

limitando el vuelo expresivo de la orquesta, de modo que sea más evidente la incorporación "musical" de las constantes aportaciones virtuosísticas de los elementos percusivos al discurso orquestal, y reduciendo incluso las propias disponibilidades del intérprete solista (sin ir más lejos, la siguiente obra de ese mismo programa, el Primer Concierto para piano y orquesta, de Bartok, un clásico, hace un mayor despliegue de instrumentos de percusión). La interpretación, difícil en la parte solista, fue solventada a la perfección por el propio autor; no en vano Enrique Llácer "Regoli", además de tener un extenso curriculum de percusionista clásico, es el mejor batería de jazz de España.

La "Sinfonía", de Olavide, es otra cosa. Es la obra de un compositor, y de un compositor en pleno dominio de eso que se ha hecho lugar común llamar "material sonoro"; Olavide manifiesta ese dominio en la utilización de un amplísimo contingente orquestal, tratado con una minuciosidad verdaderamente des acostumbrada. Su obra, un homenaje a Falla, como los homenajes deben ser, sin ceder en los propios presupuestos estéticos, es lo suficientemente densa para necesitar una segunda escucha, y, desde luego, en mejores condiciones que las del Real. De esa característica densidad deriva mi sorpresa ante el citado reproche de que es ésta una obra demasiado larga: lo que sí resultó, en todo caso, es inadecuada al contexto en que se presentaba, lo cual no es decir nada en contra de ella. Al contemplar la general incomprensión con que fue acogida su "Sinfonía", no hay duda de que Olavide, compositor exiliado por causa de una de esas secretas guerras civiles que se desarrollan silenciosamente en toda sociedad —y más en la nuestra—, se habrá dado cuenta de lo que es, de vez en cuando, recuperar el propio mundo. Tampoco creo que se deba abrigar muchas esperanzas de los aplausos que obtuvo la obra de "Regoli". Mucho me temo que los espectadores aplaudieron la superficialidad del lenguaje orquestal, sin comprender lo que tal facilidad tiene de concesión para facilitar el entendimiento de los propósitos reivindicadores que la obra lleva consigo. Y si lo comprendieron, no aplaudieron eso: el Real, cuya plasmación más fiel es el público abonado a la Nacional, sólo favorece aquello que consolida aún más su condición de "bunker" estético. ■ JOSE RAMON RUBIO.



"Hasta que el matrimonio nos separe", de Pedro Lazaga.

CINE

"Hasta que el matrimonio nos separe"

El cine italiano ha creado un tipo de comedia-denuncia de problemas concretos de su sociedad, expuestos en términos didácticos y críticos, y, en ocasiones, con tal fuerza y rigor que obligan a una atención oficial sobre el tema.

En España se ha venido imitando este "género" con la llamada "tercera vía", pero sin que los problemas aquí denunciados adquirieran el carácter trascendente de los italianos; es decir, mientras ellos hacían una película sobre las deficiencias de su Seguridad Social, aquí se hablaba, por ejemplo, de "la hipocresía"... Ahora, con los nuevos tiempos, parece querer cubrirse esa diferencia, y así tenemos "Hasta que el matrimonio nos separe", film de Pedro Lazaga, que quiere ser una denuncia de la legislación arcaica en torno al problema de la separación matrimonial y el divorcio, en términos irónicos, se desarrolla una complicada anécdota que quiere ser como un resumen de la situación que viven los matrimonios españoles actuales. Al menos, los matrimonios españoles burgueses, que de otros no habla la película.

Y es con esa perspectiva burguesa (que incluye, lógicamente, una defensa de la pareja, del

matrimonio —aunque sea con divorcio—, de la concepción cristiana de la familia) como se encarga la crítica que la película pretende. Punto de vista, pues, pequeño. El derecho al divorcio no es más que una parte del derecho general de todo ser humano a disponer de su propia vida según sus necesidades y apetencias, de organizarse a sí mismo como le venga en gana, de, en definitiva, una libertad sexual sin cortapisas ni represiones. Limitar la "denuncia" a que la legislación española sólo es idéntica, en Europa, a la de Irlanda, Malta y Andorra, es poco más que una información que da la medida de lo grotesco de muchas de nuestras leyes, válida, quizá, para un artículo de periódico, pero poco más. Tener que justificar, además, esa tímida

"denuncia" con una apología del matrimonio (con la inefable secuencia final en la que la pareja que no puede contraer matrimonio legal "se casan ante Dios" frente a una cruz del camino aprovechando una sugerente puesta de sol) es, por encima de los aciertos o de las buenas intenciones, caer en términos tan reaccionarios como los de las leyes que se pretenden criticar. ■ D. G.

