le castagne sono buone» —1970— tiene cincuenta y seis años, y difícilmente puede conectarse a esa edad con las vivencias de gente con treinta y pico años menos a sus espaldas, reflejar con una mínima exactitud la trayectoria de un planeta tan alejado del suyo. Es, entonces, el del director italiano un «cine de papá», donde el «personaje positivo» (Carla, la estudiante) representa a la hija que todo padre de familia de sesenta años desearía o habría deseado tener, frente a la posibilidad que supone la desgracia de Teresa (su hermana) o la desocupación de Luigi (el realizador de televisión), exorcizada dicha posibilidad por el triunfo del «personaje positivo». El hecho de que las dos hermanas sean huérfanas de padre se revela entonces como significativo, porque es Germi quien ha asumido ese papel paternal... A cierta edad, por otra parte, casi todo autor firma su «pacto de Fausto»: tratar de una juventud que ya se le

ha escapado para siempre. ■ FERNANDO LARA.

Una cárcel para hablar de libertad

Tom Gries no es uno de esos autores que desde el principio de su carrera consiguen una definición perfecta de su poética. En su caso, ésta viene delimitada por los productores, las estrellas y los guiones que le entreguen. Cuando alguno de éstos conecta ampliamente con los intereses de Gries, los resultados serán tan brillantes como los de su primera película, «Will Penny» (que nadie sabe por qué aquí se llamó «El más valiente entre mil»), o que casi estuvieron a punto de serlo en «Locos». Pero si las exigencias de la producción le distancian, esos resultados serán tan confusos como los de las versiones españolas de «Los cien rifles» o «Los indomables». Desconociado aún en España su última película, «Journey Through Rosebuds», se estrena ahora su penúltima producción, «La casa de cristal», que ya fue presentada en el último Festival de San Sebastián y que está basada en una narración de Truman Capote.

Y en «La casa de cristal», Gries puede volver a plantear su situación predilecta: la de un hombre solo, marginado por cualquier razón, envuelto en una situación ante la que no consigue reaccionar a tiempo. Como en «Will Penny», donde Charlton Heston se apartaba cansado a un lugar solitario y ahí le llegaba el problema, que él pretendía anular olvidándolo, en «La casa de cristal» se plantea una doble situación, dependiente una de otra, y aclaradora de las cualidades de esa soledad. Los héroes-víctimas de esta película tratan de enfrentarse aisladamente a la situación opresiva e injusta en la que se ven envueltos. Ninguno de ellos consegu-



«La casa de cristal» («The glass house»), de Tom Gries (1972).

rá vencerla, porque el problema no es el de un enemigo concreto, sino el de un sistema concreto que permite la existencia de ese enemigo. Y mientras por un lado «La casa de cristal» nos cuenta las reacciones y circunstancias de esas víctimas, por otro nos recuerda que el problema es otro más complejo, porque proviene del sistema, que, en palabras del director de la cárcel, «es el único que tenemos y siempre es mejor que otro cualquiera». El conjunto de las soledades de los personajes de la película no suma una fuerza común, sino un grupo de individualidades debilitadas que llegarán al error y a la inutilidad por una falta a tiempo de conjunción y de precisión.

En un medio donde la violencia reina, sólo la violencia la domina. Y Gries, ampliando su planteamiento, realiza una radiografía social que supera los límites estrechos de una cárcel concreta para referirse a los de otra cárcel sin límites, igualmente justa y violenta. De ahí su inmediato simbolismo de los personajes. El intelectual, pacífico y dialéctico, que no se

atreve a llevar a la práctica lo que indudablemente le dicta su teoría. El grupo de los negros, teóricos del amor y la no violencia, resignados a su situación y confiados en que sus problemas no conectan con los de los blancos. La Policía, el poder, corrompido por la comodidad y sus intereses políticos, que trata de olvidar los problemas que deberían preocuparles en aras del supuesto bien común, el mantenimiento del «único sistema que tenemos».

