

tenor Peter Pears— hace que Britten destaque sobre todo por su contribución a la música vocal, como impulsor del teatro musical británico con su gran producción operística —citemos "Peter Grimes", "Gloriana", "Billy Budd" y la reciente "Muerte en Venecia"—, y como brillante cultivador de dos géneros de rica tradición en Inglaterra: la música religiosa y, sobre todo, la canción. Sus primeras producciones conocidas se inscriben en este último género, al cual contribuyó con una amplia producción ilustrativa de la obra de multitud de poetas, entre los cuales hay que destacar como especialmente representativo a W. H. Auden, con el cual le unió una gran amistad.

Además de compositor, Britten fue un animador cultural de primer orden. Como director de orquesta fue universalmente aclamado, sobre todo por sus interpretaciones de música inglesa, de especial brillantez, tanto en conciertos como en discos; su festival, el Festival de Aldenburgh, ha sido pieza clave en el desarrollo musical británico. De sus preocupaciones pedagógicas hablan un buen número de composiciones para niños, entre las que se ha de destacar la célebre "Guía Orquestal para Jóvenes", introducción a la orquesta, reivindicación purcelliana y usual acompañamiento discográfico de "Pedro y el lobo", de Prokofiev.

Pero queda algo para definir a Britten como artista integral, y es su permanente preocupación por las circunstancias humanas de la música. Sus tomas de postura ante la vida y la sociedad, radicalizadas por su contacto con Auden, son palpables a lo largo de toda su obra: objeto de conciencia, obras muy distantes en todos los sentidos, como la "Marcha Pacifista" (1937) y el monumental "War Requiem" (1962), ilustran su radical antibelicismo; su "Balada de los Héros" (1939) evoca a los ingleses muertos en la guerra civil española...; prácticamente todas sus composiciones están animadas por una motivación humanística y, con frecuencia, construidas en torno a un suceso específico. Cantor de los grandes acontecimientos y las grandes preocupaciones del hombre, conmemorador, en otros momentos, de los

fastos de la Corona británica. Britten nunca rehusó el ser caracterizado como autor de **occasional music**. Con ello ponía de manifiesto su elevada consideración del oficio, y se inscribía definitivamente en la gran tradición de la música británica. ■
JOSE RAMON RUBIO.

TEATRO

Nancy quiere cambiar

Durante años, puede decirse que el Festival de Nancy no sólo ha sido el más conocido del mundo, sino el que ha servido de modelo a los demás. Hasta aquí han venido todos los grupos o compañías que tenían un puesto en la investigación teatral o que eran capaces de desvelar con su trabajo dimensiones desconocidas de la sociedad moderna. Desde Bob Wilson a Grotowsky, de Roy Hart a Peter Schumann, del grupo El Campesino al Stu, nombres que luego

han sido citados hasta la saciedad, tuvieron en Nancy una de las primeras cabezas de puente en la atención occidental. Frente a otros festivales más conservadores, más dispuestos a jugar sobre seguro, y, por supuesto, protegidos por subvenciones infinitamente mayores, el de Nancy, que se limita a pagar a las compañías los gastos de estancia durante sus nueve o diez días de duración, se ha planteado siempre el difícil papel de descubrir. De ahí la sistemática presencia de Nancy de los directores de los "grandes" festivales —Belgrado, Berlín, Shiraz, etc.—, dispuestos a beneficiarse de los resultados de la operación y a llevarse títulos y compañías aplaudidos en Nancy, y, consecuentemente, por la crítica de París que se desplaza hasta la capital lorena.

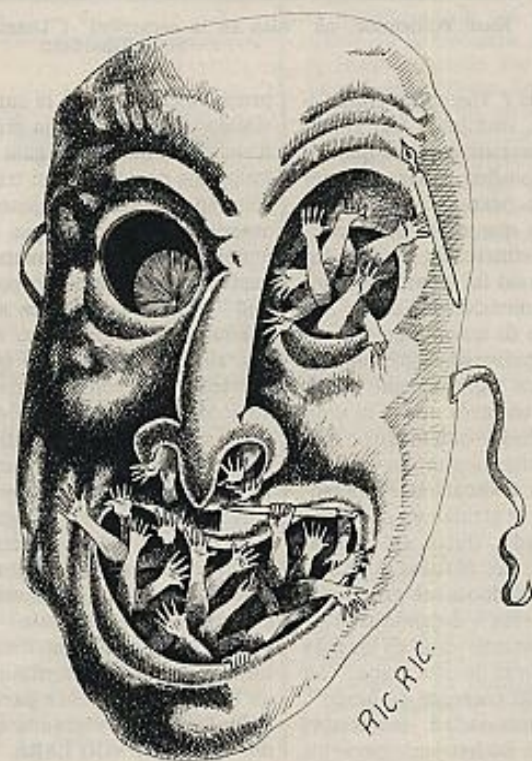
La tarea, encomiable por tantas razones, tenía, sin embargo, varios peligros evidentes. Uno, el de convertir el festival en una especie de supermercado de novedades, de acumulación de espectáculos celebrados especialmente por su exotismo. Otro, ligado con el anterior, la imposibilidad de que el público, situado diariamente ante tres o cuatro espectáculos de la más diversa procedencia cultural, llegara

realmente a comprender su estética y su sentido. El número y diversidad de trabajos impedía, de hecho, la posibilidad de que el espectador se interrogase mínimamente sobre el mundo de donde cada uno de aquellos procedía. Interesaba sólo cuanto era capaz de conectar de un modo inmediato con la sensibilidad media de un francés contemporáneo, ya fuera por razones coherentes con la sustancialidad del trabajo, ya fuera por razones accidentales y puramente sensacionalistas.

