

evolución y estrategia

El Tarzán cinematográfico ha cumplido ya cuarenta y ocho años, y su vida, como la de todo hombre llegado a esa edad, ha experimentado una serie de avatares condicionados, en gran parte, por la evolución política del mundo en el que se mueve. Desde que, en 1918, Elmo Lincoln encarnó al primer Tarzán de la pantalla hasta que, el año pasado, Mike Henry protagonizó el film, último de la serie, que acaba de estrenarse en Madrid con el título de «Tarzán 66», han ocurrido en el mundo muchas cosas, que han repercutido directamente en el mito creado en 1912 por Edgar Rice Burroughs. El proceso de descolonización ha sido determinante. Si es cierto que en el momento de máximo apogeo de la serie —el de las películas interpretadas por Johnny Weismuller— podía hablarse de un planteamiento claramente racista o incluso fascista, no lo es menos que tampoco ello tenía por qué ser forzosamente así. Hogarth, el autor de los «comics» en los que aparece el personaje más válido, se explica bastante claramente al respecto: «Lucha para rescatar una condición de sub-humanidad, y tiene una profunda consideración por cualquiera que necesite ayuda, trátese de hombres o de animales, y siempre está dispuesto a echar una mano. Probablemente esta cualidad ambivalente, este desajuste entre lo totalmente altruista y lo totalmente egocéntrico, no puede no ocurrirle disgustos. Se trata, ciertamente, de algo que no está más allá de la órbita de nuestra experiencia humana, pero dudo seriamente de que, tal como es, Tarzán pudiera adaptarse a nuestro tiempo». Aquí, precisamente, radica el problema. Efectivamente, no cabe duda de que el tiempo de los «héroes», de los «supermen», ha pasado, a no ser que se parta de una concepción absolutamente inválida del universo. El Tarzán de Burroughs ya no tiene razón de existir. Sus adaptaciones más o menos adulteradas son las que han ido evolucionando, más posiblemente en función de necesidades comerciales que serios y sinceros replanteamientos ideológicos.

Las películas de Tarzán, primero adaptaciones fieles de los títulos de Burroughs, luego simple utilización del prestigio del personaje y del nombre, fueron convirtiéndose en repetición de un esquema argumental casi inmutable, en el que los personajes, decorados, escenas de natación o de lucha, eran prácticamente intercambiables. Fue el período de Johnny Weismuller, el que pudiéramos calificar de «clásico». Simultáneamente a las primeras obras de la serie, se habían producido, también en América, dos interpretadas por Herman Brix —al que luego sería Bruce Bennett— y dirigidas por Edward Kull: «Nuevas aventuras de Tarzán» y «Tarzán y la diosa verde» que son, quizá, las más interesantes de cuantas se han realizado sobre el personaje. Pero la potencia de M.G.M. logró terminar con estos brotes extraños y, durante dieciséis años, Johnny Weismuller tuvo la exclusiva del personaje, de 1932 a 1948, hasta que la edad y las grasas le hicieron abandonar. Le sucedió Lex Barker, en una serie que llegó a España sólo parcialmente, y con posterioridad Gordon Scott, que luego interpretaría a Maciste en «peplums» italianos. Es a raíz del cambio de actores, a partir de la extinción de la serie Weismuller, cuando la orientación del mito va sufriendo variaciones.

La descolonización, iniciada a partir de la conferencia de Bandung, va dando un nuevo rostro al mundo. El cine de Hollywood, concebido antes que nada como producto de consumo, empieza a tener en cuenta la nueva situación. En muchos países, no ya sólo africanos, sino europeos, no sería admitido el viejo planteamiento del héroe blanco en continua pugna con unos negros encarnación del mal y el atraso; incluso en los propios Estados Unidos la población de color ha empezado a moverse, a luchar por sus derechos, y se toman reacciones violentas ante la proyección de los films de la serie. En consecuencia, razones de prudencia aconsejan un viraje. De ahí que, paulatinamente, Tarzán cambie de signo. Ya no es el «superman» en posesión del bien absoluto, y, sobre todo, sus enemigos van siendo otros. En los films interpretados por Gordon Scott, los negros ayudan con frecuencia a Tarzán, mientras los «malos» son hombres blancos como él. Y, por último, a raíz de los interpretados por Jack Mahoney, no sólo se hace evolucionar el esquema sino que se suprime el decorado africano, hasta entonces consustancial a la serie, y se traslada al hombre de la selva a otras geografías: la India y Tailandia. Es de suponer que este desarraigo estratégico no debió dar demasiado buen resultado en las taquillas, ya que después de dos films no se ha vuelto a él. Pero tampoco se ha vuelto a África. Así, en el film que acaba de estrenarse, es Acapulco primero y la selva mexicana después, el escenario de la acción, que termina en una vieja ciudad maya. La adaptación de Tarzán a nuestro tiempo no ha podido, pues, llevarse a cabo, conservando al héroe tal como es, según planteaba Hogarth. Ha habido que insultarle una dosis importante de algo que parecía reservado a otro tipo de héroe, ése sí muy de nuestros días: el agente secreto. Y buscar el exotismo por otras vías, además de contar con el elemento mitológico que, durante los últimos años, sirvió de sustento a la producción B italiana. La marcha de la historia es inexorable, o incluso los mitos deben evolucionar o morir por exigencias de la propia civilización que los ha creado; ante el temor a perder el mercado internacional, la industria cinematográfica occidental, esencialmente capitalista, debe, como Saturno, devarar a sus propios hijos.

