



«Rompehuesos» («The longest yards», 1974), de Robert Aldrich.

reclusos que sirva de «sparring» al oficial de la cárcel, formado por sus vigilantes. Con ello, Aldrich hace caminar a su película en una doble dirección: el retrato de un mundo de dominantes y dominados, de hombres que se realizan en la violencia dentro de cualquiera de sus campos, fácilmente intercambiables, y la descripción de un personaje al que —dentro de una temática muy querida por los cineastas americanos de la generación intermedia, de aquellos que comienzan a trabajar después de la segunda guerra mundial— se le ofrece una «segunda oportunidad», una nueva posibilidad de dar a su vida un sentido del que carecía. Más allá de la intersección de estas dos anécdotas, «Rompehuesos» puede ser analizada como la reducción a ese universo concreto de varios de los elementos (necesidad del éxito, sentido de la competición, enfrentamiento de grupos sociales marginados con los detentadores del poder) que configuran la realidad estadounidense en un sentido global. Aldrich,

representante cualificado de «director violento» hasta haber llegado en más de un caso —«Comando en el mar de China» o «La venganza de Ulzana», por ejemplo— a posiciones abiertamente fascizantes, aplica a todo el conjunto descrito un sentido de la violencia que (peese a sus complacencias) al menos es liberador de una represión organizada, aunque nunca llegue a las cotas de lo revolucionario, toda vez que la situación analizada no queda subvertida tras el film, sino sólo momentáneamente cambiada de signo.

Mucho menos significativas son, cara a la orientación de esta reseña, «Carne viva» («Prime cut», 1972) y «Sábado inesperado» («Mordí e fuggi», 1973). Ambas por su obligada y cortante adscripción a un género —cine negro— y comedia, respectivamente— y por las imposiciones de producción sobre el criterio de sus autores, que hacen de la primera un film extraño y contradictorio y obligan a la segunda a un final mistificador. También esta es una forma de violencia. ■ **FERNANDO LARA.**

**El amor en el cine español, como siempre**

Las comparaciones son odiosas, como se dice habitualmente. En ocasiones, sin embargo, inevitables. Y hay varias respecto a la película «El Libro del Buen Amor», ópera primera de Tomás Aznar, que se ha estrenado en Madrid con un sorprendente éxito de público. La primera comparación surge con las prohibidas películas «El Decamerón», «Los cuentos de Canterbury» y «Las Mil y Una Noches», de Pasolini, donde, como Aznar pretende en su película, se adaptaban a la imagen las obras «pícaras» clásicas de la literatura, para dar no sólo una oportunidad de «solaz» al reprimido espectador, sino para plantear primordialmente un concepto de la libertad y el sexo, una vital alegría de vivir fuera de todo prejuicio y condicionamiento, que hacen de esta trilogía de Pasolini un prodigio de frescura y revulsión.

La segunda comparación surge con el propio texto que Aznar pretende haber llevado a la

pantalla: la obra del Arcipreste de Hita, donde, en el sentido antes aludido, Juan Ruiz expresaba con ironía y desparpajo una manera de vivir y entender las relaciones amorosas que poco tienen que ver con la timorata, pudibunda y reprimida visión de nuestros días.

La tercera, con otras películas españolas que sí quieren esforzarse por profundizar en los mecanismos de relación entre los españoles y que luchan desafortunadamente por combatir los límites de la estrecha censura española. Como ya se sabe, plantearse en serio los problemas que el español tiene no es tan fácil de cara a los guardianes de nuestra moral y nuestro conocimiento como hacer bromas intrascendentes con pretensiones de llegar al punto máximo de posibilidades.

