

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-bailaor 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 cerebrismo 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

triunfo
recomienda



«La repentina riqueza de la pobre gente de Kombach», de Völker Schlöndorff.

y personajes, conducen a un simplismo expresivo, a un «no decir nada», o tan poco como —en nuestros días— significan esas consideraciones sobre la amistad o la antorcha generacional. Y esto es lo que sucede exactamente en «Billy-Two-Hats», donde si algo de Kitcher se percibe es su deseo de dar un mayor interés a la imagen que lo que su soporte literario le permitía estrictamente. En este sentido, el realizador se esfuerza, plano tras plano, por apoyar la debilitada acción dramática mediante una cuidada recreación de ambientes y la belleza fotográfica que continuos contraluces facilitan. Pero si en el primer aspecto obtiene logros tan convincentes como esa descripción del amanecer en un pueblo del Oeste con que empieza el film, en el segundo no va —ni puede ir— más lejos de un esteticismo bastante estéril. ■ FERNANDO LARA.

La moral como autocastigo

La crónica periodística, sin interpretaciones ni manipulaciones, puede arrojar por sí misma suficientes elementos de juicio, a condición, claro está, de que se proponga una profundización honesta sobre la

materia que trata. Narrando, sin omisión alguna, todas las circunstancias que rodean a un hecho, se puede confeccionar un documento de gran valor para el conocimiento de una sociedad.

Es este el caso de «La repentina riqueza de la pobre gente de Kombach», película de Völker Schlöndorff (autor, entre otras, de «El joven Törless» y «Fuego de paja»), en la que, sin simplificar especialmente datos que puedan limitar la historia, se narra en tono brechtiano la breve anécdota de siete campesinos alemanes del siglo XIX, que, hartos de su miseria, deciden robar la caja del Correo conteniendo el importe de los impuestos. El hecho en sí podría parecer intrascendente, pero Schlöndorff profundiza en la anécdota ofreciendo al tiempo un estudio de la situación económica de la Alemania del momento, la necesidad de emigrar al Nuevo Mundo que aquellos hombres tenían en su incapacidad por solucionar en su propia casa los problemas que les atormentaban, la rígida moral religiosa por la que se regían y la mentalidad que ésta les determinaba, las costumbres sociales por las que se manifestaban, la visión que de todo ello tenían los explotadores del momento, cómo defendían los derechos de éstos los jueces y, en

fin, el paisaje concreto que rodeaba la vida de estos hombres en su época precisa.

Conjugando todos estos datos, Schlöndorff penetra en la simplicidad de la historia que tienen entre manos para ofrecer un material de estudio de enorme actualidad; así, el miedo que atenaza a los siete ladrones (que les obliga a fracasar cinco veces en su intento de robar el Correo), la ingenuidad de su conducta, producto de una mala formación política, que les lleva a tener que arrepentirse públicamente de su acto al haber transgredido la moral impuesta, la mitomanía del Nuevo Mundo, que les ciega en las posibilidades que, a pesar de todo, tienen en su patria para corregir la miseria atroz que les impide vivir humanamente, son elementos capaces de alcanzar nueva vigencia en nuestros días.

La segunda parte de la película, en la que se realizan las averiguaciones necesarias para descubrir la identidad de los ladrones, es, en este sentido, de una enorme eficacia. A pesar del éxito de la operación, ni los ladrones ni el pueblo que les acompaña serán capaces de eliminar de su mundo de valores los criterios morales que los poderosos les impusieron para conformarlos con su suerte. El arrepentimiento, la mala conciencia, la supers-

tición, la necesidad de engañarse unos a otros, serán, en definitiva, lo que les acerque al castigo. A pesar de que casi todos ellos acaben siendo ejecutados, el mayor castigo es el de su propia conciencia. Pero, a pesar de todo, el hecho en sí de la ejecución refleja, en manos de Schlöndorff, los mecanismos de una justicia destinada a conservar como válida la situación de esos hombres. (Una situación que se precisa en las dos caras de una misma moneda: mientras por un lado sus medios económicos les impide alimentarse mínimamente, de otro no pueden eludir el fuerte impulso especial que se crea con motivo de la boda de la princesa.)

El único cómplice del robo que salva su vida no adquirirá por ello una conciencia más clara de lo sucedido, sino que sobrevivirá moralmente en la esperanza de alcanzar las fronteras de la nueva América, donde inventándose unas ciudades que aún no existían, sentirá vibrar la esperanza como medio de descargar el sentimiento de su mala acción.

