

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 encuentran 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

esencialmente por el propio placer que engendra su realización. Aventura que no se halla exenta, por supuesto, de un notable grado de infantilismo, nacido de la configuración de los personajes y que contamina el marco en que se desarrollan: es decir, la misma película ofrecida cara al espectador como un nuevo juego, en el que se requiere su adhesión incondicional más allá de la lógica, la psicología o la propia calidad fílmica. Ya hablamos con respecto a «El golpe» de que se trataba de un juego tramposo, donde las mejores cartas eran celosamente escondidas al público para luego provocar unos fáciles efectos de sorpresa. Roy Hill se revelaba así como un nada honesto jugador de ventaja, pero sí con la suficiente habilidad en el trapiqueo para que la Academia de Hollywood le llenase de Oscar y el público respondiera con largueza ante la taquilla.

Como sucede un día sí y otro también dentro de la industria cinematográfica, el éxito de «El golpe» se ha querido de alguna forma repetir con «Carnaval de las águilas»: mismo protagonista (el cada vez más insulso Robert Redford), idéntico tratamiento «simpático» de una historia que se prestaba a otro tipo de consideraciones, presencia repetida de unos personajes individualistas que quieren, ante todo, divertirse, y utilizan la mentira como medio habitual de sus relaciones, similar división de la anécdota en secuencias casi autónomas, insistencia en la moda «retro»..., pero con la diferencia de que lo que en «El golpe» era una aventura esencialmente cerebral, donde el espectáculo estribaba en ver en marcha a un mecanismo de relojería, en «Carnaval de las águilas» (1975) se ha transformado en pura espectacularidad externa, en uso y abuso de hazañas aeronáuticas de los años veinte, que sitúan todavía más al espectador cerca de la

edad infantil en que los aviones formaban parte destacada de sus juguetes.

Pero no es un espectáculo inocente el que Roy Hill nos muestra, sino teñido de sangre, donde —como queda explícito en las palabras del organizador del «circo aéreo»— el accidente mortal es el principal aliciente que mueve a un público sediento de emociones. Las acrobacias, los records, la estética, no importan nada aquí en comparación a la incertidumbre de si un piloto conseguirá o no salir con vida de la prueba. A través de las andanzas del aviador de la «época heroica», Waldo Pepper, el film describe el «show» de la muerte que unos hombres protagonizaban con entusiasmo debido a ese aventurismo lúdico que mencionábamos al comienzo, no teñido con la discreta percepción de unos dólares que les permitían la supervivencia. Las amplias posibilidades del tema (aplicable hoy mismo a mundos como el taurino o el automovilístico) han sido, no obstante, desaprovechadas por el guionista William Goldman y por Roy Hill, empeñado este último en hacer a toda costa ese cine-simpático-basado-en-estrella-no-menos-simpática de inmediata comercialidad. Nos hallamos, por desgracia, lejos de otras películas que han mostrado este hecho de la muerte como espectáculo de manera mucho más dura, crítica y lúcida. Pensemos en «El Gran Carnaval», de Wilder, o en «Los temerarios del aire», de Frankenheimer (película de ambiente similar, sustituyendo a los acróbatas por paracaidistas profesionales), y veremos hasta qué punto Roy Hill ha dejado escapar un tema de importancia.

Y no sólo por el deseo de acentuar los aspectos cómicos de la aventura. Al fin y al cabo, dicha perspectiva está rota brutalmente en el film por dos momentos trágicos muy

bien realizados que actúan como un mazazo para el espectador —cuya postura repite de alguna forma la adoptada por el público real de las exhibiciones aéreas—, a quien coge desprevenido dada la tónica mantenida anteriormente. Pero si esta técnica tragicómica (que Roy Hill perfeccionase en «Matadero número 5», su antepenúltima película, no exhibida aún en España) no daña definitivamente «Carnaval de las águilas», lo que sí la destroza es el empleo de la narración mítica que impera en su último tercio. Precisamente cuando la película podía alcanzar su mejor nivel, con la llegada de la aviación comercial que suprime a los aventureros, Roy Hill decide mitificar a sus personajes a base de la exaltación de «virtudes», como el heroísmo inútil o la caballería bélica. Una «caballería» que había originado en la primera gran guerra millones de muertos. ■

FERNANDO LARA.

ARTE

Ha sido más fuerte que mi propio sentido de la responsabilidad, y aun de la culpabilidad: en este mes último —mi mes de vacaciones— he dejado abandonada mi sección. No era ese el propósito. Pensaba llenarla, ya que no con notas sobre exposiciones, con notas sobre mi deambular veraniego por parajes del arte y aun con diálogos con artistas. Pero, a la hora de hacerlo, me di cuenta que no iba a poder evitar ese cierto resquicio personal que a mí me sale siempre, pero que se me acentúa en esas circunstancias. Lo he ido dejando. Ahora, ya de regreso aquí, me propongo hablar de dos cosas de las que he visto.

