

ALIANZA
EDITORIAL

ALIANZA TRES

Ernesto Sabato

Abaddón
el exterminador

AT 15, 300 ptas.

Marcel Proust

Los placeres
y los días

Parodias y miscelánea

Traducción de
Consuelo Berges

AT 14, 280 ptas.

Carlos Barral

Años de penitencia

Memorias

AT 13, 220 ptas.

Thomas Hardy

El brazo marchito
y otros relatos

Traducción de
Javier Marías

AT 12, 190 ptas.

ginalidad, nada rutinarios y afrontados por buenos actores. El Delacorte es un gran teatro al aire libre con cómodos asientos y un espléndido equipo de luces. Para «La comedia de las equivocaciones», que es la obra que yo vi, contaban con una mansión de dos pisos sobre un escenario giratorio.

Importa decir que conseguir el acceso al teatro no era nada sencillo. Diariamente se quedaban sin entrar muchas personas. Un sistema de entrega anticipada de localidades, más o menos complicado y deliberadamente entorpecedor, no conseguía evitar el reparto de todo el taquillaje y el que varios cientos de personas se pusieran en la cola para ocupar los asientos de los ausentes o rezagados. A las ocho en punto, ya casi entre dos luces, se cerraban las puertas y empezaba la función.

Paralelamente, en los demás teatros del parque se desarrollaban también una serie de actividades. En uno, por ejemplo, se celebraba un festival de rock, y docenas de parejas, una vez colmados los asientos, optaban por echarse en el césped y escuchar comodísimamente a los cantantes.

La verdad es que, en principio, tanta filantropía parece un poco paradójica, por no decir escandalosamente contradictoria en una realidad tan pragmática e individualista como la norteamericana. Sorprende que, a menudo, pueda verse gratis un espectáculo por el que generalmente hay que pagar una buena cantidad.

Sin embargo, bien mirado, no hay contradicción ninguna dentro del sistema. Por un lado, tales espectáculos gratuitos cuentan siempre con patrocinadores, cuyos nombres aparecen en los programas y con frecuencia se citan en

una breve alocución inicial. Estamos, pues, en el ámbito de la publicidad —y no sólo porque aparezca el nombre del patrocinador, sino porque se nos dé de él una determinada imagen de altruismo y generosidad social—, tanto si se trata de instituciones privadas como de instituciones públicas. Más aún: de una publicidad que, en primer término, se proyecta sobre los nombres específicos de los patrocinadores, pero que, en términos generales, reafirma la bondad de un sistema que también somete la cultura al juego de los intereses particulares. La política fiscal, libejando a las empresas de las cifras invertidas en estos menesteres, sería el otro punto clave para hacer rentable la administración del mecenazgo.

* * *

Despejada la paradoja, conviene, sin embargo, retener el dato del interés del público por las funciones del Central Park. En Nueva York se descubre un tipo de soledad profundamente ligado a la concepción competitiva de la vida norteamericana. A algunos les he oído decir aquí que el teatro es una de las escasas expresiones serias con que se cuenta para crear cierta conciencia comunitaria, para sacar al individuo de su televisor, de su oficina o su negocio y colocarlo dentro de ese microcosmos llamado público. Y que el fracaso del moderno teatro norteamericano habría que buscarlo en su impotencia para cumplir esa función...

Hasta ahora yo había visto llenas las salas de Broadway ante grandes espectáculos jaleados por una fuerte publicidad. Había visto también llenos los pequeños teatros del «off-off» en el caso de los mejores grupos. Pero este interés masivo por el festival shakespeariano revela algo tan viejo como,

frecuentemente, encubierto: que son los sistemas sociales, con sus imposiciones políticas y mercantiles, los que impiden el desarrollo de un teatro de interés comunal. Y que cuando se dan circunstancias favorables, incluso en un marco tan individualista como el norteamericano, ese teatro aparece. ■ JOSE MONLEON.

Negros y blancos

Pocos trabajos teatrales podrían ilustrar con tanta claridad el conflicto de la cultura negra en los Estados Unidos como el ballet negro de Alvin Ailey. Fundado en 1958, constituye la más celebrada expresión coreográfica de un grupo de bailarines negros. Yo acabo de verlos en uno de los grandes teatros del Lincoln Center —el gran complejo donde también está el nuevo Metropolitan—, a ti obrado de un público, en su inmensa mayoría blanco, que aplaudió al final como muy pocas veces he visto en un teatro...