«La casa de cristal» (posiblemente la más espléndida película de Tom Gries) es, por otra parte, una inteligente lección de narrativa cinematográfica, sin descubrir nada nuevo y sin renovar básicamente ninguno de los ortodoxos planteamientos de Hollywood. Ya desde el principio de su película Gries logra crear un clima de tensión, que irá desarrollando, bajo un sabio guión, hasta hacerlo insufrible en los últimos momentos de la película. Hasta el punto de que el público español, infantilizado por tanta carga de novela rosa, grita y aplaude fre-

nético cuando cree que la historia va a resolverse según los eternos cánones del final feliz; público que llega a insultar en voz alta a la policía «bueno» cuando erróneamente dispara donde no debe.

Truman Capote, Tom Gries y ese espléndido cuadro de actores (Vic Morrow, en el rey de la cárcel; Alan Alda, en el intelectual tímido; Ciu Gullaher, en el soldado que viene de Vietnam; Kristoffer Tabori, en el joven ingenuo, irremediablemente destinado a enfrentarse a la situación que cree poder eludir...) combinan una amarga, pesimista y dura crónica de nuestro mundo. «La casa de cristal» (que se proyecta en versión totalmente íntegra entre nosotros) es una película a ver. ■

DIEGO GALAN.

TEATRO

«La piedad» y lo que pasa

Se dice que con la segunda representación de «La piedad», por el Corral de Comedias de Valladolid, el Goya dará por cerrado su Ciclo de Cámara. Lo que no deja de ser una triste noticia, al margen del posible interés o no del espectáculo. También se dice que todo proviene de una escena, de unos gestos de los actores que se han estimado indecorosos. El resultado

concreto, con independencia de la cualificación de dicha escena, quizá sea demasiado grave, en el sentido de haber perdido nuestros grupos de teatro independiente, a causa de lo sucedido con «La piedad», el que parecía un posible camino para su manifestación: el aprovechamiento del día de descanso semanal de los teatros. Ciertamente no habría por qué repetir la escena en cuestión, pero mucho nos tememos que, a la vista de lo sucedido, los empresarios decidan ir a lo seguro y «es propio» de sus locales, las dos funciones diarias para el gran público, sin meterse en aventurados apoyos a los grupos experimentales.

Por lo demás, el que el problema se haya planteado con «La piedad» no deja de ser un

tanto sorprendente. El espectáculo, que ganó diversos premios en el último Festival de Sitges, ha parecido formalista y un tanto abstracto a la mayor parte del público joven. El tema, planteado entre invocaciones bíblicas, parece girar en torno a la soledad e insolidaridad de los seres humanos, generadora fatal de la tiranía. El texto es breve y hermético, expresándose el drama —la acción— a través de imágenes que «ralentizan» el movimiento y crean un lenguaje iconográfico. La ruptura radical del naturalismo, la creación de un tiempo dramático abstracto y convencional, el carácter de «paso» —quizá no sea caprichoso pensar en la tradición escultórica específica de Valladolid— que parece seguir el proceso pantomímico de los

intérpretes, determinan un estilo completamente peculiar entre los propuestos por nuestros grupos. Es un espectáculo —la propuesta textual, simple punto de partida, es del vallisoletano Fernando Herro— que concilia la violencia con un tono solemne y casi litúrgico, necesitado de una preparación y de una medida muy calculada y rigurosa.

El resultado, por lo esotérico del lenguaje y por lo esquemático de cuanto se transmite, es, con frecuencia, tedioso, encerrada la obra en una solemnidad que se vuelve retórica y un tanto vacua. El equipo de actores que ofreció la obra en Sitges había conseguido, según parece, y tras muchos ensayos, la capacidad y nivel de insinuación que ahora, con otros actores, se ha roto, dando pie a «filtraciones» de un naturalismo gestual que explicaría los problemas a que nos referíamos al principio.

A mí me parece el espectáculo demasiado grandilocuente, en el sentido de ser perceptible el desajuste entre la solemnidad formal y lo que el espectador recibe del escenario. La misma idea de acabar con la repetición de la primera escena, para presentar el proceso social como algo cíclico y repetible, entraña ya una actitud llena de trascendencia. Al espectáculo, en fin, le faltan dudas y le sobran respuestas.

