



"Los placeres ocultos" (1976), de Eloy de la Iglesia.

total de la última película de Eloy de la Iglesia, parecen confirmarlo.

No han sido numerosas las ocasiones en que la censura ha prohibido en su integridad películas locales. "Viridiana", "Canciones para después de una guerra", "La respuesta"... Trasnocados y ridículos criterios morales o políticos han parecido justificar esas incalificables decisiones; eran los tiempos (recientes y, como se ve, actuales) en que unilateralmente los censores optaban por lo que les venía en gana. Si en todo momento esas decisiones han sido intolerables, en estos meses de la "democratización" no hay posibilidad de consentirlas. Si en cualquier caso la postura de protesta estaría justificada (incluso para "Call Girl", que sufrió recientemente idéntico tratamiento), en el de "Los placeres ocultos", mucho más, al tratarse de una película honesta, valiente y novedosa. Eloy de la Iglesia se ha planteado un tema tabú en nuestro cine y nuestra moral oficial: la homosexualidad. Una minuciosa descripción de la vida cotidiana, las angustias, los problemas legales y los éxitos de un homosexual español de nuestros días. Sin generalizar a términos absolutos, lo que hubiera exigido un planteamiento documental y, si se quiere, científico, De la Iglesia ha sintetizado de una forma inteligente la problemática legal de la homosexualidad en el caso intransferible de un ser humano concreto. Quizá lo que a la censura le ha turbado es el hecho (insólito en nuestras pantallas) de que esa homosexualidad no está vista con desprecio, sino, al contrario, con un apasionado sentido defensor y que, por tan-

to, no incluye las falsas premisas que sobre el tema suelen deslizar los timoratos. El personaje de De la Iglesia llega incluso a triunfar en sus problemas, alcanza de alguna forma la serenidad sin arrepentimientos ni moralinas.

Película violenta, inquietante, quizá desigual (un par de secuencias con la torpeza habitual de otros films "desordenados" de De la Iglesia), pero que coincide con lo mejor de su cine en ofrecer, con un planteamiento de "cine popular", es decir, con la sencillez narrativa que surge de la seguridad del análisis previo (análisis que da a las películas de De la Iglesia una clara dimensión política), problemas concretos de nuestra reprimida sociedad.

Comprensible, naturalmente, pero inaguantable esta decisión póstuma de una censura que no tiene —ni ha tenido nunca— razón de ser. ■ D. G.

## JAZZ

### Erroll Garner: Muerte de un "showman"

El mundo de la música popular lamenta estos días el fallecimiento de Erroll Garner. Quien, sin estar familiarizado con las

interminables polémicas que invaden el universo jazzístico, escuche alguna de sus grabaciones, que sin duda saltarán momentáneamente a las ondas radiofónicas al hilo de la dolorosa actualidad, se extrañará al saber que el estilo garneriano, a primera vista sencillo y directo, es uno de los más controvertidos en el dominio de la crítica especializada.

Empecemos por afirmar que Garner ha sido un caso único. Nunca realizó estudios musicales; tal vez jamás le hicieron falta, por cuanto ya a los tres años hacía lo que sus detractores mantienen que siempre hizo: recrear a su manera cualquier tema *standard* que escuchara. Sus progresos fueron rápidos en un ambiente familiar que daba gran importancia a la música, y a los siete años entró a formar parte de una banda que actuaba semanalmente en una emisora de su ciudad natal, Pittsburgh. Las historias hablan de actuaciones en compañía del que iba a ser gran bajista ellingtoniano, Jimmy Blanton, y también de una temprana carrera como *bo-xeador* profesional (curiosamente, uno de los pocos discípulos que se le reconocen a Garner, Red Garland, fue también *bo-xeador*); lo principal entre tanta anécdota es que ya durante estos primeros años Garner había desarrollado un estilo totalmente maduro y absolutamente pro-

prio, al margen de cualquier influencia directa.

