

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 sí 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 rezozar 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...



No es, pues, extraño que haya varios centenares de profesores que puedan hablar ampliamente de cualquier autor secundario del Siglo de Oro y se les acabe la clarividencia llegando a Lorca o a Valle-Inclán. Los últimos treinta y cinco años del teatro español —es decir, de la vida española— aparecen como una materia turbia, como un cuerpo vivo para cuya autopsia es necesario esperar a que se muera, a que sea historia escrita en un libro en vez de un debate sobre nuestra realidad.

Contra esta tendencia escapista —los hay que se han encerrado para siempre en el estudio del «Lazarillo...» o de «La Celestina»— se levantan ahora unas cuantas voces ejemplares. A veces, como en el caso de Wellwarth, para llegar a las conclusiones discutibles propias de quien ha sido, entre los hispanistas norteamericanos, un ejemplar pionero en el estudio de nuestro último teatro. A veces, como en el caso de Andrés Franco o de Francisco Ruiz Ramón, con un trabajo mucho más asentado en la vida y la cultura españolas, quizá porque el primero pertenece a una familia española y el segundo estudió en nuestro país toda su carrera.

En ocasiones, el esfuerzo excede del empeño individual y se produce a nivel de Departamento o de publicación. En el primer caso está, por ejemplo, el Departamento de Español de la Universidad de Albany, que dirige ahora Rafael Bosch, y del que forma parte Angel Berenguer, el mismo que organizó en la Sorbona, de la que entonces era profesor, una Semana dedicada al teatro español de nuestros días. En el segundo, la revista «Estreno», de Cincinnati, publicación bianual dedicada también al teatro español actual y dirigida por Patricia O'Connor, que continúa pasando todos los años unas semanas en España, pese a que su primer viaje, dedicado al

inocente estudio de nuestra censura teatral, acabó en regreso precipitado e involuntario.

A la «rebelión» universitaria de los últimos sesenta siguió una dura etapa de silencio presidida por la imagen de Richard Nixon. Desde hace algún tiempo, las cosas parecen haberse corregido ligeramente. E incluso cabría pensar que estas voces empeñadas en el estudio del teatro español actual, tomado como un fenómeno vivo, se encuadran de algún modo en las nuevas circunstancias.

Otro punto habría que señalar aún para clarificar la distancia entre la escuela «arqueológica» y la «crítica». Mientras la primera hizo de lo «español» una categoría aristocrática en relación con lo «latinoamericano», la segunda tiende a situar el estudio de nuestro teatro último en el ámbito de lo «hispanico», es decir, en una solidaridad —respetando, como es lógico, lo específico de cada cultura— con lo portorriqueño y lo chicano, como expresiones en lengua castellana del área norteamericana, y con lo latinoamericano, como un mundo que, en tantos aspectos, nos es cercano. ■ JOSE MONLEON.



Quintín Cabrera: un catalán de Montevideo

Aunque Quintín Cabrera no lo admita del todo —tampoco lo rechaza—, él sigue siendo, fundamentalmente, un uruguayo. También es, en buena medida, catalán: son ya siete años cerca de esta tierra, una mujer y dos hijos con estas creden-



Quintín Cabrera.

ciales. Pero su disco tiene un nombre no por evidente menos aclaratorio: «Yo nací en Montevideo» («Le Chant du Monde», Edigsa).

Pero en él hay, con profusión y mayoría, autores uruguayos. Lo que podríamos denominar un buen muestreo de una canción uruguaya en el exilio (Marcos Velásquez) o en la cárcel (Aníbal Sampayo). Una canción, pues, reprimida en su propio país, y que está perdiendo, a fuerza de emigraciones (forzadas o no), gran parte de su contacto con el destinatario primero. Pero si el habitante de esa Uruguay silenciada no puede ahora sintonizar con sus cantantes, sus cantantes —algunos, al menos— sí intentan sintonizar con cualquier tipo de gentes, aunque algún sentimiento de frustración se quede enterrado en el camino: «Compartir... este dolor inmenso de tener dos patrias, y las dos igualmente fastidiadas», palabras del propio cantor.

