



«Lepke», de Menahem Golan

mecanismos de relación entre las fuerzas del orden y los «gangsters» clásicos de los años treinta, sino que apunta a una denuncia del antisemitismo que incluso en aquel momento y en aquel ambiente de fuerza violenta, en el que parecía que el único sentido posible de la convivencia estribaba en definir con claridad los límites y las posibilidades de acción de cada uno —de cada «gangster», de cada policía, de cada víctima de los dos—, surgía con enorme claridad.

Para exponer su opinión, Golan ha realizado una película rigurosa que sigue de cerca la trayectoria vital de Louis Buchalter, alias «Lepke», «gangster» judío —y no italiano— que, en compañía de Luciano, Genovese, Anastia, Shapiro, Schultz y Costello creó el famoso Sindicato que permitía un apoyo mutuo y una libertad para la acción ilegal de cada uno de ellos. Menahem Golan ofrece una perspectiva de la vida de Lepke desde su adolescencia —en un excelente prólogo a la película—, para continuar por su trayectoria íntima y «profesional». La colaboración de las fuerzas del orden en el manejo de sus asuntos y del Sindicato en pleno es una constante por la que Golan pasa sin detenerse excesivamente en ella. Le importa más dedicar su atención a las relaciones internas del Sindicato y a la

muerte de Lepke (condenado a la silla eléctrica por asesinato); las razones que condujeron a su protagonista a la muerte no fueron tanto las de la estricta aplicación de la justicia como la de los intereses particulares de sus compañeros de Sindicato, apoyados en un racismo latente en todo el país respecto a los judíos. Surge así en la película de Golan una perspectiva interesante del mundo del «gangsterismo».

Limitar, sin embargo, «Lepke» a la consideración de película-denuncia sería rebajar su interés. El grado de ingenuidad que puede haber en toda demostración dramática de una idea como la que nos ocupa, está superada por Golan a base de profundizar con seriedad en todas las vertientes que ha elegido su personaje y la época que le tocó vivir. Prescindiendo de datos ya conocidos, Golan se acoge a una trayectoria particular que pueda ofrecer al espectador (incluso al «conocedor» del género) una vertiente responsable. Para ello, rompe la estructura dramática de su película en base a los datos que quiere aportar antes que al mantenimiento de la atención puramente formal. «Lepke» pasa limpiamente de una secuencia de violencia a otra que ofrece la intimidad amorosa del protagonista, apenas sin transición. De igual manera, pasa por alto los suce-

dos políticos del país (y la enorme trascendencia que en aquellos momentos podía tener para los miembros del Sindicato) por importarle más ocupar la atención del espectador en las características particulares de su personaje, «víctima del antisemitismo», según la versión que nos ofrece.

Esta unidad de intenciones en la película de Golan no anula, sin embargo, una cierta desigualdad motivada precisamente por su afán de enriquecer la visión de Lepke desde diversos puntos de vista. Al venir refugiada la película en una factura de género, son muchos los condicionamientos que el espectador aporta a la contemplación del film y puede resultar en algún momento ambiguo lo que no es por parte del director más que un intento de ser honrado.

■ DIEGO GALAN.

**Entre Capra y Sturges**

Como estímulo a las participantes en el inhumano maratón de baile, que agotaba pareja tras pareja, el animador del concurso anunciaba con voz altisonante que acababa de llegar al local nada menos que ¡Gregory La Cava!, y sugería que quizá el famoso realizador de Hollywood se fijase en alguna de las concursantes para incluir en el reparto de su próxima película...