Secuencias autónomas

Cineasta cuyo máximo empeño parecía consistir en la imitación de aquellas obras o autores que hubiesen destacado en los últimos años (1), Paul Mazursky encuentra en "Próxima parada: Greenwich Village" una virtud hasta ahora inexistente en su cine: la sinceridad. Una sinceridad propiciada por el carácter autobiográfico de la película, que recoge buena parte de las experiencias del realizador y sus amigos de entonces en el ambiente bohemio del Village neoyorquino durante los primeros años cincuenta. La "iniciación a la vida" de un joven aspirante a actor —trasunto del propio cineasta, que comenzaría también así su carrera artística—, sirve a

(1) Según ya quedó señalado en nuestra crítica a "Harry and Tonto", largometraje anterior a "Next stop...", aparecida en TRIUNFO, número 584, de 6 de marzo de 1976.



"Próxima parada: Greenwich Village" ("Next stop, Greenwich Village")

Mazursky (1930) para una reconstrucción agrícolica del escenario de su primera juventud. Junto al protagonista citado —que intenta librarse de la influencia de una madre avasalladora, excelentemente encarnada por Shelley Winters—, otros cinco personajes componen el retablo humano en que se fija "Next stop, Greenwich Village"; todos ellos a la búsqueda de una celebridad más o menos real, entregados —mientras ésta llega— a una existencia lúdica y despreocupada donde el maccarthysmo o el "affaire Rosenberg" constituyen sólo tema de una breve conversación, fascinados por los grandes mitos del momento: Marlon Brando, Lee Strassberg, Elia Kazan, Dylan Thomas, Clifford Oddets... Y, en medio de sus incesantes conversaciones en los bares, de sus juegos inocentes, de su aprendizaje profesional, estos seis personajes van sabiendo también lo que significa el fracaso, la frustración o el desengaño. Sin enfatizar, sin ambiciones excesivas ni grandilocuencias, Mazursky refleja con sensibilidad y humor las características de un mundo anecdótico, pero no por ello insignificante.

Mucho menos satisfactoria resulta hoy la gran película que del mismo Mazursky ofrece simultáneamente la cartelera madrileña: "Bob and Carol and Ted and Alice", realizada en 1969 —seis años antes de "Próxima parada..."—, constituyendo una y otra los dos polos temporales de su filmografía— y que en su día supuso un aldabonazo en las características genéricas de la co-

media americana. Integrando en ésta una serie de conflictos sobre las relaciones eróticas que la "Nouvelle Vague" había analizado dramáticamente, el autor de "Alex in Wonderland" monta una divertida, pero insuficiente ficción sobre dos parejas que intentan llevar a término unos distintos esquemas de comportamiento. Pese al notable lastre del tiempo transcurrido, "Bob..." coincide con "Next stop..." en dos constantes de Mazursky: su estructura en largas secuencias autónomas que gozan de esa "facilidad" típica del cine americano; y en la adecuada manera en que están dirigidos unos actores a quienes se deja interpretar cómodamente. ■ FERNANDO LARA.