Constaba el programa de tres partes. La primera, «The road of the phoebe show», con música de Duke Ellington y Billy Straihorn, remitía a cualquiera de las buenas compañías de danza moderna que existen en el mundo. El nivel técnico general era alto, dentro de la inevitable superioridad individual de los unos sobre los otros; común era un vigor en nada semejante al unisexual de tantas compañías; lógica cierta connotación coreográfica específicamente negra a tono con la música y con la tradición; pero el conjunto del trabajo resultaba socialmente inexpresivo, dominadas como estaban todas esas fuerzas potenciales por una coreografía y una concepción de la imagen escénica claramente asentadas en la danza moderna euroamericana. El hecho de

que la coreografía fuera de Talley Beatty, un ex alumno de Katherine Dunham, corroboraba este extremo.

Una sensibilidad distinta aparecía ya en «Portrait of Billie» —sobre una canción de la ya legendaria Billie Holiday— y, dando un paso más, en «Revelations», al fin un trabajo ajustado a las raíces culturales del grupo. Es decir, al fin, un «ballet negro», en el sentido de utilizar elementos técnicos de la danza moderna en el marco de una expresión cultural negra. El uso de música tradicional —¡qué coros y qué solistas de «spirituals!»— la aceptación de cierto ritualismo y el carácter colorista de este ballet, podrían, sin duda, haberse traducido en un trabajo sustancialmente folklórico o arqueológico, utilizando ambos términos en el peor de sus sentidos. No fue así, sin embargo. La disciplina y la madurez técnica del grupo servían para enriquecer una expresión que, tanto en sus rasgos dramáticos como en su humor, correspondían a la tradición cultural específica del negro en los Estados Unidos. El resultado era un vertiginoso ascenso de verdad, de imaginación y de fuerza, hasta redondear unos minutos que justificaban con creces el extraordinario prestigio mundial del ballet de Alvin Ailey.

Aprovechar la técnica moderna sin «someterse» ideológicamente a ella; evitar todo compadreo con el público, propio en general del teatro de las minorías étnicas —pensemos en los gitanos españoles— y de sus creados complejos de inferioridad; no caer en ningún primitivismo sistemático, entendido como el producto que espera el mercado; partir, en fin, de una determinada sensibilidad rítmica y vital, ligada a una concreta base histórica, y afrontar sin temor cuanto

conlleve el trabajo en un ámbito tan rico como el de la danza norteamericana, sería la lección del mejor Alvin Ailey que yo vi. Norma, ya digo, que él mismo traicionó en la primera parte del programa.

El tema excede el ámbito concreto de este ballet y este país para afectar al desarrollo del arte de cualquier «minoría» nacional. Al clasicismo de la pequeña burguesía suelen responder tales minorías nacionales o las clases populares con expresiones artísticas que, a menudo, enfatizan su condición de «marginales». El énfasis resulta, desde luego, explicable. Los individuos y los grupos sociales despreciados tienden a convertir las causas del menosprecio en motivos de orgullo, cayendo, inconscientemente, en un oscuro clasicismo populista, que, lejos de debilitar a las clases dominantes, lo que hace es reafirmar la «superioridad» de su cultura.

El tema es complejo. Porque tan esterilizada resulta la sublimación del «ghetto», de lo que «se aprende en la calle», como la destrucción de esa realidad vivencial popular a través de los criterios estéticos engendrados por las clases dominantes. De ahí el singular interés de la respuesta de Alvin Ailey. Su tono vital es negro, pero nunca cae en la pobreza «sistemática». Su raíz es afroamericana, pero su técnica y sus medios tienen conciencia dialéctica del medio en que actualmente se desarrolla el trabajo. El hecho de que el público pertenezca a la media y alta burguesía blanca no creo que deba esgrimirse como una denuncia contra Alvin Ailey. Prueba, simplemente, que si la «élite» de Nueva York se desinteresa de tanto trabajo mediocre planteado para las «minorías nacionales», éste de Alvin Ailey lo encuen-

tra decididamente digno de su interés. El hecho de que los negros no formen apenas parte del público revela, antes que una contradicción del ballet de Ailey, una realidad de la sociedad norteamericana; en cambio, bien mirado, la congregación de públicos «hispanos» ante espectáculos «hispanos», de una tremenda mediocridad y modestia, montados en cualquier parte, más bien tiende a establecer la imagen de que todo está en orden y que cada cual tiene lo que se merece.

El problema, ya digo, me parece complejo. Pero yo he sentido que esta «conquista» del Lincoln Center por el extraordinario grupo negro era una respuesta válida ante las jerarquías artísticas impuestas por el racismo blanco. Al menos de momento y en Nueva York. No era «un» negro genial ni un deportista superdotado lo que la escena proponía. Era un trabajo colectivo negro, disciplinado y seriamente desarrollado. Y eso, aquí, cobra una significación importante...
■ JOSE MONLEON.



¿Quién es el love feroz?

