



Edward Elgar en una fotografía de 1904.

tera— que siguen manteniendo la ilusión de la liberación sexual en la escena «pop». ■ **EDUARDO HARO IBARS.**

**Dos composiciones de Edward Elgar**

Nuestro mercado discográfico, en general parco en sorpresas, nos ha ofrecido recientemente una de consideración, con la edición de un álbum en que la Filarmónica de Londres, brillantemente dirigida por Daniel Barenboim, interpreta dos obras de Edward Elgar: el estudio sinfónico «Falstaff» y la obertura «Cockaigne» (CBS S 73284).

La exégesis musical es generalmente propensa a adoptar como criterio estético una especie de determinismo etnogeográfico. Para los seguidores de esta tendencia epistemológica —que espero no se deba a herencia de aquel wagneriano terrible que se llamó Houston Stewart Chamberlain—, la figura de Edward Elgar (1857-1934) supone una rotunda confirmación de sus teorías. Nadie más afectado por su situación geográfica que este gran compositor inglés. Para su país, Elgar surgió en un momento que se ha calificado de «renacimiento de la música británica», renacimiento que le agrupa con los

nombres de Parry, Cowen, Stanford y Mackenzie, de los cuales se ve, sin embargo, separado por su mayor trascendencia cualitativa, que más bien tiende a inscribirle en una sucesión histórica que comenzaría en el operista Arthur Sullivan, para continuar por él y Vaughan Williams, y terminar en Benjamin Britten. Sin embargo, la insularidad de Gran Bretaña jugaría una mala pasada a Elgar como compositor perteneciente a una época de renacimiento, pues al mismo tiempo en el continente corrían tiempos de decadencia: se estaban acabando muchas cosas, las cuales pronto darían paso a otras revolucionarias que nada iban a tener que ver con lo que representaba Elgar.

Con todo ello, no es nada extraño que se hable poco fuera de Inglaterra de este inglés aparentemente típico que, sin embargo, nació y se mantuvo dentro de la religión católica; de este prolífico autor que, sin embargo, encarriló su producción musical a partir de su sumisión a una curiosa mezcla de esposa amatísima y «m a n a g e r» inflexible, ocho años mayor que él y perteneciente a una clase social más elevada que la suya; de este compositor que es considerado «músico oficial» por cuantos se fijan en la cantidad que acumuló de títulos, sin

detenerse a contemplar la actitud de desaliento con que los iba acogiendo o por quienes confunden con la fatuidad la nobleza de sus muchas composiciones orquestales.

Es difícil encontrar una obra de Elgar que sea vulgar —o al menos que lo sea más que la más vulgar de cualquiera de sus contemporáneos—. Con la particularidad de que además todas las composiciones de Elgar están penetradas de una especie de melancolía equilibrada que falta en bastantes compositores de su época, y que hace sus obras totalmente personales y reconocibles de inmediato: una melancolía que trasciende sutilmente a la forma de sus composiciones, manifestando así al hombre que hay secreto tras el músico.

Detengámonos ante las obras contenidas en el álbum de que hablamos al principio de este artículo. «Falstaff», crónica del personaje shakespeariano, sujeta a un programa muy estricto e instrumentada para gran orquesta, sorprende ya desde el principio por la nobleza de su contenido. Por otra parte, la orquestación, aunque amplia, se revela como extraordinariamente económica: no hay exceso de ningún tipo. Hay más bien todo lo contrario: concisión. Pero aún sorprende más conocer las circunstancias en que un estudio

tan ambicioso como «Falstaff» fue compuesto: un período de crisis creativa que obligó a Elgar a abandonar Londres y retirarse a descansar, primero, a Llandrindod Wells, y más tarde, a casa de su hermana en Worcestershire; una crisis que coincidió con una época de dudas religiosas y con la muerte de amigos muy queridos.

En la obertura «Cockaigne» encontramos el lado optimista de Edward Elgar —su lado sombrío hay que encontrarlo en la tristeza genuina, no derivada de programa ni dedicatoria, del «Concierto para violoncello». «Cockaigne» es el tributo de un provinciano a Londres. A los amantes de las curiosidades les gustará saber que es también una especialidad de otro Edward famoso, Edward Heath, que incluso la tiene registrada en disco. «Cockaigne», de nuevo, una obra sorprendente: equilibrada dentro de su optimismo, llena de admiración, que no necesita de programas para manifestarse. No hay en ella ningún rasgo de esa ironía que caracteriza los entusiasmos del inglés típico, si acaso, una leve tendencia, muy británica, a «sobreactuar».