Con cualquiera de estas comparaciones (odiosas, como digo), la película de Aznar queda reducida a un juego mínimo y hasta engañoso que sólo es capaz de atraer a espectadores deseosos de ver, por fin, en las pantallas españolas aquello que tan celosamente se le prohíbe

desde hace años. Oír algunos tacos, contemplar rápidamente algún desnudo femenino (y hasta masculino), ver por primera vez que la gente hace el amor y asistir al debut como actor de un cantante famoso, son ingredientes poderosos para atraer al público. Lo que ocurre posteriormente viendo la película es que las escenas «pícaras» (y este es un calificativo de la publicidad) se quedan reducidas a cuatro chistes reprimidos que se contrapuntean más tarde con una frenética y espiritual historia de amor, porque ya se sabe que aquí las relaciones amorosas sólo tienen sentido cuando media el matrimonio o algo que se le parezca. Que una película tan conservadora y tradicional haya podido escandalizar a algún crítico de periódicos no hace más que demostrar una vez más que estos críticos sólo son capaces de ver la apariencia: no sólo quieren que se les diga las cosas de siempre, sino que exigen, además, que tengan la forma y la estructura de siempre.

«El Libro del Buen Amor» no es sólo una nueva insistencia en la tristeza, el fracaso y la pesadumbre de cualquier historia de amor que no responda a los cánones «exigibles» (y puede que Aznar no se lo haya planteado así, pero este es el resultado, digamos moral, de su obra, al menos en mi opinión), sino una película que refleja, frente al problema del sexo, una timorataz alarmanante. (La cita de Pasolini sería aquí criminal; Aznar se coloca en sus atípicas por mucho que aprovechara la cacareada apertura censorial de hace un año. Prueba de ello es que mientras su «...Buen Amor» recibe todos los parabienes, Pasolini sigue prohibido, y no se trata sólo de una cuestión de desnudos.)

A la cualidad funda-

mental de su película se añaden, además, elementos chirriantes que la hacen inverosímil y, en ocasiones, grotesca. No ya sólo la sombra de bañador que luce Patxi Andión, interpretando el Arcipreste de Hita; la gordura de Blanca Estrada mientras se oye hablar de su cuello de garza y su mínimo talle, la espantada de un pueblo que huye de la peste confundiendo la peste con un terremoto, sino, además la interpretación de los actores, la estructuración monótona de las secuencias, la elección de los decorados (con esos cambios brutales entre interiores y exteriores) y, en fin, el inevitable resultado de una película que parte de planteamientos imposibles: por falta de una concordancia mínima entre el espíritu del libro y el autor de la película, por la labor de la censura (aunque en este caso haya hecho la «vista gorda»), por la falta de un presupuesto económico adecuado... El cine español de 1975 no está autorizado para llegar al nivel de la literatura del siglo XIV. ■ **DIEGO GALAN.**

**TEATRO**

**Crónica de las IV Jornadas de Teatro en Vigo**

Los grupos de teatro independiente de Vigo llevaron a cabo, como en años anteriores, las IV Jornadas de Teatro, que este año tuvieron un inteligente planteamiento y una programa-

## PUEBLO DE ESPAÑA YA NO CANTA

Cuatro actores jóvenes —Pilar Bayona, Alberto Alonso, Eusebio Lázaro y Maribel Lázaro— se habían propuesto realizar un espectáculo musical con textos poéticos de Machado, Alberti, Goytisolo, Felipe, Neruda, Hernández, Guillén, Otero, Celaya, Vallejo y otros, en un esfuerzo por superar la propia carrera profesional y por ofrecer en los escenarios españoles una representación que dignificara la labor cultural y social del teatro. Trabajando en cooperativa, este grupo de amigos, tras meses de ensayo —"y más de ciento cincuenta mil pesetas de gastos"—, anunciaron dos representaciones únicas en Madrid antes de iniciar una "tournée" por toda España, que ya tenían bastante programada. Con todos los permisos legales en la mano —censura, Policía, Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo, Sociedad de Autores, etcétera—, el espectáculo "Pueblo de España, ponte a cantar" recibió en pleno mes de julio una clamorosa acogida. Los totales llenos previstos para las sesiones de tarde y noche, que este inquieto grupo de actores

había anunciado, confirmaba (con las entradas agotadas) el acierto de su empeño, al menos en lo que a la idea de su realización se refería.