La escena pertenece a «Danzad, danzad, malditos», y, preguntado su director, Sidney Pollack, sobre por qué había citado tan explícitamente el nombre de La Cava (hizo otro tanto con el de Mervyn Le Roy), contestaría que por un doble motivo: primero, porque realmente La Cava era en aquellos momentos —años treinta, tras la Depresión— un «director-estrella», alguien con capacidad de hacer y deshacer dentro del cine norteamericano, y cuyo nombre resultaba conocido popularmente; segundo, porque había querido poner en evidencia el olvido total en que La Cava cayó décadas después, y comprobar cómo incluso en medios cinéfilos no significaba apenas nada la mención a un cineasta que años antes llegase a la cima de prestigio industrial de un Capra o un Lubitsch

No ha pasado demasiado tiempo desde las declaraciones de Pollack, y toda una operación destinada a «recuperar» la figura de La Cava parece puesta en marcha. Mediante la reposición de sus principales títulos en ciclos preferentemente televisivos (como el que nos ofrece el Segundo Programa de RTVE), se descubre con nuevos ojos, desde diferentes perspectivas críticas a las existentes en su momento, la obra de uno de los más caracterizados representantes de la comedia americana, en su versión de los años treinta. Y tal como suele suceder en este tipo de «operaciones rescate», a la ignorancia sustituye la admiración desenfadada; al desconocimiento injusto, un otro tanto entusiasmo sin límites, que quiere ver «obras maestras» por todas partes, en una ejemplificación excesiva del «ensalzar al humillado».

El término que entendemos más justo a la hora de enfocar hoy la filmografía de este realizador (cuya vida transcurrió entre 1892 y 1952 con aprendizaje en los dibujos animados y una bastante pro-

lífica labor en el largometraje) es el que acabamos de emplear de «caracterizado representante» de un tipo concreto de comedia americana. Con ello pretendo insistir en que es de las virtudes y defectos más típicos de una etapa de este género, de sus aciertos, pero también de sus innumerables limitaciones, de lo que La Cava se erige en clarísimo portavoz. No es la comedia enloquecida de los años veinte —auspicada por los trabajos cómicos de un Mack Sennett—, ni la «de parejas» de finales de los años cuarenta o toda la década de los cincuenta, lo que La Cava cultiva, sino un tipo de narración que parte de alguno de los conflictos sociales existentes en ese momento para tratarlo de acuerdo con las reglas clásicas de la comedia. No olvidemos que lo mejor de su obra (y, de hecho, lo que vemos en el ciclo mencionado) se encuentra dentro del período rooseveltiano; es decir, de los años fuertemente marcados por la línea política de Roosevelt en la Presidencia de Estados Unidos, que —motivada en profundidad por la gran crisis en que vive Norteamérica a partir del «crack» del año 1929— va a dar origen a una cultura crítica, manifestada a través de los distintos medios de expresión, bien entendido que tal criticismo se produce dentro de los márgenes del tradicional liberalismo americano, sofocado intermitentemente en los años posteriores por hechos históricos, que van desde la «caza de brujas», nacida de la «guerra fría», hasta el conflicto de Vietnam, pasando siempre por el incesable imperialismo estadounidense.

Y es en este marco del «New Deal» de la década de los treinta donde el trabajo de La Cava alcanza su verdadera significación. Correspondiendo en clave de comedia a films como «Furia», de Lang, o «Las uvas de la ira», de Ford —por citar dos ejemplos clásicos—, en

cuanto que aborda una temática donde, en principio, todo conflicto sentimental queda subsumido en una más amplia problemática social, la limitación máxima de La Cava es que tal principio se ve habitualmente traicionado por un desarrollo conformista y un desenlace acomodaticio, que busca con descaro el «happy end». El excelente planteamiento de películas como «El mayordomo» («My man Godfrey», 1936, la más definitiva), «La chica de la Quinta Avenida», «Damas del teatro» o incluso «Camino de rosas», en las que se constata la separación de unas clases sociales antagónicas, la realidad del dinero como único móvil de una sociedad y el «status» privilegiado de una burguesía, que se complace en su aburrimiento o en su estupidez, queda diluido dentro del transcurso de una anécdota, que —al mismo tiempo que se revela cinematográficamente poco inventiva— pierde progresivamente toda su fuerza crítica en beneficio sólo de una cierta bonhomía, de un sentido de «la felicidad para todos», que acercan a La Cava al cine de Capra, cuando en realidad su papel era el de directísimo precursor de un Preston Sturges, mucho más acerado, mucho más frío, mucho más realista.