Tendencia que, por otra parte, entra entre los rasgos que definen al artista, y no sólo al inglés. Por más que Edward Elgar fuera ambas cosas, lo que, sin duda, ha redundado en su perjuicio. ■ **JOSE RAMON RUBIO.**



**Este año no habrá Manizales**

Sin duda, una de las manifestaciones más clarificadoras del joven teatro latinoamericano ha sido el Festival de Manizales. Ya sabemos

que el teatro se hace todos los días y que los festivales tienen algo de exhibición y de incómoda excepcionalidad, pero a la vez, cuando se envuelven con la libertad y el espíritu polémico que ha caracterizado al de Manizales, es obvio que la confrontación ayuda a saber por dónde van las cosas y cuál es la realidad.

Así, por ejemplo, si el Festival de Manizales ha contribuido —a través de los debates y manifiestos— a la formulación de una «teoría» del teatro latinoamericano, es también innegable que ha desenmascarado, al presentar simultáneamente la teoría y la práctica, cuanto pudiera haber en aquella de idealista o de quimérico. Esta función, unida a su papel de catapultada de las nuevas ideas en torno a la creación de un teatro asentado en los intereses de las clases populares latinoamericanas, basta para no quedarse en el consabido cliché de que se trata de un Festival subvencionado, y, por lo tanto, de un festival burgués. Cuando en la durísima ciudad de Manizales, al término de representaciones hechas en lugares humildes, ante públicos mayoritariamente populares, uno oía, pongamos por caso, las mismas palabras que el mayo del 68, en el marco de la realidad francesa de aquellos meses, lanzó contra el Festival de Cannes o contra los teatros oficiales de París, sentía la angustia de verificar hasta dónde alcanza el obscuro mimetismo de la colonización y la dependencia ideológica. Cuando tales argumentaciones venían de gentes dispuestas a justificar sus cotidianas subvenciones, nuestras dudas eran aún mayores, porque, en definitiva, quería cuestionarse a nivel general lo que se aceptaba en exclusivo beneficio...

Quizá en última instancia, y dentro de sus contradicciones —todo trabajo subvencionado o incluso tolerado por el sistema que ataca es, si llevamos los argu-

mentos al límite, una contradicción—, el aspecto «incómodo» del Festival de Manizales era, antes que la careada intención de sus patrocinadores —demostrarle al país la sensibilidad artística de las clases adineradas—, en palabras de Santiago García, el director del grupo La Candelaria—, la situación en que ponía a muchos hombres del teatro colombiano. En Manizales se podían hacer, y se hacían, las más solemnes declaraciones políticas, o se formulaban las más acabadas teorías sobre lo que debía ser un teatro revolucionario, pero, y éste era el quid de la cuestión, había también que presentar espectáculos y someterse a la crítica. La intransigencia implacable que cada uno empleaba para juzgar a los demás le era puntualmente devuelta cuando mostraba su trabajo. Uno a uno, desde Buenaventura a Manuel Arce, desde La Candelaria al TPB, los autores y grupos de mayor interés eran atacados por los que perdían de vista las posibilidades reales del teatro colombiano. Buenos y malos trabajos eran sometidos a idénticas agresiones verbales, antes que a las necesarias y creadoras confrontaciones, y más de un mal espectáculo, impregnado de epidérmicas declaraciones revolucionarias, aparecía como el oscuro intento de justificación personal de un grupo ante la persistente y durísima realidad social del país.

Era Manizales, al margen de las «intenciones concretas» de los patrocinadores del Festival, una cita áspera y provechosa, terrible para quienes sólo poseían unos cuantos dogmas, muy válida para quienes necesitaban la confrontación entre su teoría y su praxis. Paradójicamente, el Festival se hacía odioso para muchos grupos en la misma medida que revelaba sus vacíos e impotencias para el trabajo y el debate. El ataque a la «burguesía» se convertía entonces en una tabla de salvación, en

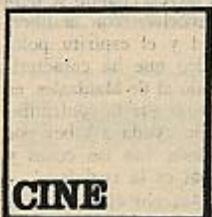
la enésima condena del «enemigo común», sin ninguna respuesta creadora contra sus abusos. El teatro propuesto por tales grupos pasaba así un poco a segundo término, sepultado por un aluvión teórico, cuyas grandes —y sabidas— palabras le servían de coartada.