Sin embargo, momentos antes de iniciarse la primera de las representaciones anunciadas, y con el teatro ya lleno, se suspendió la representación, sin que todavía los interesados hayan conseguido conocer las causas de esta decisión gubernamental de última hora. Naturalmente, la sesión de noche fue igualmente suspendida, quedándose en la calle aquel público ávido de un espectáculo que rompiera la monotonía adocenada del teatro español.

"Ahora no sabemos qué hacer. Hemos invertido tiempo, esfuerzo, dinero, ilusiones... y nos quedamos con tres palmos de narices. Tenemos todos los permisos, y pensábamos que ya con ellos tendríamos la garantía de poder trabajar. Tenemos que afrontar los compromisos que habíamos establecido con otras ciudades, tenemos que afrontar las facturas, y, lo que es peor, la sorpresa que este hecho imprevisto nos ha producido..."

ción realista: La presencia del teatro portugués, castellano, vasco y catalán (el gallego se reservó una semana completa aparte), con lo cual tuvimos una visión auténtica de la marcha del teatro independiente en las distintas lenguas y culturas peninsulares, visión que quedaría reducida si las Jornadas hubieran sido únicamente de teatro castellano.

Comenzaron con una conferencia de Carlos Porto, que habló del teatro portugués antes y después del 25 de abril. No sería posible en este espacio dar una muestra detallada de su charla, pero sí considero interesante dar cuenta de los últimos acontecimientos cara al teatro en el país vecino. El 12 de septiembre, en el Ministerio de Comunicación Social, fue fundada una Comisión integrada por representantes del Sindicato de Teatro, Sociedad de Au-

tores, Sindicato de Músicos y Asociación de Críticos. La función de esta Comisión habría de ser, además de atribuir las subvenciones del Estado para el teatro, redactar la nueva Ley de Teatro. Como la radicalización del proceso revolucionario en Portugal fue más de prisa que la redacción de dicha Ley, después del 11 de marzo los propios redactores llegaron a la conclusión de que el proyecto de Ley estaba ultrapasado por la realidad social. Es entonces cuando surge la idea de la nacionalización del teatro. El proyecto no fue bien visto por algunos partidos, el socialista, por ejemplo, en función de la pérdida de libertad de los artistas, que deberían obedecer las decisiones estatales. Frente a esta actitud, los defensores de la nacionalización se basan en las declaraciones del primer ministro, Vasco

Gonçalves, en el Primer Congreso de Escritores: No habrá directrices en el aspecto cultural y estético. En este sentido, la actitud del Gobierno portugués se asemeja a la que adoptó el cubano en su día.

Por otra parte, el actual Gobierno contempla las posibilidades revitalizadoras de cultura que puede tener el teatro en un país con casi el 40 por 100 de analfabetos. Se proyecta hacer campañas por los pueblos con espectáculos adaptados a su sistema de vida. Los artistas irán acompañados, o mejor, precedidos, de un sociólogo, que investigue las condiciones económicas, sanitarias, culturales, etcétera, de cada lugar, y de un técnico, que se encargue de explicar al público el espectáculo y provocar las denuncias que los propios vecinos tengan que hacer en relación con el tema de la obra. Carlos Porto nos con-



«Farsantes y figuras de una comedia municipal». Grupo Mediodía.

to la primera experiencia de este tipo a que él asistió, realizada en pueblos de Braganza, una de las regiones más atrasadas de Portugal. La obra elegida y representada por un grupo de los alrededores de Lisboa es de Jaime Salazar Sampaio, autor teatral e ingeniero agrónomo; trata de los problemas que plantea el intermediario de los productos del campo. La mujer de Carlos Porto hablaba entusiasmada de lo positiva que resultó la experiencia, de la reacción de la gente, que comprendía perfectamente el espectáculo; de las muchas anécdotas que surgieron y el asombro de los ciudadanos ante la actitud comunitaria, generosa y afectiva de los primitivos campesinos. Puntos estos que permiten meditar sobre la distancia campo-ciudad, o el centralismo que deberán ir destruyendo. Por ahora, todo se cuece en Lisboa.

El grupo portugués A Comuna, que debía poner en escena «A Ceia», no pudo venir a Vigo, como estaba previsto. Lo esperamos en otra ocasión.