Era —y es— difícil, dentro del sistema de Hollywood, llegar a otra cosa (y la propia experiencia de Sturges lo demostraría en seguida). Porque, aunque La Cava fuese productor de buena parte de sus films, y ocupara ese puesto de privilegio que mencionábamos al comienzo —lo que le permitía, por ejemplo, improvisar continuamente el rodaje—, en definitiva su trabajo estaba al servicio de las grandes compañías. En este sentido, y al margen de sus opciones personales, el redescubrimiento de La Cava puede servirnos para reflexionar sobre las posibilidades de un artista dentro de un sistema de producción

cerrado. Lo que siempre será más útil que homenajes desorbitados, a los que la crítica cinematográfica es tan propicia. ■ **FERNANDO LARA.**

**TEATRO**

**Broadway:  
El baile  
como historia**

Si la triunfal reposición en Broadway de una obra como «La muerte de un viajante», de Miller, inclina a pensar que son bastantes los que quieren enfrentarse críticamente con los últimos años de la historia norteamericana, la mayor parte del teatro de tan famoso lugar refleja el absentismo político —que es, también, por supuesto, una actitud ideológica— de la clase media del país. ¡Y eso que Nueva York, con su internacionalismo, su tradición liberal y, sobre todo, el carácter conflictivo que le confieren negros y portorriqueños, está muy lejos de representar el tono medio de los Estados Unidos!

Y no es que uno espere ver en todas partes obras que hablen a los norteamericanos de sus problemas, pero sí sorprende un poco que Broadway conceda tan riquísimo espacio al debate de las grandes responsabilidades del país. Como si la Norteamérica de las guerras, y de la intervención política y económica en medio mundo, estuviera en otra parte y no hubiera por qué sacarla a un escenario neoyorquino. Como si éstos no fueran los norteamericanos de los que hablamos en Europa...

Todo el mundo me dice que desde las reprensiones de la época de McCarthy —que sobrepasaron, en mucho, la imagen de una caza de escritores y cineastas,

para llegar a convertirse en una psicología nacional de temor y acatamiento— no se había conocido en USA una marea crítica tan alta como la que provocó el Watergate. Pero que esa marea —impulsada por la prensa— amainó radicalmente con la salida de Nixon, y hasta se transformó en un afán de zurrir el descosido, quizá porque muchos pensaron que cuanto había sucedido era antes una evidencia de los fallos que de las virtudes democráticas del Sistema. El caso es que, frente a los que quieren hacerse preguntas —y todos coinciden en que hoy son bastantes más que hace dos o tres años—, la clase media sigue aferrada a un apolitismo, a una insolidaria dedicación a los objetivos estrictamente personales, en cuyo marco los abusos de quien gobierna son antes razones de escepticismo que motivos para intervenir.

A esta posición ha respondido el teatro de Broadway durante años, viniendo a ser los distintos niveles del «off» y «off-off» Broadway, sobre todo, una rebelión contra ese conformismo —esa complicidad— de la burguesía nacional.

Si repasamos las comedias musicales en cartel, aparte de «Pippin», que ya comenté en TRIUNFO a raíz de su estreno, en 1972, y que si ofrece algunos puntos de interés crítico —y de «Goodspel»— que pertenece al «off», la que lleva más tiempo en Broadway es la llamada «Grease», una evocación del final de la década norteamericana del cincuenta. Bastaría coger en cualquier hemeroteca el tomo del 59 para encontrarse a los Estados Unidos en cada página; bastaría considerar lo sucedido, en el mundo y en la historia específica de este país, desde entonces hasta hoy, para suponer que cualquier evocación de aquellos años debería acarrear, incluso a niveles puramente anecdóticos, algún tipo de reflexión. Grandísimo error. Lo que al neoyorquino le presentan es,

simplemente, una época en la que se bailaba el «rock and roll» y muchachos y muchachas tenían, al parecer, un concepto bastante epiléptico del erotismo.

Todo el espectáculo está al servicio, hasta la extenuación, de esas imágenes, presididas por el rostro melancólico de James Dean. Excelentes actores cantantes-bailarines, cuya formación me remitió inevitablemente al fracaso español de este tipo de comedias, sometidos a un engranaje mecánicamente perfecto, situaban al espectador ante un pasado que sólo era la época del «rock and roll».

