

BALLET

LORCA POR GADES

Si hubiera que intentar colocar a Gades en el cuadro de la danza española, probablemente casi todos hablaríamos de equilibrio, de mesura, de orden, de serenidad. Desde que salió de la tutela de Pilar López y comenzó por su cuenta la aventura creadora, Gades no ha hecho otra cosa que buscar ese espíritu que ya estaba en su espectáculo anterior, y que aparece ahora con toda nitidez en su versión coreográfica del tema de "Bodas de sangre".

Si comparamos este trabajo con el que, basándose también en un libreto de Alfredo Mañas, dedicó años atrás a la figura de Don Juan, se advertirá más claro el proceso. Era aquel un ballet desmadrado, con excelentes momentos de Gades como bailarín, con situaciones dramáticas muy bien vividas y expresadas, desequilibrado como totalidad. Algo bien distinto a lo que sucede con "Bodas de sangre", cuyo resultado se deriva de una concepción teatral muy precisa y férreamente servida. Y donde por encima de Gades-bailador está la idea que crea el espectáculo.

Podría pensarse que se trata simplemente de una cuestión de edad. Y que el Gades de hoy ha de ser un hombre más maduro y con menos fuerza que el Gades de ayer. Es seguro que algo de esto hay, pero, en cualquier caso, son factores que sólo han hecho consolidar el carácter dominante de todo el trabajo de Gades, artista que nunca fue hondo, pero tampoco trivial, que siempre tuvo encanto sin quedarse en lo bonito, que no es lo que suele entenderse por un gran bailarín, pero al que sería injusto tratar peyorativamente de bailarín. En Gades ha dominado siempre la inteligencia, la técnica y la elegancia sobre el genio. Para bien y para regular. Para bien, porque, por ejemplo, ha iluminado sus espectáculos con una sensibilidad muy superior a la que generó las tradicionales escenografías, sustituyendo el emperifollado decorativismo por una grata austeridad; para bien, porque le arrancó al baile español esa mezcla de solemnidad y de cursilería feminoides en que otros lo sumieron; para regular, porque el cerebralismo se convirtió a menudo en un nuevo límite, en la disciplina —y la primera parte del espectáculo que ahora comentamos tiene más de un penoso ejemplo de ello— que transforma la creación en un trabajo de academia de baile.

Pero vayamos ya con su "Crónica del suceso de bodas de sangre", título que aclara un aspecto fundamental del trabajo propuesto. No se trata de seguir



paso a paso el drama de García Lorca ni de llevar a la expresión coreográfica el mundo del poeta granadino. La vía es otra. Es tomar el mismo suceso que inspiró la obra de García Lorca y contarlo con los medios expresivos específicos de la danza.

Señalemos en este punto la clave del trabajo. Ni Gades ni sus colaboradores han buscado los momentos del "aria" coreográfica. Nunca la pasión de un personaje devora la perspectiva del conjunto. Son seis escenas perfectamente trabadas, sometidas a la duración y al ritmo que la crónica reclama. Ninguna falsa sublimidad. Incluso se advierte cierto regusto o resonancia de página de periódico o revista de sucesos. Con la foto del día de la boda —¡qué acierto el meter ahí un conocido pasodoble!—, el bailongo de la fiesta, la persecución de los escapados y la lucha del marido y el novio. Acaso en este baile de la muerte, silencioso y a cámara lenta, sea el único momento en el que Gades intenta sobrepasar los planteamientos generales; el baile es hermoso, pero, sin duda por escapar al estilo del espectáculo, se hace un poco largo y retórico.

Como hecho dramático, estamos, pues, ante una propuesta que merece los máximos respetos. A Alfredo Mañas, que ha ordenado el argumento, a Francisco Nieva, responsable del espacio escénico y de los trajes, a Emilio de Diego, encargado de la música, a Antonio Gades, director y coreógrafo, y al grupo de intérpretes debemos la realidad de una versión coreográfica de "Bodas de sangre" hermosa y reflexiva, serena, a la que si bien es cierto que faltan interpretaciones creadoras de sus grandes temas subyacentes —el sexo, el miedo, la muerte—, también lo es que no padece en absoluto de esos falsos temblores poéticos que muy bien pudieron destruir el interesante trabajo.

■ JOSE MONLEON.

esos caminos se han deteriorado muchos valores de la canción popular. Ella quiere cantar para la gente llana de Venezuela; conseguir que sus próximas giras a Méjico y España no se queden en el ámbito comercial. Ir a Portugal para ver lo que sucede y poner sus canciones en el juego...