Le tocó el turno a continuación al teatro castellano. Habló sobre el tema Bilbatua, en sustitución de Hormigón, como estaba programado. Culpó a la censura de la pobreza teatral del país, de su ineficacia, e incluso de la baja calidad estética. El grupo Mediodía, de

Sevilla, puso en escena «Farsantes y figuras de una comedia municipal», montaje sobre textos del siglo XVII español, espectáculo correcto, de gran dignidad y calidad.

El grupo Acción Teatral actuó con la obra de B. Brecht, «Un hombre es un hombre». Buena actuación y derroche de aparato escénico. Un Brecht con garra, pero sin gancho, nos hizo meditar a más de uno en los lejanos que se nos van quedando los contextos brechtianos. Y el mundo no se detiene.

El espacio dedicado al teatro castellano llegó a su fin con el grupo Gangarilla, con la obra «Antigua cosa es amor», que no solamente decepcionó, sino que indignó al público y organizadores.

Pedro Barea habló a continuación del teatro vasco, de la tradición de las pastorales y de las dificultades de un teatro en relación con las del país y la lengua vasca.

Y pasamos a lo mejor de las Jornadas, sin duda alguna: El teatro catalán. Joan Castellés informó exhaustivamente sobre el teatro catalán y sobre los condicionamientos socio-políticos de la comunidad que debe sustentarlo. En esta línea se remontó al Estatuto catalán, del año 1932; a toda la campaña cultural y de prestigio de los últimos años, las quince edito-

riales catalanas, los cien libros publicados al año, las revistas, etcétera, culminando en el actual intento de normalización de la lengua. Nos habló del importante papel del Instituto de Teatro, con cinco secciones en funcionamiento; de la revitalización del teatro independiente en los últimos años y de los problemas de este teatro a nivel económico y de comercialización. La burguesía catalana perdió su interés por el teatro. Hecho perfectamente lógico, creo yo, en la medida en que el teatro comienza a plantear problemas que, lejos de entretenerles, van en contra de sus intereses de clase.

Un grupo valenciano, Plutja, con un excelente montaje colectivo, «El Supermamal», hizo una demostración de cuál puede ser una vía (parto de la base de que puede haber otras) para una concienciación colectiva sobre un hecho determinado. Creo que consiguen perfectamente su propósito, realizan una buena labor escénica y dan muestra de una coherencia ideológica y un conocimiento profundo de su país. A pesar de la diferencia idiomática, el público asistente reaccionó muy positivamente ante los planteamientos de Plutja. Ello es debido, creo, a que dentro de la cuestión de las nacionalidades ibéricas, el País Valenciano y Galicia son

las que tienen más características comunes. Características que, por supuesto, no vienen dadas por la cultura, el paisaje, la lengua o la economía agraria, tan diferentes entre un clima mediterráneo y otro atlántico, sino por ser víctimas pobres y paralelos del mismo proceso colonizador.

El grupo catalán A-71, con «La Lliçò», de Ionesco, dio una verdadera lección de buen teatro y magnífica interpretación. Ionesco fue recreado, yo diría supera-

do. El propio autor podría quedar sorprendido al comprobar lo que unos actores inteligentes y eficaces pueden hacer con su texto.

Las Jornadas de Teatro de Vigo terminaron con un plato fuerte: «Alias Serrallonga», montaje de Els Joglars. La obra desmitificadora de este grupo y el trabajo agotador de acróbatas, músicos, cantantes y actores al mismo tiempo da pie para hablar bastante rato. No puedo hacerlo. Esto no es más que una cró-

nica de una semana de teatro, y además los lectores de TRIUNFO conocen ya al grupo, y tendrán seguramente más noticias del mismo.

No debo terminar este comentario sin hacer alguna crítica. Una concentración teatral de la categoría y representatividad como fue ésta no debe quedar reducida a unos pocos, los de siempre, como sucedió. El auditorio de la Caja de Ahorros resulta muy pequeño para albergar al público que podía y

debería asistir. La difusión de los actos teatrales debe ser mayor y más eficaz. En años sucesivos hay que conseguir que una gran parte de los vigueses participen en la fiesta.