La peculiaridad de ese estilo ha motivado que Garner haya exhibido su técnica —un prodigio auténticamente inexplicable— preferentemente en interpretaciones a solo o con el discreto apoyo de una sección rítmica compuesta casi siempre por bajo y batería, aunque a veces admitía también una guitarra y, ya más recientemente, algunos elementos de percusión. Sin embargo, son muy elogiados los registros que realizó como acompañante de Charlie Parker (el lector interesado puede encontrarlos, "Bird's Nest" y "Cool Blues", en el álbum "Bird Symbols", con etiqueta Marfer M. 70.018). Esa especialidad estilística ha hecho también que, en principio, se caracterice a Erroll Garner como un pianista que no ha hecho escuela, afirmación que, creo, tiene un valor relativo. La utilización que hacía Garner del piano ha merecido de algunos críticos el calificativo de "orquestal", y no ha pasado inadvertida entre los demás pianistas, singularizándose sobre todo en grandes técnicos, como Ahmad Jamal y el citado Red Garland. Sus inusitadas concepciones armónicas, hijas de su autodidactismo, marcaron de alguna forma el estilo de ciertos pianistas "duros", entre los que hay que citar a Bobby Timmons y Wynton Kelly —también desaparecidos ya—. Su sentido del



Erroll Garner.

humor —se han hecho famosas sus introducciones, en las cuales jugaba a despistar al oyente haciéndole creer que lo que iba a escuchar era algo muy distinto de lo que luego resultaba ser— ha influido en algunos pianistas en teoría muy distantes, como Ellis Larkins y Tommy Flanagan. En fin, su *swing* directo, tremendo, subrayado por continuos murmullos, ha llegado a todos, pianistas y no pianistas; el juego de su mano izquierda —Garner era totalmente ambidextro, y una de sus habilidades era cambiar, durante cualquier interpretación, la función de ambas manos— ha interesado a muchos guitarristas, y es perceptible su influjo en Kenny Burrell: el que tenga la suerte de poseer el disco "The Tender Gender", que compruebe esto en la versión que Burrell hace del tema garneriano "La Petite Mambo".

Todas estas características han sido, curiosamente, el eje de la polémica sobre Erroll Garner. Cierta sector de la crítica, ante aquel jazz elemental, complaciente, que se regodeaba en sí mismo, reaccionó calificándolo de vulgar, fácil y rapsodizante. Y es posible que fuera así, si entendemos por vulgar todo aquello que va dirigido primordialmente a entretener a un público (o a unos públicos, ya que la aceptación de Garner no se constreñía a las habituales audiencias de jazz); si llamamos "fácil" a lo que es natural y se limita a enriquecer de forma natural un género, los *standars*, cuyas posibilidades han demostrado una y otra vez los músicos de jazz, y al que Erroll Garner contribuyó con una verdadera joya: "Misty". Si, por último, creemos que rapsodizar es exhibir unas posibilidades técnicas hasta sus últimos extremos, sin por ello complicarse la vida ni complicársela al espectador, a quien Garner intrigó y divirtió a lo largo de toda su carrera de forma similar a como, en cine, lo ha podido hacer Alfred Hitchcock.

Porque Erroll Garner, hombre tímido y reservado, mago de la técnica pianística ("Magician" es precisamente el título de uno de sus últimos discos), ha sido, ante todo, un *showman*. Un hombre del espectáculo al que probablemente sólo hubiera podido molestar una crítica, la que dijera de él lo que jamás se ha podido decir: que aburrió alguna vez al público. ■ JOSE RAMON RUBIO.

## TEATRO

### Catorce años después

No va a ser nada fácil restablecer una relación "normal" entre el español y su historia moderna, entre lo que ha sido o va siendo nuestra vida personal y nuestra conciencia colectiva. En el fondo, si la palabra cultura todavía no es tan necesaria —pe-se a las trampas que le ha tendido la arqueología y el academismo— es porque en ella encontramos la referencia al quehacer y sentir de los demás a falta de una vida que nos sitúe cotidianamente en la solidaridad comunal. Los dramas, la literatura, los ensayos políticos, la música, la pintura, acaban ocupando el puesto de "los demás", cuando éstos debieran ser una categoría viva, de carne y hueso, circunstanciada y cercana.

El tema es demasiado grave para abordarlo en una crítica de teatro. Pero lo cierto es que el juicio sobre la obra de Signes que acaba de estrenarse en el María Guerrero, nos sitúa ante una serie de interrogaciones que van más allá de cualquier pronunciamiento sobre sus características teatrales. Escrite en el 63 —de ahí que el título inicial, "Antonio Ramos", se haya convertido, para dejar constancia testimonial, en el de "Antonio Ramos, 1963"—, premiada ese mismo año por un Jurado, del que tuve el honor de formar parte junto a José Esteban, José María de Quinto y Alfonso Sastre, autorizada al fin por la censura en el 66, ha tardado once años en subir a un escenario. Plazos, sin duda, muy largos para un drama cuya virtud fundamental es la honestidad e inmediatez en la transcripción de una situación social determinada.