Los «long-plays», los grandes recitales, la publicidad, constituyen la parte menos interesante de su profesión. Soledad —poncho y piel cobriza— no quiere ser un gran nombre. Es, en verdad, un ejemplo muy rico de esa España que, desde hace treinta años, está en América Latina, ya de aquí y de allá, viva en una historia que tiene sus héroes en todos los continentes y paisajes.

Preguntan de dónde soy y no sé qué responder (de tanto no tener nada no tengo de donde ser).

■ JOSE MONLEON.

CINE

El mito de la antorcha

Se diría que fue imbuido del espíritu de «Jesucristo Superstar» —que acababa de rodar en Israel— como Norman Jewison produjo «Billy, dos sombreros» («Billy-Two-Hats», 1973), de Ted Kotcheff. Porque nos hallamos ante un «western» que cabría definir «de valores humanos», con resonancias bíblicas e inscrito en la órbita de exaltación de determinados sentimientos, la amistad y el relevo «cordial» entre generaciones a la cabeza de ellos. Trazando una especie de continuación de lo más típico de los clásicos del género (Howard Hawks, especialmente), lo que

aquí se nos narra es el desarrollo de una amistad desinteresada, «sin fronteras», entre dos hombres de distinta edad que huyen de la justicia tras conseguir, en el asalto a un Banco, el reducido botín de 420 dólares. «Billy, dos sombreros» —apodo con que el protagonista joven es conocido desde su niñez— viene a ser, en último término, una ilustración en torno al mito de la antorcha, del relevo generacional, la transmisión de conocimientos y la iniciación a la vida por medio de la experiencia que otro comunica. En cuanto que la creencia en tal mito revela una concreta postura ante la vida, ante la manera en que evoluciona el ser humano, podemos considerar situado al film dentro de una línea «positiva», «optimista», «tradicional», subrayando el carácter entrecorrido con que utilizamos estos tres adjetivos.

Como envoltura narrativa de tal pensamiento, «Billy-Two-Hats» emplea las convenciones de un género —el «western»— y las peculiaridades de una estructura dramática —centrada en el tema de la persecución— tan a menudo íntimamente unida a aquél. No es extraño que se utilice el «leit-motiv» de la persecución si observamos la firma del autor del guión de la película, correspondiente al escritor británico Alan Sharp. Quien parece obsesionado por dicho tema, núcleo también de sus «scripts» de «Fuga sin fin», de Richard Fleischer, y «La venganza de Ulzana», de Robert Aldrich (a los que habría que añadir el de «The hired hand», de Peter Fonda). Otras características literarias de Sharp también permanecen en «Billy, dos sombreros»: la estricta economía de diálogos, una mínima acumulación dramática de hechos, el basar toda la historia en un único centro de atención sin apenas ramificaciones colaterales, la escasez de personajes, la atención hacia aquellos que se encuentran, o bien en decadencia física y mo-

ral, o bien jóvenes ante los que se levanta un mundo hostil del que quieren huir, pero, en uno y otro caso, marginados de una sociedad que les persigue a través de sus agentes represores...

Con ello queda claro que la autoría de «Billy-Two-Hats» parece que (como sucedía la pasada semana con «Séptico», referido a Waldo Salt y Sidney Lumet) corresponde más a Sharp que a Ted Kotcheff. Quizá también debido a la circunstancia de que el realizador todavía no posea una personalidad definida, al menos hasta su posterior «The apprenticeship of Duddy Kravitz», con la que este mismo año lograría el Oso de Oro en el Festival de Berlín. Representando entonces a Canadá, como en Cannes de 1971 había representado a Australia, con «Out back», y, un par de ediciones antes, a Inglaterra, con «Two gentlemen sharing» («Billy, dos sombreros» es norteamericana, aunque su filmación se efectuó en Israel, añadiendo así un nuevo, duro y agreste escenario al «western»). Nos encontramos así con un cineasta itinerante, cuya «internacionalidad» aún va más lejos si tenemos en cuenta que es de origen búlgaro, aunque nacido en Canadá, y nada sería de extrañar —contemplando su obra— que de raíces judías. Con tal plurinacionalidad personal, de adopción y laboral, ha de resultar un poco difícil para Kotcheff el componer una filmografía coherente y de matices propias; de hecho, y a pesar de su mencionada presencia en festivales, sólo ha sido en la Berlinale de 1974 cuando ha obtenido un cierto renombre, y precisamente con una película programada en principio para Cannes y que no se llegó a proyectar.

Si antes citábamos lo que creo constantes definitivas de los guiones de Alan Sharp, también quedaban sugeridos sus peligros, resumibles en que tanta economía dramática, tal reducción de sucesos, circunstancias