Las Jornadas de Teatro fueron seguidas de la Primera Mostra de Teatro Galego. Pero de ello les hablaré en otra ocasión. ■ MARIA XOSE QUEIZAN.

POLEMICA

EL FESTIVAL DE CANET

Por lo general, cuando dos personas escriben un artículo en colaboración, fijan los objetivos y luego proceden a redactarlo conjuntamente. Esto no se pudo cumplir en el caso de mi colaboración con el compañero Eduard Haro-Ibars, con respecto al festival de Canet-Rock. Por obstáculos insuperables de tiempo y espacio, mi compañero debió viajar a Madrid. Allí cogió mi versión escrita en Barcelona y procedió a incluir su parte, tal como habíamos dispuesto. Desgraciadamente, el resultado no ha sido feliz, pues aparezo firmando afirmaciones y comentarios de los que difiero por completo. Con el ánimo de aclarar este incidente, que no pudimos prever, y con el respeto que me merecen las opiniones o juicios de un colega, quisiera puntualizar ante el público mis divergencias con algunos aspectos del mencionado artículo.

En primer lugar, no creo que el festival fuera "un desastre" en lo musical, ni que los músicos "se limitaron a hacer una música de fondo". Hubo actuaciones mejores que otras, algunas alcanzan una verdadera calidad, y otras no dieron lo que se esperaba. Es algo que sucede en todo festival de tantas horas y de tantos artistas.

El problema del sonido fue real. Los altavoces no fueron suficientes para cubrir todo el espacio sonoro. Es verdad, pero achacarle este fallo a los organizadores es, a mi juicio, injusto. El sonido de Canet-Rock tuvo una larga historia, que de forma abreviada es la siguiente: la casa más importante de sonido existente en Barcelona no cumplió con lo prometido. Los organizadores hicieron un concurso abierto a todas las empresas, y ni pa-

gando se logró conseguir el material necesario. Simplemente, debido a la falta de cooperación de las empresas, se careció de medios.

El tercer motivo de discrepancia grave que tengo es en lo que se refiere al funcionamiento del escenario y el trabajo de los fotógrafos y periodistas. La afirmación de que "en el escenario, matones a sueldo de los organizadores impidieron a periodistas y fotógrafos el trabajar en paz", me parece demasiado duro para quienes tuvieron que pasar toda la noche cuidando las conexiones de los aparatos y que no se pisara ni arruinara la inmensa cantidad de cables que había alrededor del escenario. Después de que se produjeron tres accidentes con esos cables, y que se desconectaron las torres de sonido, Rafael Moll, encargado del escenario y personaje totalmente ajeno al "gangsterismo", que implica la afirmación de mi compañero, decidió que los periodistas abandonaran las inmediaciones del escenario. Los fotógrafos, en cambio, y salvo casos aislados, pudieron realizar su tarea. Me permito decir que en ningún festival grande (y esto lo experimenté personalmente en Woodstock) se permite que los periodistas que puedan estar en el espacio reservado a los músicos y los fotógrafos.

Hechas estas aclaraciones, quisiera sólo agregar —y espero que mi compañero Haro-Ibars esté de acuerdo conmigo— que Canet-Rock fue un éxito. Abrió una nueva puerta cultural en el panorama nacional, y brindó a la mayoría de los asistentes la posibilidad de vivir una experiencia creativa y vital: la experiencia de la libertad. ■ MARCELO COVIAN.

MUSICA

Los «blues» de monsieur Rault

En los últimos tiempos, una parte importante de los discos de blues han sido producidos en Europa; especialmente en Francia, donde compañías como America, Musidisc, Vogue, Barclay y Black & Blue han grabado a todos los bluesmen que se han puesto a tiro de micrófono. Pero no vamos a comentar ahora la paradoja de que Europa sea actualmente el mayor mercado para este género de la música popular afroamericana. La noticia es que Movieplay comienza a editar de forma racional su rico catálogo de blues con cuatro LPs de origen francés.