El taxista justiciero

Pocas veces como en "Taxi driver", una película ha estado tan nítidamente dividida en dos partes diferentes y antagónicas. Pocas veces también el juicio que merece una de ellas —la primera, de cincuenta minutos exactos— se aleja tanto del que corresponde a la otra, con el agravante de que es esta última la destinada a dar un sentido global al film. Mientras que en estos cincuenta minutos iniciales Martin Scorsese ofrece la convincente descripción de un personaje (el taxista Travis Bickle), que arrastra su soledad por un Nueva York inhumano e infernal, la hora restante de película acumula episodios efectistas y de nula entidad dramática en el deseo de dar una continuidad espectacular a la trayectoria del personaje citado. Hasta llegar a un final —que algunos comentaristas afirman estar impuesto por la productora— donde la ideología del film se convierte en más que dudosa, al obtenerse unas conclusiones de rechistas en torno al conflicto planteado: un ser como Travis sólo llegará a tener "un hueco en la sociedad", a gozar de la consideración de sus compañeros, a superar una relación sentimental fallida, si previamente se ha realizado en la violencia a través del asesinato. "Mate a tres delincuentes para ser feliz y hacer felices a las gentes honestas", sería, en términos hiperbólicos, la "divisa" de "Taxi driver", cuyo planteamiento crítico queda así anulado por una resolución inaceptable.

¿No será lo contrario? ¿No será que lo que Scorsese pretende es demostrar que en una sociedad estructurada sobre la violencia únicamente puede salir

adelante quien es capaz de utilizarla al máximo, de sobrepasar el nivel de agresión que cotidianamente tiene que sufrir, con lo que es esa sociedad la que queda denunciada en el film? Los defensores de "Taxi driver" contestan, por supuesto, afirmativamente a tal pregunta, elogiando la claridad mental de guionista y realizador para "dar la vuelta" a una historia que se dejaba llevar por cauces entre realistas y

de citas, aunque —en aras de esa ambigüedad compensatoria ya mencionada— el realizador haya virado la secuencia en marrón para disminuir su "espectacularidad" o, quizá, con el fin de proporcionarle un indeterminado aire irreal u onírico; o el tratamiento nada crítico y hasta simpatizante que recibe el taxista en todo su período de entrenamiento hacia la violencia final... Datos, pues, que —relacionados



"Taxi driver", de Martin Scorsese (1975).

existenciales. Honestamente —y esta discusión se alarga desde el Festival de Cannes de hace diez meses, en el que "Taxi driver" obtuvo una injusta Palma de Oro en competencia con obras de la categoría de "La marquesa de O..." o "M. Klein"—, creo que la película no admite en rigor esta interpretación favorable. Porque, pese a la indudable ambigüedad con que Scorsese ha querido hacer dudar al espectador (de la que nace también esa indefinida mueca final del taxista, testimonio, quizá, de que su desequilibrio sigue adelante), varios factores alinean al film en la tristemente fecunda serie sobre "justicieros" con que el cine norteamericano nos ha "regalado" en los últimos años, y cuyo prototipo se encarna en la figura del actor Charles Bronson. Entre tales factores definitorios del sentido de "Taxi driver", cabe destacar lo relativo al personaje de Iris, la prostituta de trece años "salvada" de la explotación a que es sometida gracias a la acción sangrienta de Travis; o la fascinación ante las potentes armas de fuego —sobre todo, cara a la devastadora "Magnum 44"— que denotan las imágenes de la película; o el propio regusto en los estallidos de sangre provocados por la masacre en la casa

unos con otros y sometidos a reflexión mínimamente seria—, creo nos conducen a esa apología de la violencia que señalaba en el primer párrafo de esta reseña.

Conclusión que resultaba impensable, insisto, durante la primera mitad de "Taxi driver". Como ya le sucedía en "Alicia ya no vive aquí" (el único de los films de Scorsese estrenado antes en España, dentro de una obra que comprende siete largometrajes, siendo "Mean streets" (1973) el más destacado, y "New York, New York" —un musical con Liza Minnelli y Robert de Niro— el último de ellos), el joven realizador plantea la película con originalidad y potencia expresiva, para desviarse posteriormente de una manera tan brusca como incomprensible. Las voluntariamente enfáticas imágenes con que, ayudado por la excelente música del mismo signo del hoy difunto Bernard Herrmann —a quien el film está dedicado— y el buen trabajo interpretativo de De Niro, Scorsese dibuja el cerrado universo del protagonista, su desequilibrio e imposibilidad de relación, y la ciudad que lo aplasta, se transforman luego en vehículos de un "grand Guignol" confuso y decepcionante. ■ F. L.



, 1975), de Paul Mazursky.