«La repentina riqueza de la pobre gente de Kombach» no es, afortunadamente, un film simplón donde sólo sea evidente un inmediato y limitado sentido de la Historia, sino que ofrece una riqueza de matices que se acerca más profundamente a las complejidades del compromiso político. Narrado en plan de reportaje televisivo, el film va desentrañando su propia complejidad en todas las direcciones que la anécdota permite. Finalmente, el espectador debe deducir por sí mismo el sentido último del documento. Para el mantenimiento de la división en clases son necesarios diversos elementos para que, en definitiva, sean los propios oprimidos los defensores de esa división. Esta es, posiblemente, la más terrible conclusión de la película. ■ DIEGO GALAN.

LIBROS

TEJAS VERDES. DIARIO DE UN CAMPO DE CONCENTRACION EN CHILE, Hernán Valdés. ARIEL. POESIA COMPLETA, Luis Cernuda. Barral. JUAN RAMON JIMENEZ, Angel González. Júcar. EL CUIDADO DE LAS MANOS, Daniel Sueiro. Centro. DIARIO DEL ARTISTA SERIAMENTE ENFERMO, J. Gil de Biedma. Lumen. CANDIDO Y OTROS CUENTOS, Voltaire. Alianza. DIALOGO DE LAS HETAIRAS, Luciano de Samosata. Labor. TEORIA DE LA NOVELA, Agnes y Germán Gullón. Taurus. ESTILO BARROCO Y PERSONALIDAD CREADORA, F. Lázaro Carreter. Cátedra. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA OCCIDENTAL, F. Chueca Goitia. Seminarios y Ediciones. CHARLIE CHAPLIN, André Bazin y E. Rohmer. Fernando Torres. ORACION DE CAMPESINOS. Eliseo Bayo. Laia.

CINE

Madrid

LA REPENTINA RIQUEZA DE LA POBRE GENTE DE KOMBACH, Schlöndorff (Galileo). EL PROCESO, Welles (Peñalver). CUATRO NOCHES DE UN SOÑADOR, Bresson (Pompeya). BANANAS, Allen (Candilejas-Cariton-Concepción-Drugstore-Falla-Urquijo). BILLY, EL DEFENSOR, Franck (Bécquer). LA COLERA DEL VIENTO, Camus (Salaberry-Tetuán). DETECTIVE SIN LICENCIA, Frears (Carolina). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Azul). GRUPO SALVAJE, Peckinpah (Las Vegas-Paris-Vallehermoso). KLUTE, Pakula (Cristal). LUIS II DE BAVIERA, Visconti (Bristol-Ciudad Lineal-Kursal-Lisboa-Odeón-Oporto-San Blas). LA MUJER INFIEL, Chabrol (Roma). LA PANTERA ROSA, Edwards (Cartago-Murillo). PEQUEÑO GRAN HOMBRE, Penn (Coimbra). PERROS DE PAJA, Peckinpah (España). LA PRIMA ANGELICA, Saura (Amaya). TRATAMIENTO DE «SHOCK», Jessua (Conde Duque). TRISTANA, Buñuel (Alcalá Palacio). UN TRANVIA LLAMADO DESEO, Kazan (Astoria-Capri-España-López de Hoyos-Lux-Simancas-Texas). EL VALLE DEL FUGITIVO, Polonsky (Magallanes). CINE BELLAS ARTES: De interés especial. Consultar programación diaria.

Barcelona

THE CONNECTION, Clarke (Alexis). LA INVITACION, Goretti (Moratin). AL ESTE DEL EDEN, Kazan (Unión H.). LAS DOS INGLESAS Y EL AMOR, Truffaut (Condal-Nápoles). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Cataluña). LA HUIDA, Peckinpah (Emporium). EL JUEZ DE LA HORCA, Huston (Barcino). EL MANANTIAL DE LA DONCELLA, Bergman (Ars). LA MUJER MALDITA, Losey (Savoy). LA PRIMA ANGELICA, Saura (Paris). ¿QUE OCURRIO ENTRE MI PADRE Y TU MADRE?, Wilder (Arenas-Astor-Barcelona-Gayarre-Levante-Triunfo). LOS VIKINGOS, Fleisher (ABC-Deicias-Dorado-Ideal-Rivoli). EL BOSQUE DE ABEDULES, Wajda (Ars).