Una, el Seminario de Estudios Cerámicos de este verano en Sargadelos, y otra, la exposición del centenario del pintor Francisco Lloréns, en La Coruña. Para lo segundo, habrá que esperar unas fotos que necesito. De lo primero es mi brevíssimo comentario de hoy.

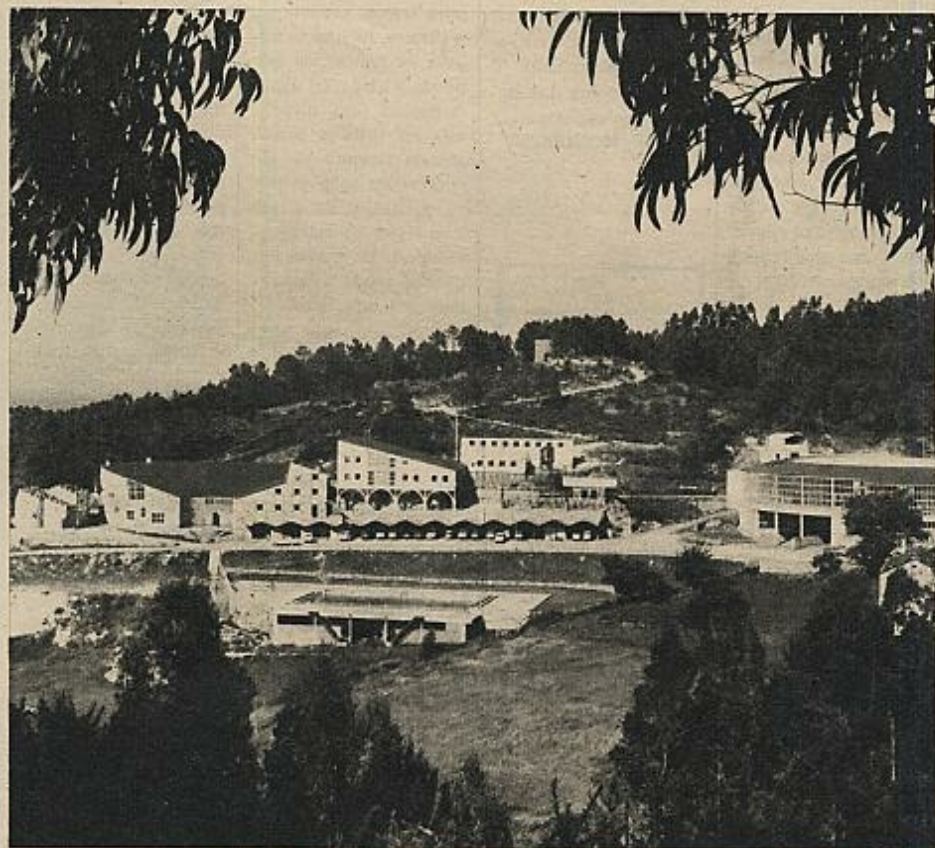
El Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos. Cervo (Lugo)

Ya no viajamos como lo hacíamos antes, en la «belle époque» —en la bella época de nosotros mismos—: Antes, sobre todo en este tiempo, viajábamos muchas veces por el placer de ir a los sitios (así conocí yo Galicia en mis primeros viajes a ella). Ahora no. Ahora necesitamos pretextos de trabajo. Yo tenía —paralela a la exposición de «las tres Populart» en el Museo Carlos Maside— una conferencia, precisamente sobre arte popular, allí mis-

mo. No diré que fuera un trabajo grande. Para mí, ir a Galicia, asomarme a Galicia, siempre es un placer.

El Museo Carlos Maside pertenece, creo, a lo que se llamará, si es que aún no se llama, Instituto Gallego de las Artes, y todo eso vive paralelamente y en íntima compenetración con el complejo cerámico de El Castro, en Sada, cerca de La Coruña, donde el Museo está enclavado, pero también de la cerámica de Sargadelos. Ambas actividades son muy distintas, aunque vivan muy cercanamente: la cerámica, por una parte, y el Instituto Gallego de las Artes, por otra. Incluso lo último tiene un patronato comandado por algunos de los hombres más significativos de Galicia...

Los dos hombres-clave de ambas actividades son Isaac Díaz Pardo y Luis Seoane. Seoane vive en Buenos Aires con el alma y la ilusión puestos en su terrón materno. Isaac Díaz Par-



La fábrica de Sargadelos.