CESAR SANTOS FONTENLA

antonio y la "danza moderna"

YO siempre he pensado que el baile flamenco es una danza básica. En los manuales sobre la materia, se define la danza básica como aquella que resulta directamente de una emoción del bailarín. Si, además, atendemos al cuadro social en que ha surgido el flamenco —inspirador directo o mediato del llamado "baile español"— los objetivos de este baile resultan bastante claros: sería la expresión, mediante el movimiento, de los conflictos y emociones propias del mundo flamenco. De los determinantes generales y originarios de ese mundo hablé en tres extensas reportajes publicados en esta misma revista.

Es interesante tener en cuenta que el "baile español" fue reclamado por los modernos corrientes de "baile" —y, en este punto, el hombre de Fokine es fundamental— cuando los coreógrafos se rebelaron contra el academicismo del XIX. Uniformados los pasos, los trajes, los motivos, se produjo un movimiento de vitalización que reclamaba, entre otras muchas cosas, el tener en cuenta los distintos bailes nacionales. Si a la escena se llevaba un tema español, si se empleaba música andaluza, ¿no era lógico que fuesen los bailarines y las técnicas de esa región quienes dictasen sus normas? Responder nosotros a este interés de los grandes coreógrafos por la danza española, academizando nuestro baile, mezclando las "puntas" con el genio de la improvisación, el rigor coreográfico con la afirmación temperamental del intérprete, nos llevaba a peligrosas contradicciones.

Por otra parte, justamente todo el floreciente movimiento conocido por la "danza moderna", encerraba una radical rebelión contra el tradicional academicismo y el idealismo del "ballet clásico". El intérprete dejaba de ser una sustancia inmaterial, envuelta en gases, y serética triunfadora de la gravedad, para convertirse en un ser concreto, material, plantado delante del público, creador de una danza que era la extroversión de sí mismo. Los viejos trajes eran rechazados, el cuerpo era liberado —acentuando el desnudo, o utilizando, como la Duncan, líneas tónicas que dejaban suelta la figura— o incluso se llegaba a la supresión de la música para evitar que el intérprete se viese condicionado por la significación emocional de sus temas. Unos golpes rítmicos —o el simple ritmo interior del intérprete— bastaban.

Si analizamos las bases de la "danza moderna" encontramos, sin duda, puntos de contacto con nuestro flamenco que no hallaremos jamás en el "ballet clásico". Y si en la técnica hay distancias importantes —una, fundamental, los pies descalzos y la figura suelta, frente a los zapatos y la línea envarada del bailarín—, entre "danza moderna" y "baile flamenco" hay profundas identidades dramáticas. El baile no pretende justificarse "per se", al modo del "ballet clásico", sino que asume el valor de una representación dramática, en la que, en los casos de mayor pureza y genio, el protagonista y el intérprete son una misma e indivisible persona. En su baile se expresa y a través de su baile se enfrenta con el mundo. Nosotros, desde nuestra butaca, somos testigos de una pugna literariamente inexpressable. Los movimientos del bailarín, lejos de ser armónicas líneas descendidas, juegan del espacio y tiempo, son expresiones ligadas al individuo, súbitas clarificaciones de su tragedia personal. El rostro —esa profunda fuerza visual de las grandes figuras de la "danza moderna"— no es un factor inexpressivo, sino el centro resumido —y nunca torpemente mimico— de la expresión dramática confiada al movimiento.

Vienen todas estas sugerencias a cuento del último programa de Antonio presentado en la Zarzuela. Su primera verdad flamenca está, para mí, en los cantos de Chano Lobato, cuando se olvida un poco de la teatralidad y canta para sí mismo. Chano es, sin duda, un cantante extraordinario. La segunda verdad está en los momentos en que Antonio olvida la previsión coreográfica y, sin más auxilio que las palmas, se busca a sí mismo. Las verdades más pequeñas están en algunas bailarinas. Y las mentiras, a veces muy gordas, en los bailes teatralizados hasta el ketiquillo, con mutis del cantor detrás del bailarín o la bailadora.

Pero dejamos estas pretensiones de flamenco más o menos puro, y vayamos con las "Danzas fantásticas", de Turina, y el "Inferno y gloria", de Albéniz. Aquí es donde se suscita el tema de las relaciones entre la "danza moderna" y el "baile español"; aquí es donde se ve que este último —puesto en trance de salir, a tener de la realidad objetiva de hoy, de los viejos condicionantes sociales del flamenco— ha de buscar su futuro a través de caminos análogos a los del exaltado humanismo de una Duncan o una María Graham. No hablo de técnica. Hablo de la necesidad de supeditar esta última a la irrenunciable expresión del bailarín. Mejor será, en última instancia, que se pierdan pasos tradicionales, mecanizadas imposiciones de los maestros de baile, antes que se nos pierda el protagonista.

Es triste que en España veamos tan poco ballet. Y que, cuando viene, suele ser en festivales, con compañías que se limitan a montar su repertorio más clásico y menos arriesgado. Uno recuerda todavía aquellas breves temporadas de Bejart, asentadas en una serie de antecedentes que aquí ignorábamos totalmente; uno recuerda el desconcierto y la admiración de aquel público, nunca más atendido, nuevamente condenado a considerar el "ballet" como un esnobismo, como una expresión decadente ligada al entretenimiento de ciertas aristocracias...

Yo estoy seguro de que si la "danza moderna" hubiese sido un fenómeno vivo en nuestra realidad cultural, los caminos "balletísticos" del viejo baile andaluz habrían sido distintos. Porque, en lugar de buscar al público por los caminos de la mixtura con el clásico, habría defendido siempre, a través de lo no importa qué técnicas, el valor dramático y subjetivo de la danza.

No se hasta dónde y cuándo llegará la labor de Antonio como coreógrafo. Pero no deja de ser admirable que, a estas alturas —cuando la burguesía sigue admirándole como si fuese una especie de niño precoz—, haya abierto estos nuevos caminos.

JOSE MONLEON