

consumidas por el «mundillo» teatral.

Conozco «Edicto de gracia» y algunas otras obras de Camps. Unas, con voluntad de insertarse en la cultura mexicana, libres de cualquier melancolía de exiliado. Otras, asentadas en temas históricos de carácter «universal». Otras, como la dedicada a la muerte de Federico García Lorca, con la mirada puesta en la vida española.

«Edicto de gracia» pertenece, de hecho, a este último grupo. Sólo que en lugar de anclarse en la realidad contemporánea —otra obra de Camps se titula «El caso Palomares»—, se remonta a un viejo episodio de la Inquisición. Concretamente, al estudio de un inquisidor que no se dejó arrastrar por la histeria del medio ambiente y quiso ejercer su función con criterios objetivos. Personaje que existió en la realidad y tipificó de un modo concreto el conflicto entre la superstición y el espíritu científico.

La obra tal como ha ganado el Lope de Vega es larga. Seguramente porque Camps ha pasado una buena temporada en Alemania, y, al modo de Hochhut o un Peter Weiss, propone textos extensos que luego hay que interpretar y recortar en la puesta en escena. Aparte, claro, de que la duración media de una representación en cualquier ciudad europea es muy superior a la que es habitual en los teatros españoles. También el fondo documental del drama, la voluntad de interpretar unos hechos realmente acaecidos, en lugar de inventarlos, refleja la proyección de la estancia de Camps en Alemania, aunque es justo decir que en Camps existió siempre esa voluntad «documental», madurada luego en su «etapa alemana», y que fue precisamente el estreno de una obra en esa línea, «Viznar, o la muerte de un poeta», lo que le valió su primer viaje a la República Democrática.

¿Cuándo se estrenará en Madrid «Edicto de gracia»? Quizá, en todo

caso, sea mejor poder hacer esa pregunta que haber visto la obra con el verano encima y poca vida por delante. ¿Y qué ocurrirá con la pieza de Jesús Campos, que acaba de ganar el Lope de Vega del 74? ¿Se estrenarán las dos la próxima temporada?

En algún sitio he oído decir que la obra de Camps irá al María Guerrero y que no será Alberto González Vergel quien la monte. ¿Quién lo hará, pues?

Parece que los aires de la «apertura» van a alcanzar, lógicamente, al repertorio y a la organización de los Teatros Nacionales. Sería bueno que todos supiéramos pronto lo que va a ocurrir. Cómo, cuándo, dónde y de la mano de quién nos llegará «Edicto de gracia», el postergado Lope de Vega del 73. ■ JOSE MONLEON.

DISCOS

Los restos del aeroplano

Todo comenzó con la marcha de Marty Balin. Sin su cantante solista y fundador, los Jefferson Airplane perdieron su ímpetu creativo, y se han ido escindiendo lentamente en dos grupos totalmente divergentes: Paul Kantner y Grace Slick (junto con David Freiberg en el último año) han desarrollado la vertiente épica del Airplane, mientras que Jorma Kaukonen y Jack Casady retrocedían hacia el blues bajo el nombre de Hot Tuna.

En la actualidad, parece que los Jefferson Airplane sólo existen como grupo en los contratos de RCA, una impresión confirmada por la gira de Kantner-Slick-Freiberg, con una tруппe denominada Jefferson Starship. Más evi-



Grace Slick.

dencia: los últimos ofrecimientos del Airplane han sido una grabación en directo (*), y «Early Flight», una colección de material editado en «sencillos» o rescatado de los armarios de Grunt Records.

Los resultados de esta separación de facto han sido variados. Resulta instructivo comparar los discos más reciente de Hot Tuna y Slick-Kantner-Freiberg. El cuarto, de Hot Tuna, es «The Phosphorescent Rat», y es una vuelta al formato de trío (Kaukonen, Casady y Sammy Piassa); también es un escape de su especialización en formas sincopadas del blues —boogie, ragtime— hacia áreas menos restrictivas, aunque quedan vestigios de la época anterior. Esta nueva actitud se percibe en la aparición de arreglos orquestales en un par de temas y en las partes adicionales de guitarra que Kaukonen añade haciendo uso de las posibilidades del estudio. Hot Tuna ya han borrado el mal sabor de sus mediocres comienzos, pero lo indeciso de su dirección y lo modesto de los resultados sugiere que se están desperdiçando las posibilidades

(*) 30 Seconds Over Winterland (RCA-Grunt BFL 1-0147). De los LPs mencionados aquí, es el único que ha aparecido en España hasta el momento.

de un guitarrista y un bajista excepcionales.