Entre los círculos de puristas, los «discos europeos» no gozan de mucha estima. La idea generalizada es que los resultados de estas sesiones rara vez son brillantes por diversas razones: los músicos se encuentran fuera de su contexto habitual, a veces en medio de giras agotadoras, con acompañantes ocasionales; tampoco ayudan mucho los productores, que frecuentemente se hallan paralizados al encontrarse trabajando con figuras legendarias. Philippe Rault no es

uno de estos productores, ya que sus heterodoxos proyectos y su falta de escrúpulos para manipular grabaciones han levantado frecuentes controversias.

Tres de los cuatro LPs editados por Movieplay son producciones de Rault. Todos ellos pertenecen a una colección titulada «House of the blues», que incluye reediciones de discos editados anteriormente por Barclay, unificadas por unas portadas llenas de colorines, pero atractivas. Lo mismo se puede decir de su precio: 225 pesetas. Sólo hay que objetar cierta negligencia en los créditos. Por ejemplo, en el LP de Buddy Guy y Memphis Slim no se menciona claramente que allí participa Junior Wells. En el disco de Gatemouth Brown tampoco se especifican los acompañantes y no se indica que los arreglos de viento fueron añadidos en USA. Pequeños detalles que deben tenerse en cuenta.

Buddy Guy y Memphis Slim aparecen juntos en «Southside Reunion» (S-21.667), que vio la luz hace tres años como la mitad del doble «Old Times/New Times», aunque entonces estaba atribuido a Slim, Guy y Junior Wells. La producción discográfica de Pete Chatman desde que fijó su residencia en París ha sido copiosa y no muy afortunada, pero este disco es uno de los que merece atención. Con el sólido soporte de los músicos de Chicago, Slim toca y canta con una desasosumbrada vitalidad. Un buen disco de blues urbanos, cuyo único inconveniente es que la guitarra y la armónica han sido mal mezcladas en algunos temas.

«Fourth And Beale» (S-21.666) apareció en 1969 como «Beale Street Blues» y es una magnífica introducción al arte de Furry Lewis, el más popular de los viejos bluesmen de Memphis aún en activo. Es un disco relajado (Lewis lo grabó recostado en su cama), que demuestra su habilidad como músico y «entertainer». A pesar de su

edad, Furry toca la slide guitar con una seguridad y una claridad asombrosas. Su repertorio incluye piezas populares (como el «Saint Louis Blues» de W. C. Handy), canciones folklóricas de las más diversas procedencias («When the saints go marchin' in», «John Henry») y composiciones propias. Hay mucho de improvisación en sus interpretaciones, ya que extrae versos y motivos musicales de su vasto repertorio para alargar o modificar sus canciones, según el momento. Para muestra, aquí tenemos «Judge Boushet blues», que resulta ser una versión revisada y alargada del «Judge Harsh blues» que registró en 1928. Un gran disco de blues sin adulteraciones.

«Gate's On The Heat» (S-21.665) apareció en 1973 en forma ligeramente diferente, como «The Drifter Rides Again». Es un disco vigoroso, pero corto en originalidad, de Clarence «Gatemouth» Brown, que no ha hecho en su nueva carrera nada comparable a sus discos para Peacock de los años cincuenta. A pesar de todo, es muy superior a «Deep South... In The Bayou Country», el LP del sheriff Brown, que apareció el año pasado; aquí no se encuentran los tópicos sobre el bayou y la música es más espontánea.

«Rock 'n' Roll Gumbo» (S-21.664) es el debut español del legendario Professor Longhair, uno de tantos músicos olvidados de Nueva Orleans, cuya valía sólo ha sido reconocida en los últimos tiempos, tras el éxito popular de Dr. John y Allen Toussaint. Su excentricidad como pianista y su facilidad para adaptar cualquier tipo de canción a su inimitable estilo están patentes en este álbum, que sufre curiosamente por una cierta rigidez, como si hubiera sido grabado con prisa y sin que los músicos se llegaran a encontrar a gusto. No es lo mejor de Roy Bird, pero merece ser escuchado. ■ DIEGO A. MANRIQUE.