Ya digo que no todos los grupos estaban en la misma tesitura, tanto si nos atenemos a los colombianos como a los invitados. Algunos, en lugar de sumarse a la victoria verbal de la revolución, presentaban su trabajo, escuchaban y sacaban sus conclusiones. Otros, incluso preguntaban. Y los había también que en un momento dado se revelaban contra la multiplicación de los lugares comunes. Del teatro se saltaba una y otra vez a la discusión política, haciéndose palpables —y dolorosos— los límites del análisis, la dificultad para llegar a un acuerdo y, también, la profunda utilidad última —por lo que encerraba Manizales de explicitación de una realidad cultural y política— del inacabable y necesario debate.

Este año no habrá Manizales. Carlos Ariel Betancurt, el director del Festival, estuvo luchando en Bogotá hasta el último minuto. Pero la situación del país se ha complicado. El Gobierno ha decidido declarar el estado de sitio y extremar la vigilancia. Y eso —contra lo que podría desprenderse de algunas afirmaciones contestatarias— implica la automática suspensión del Festival de Manizales.

Las cosas vuelven, pues, a descubrir su verdadera lógica. En el contexto de una realidad llena de notas violentas, el Estado no puede permitirse el riesgo de subvencionar, ni siquiera de tolerar, la plataforma crítica, confusa —¿cómo podría no serlo en un mundo secularmente colonizado?—, pero de inequívoco signo revolucionario y popular, en que se ha ido transformando la apasionada manifestación de Manizales.

Suspenderlo era como acallar a un enemigo. ■  
JOSE MONLEON.



CINE

Un día en la vida de Harry Stoner

«Parece que los tigres y los leones siempre vuelven al lugar donde fueron más felices. Y allí es precisamente donde los cazan...». No es ésta una frase casual del diálogo de *Salvad al tigre* (*Save the tiger*), 1972, de John G. Avildsen, sino la que define la circunstancia en que se encuentra su protagonista. La trampa del momento en que se sintió feliz es la de un pasado no resuelto ni asumido, la de una mitología juvenil que —desde el béisbol a la guerra en Italia— pervive en él con más fuerza que el propio presente. Trampa evasiva, soñadora, en la que cae gustosamente ante una realidad que le supera, se irá convirtiendo para Harry Stoner en única razón de vivir, en atractiva ratonera por la que deslizarse cada vez que constata su desfase con las características del mundo en que se mueve.

Por encima de todo, Avildsen (nacido en el año 1936) se ha esforzado en ofrecer un retrato minucioso del americano medio, del que —gozando de una aparentemente muy sólida situación económica— se siente insatisfecho, víctima propicia de fantasmas y miedos de todo tipo. Calificado como «el cineasta de la mayoría silenciosa», en cuanto que se complace en reflejar la mentalidad, usos y costumbres del que se diría «feliz ciudadano estadounidense», el autor de *Joe y Guess what we learned in school today?* —dentro de una carrera

en la que a *Save the tiger* preceden seis largometrajes, todos ellos desconocidos en España—, pretende bucear en la situación de crisis colectiva que se plantea en USA en los años sesenta, y que tiene a la guerra de Vietnam como principal detonador. Así y de una manera muy evidente, *Salvad al tigre* posee, junto al significado de análisis psicológico de un individuo, el mucho más amplio de una parábola sobre un estado colectivo de malestar, desilusión y ruptura.