A cuenta de ello venía el comienzo de esta crítica. Porque el teatro es siempre historia del hombre e historia —como un capítulo de aquella— de sus ideas estéticas; historia de lo que vive e historia de las formas con que ordena artísticamente lo que vive e imagina lo que no vive. Las diversas circunstancias engendran diversas poéticas, transfiguran una misma materia dra-

mática. La representación no sólo propone un tema y un modo de encarar conceptualmente su desarrollo, sino, como parte fundamental del compromiso ideológico con su época, una determinada poética, una forma de "ser teatro". Al público es a quien le corresponde decir si esa poética consigue alumbrar aspectos oscuros o hasta ese momento ignorados de su condición humana —de su historia específica de seres humanos de un tiempo y de un lugar— o si no lo consigue. El teatro, por decirlo de un modo utópico, es la expresión de una época. Al margen de que determinadas obras, por el carácter de sus conflictos y el lenguaje con que son formuladas, consigan conectar, aunque sea de un modo siempre distinto, con las realidades de diversas épocas y lugares.

¿Cómo situarse ante una obra profundamente inscrita en el marco cultural y real de la España del 63? Porque no basta con decir que el hecho planteado —un accidente de trabajo, afrontado con cicatería económica por la empresa, resuelto por el obrero con el suicidio ante la insuperable conciencia de su inutilidad— descansa en unas relaciones de producción que permanecen hoy sustancialmente inalterables. A nivel puramente sociológico, el comportamiento es otro. A nivel estético, también parece que es hoy otro el modo de alumbrar esa realidad dramática. Pero, ¿es justo escribir tal cosa?

Cuando los neorrealistas italianos plantearon sus primeras películas o el argentino Julio Mauricio —por citar una pieza cercana a la que acaba de estrenar Miguel Signes— estrenó "Un despedido corriente", la voluntad de informar era un componente primordial en la relación espectáculo-espectador. Ciertamente existía un orden dramático, pero el ladrón de bicicletas o el despedido obrero argentino aparecían ante los espectadores con la voluntad de transcribir, lo más exacta y fotográficamente posible, un problema social sobre el que suponía al espectador mal informado y, por ello mismo, indiferente.

¿Es esa la situación del público español del 77 frente a lo que nos cuenta Miguel Signes? ¿Y de qué público hablamos? ¿Para quién ha escrito Signes su obra? ¿Deberá entenderse el drama como un testimonio de lo que ocurría en el 63? La denuncia es tan precisa y está tan relaciona-

da con nuestra época, que la última pregunta no es nada baladí. ¿Y cómo interpretar justamente el hecho de que una obra prohibida en el 63 se estrene ahora en un teatro oficial?

La obra está escrita casi como un reportaje. Los cuadros, sometidos a una continuidad argumental muy estricta. Los diálogos, ajustados a la lógica más rigurosa. Todo avanza de un modo rectilíneo y absolutamente ceñido al tema. Los personajes sólo son lo que el conflicto demanda. La explicitud —y de ahí cierta inevitable ingenuidad— es absoluta; nada hay detrás de lo que oímos. Y las clases sociales están definidas a través de los representantes de las mismas que aparecen en la obra. El texto transpira una inequívoca gravedad, lo que no excluye alguna que otra salida humorística, al modo de nuestro sainete. La dirección de Ricardo Lucía —sobre un espacio formado por planos a diversas alturas— se atiene, mediante un juego de luces que evita el peligroso problema rítmico del elevado número de cuadros, a la explicitación de la historia. Del numeroso reparto destaca, sobre todo, su homogeneidad, tal vez porque la poética de la obra descansa en un tipo de naturalismo que siempre ha sido grato a nuestros actores. ■ JOSE MONLEON.

### Nietzsche y Fli-Ping-Bun para las masas

Ni teatro ni circo, ni comedia musical ni opereta, durante más de quince días, El Patito Feo, con sus ocho componentes, han salido de farra a fliparse con cachuetes en el Chal-Chal de Zaragoza.

El Patito Feo contra el orden establecido. Los de El Patito Feo son unos "pasotas", osados, ni buenos ni malos, por encima del bien y el mal. Son seres libres tolerados por la ausencia de censura. Han desbordado hasta a la policía cultural de la izquierda más dogmática.

Se atreven a soltar la creatividad, se atreven a algo tan sagrado como desorganizar el desorden. Son productos culturales del cine (Frankenstein, el conde Drácula), de los tebeos y de los expertos en diarrea intelectual sobre los "comics" de Pedrines.