El problema no era, como algunos catetos a la española suponen, que la gente que seguía el Festival de Nancy —como el de otros festivales— era ingenua y fácil de engañar, sino que el festival planteaba una compleja confrontación entre espectáculos procedentes de las más diversas coordenadas, siendo así que en nuestra vida cotidiana estamos lógicamente acostumbrados a juzgar sólo desde las nuestras. La cuestión última —que afecta, de hecho, a cualquier festival internacional— era saber si, más allá de una inmediata función informadora, y puesto que hablamos de arte, la manifestación podía romper esas coordenadas cotidianas del público y de la crítica, consiguiendo que los espectáculos fueran sentidos y comprendidos de un modo no superficial.

A esas interrogaciones parece ser que va a intentar responder la edición del 77. Sin renunciar a la presencia de un pequeño número de compañías que responden a la tradicional pretensión de mostrar formulaciones escénicas más o menos insólitas, la manifestación intentará articularse alrededor de dos polos, a fin de que el público pueda establecer los consiguientes y articulados discursos. El uno girará en torno al tema del teatro danzado, campo cada vez más rico, ilustrado en este caso por compañías que van desde la ópera de Shanghai a modernos grupos alemanes. El otro tendrá por objeto la actual realidad latinoamericana, con la participación no ya de varias compañías teatrales, sino con la proyección de una serie de films significativos y la intervención de destacadas personalidades de la política y la cultura de aquella realidad.

Volveremos sobre el tema. Pe-



ro —escribo estas líneas en Nancy— valía la pena adelantarlo, porque la decisión que acaba de tomarse, por la importancia del Festival, revela un expresivo cambio en la concepción de estas manifestaciones. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Una simple reproducción

Ocho días después de que el inefable programa de Martín Ferrand presentase por RTVE "La última carga", se estrenaba en Madrid la siguiente película de Tony Richardson: "Risa en la oscuridad" ("Laughter in the dark"), seleccionada para el Festival de San Sebastián de 1969, donde su protagonista —Nicol Williamson— obtuvo el premio al mejor intérprete masculino. (Señalemos, de paso, lo "curioso" que resulta que uno de los miembros del Comité de Selección de dicho certamen en aquel año —Alfonso Sánchez— confundía ahora la fecha de realización del film situándolo en 1972 en vez de 1969, y que —aún más— se muestre hostil hacia una película que él mismo, individual o colegiadamente, escogiera hace siete años.)

"Risa en la oscuridad" está basada en un relato de Vladimir Nabokov, y Richardson parece haberse empeñado especialmente en reproducir con imágenes las constantes temáticas y estilísticas del autor de "Lolita". No es nada nuevo en él: lo mismo había hecho anteriormente con John Osborne ("Mirando hacia atrás con ira" y "El animador"), Shelagh Delaney ("Un sabor a miel"), William Faulkner ("Réquiem por una mujer"), Allan Sillitoe ("La soledad del corredor de fondo"), Henry Fielding ("Tom Jones"), Evelyn Waugh ("Los seres queridos"), Jean Genet ("Mademoiselle") o Margue-

rite Duras ("The sailor from Gibraltar"), escritores tan sumamente diversos entre sí que resulta imposible enlazarlos por cualquier nexo o relación por ambiguos que sean. Ello determina la convicción de que Richardson no ha alcanzado nunca una dimensión de "autor", en el sentido de quien crea y mantiene un universo propio reconocible como tal, sino que se ha apoyado en otros que sí lo eran para intentar —con mayor o menor fortuna, según los casos— acercarse a situaciones o personajes que le atraían en cada momento dado. Quizá ahí esté el motivo de que él fuese el primero en abandonar el grupo del "free cinema", dejando tras de sí —no obstante— una de las más sólidas obras de esta etapa: "La soledad del corredor de fondo".

La versatilidad mostrada, pues, por Richardson paga un

precio decisivo: el de la superficialidad, el de la escasa profundización de que hacen gala unas imágenes nacidas de un trabajo sólo reproductor de lo ajeno y no creador de algo propio. Así, aquello que de interesante encontramos en "Risa en la oscuridad" es lo que pertenece a Nabokov, su amoralidad, su cinismo, su complacencia en la observación de comportamientos sádicos, su negro sentido del humor, su crueldad..., repliando una vez más el esquema narrativo tan típico en él de mujer fascinante que seduce a hombre "ingenuzado" por la pasión, para utilizarle y acabar destruyéndole. A su manera artesanal, Richardson saca adelante —mal que bien— esta historia. Una historia que habría necesitado de un Losey o un Kubrick para ser verdaderamente recreada en cine. ■ FERNANDO LARA.

"¿Qué?"

Una situación clásica en el cine, el teatro o la novela consiste en situar a un personaje exterior en un mundo para él desconocido y cerrado. La aparición de ese personaje servirá como detonante para abrir ese mundo, bien a una serie de relaciones que lo descompondrán, bien a una retahíla de equívocos que mantengan la Historia a nivel humorístico. Polanski ya ha jugado previamente con este esquema dramático, fundamentalmente en "Cul-de-sac", película con la que este título que se estrena en España "¿Qué?" tiene más de un punto de contacto: en ambos, al menos, el director polaco ha pretendido ofrecer la perspectiva de un mundo caótico y absurdo en el que tengan lugar las más ilógicas y disparatadas posibilidades. Si en "Cul-de-



Nicol Williamson, en "Risa en la oscuridad" ("Laughter in the dark", 1969), de Tony Richardson.