El film parte en sus primeras secuencias de un arranque muy similar al de *El compromiso*, de Kazan, para irse despegando paulatinamente en un sentido distinto, mucho más próximo al que testimonian obras como las de Hopper (*Easy rider*), Rafelson (*Mi vida es*

de la vida del protagonista (espléndidamente interpretado por Jack Lemmon, que consigue matizar al máximo su personaje hasta hacer que el film se convierta en un «show» de su trabajo, por el que lograría el Oscar de Hollywood), en el que éste entra abiertamente en una situación de crisis, Avildsen le va haciendo enfrentarse con distintos problemas y situaciones, frente a los que el personaje emplea como única vía de escape el irracionalismo de una evasión mítica, el enfangamiento en unas obsesiones bélicas o lúdicas, que se van apoderando progresivamente de él en un camino que tiene como única meta, primero, la neurosis, y luego, la alienación.

Pero no es ésta, sin embargo, la única respuesta de Harry Stoner. Otra fundamental es la

escrupulos de su socio y principal amigo— en recurrir a un incendiario, actuar como alcahuete o valorar a las personas según su potencial de compra, a la hora de sobrevivir, de seguir adelante con el negocio que creó de la nada. Se trata, en definitiva, de la lucha del superviviente, de los «tigres» que se van quedando solos en una selva que ya desconocen, y en la que no pueden ni apenas reclamar la ayuda de sus semejantes, ni combatir con los medios que habían aprendido, superados por la práctica común.

En este sentido, Avildsen muestra una complacencia hacia su personaje, un deseo de justificarle en muchas ocasiones, que debilitan la validez ideológica de *Salvad al tigre*. Se diría que, de alguna manera, el cineasta parti-

Un asesino poco científico

Si la pasada semana comentábamos el título de Balcázar *El misterio de la vida* como una película que, con la coartada de unos elementales principios científicos, desarrollaba no la película didáctica que se decía, sino un film políticamente oportunista, en esta ocasión habría que señalar un mecanismo tigeramente parecido en *El asesino de muñecas*, de Michel Skaife. Aquí no se trata de disimular propaganda política alguna, sino de ocultar tras una parábola con pretensiones científicas una sinceridad autobiográfica o una objetivación real de problemas personales.

Michel Skaife (que oculta en este seudónimo su auténtico nombre, Miguel Madrid) inicia su película avisando que ésta va a presentar el «auto-psicoanálisis de un psicópata» (?); a partir de ahí, cualquier gratitud, cualquier evasión le está permitida, aunque presuma de atenerse a datos científicos comprobados. El error de su película no estriba sólo en la torpeza de la puesta en escena, en el exceso de unos diálogos pretenciosos, en la inverosimilitud de unos actores que no acaban de creerse lo que tienen que hacer (con la excepción de David Rocha, mal actor, que justamente para marcar su credibilidad exagera unas muecas trasnochadas capaces de producir vergüenza ajena), en lo grotesco de muchas situaciones —grotesco por la desproporción de sus pretensiones—, sino que ese error parte del planteamiento inicial de la película: querer fingir en enunciados científicos (por otra parte, muy dudosos) lo que no es sino una parábola sobre la homosexualidad. Para respetar el enunciado del cientifismo, Michel Skaife debía haber re-



«Salvad al tigre» («Save the tiger», 1972), de John G. Avildsen.

mi vida) o Schatzberg (*Espantapájaros*). Si en estos autores citados el tema principal es el de la huida física como símbolo director de una huida existencial y social, protagonizada por personajes, voluntaria o involuntariamente marginados, en Avildsen la huida será mental y a cargo de un hombre que se diría perfectamente instalado en el «zoo» social, en una colectividad con reglas fijas y marcadas, a la que sólo hace funcionar el poder del dinero. Siguiendo un día

marcada por la contradicción entre el universo de valores que dice añorar, dentro del que parece se sentiría en plenitud, y la concreción de unas determinadas resoluciones. Con el fin de salvar su empresa, o de ganar clientes, este propietario de una firma de confección no duda en utilizar los recursos más tramposos o menos éticos. Siente nostalgia por el país «limpio», «lleno de ideales» y «combativo» que conoció de joven, pero no duda —frente a los

cipa de la nostalgia de su protagonista, de su rechazo del mundo actual, en beneficio de pasadas épocas mejores. Un mayor y mejor acercamiento crítico a la narración, así como —en otro orden de cosas— un despojamiento de la «literatura», las redundancias y los subrayados, que lastran a menudo el film, habrían convenido extraordinariamente a la hora de ofrecer un verdadero apunte sociológico de la realidad americana. ■  
FERNANDO LARA.