«Manhole» es el cuarto álbum de la facción progresiva del Airplane, y viene bajo el nombre de Grace Slick. Lo de «progresiva» viene de la introducción de elementos musicales tan foráneos como una banda de gaiteros escoceses y una orquesta de 40 miembros. Slick, Kantner y Freiberg se mueven dentro de la tradición más melódica y rica del rock de California; sus discos son producto del trabajo comunal característico de la comunidad musical de San Francisco.

Lo más notable del «long-play» es «Theme from the movie Manhole», resultado del viaje de Grace y Paul a España, y cantado parcialmente en español. Es una pieza de estructura simple, pero que avanza majestuosamente hacia un clímax que deja al oyente emocionalmente exhausto después de quince minutos dominados por la voz de Grace, nunca más poderosa. La letra desarrolla la historia de las relaciones entre dos personas, y la sitúa en el contexto de una sociedad asfixiante y amenazadora. Lo poco que se entiende de las partes en español refuerza esta sensación ominosa con referencias de la «gente obligada a delatar» y la necesidad de escapar que

se contraponen a las visiones románticas del principio («la música de España es para mí como la libertad»). Impresionante.

En la segunda cara, Slick tiene otra *tour de force* en «Better lying down», un blues erótico con el sólo acompañamiento de un piano. El resto de «Manhole» se acerca más al contenido de anteriores LPs de Grace y Paul. A destacar los juegos de voces en «It's only music» y la guitarra de Craig Cachico, miembro de Steelwind, una buena banda que graba para Grunt. La única decepción es «Epic No. 38», que no llega a formar una pieza coherente.

Slick y Kantner han sido objeto de numerosos ataques desde que el Airplane comenzara a descomponerse, y su actitud defensiva se nota en el tono ligeramente cínico del folleto que acompaña al disco. Pero «Manhole» es la mejor refutación de las acusaciones de esterilidad. ■ DIEGO A. MARIQUE.

CINE

1936 en musical

Se ha querido hacer creer que las películas «frívolas», las «hechas con el único interés de distraer al público», son siempre asépticas políticamente; que los conceptos expuestos en ellas sobre la familia, el amor, el sexo, la religión, el compromiso político, el folklore, la amistad, la bondad y la maldad, no tenían más valor que el de aderezar una complicación dramática, sin que en ningún momento adquirieran significado más complejo. Como si el hecho de remitirse, aun-

que involuntariamente, a una determinada escala de valores ideológica y moral, pudiera ser en algún momento gratuito o inocente. Pero esto es lo que siempre nos han dicho los que precisamente con sus películas se remitan con más fuerza a esos valores y los que con más energía, aunque «sin querer», los defendían o los atacaban.

Viene esto a cuento de la última película de Pedro Lazaga, «Cinco almohadas para una noche», que protagoniza Sara Montiel, y aquí, el nombre de la actriz no es gratuito, porque ella sola recarga la película de valores o significados. Sara Montiel, una de las complejas, exóticas y curiosas personalidades del cine español, es la única estrella de sus películas; cualquier elemento fílmico está al servicio de la mayor honra y gloria de la actriz-cantante. Por otra parte, ella juega al personaje de personalidad exuberante que, a partir de una singularidad en los peinados, en los trajes y más profundamente en su conducta, representa o bien la belleza, o bien la sensualidad, o bien la libertad, siempre en términos generales y absolutos. Sara Montiel ha compuesto su tipo en estos calificativos y pretende en su trabajo arrastrar al espectador en la consideración de que ella es todo esto. Quiere esto decir que, dentro de las claves de sus películas, su propia aparición tiene ya unas connotaciones precisas que tampoco pueden acabar definiéndose como inocentes, por mucho que en sus intenciones si sea éste el deseo. Es decir: las películas de Sara Montiel deberían ser sólo películas de Sara Montiel, al servicio del único lucimiento de «su arte», pero las implicaciones volcadas en su personaje, justamente para darle singularidad y atractivo, transforman el personaje de la actriz en un mito, de alguna manera significativo.