En el fondo, en el espectáculo hay mucho de lo que también dominó en nuestro «mundo camp». El año 36 no fue el de la guerra civil —¿pero hubo guerra civil?—, sino el de la última gran parada de Ricardo Zamora, jugando contra el Barcelona en el campo de Mestalla. Y así sucesivamente. Con la diferencia de que a los norteamericanos, por la cantidad de cosas gordas que les pasan, el 59 viene a estar a la misma altura psicológica que nuestro 36.

En «Treinta años de teatro de la derecha» apunté yo una vez la significación ideológica del largo divorcio entre la mayor parte del teatro y la realidad española de los últimos años. El mismo criterio podría servir para hacer —con las excepciones de rigor— una crónica del moderno teatro de Broadway, es decir, de todas esas comedias que han contemplado la difícil y responsable historia de la comunidad norteamericana como un catálogo de ritmos, de peinados, de trajes y de galanes de moda. ■ **J. M.**

**El teatro español en la Universidad norteamericana**

El número de Universidades y Colegios Universitarios en los Es-

tados Unidos sobrepasa la cifra de los dos mil. Y en todos ellos, mejor o peor dotados, existen estudios españoles. El hecho de que, según la diversa categoría de los centros, tales estudios conformen o no un solo departamento, es una cuestión administrativa que no modifica en nada el hecho sustancial.

Si asignamos un promedio de siete a diez profesores «hispanistas» a cada uno de estos centros, nos sale una cifra considerable de puestos de trabajo. Si añadimos el espíritu competitivo de la vida norteamericana, y, por tanto, también de sus Universidades, y el afán y necesidad que aquí existe de publicar —como parte fundamental de los méritos de cada uno—, obtendremos el cuadro de un aparato de estudios hispánicos muy considerable.

No seré yo quien intente hacer en unas líneas la historia de tan importante fenómeno, sobre cuyas características ideológicas y culturales pienso que hay mucho e interesante que decir. Quiero aquí plantearme, simplemente, y a través de lo que he podido ver y escuchar, la aproximación que desde estos centros suele hacerse al teatro español. Aproximación, ya digo, que afecta anualmente a muchos miles de estudiantes norteamericanos.

Yo diría que el trabajo de los hispanistas tiene a su favor varios elementos importantes: el tiempo de que disponen, la calidad de las bibliotecas universitarias, la posibilidad de obtener —a través del servicio de «interlibrary loans»— cualquier libro que esté en no importa cuál de esas bibliotecas, y hasta ese aspecto de la competitividad que obliga a remozar los programas y a documentar exhaustivamente cualquier ensayo...

Frente a tales ventajas, yo señalaría algunas limitaciones también importantes, derivadas por igual del alejamiento de la realidad española y de la influencia que ejercen las

características generales de la enseñanza norteamericana.

Presta actualmente dicha enseñanza escasa atención —fuera de las especialidades— a la Historia, a la Sociología, a la Economía Política, al análisis del proceso general de las ideas. Tiende, por el contrario, a un pragmatismo inmediato que en nada favorece, pongamos por caso, el estudio del teatro. En ausencia de los citados elementos, la obra dramática se cierra en sí misma, con un discurso, unas situaciones y un lenguaje cuya fundamentación sociohistórica se nos escapa, con el consiguiente riesgo de entenderla mal o de entenderla caprichosa-

mente. El hecho de vivir fuera de la realidad española —compatible, por supuesto, con pasar las vacaciones en una de nuestras playas—, de no sentir sus inclemencias ni participar en sus esperanzas, contribuye a reforzar esa ahistorización a la que invita el medio universitario norteamericano.

El resultado suele ser un planteamiento escapista, que confunde la erudición con la documentación exigible, la gozosa enclaustración en la especialidad con los obligados límites de nuestra capacidad intelectual, el libro con la realidad, el pasado con el proceso general de que forma parte hasta llegar a nuestros días...