Con todo, la aportación del Corral de Comedias y de su director, Quintana, a un teatro tan experimentalmente medroso como el nuestro, merece el mayor respeto. En el plano de la investigación sobre el lenguaje escénico, tanto «La piedad» como la «Paraphernalia», ofrecida la semana anterior, son, al margen de sus diferencias, un ejemplo común de las necesidades formales que hoy tienen nuestros grupos teatrales. Con la particularidad —y quizá

sea esto lo más interesante— que ni Ditiambó ni Corral de Comedias parecen haberse inspirado en modelos extraños, sino, más bien, afrontando la destrucción del naturalismo mediante ceremoniales de clara y cruel raíz española. ■ JOSE MONLEON.

ARTE

La Galería As, de Barcelona, nos sorprende ahora con una estupenda exposición de grabados y litografías de Georges Braque, como ya antes nos sorprendió con otra exposición de grabados de Marc Chagall. La Galería As está comandada y dirigida por un grupo de jóvenes entusiastas que hacen muchas cosas —entre otras, la bella revista en catalán "Questions d'art", una de las mejores en su género de España—. Esa exposición de litografías de Braque, como la de Chagall, es muy característica del estilo y la manera de actuar de ese grupo. Es muy característica, creo yo, de una cierta mentalidad catalana que yo considero una virtud: la de mantener como un culto respetuoso a ciertos maestros y valores del pasado —del inmediato pasado— sin renunciar a un pronunciamiento en favor de la vanguardia más rigurosa. Saben ser actuales porque son tradicionales. La galería siempre está en la línea de la experimentación, pero también en la de recordarles a los jóvenes experimentadores quienes han sido sus maestros. Por lo demás, As no es una galería de esas de grandes campañas internacionales.



CANCION

LA ULTIMA FRONTERA DE CARACOL

Manolo Caracol era de los pocos cantaores que podía referirse a una dinastía. Su verdadero nombre era Manuel Ortega Juárez y "la casa de los Ortega" es hoy respecto al canto lo que los Rothschild respecto a las finanzas. Como Caracol declaró a TRIUNFO (número 427), los Ortega han dado muchos cantaores: "Mi bisabuelo, que era Curro Dulce, que era el abuelo de mi

padre, y por parte de mi madre 'El Planeta', que era el inventor del polo y que era el primer cantao del mundo. O el que creó el polo, porque yo creo que los cantes no se hacen. Se hacen los roperos, las cómodas, los muebles; el canto se crea. 'El Planeta' fue más antiguo que 'El Fillo', y de ahí dimanan ya los Ortegases. 'El Fillo' era Ortega, y fue el primer cantao que tuvimos largo'...

Cantaor largo de recursos fue también Manolo Caracol, muerto ahora en accidente de tráfico a los sesenta y dos años, edad relativamente corta para un cantaor (piénsese en Bernardo el de los Lobitos, que vivió más de ochenta años, o en Juan Talega; en el mismo Pepe el de la Matrona). Lo que ocurría con Manolo Caracol era que por su participación en el famoso concurso de Granada, organizado por Falla hace medio siglo, podía parecer mayor de lo que era. Por entonces, en 1922, tenía sólo once años, y su interesante participación en el concurso lo lanzaría a la profesionalidad: actuaciones en el teatro Victoria, de Sevilla, una extraña jira con Federico García Sánchez y Antonia Mercé; y luego, el teatro Calderón, de Madrid (entonces llamado Centro): "Yo vine

a Madrid el año mil novecientos veintidós, cuando gané el premio en el festival, precisamente en esta época, al teatro Centro, que hoy es el teatro Calderón, y que tenía un teatro arriba, en la terraza. Un teatro maravilloso, que existe aún el escenario".

Y en Madrid triunfaría Manolo Caracol y se afincaría para siempre. El lo expresaba así: "En Madrid ha habido siempre doce o catorce cafécantantes. Los artistas grandes, los fenómenos, siempre han estado en Madrid, en el café de la Magdalena o en otros; Manuel Torre, Escacena, Chacón, se venían a Madrid por temporadas. Madrid siempre ha sido la tierra que nos ha acogido. La frontera de llevar los cantes puros flamencos de Madrid para arriba la he hecho yo. Por España entera y por el mundo entero"... Precisamente en este llevar los cantes "por España entera" dejó Manolo Caracol algunos jirones de esa pureza que pretendió expandir. El lo explicaba a su manera, y los "caracolistas" lo defendieron en una larga polémica entre ellos y los "mairenistas", desarrollada en estas páginas durante el verano de 1970, a raíz de una entrevista con Antonio Mairena (número 416).