Quintín es un trabajador del canto. Es así como se quiere definir, y es una definición no sólo muy respetable, sino muy justa en este caso. Él ha estado pateando barrios, tanto en Madrid como en Barcelona —donde vive actualmente— y ha tenido experiencias igualmente enriquecedoras

como estar cantando por y para la gente a ritmo endemoniado durante muchos meses. También conoce la convivencia con otros compañeros de la canción, desde la del vallecano Luis Pastor hasta la del occitan Martí, pasando por la castellana Julia León, la también muy mesetera pero nada centralista Elisa Serna, y, en fin, tantos otros. De toda esta experiencia comunitaria, de esta camaradería con los nuestros, Quintín Cabrera ha recibido no pocas satisfacciones, y también él ha introducido no pocos ánimos en ellos. El resultado de esta interrelación es siempre positivo.

Además de las ya mencionadas, hay en el disco que nos ocupa otras canciones uruguayas, como la creada por un miembro de Los Olimareños —excelente dúo, ya veterano—, José Luis Guerra, al lado de un poeta destacado por Casa de las Américas, como es Carlos María Gutiérrez. El resultado es una de las mejores canciones del disco, «Milonga», un ritmo porteño en el que se desenvuelve tan plácidamente nuestro «tronco». Y, luego, están las composiciones propias del cantante, que cubren buena parte del trabajo: hasta seis temas suyos, y uno más inspirado en el fol-

lore tradicional. Se trata de la humorística «Milonga-Niza», que el compositor quiere incluir en todos los «long-play» que edite en el futuro, con distintas variaciones coyunturales, puesto que también es un tema que forma parte indefectiblemente de su repertorio «en directo».

Con un par de canciones no transmisibles por las antenas («Juan», composición de M. Velásquez, y la cantada en catalán, «Solament», del propio Quintín), este disco del uruguayo-catalán Cabrera nos introduce por la senda apasionante de la canción proletaria, que no panfletaria. Para conseguir ello, hay una labor musical rodeando el disco que no puede olvidarse, porque es precisamente la prueba de que es un disco trabajado por un trabajador del disco. Por más que sea su primera grabación, lo cual señala que el camino no ha sido sino iniciado. Porque aún esperamos mucha más depuración, perfeccionamiento y coherencia artística en los futuros «long-play» de Quintín Cabrera que, por ahora, nos basta y nos sobra con su búsqueda, entre nostálgica y esperanzada, de una canción suya que nos remita, finalmente, a sus dos patrias doloridas. ■ ALVARO FEITO.

JAZZ

La muerte de «Cannonball»

El saxofón alto de Julian «Cannonball» Adderley sonó con maravillosa claridad durante veinte años. Se ha extinguido para siempre: Adderley acaba de morir, a los cuarenta y seis años, en un hospital de Indiana. Julian Adderley era ya de la generación de los músicos cultos, de «high school» y conservatorio, que tomó el relevo de los primitivos, intuitivos, espontáneos músicos del primer «jazz». Se le ha dado, en esta evolución, categoría de puente: entre Bennie Carter y Charlie Parker. «Cannonball» —su primer mote fue «Cannibal», como consecuencia de un gran apetito y una desmesurada capacidad para comer: el sobrenombre fue variando, y ya se atribuía lo de «Cannonball» a su capacidad para disparar notas «como bolas de cañón», redondas, sonoras, potentes, desde la boca de su saxo— fue algo más que un puente, fue un músico que abrió caminos, pero que fue cegado por el «bop» de Charlie Parker. Durante un tiempo —después de sus principios en el café Bohemia, de Nueva York, y de la orquesta que formó con su hermano Nat Adderley— estuvo con Miles Davis, y sus solos en las grabaciones del grupo, hacia 1957, deben ser recordados siempre. Pero tuvo brillo por sí solo, y los festivales de Newport le situaron en el punto más alto. En 1959 fue nombrado saxo-alto del año por la revista «Downbeat», y en la apreciada lista de gigantes del «jazz» de «Playboy» ha ocupado ininterrumpidamente un primer puesto en su instrumento desde 1962 a 1971, en que su fama comenzó a declinar. ■