Lo primero que creo que hay que decir de la película de José Luis García Sánchez, «El love feroz», es que no quiere anteponer un contenido «mensajístico» pretencioso a la propia realidad de la película, sino que, por el contrario, sus intenciones se mantienen estrechamente



«El love feroz», de José Luis García Sánchez.

vinculadas a lo que la propia película da de sí. Lógicamente, pues, si no se pretende remarcar forzosamente ninguna intencionalidad y el director es el que procura aprender, en primer lugar, con su propia obra, surgirá una obra fresca, espontánea y sincera. Incluso la torpeza de realización que puede haber en algún momento (esa torpeza que los críticos presuimos siempre de encontrar en toda primera película), da a «El love feroz» un inteligente aire de improvisación que la ayuda a mantenerse en esta línea.

Dicho esto, hay rápidamente que señalar que, igualmente, «El love feroz» es una película pensada y que expresa un mundo de vivencias del propio director, coincidente, por otra parte, con una objetivación crítica de la realidad. García Sánchez no sólo está expresando su propio punto de vista sobre las posibilidades de unas relaciones amorosas, sino que para hacerlo, sitúa a sus personajes en unas dimensiones muy concretas de la realidad española —las de la llamada clase media— para entender desde ahí que sus problemas no corresponden

exactamente a una «destrucción» inevitable de las relaciones humanas, sino a unas más precisas circunstancias. Mejor dicho, José Luis García Sánchez escoge a unos personajes que le son familiares y trata de seguirlos con un espíritu de observación crítico. El fracaso al que esos personajes están condenados no es un camino impuesto por el director de la película, sino una consecuencia de la forma que esos personajes tienen de entenderse a sí mismos; forma que (y esto no quiere decirlo García Sánchez de una forma esquemática) corresponde literalmente al decorado físico y moral en el que esos personajes se mueven.

El hecho de que no diga García Sánchez las razones últimas que justifican el proceso vital de sus personajes de una forma inmediatamente «didáctica» puede ser entendido por muchos como una frivolidad, idea a la que colabora el desenfado y el humor con que se narra la película. Pero esta supuesta intrascendencia de «El love feroz» no es exacta. Al contrario, García Sánchez plantea con una notable profundidad los elementos bá-

sicos de su problema; curiosamente, esos elementos los constituyen los propios personajes, censores y verdugos, los unos con los otros. Frustrados los primeros, la frustración continuará de padres a hijos como un estigma. La pequeña rebelión de algunos de ellos acabará por ser, en los términos exactos en los que García Sánchez nos los presenta, una escapatoria transitoria y banal. El último plano de su película; con las lágrimas reprimidas del personaje de Concha Velasco, rodeada de todos cuantos han determinado su soledad, no es sino una precipitada síntesis de cuanto en planos anteriores se ha ido describiendo con más lentitud. En ese sentido, «El love feroz», por encima de su apariencia humorística y llena de desparpajo, una crónica amarga y pesimista sobre el futuro amoroso (y no sólo amoroso, por supuesto) de cuantos, como sus personajes, se encuentran (¿nos encontramos?) enmarcados en ese decorado, sin llegar a entender nunca que en él no será posible realización alguna.

Mari Carrillo, Lina Canalejas, Tina Sainz, Alicia Sánchez, Conchita Velasco, Antonio Gamero, Mario Pardo, José Sazatornil «Saza» y Américo Coimbra realizan un trabajo espléndido. José Luis García Sánchez les ha dejado manifestarse libremente e incluso en algunos casos continuar el tipo de interpretaciones exigidas por un cine más caricaturesco. La homogeneización de esos trabajos dispersos de los actores forma un difícil equilibrio que «El love feroz» logra. El de mantenerse en la línea de un cine más cotidiano para entablar inmediatamente una comunicación con el espectador, y sin romper ese acuerdo mutuo, llevar la historia por unos derroteros radicalmente diferentes de los habituales. De aquí pueden derivarse algunas de las supuestas «pegas» de la película; de ahí, sin embargo, también, su inteligencia y eficacia.

Estamos, pues, en resumen, ante una de las películas más importantes de nuestro último cine. Una película que hay que recomendar y sobre la que volveremos. ■ DIEGO GALAN.

El espectáculo de la muerte

En la motivación de numerosos personajes de George Roy Hill está presente el instinto lúdico, el juego como factor determinante de una conducta que antepone por encima de cualquier otra satisfacción la proporcionada por el éxito en la aventura. Dos de sus films de fácil recuerdo para el lector —«El irresistible Henry Orient», recientemente exhibida en TVE, y «El golpe»— dan idea de este sentido lúdico, de tal complacencia en una actividad que, aunque logre también otros resultados (la superación de la adolescencia o los beneficios de una estafa, en los dos casos citados) se emprende

CINE