«Cinco almohadas para una noche» es, en este sentido, una pelícu-

la ejemplar. De un lado, la acción de la película se sitúa en 1936, meses antes del estallido de la guerra civil. La actriz-cantante es capaz de destapar la personalidad real de los políticos («Al principio me daba miedo hablar en público —dice uno de ellos, pero luego perdí la vergüenza—, y ya hablo, hablo y hablo») para descubrir cómo éstos acaban por destruir los auténticos valores; en este caso, la maternidad. El miembro de la CNT (o algo así) será un chulo descarado; el «señorito» —amigo de Casares Quiroga— será sólo un aprovechado. Los otros serán unos seres despolitizados que están dispuestos a gozar los encantos de la actriz para volcarse en la realidad política del momento cuando ella les puede complicar la vida. Porque ella, que va a ser madre, es la verdad perenne.

De otro lado, la picaresca —el «humor verde»— viene a remitirse, primero, a una liberalización censural («abierto» hasta unos límites, pero rígida en otros), y segundo, a frivolidad sobre la época escenificada: si en 1936 una mujer podía acostarse con cinco hombres en una sola noche, en 1974, la hija de esa mujer sufrirá fuertemente ante la idea de tener que separarse de su único novio y no poder casarse con él. Es decir, se aprovecha el «destape» de la censura para remitirlo a una época «inmemorial» y confusa, donde todo era posible, pero se respeta la conservación de los valores eternos para nuestro presente...

«Cinco almohadas para una noche» puede, por otros ángulos, ser comentada más ampliamente: el valor de los números musicales, su estructuración, la interpretación de unos actores que pretenden emular la comedia americana y no pueden impedir los «tics» propios del sainete español, el imposible mundo de lujo donde se mueve la protagonista, su justificación... Pero ello excede

la extensión de este comentario. ■ D. G.

Etnografía subcultural

Como una prolongación de la secuencia de «Roma», centrada en un teatro suburbial de variedades durante la guerra, aparece «Polvere di stelle», de Alberto Sordi (1973), rebautizada en España «Esa rubia es mía». No es el único matiz felliniano de la película, parentesco quizá debido a la presencia como coguionista de Bernardino Zapponi —que ejerció idéntico trabajo en «Satyricon», «Los clowns» y la citada «Roma»—, pero también al tratamiento estilístico de determinadas secuencias (la inicial en la romana Galleria Colonna, la llegada del jefe fascista) y a la coincidencia en tipos y situaciones con «Luci del varietà». Pero en este aspecto, «Polvere di stelle» se relaciona, lógicamente, con todas aquellas obras cuyo protagonista comunitario es una infima compañía teatral o de revista en su peregrinar por pueblos y pequeñas ciudades («Cómicos», de Bardem, y «Las salvajes en Puente San Gil», de Martín Recuerda-Ribas, entre ellas).

Las particularidades del film de Sordi, y que lo hacen digno de interés, surgen desde un doble aspecto: su ubicación en unos momentos decisivos para la Historia contemporánea de Italia y la fiel reconstrucción de un tipo de espectáculo revisteril de gran aceptación popular. El bombardeo sobre los Abruzzos, la huida del Rey Vittorio Emanuele III, el armisticio con los aliados, la República de Saló, la derrota del fascismo y la ocupación norteamericana, van pasando al lado de esta «troupe», cuya única ilusión es sobrevivir, poder comer y dormir todos los días con las doscientas liras que les proporciona el representar su «espectáculo hawaiano». Hay algo en «Esa rubia es



Alberto Sordi, como director de cine.

mía» de resumen parábólico de las vicisitudes del pueblo italiano ante unos enormemente variables acontecimientos históricos que no llegaba ni a comprender ni a asimilar. Como también lo hay en ese paréntesis triunfal, coincidente con el avance de las tropas aliadas y con la mitificación de lo americano en cuanto símbolo de la libertad y del paraíso soñado. A través, especialmente, del personaje de Mónica Vitti —donde la actriz repite en parte su interpretación de «Niní Tirabusció»—, Sordi presenta la fascinación de ese mundo mítico, formulado a través de un lenguaje, de una subcultura, en que el cine de Hollywood tuvo papel decisivo.

Otro tipo de subcultura, con sus reglas y características propias, queda también mostrado en «Polvere di stelle»: la revista en una doble vertiente. Primero, la abiertamente subdesarrollada misérrima; después, la que imita a la comedia musical de Broadway con unos grados de sofisticación incapaces de evitar, pese a todo, tal origen subdesarrollado. La recreación meticulosa de números

musicales y «sketches» cómicos en los que, sin duda, Sordi ha recurrido a su experiencia dentro del género, constituye ese segundo aspecto de interés que antes citábamos. Se trata de un verdadero intento de etnografía subcultural, que los comentaristas de los diarios madrileños no han sabido ver, aludiendo en sus reseñas contrarias al fil a —por ejemplo— la abundancia de chistes chabacanos y de lenguaje y otras libertades de expresión, propias del teatro de los barrios bajos, sin entender, por tanto, el significado de reconstrucción de un mundo que posee la película. Sordi consigue en ella lo mejor —junto a algunos pasajes de «Amore mio aiutami»— de su filmografía como realizador. La escasa concreción de un guión que se pierde excesivamente en anécdotas secundarias, así como el continuo lugar preferente ocupado por la pareja protagonista en perjuicio de otros personajes y de la situación histórica global, impiden que «Esa rubia es mía» vaya más lejos. Defectos a los que, entre nosotros, se une la existencia del doblaje que

—aun esforzado y digno en este caso— nunca podrá traducir giros, juegos de palabras, acentos y matices que las voces originales, sin duda, contenían y valoraban. ■ FERNANDO LARA.

El sexo, como excepción

Las últimas películas de José María Forqué coinciden en una problemática común que el propio autor define como la del análisis de las relaciones en las que un ser domina o anula a otro. «El monumento», «El ojo del huracán», «La cera virgen», «Tarots» y ahora «No es nada, mamá, sólo un juego», sirven como punto de partida ese juego dramático de la destrucción para intentar abrir un campo más amplio —sobre todo, en «El monumento» y «La cera virgen»— que cubre una panorámica sobre las represiones sexuales inherentes a una sociedad como la española de nuestro momento y, hasta en ocasiones, un intento de esbozar (aunque esto sólo tímidamente) las razones que motivan tal situación.

En este sentido, las películas de Forqué, en un plano teórico, podrían inscribirse en la lista de títulos que tratan de ofrecer en nuestro mediocre cinematografía una temática ambiciosa e inteligente. Sin embargo, Forqué, que es un espléndido narrador de historias, acaba limitando esas ambiciones, en función de una pretendida comercialidad, a un plano que es más válido en su teoría que en su planteamiento. El intento de conectar con una moda cinematográfica exitosa —la del «morbo» de ciertas singularidades sexuales— limita su trabajo al de película «del momento» sin llegar a una auténtica profundización de su temática. O, lo que es lo mismo, la necesidad de una exageración del «caso» tratado en cada película (exageración que se supone proporcional a la comercialidad), además

de ocultar en cierto modo las motivaciones íntimas de Forqué en la elección de su temática, impide la verosimilitud de su trabajo.

Si en los títulos antes citados esto se ofrecía con cierta claridad, es en su última película, «No es nada, mamá, sólo un juego», donde aparece ya, a mi juicio, en todo su esplendor. Aquí, la aberración sexual del protagonista, excesivamente justificada por el «trauma» que sufrió de pequeño con la muerte de su padre, se presenta tan singularizada, que impide una ampliación del problema a términos generales. No en el sentido de que esa específica aberración sexual —la del dominio y destrucción del objeto erótico, su anulación como ser humano al servicio de una funcionalidad erótica despersonalizada— sea realmente común a muchos españoles, sino en cuanto las condiciones de esa aberración puedan servir de punto de partida a un análisis de las complejidades de una situación más común. En esta línea podían citarse algunos aspectos de «Ana y los lobos» y la totalidad de «Mi querida señorita», películas en las que «la excepción» conducía a una regla motriz de otros casos.

Forqué nos obliga a interesarnos por un caso aislado —por otra parte, sólo expresado en sus términos más evidentes—, pero sin que las peculiaridades de ese caso lleguen a turbar al espectador. En otras ocasiones hemos comentado el, para nosotros, temor de Forqué de complicarse su trabajo y llegar a servir de él para una inspección auténtica. Si la historia que narra no llega a turbarle a él mismo, a descubrirle nuevos elementos reveladores de una situación, si, en definitiva, el autor no se pone en juego en alguna medida, es injusto pretender que el espectador lo haga en su nombre. Injusto e indil porqué, en el terreno elegido por Forqué, sólo la sin-