

que cada actor no defienda su supervivencia luchando por el disfrute de esas circunstancias?

Es ridículo pensar que cualquier ordenación justa del teatro eliminará la distancia entre los actores con talento y disciplina y quienes no los tienen. Al contrario, lo que hará es ponerla en evidencia, como ya sucede en otros países, que están muy por delante de nosotros en este punto. Pero sí acabará con todo lo que ha puteado desde siempre la profesión, dejando las "malas artes" para los peores en lugar de establecerlas como norma de supervivencia.

A menudo he expresado mi disconformidad con ciertas posiciones de los actores, encerradas en un estricto reivindicacionismo, que, a mi modo de ver, por soslayar el compromiso global con el hecho escénico, favorecen el concepto de teatro que pretenden combatir. Propugnando, a lo más, un reajuste salarial del mediocre teatro de siempre.

Ahora, ante ese "debate" de "La clave", siento la necesidad de escribir lo que allí no se dijo. Que al actor lo hemos hecho así secularmente entre todos. Y que todos —ellos y nosotros— tendremos que luchar para que su trabajo se dé en términos objetivos de rigor artístico y de dignidad humana, creando el marco social coherente. El personaje de Anne Baxter —como Nadiuska—, hoy por hoy, las víctimas. ■ JOSE MONLEON.

## El ballet y su desarraigo

Hace años, cuando los Festivales de España se plantearon qué programación podía ofrecerse, políticamente inocente y de categoría estética incuestionable, dieron con el ballet. Ciertamente aquí sólo teníamos unas pocas compañías especializadas en una determinada línea —Antonio, Pilar López, Gades...—, cuyo "españolismo" les abría el mercado internacional. A todas ellas, o a la mayoría, se les invitó, a la vez que se traía a una serie de compañías extranjeras. Se conectó primero con los grandes centros occidentales de la danza —USA e Inglaterra, sobre todo— hasta llegar muy pronto a la conclusión de que del Este podían venir compañías que reuniesen la triple y ventajosa condición de su mejor precio, la presumible



El grupo "Danza Nacional", de Cuba.

curiosidad de un público largamente separado de los países "del otro lado del telón de acero" y, lo que era ya el "sumum", su absoluto candor. Un ballet rojo, barato e inocente era algo realmente insuperable para la España de años atrás.

En este verano del 77, tan difícil de calificar, aunque, en cualquier caso, históricamente muy distinto de los anteriores, trabajan en el marco de los Festivales los siguientes ballets: Ballet Folklórico Rajko, de Hungría; Ballet Español de María Rosa; la Danza Nacional de Cuba, y el Ballet del Gran Teatro de Ginebra. La programación podría ser del mismísimo año en que Carrero Blanco mandó retirar un Brecht del María Guerrero tras la comprobación personal de su peligrosidad; podría ser también la de unos futuros Festivales con subvención de un Gobierno socialista; como puede serlo, con toda lógica, en este verano de transición. ¿Por qué? ¿Cómo entender que la programación teatral haya sido una traducción de la realidad sociopolítica del país —cada momento ha tenido "su" cartelera— mien-

tras el ballet se repetía, al margen de ese problema? ¿Es que el ballet se reduce a un problema de "lenguaje"? ¿Es que el lenguaje de la danza no contiene también un compromiso, aunque menos explícito que el cotidiano lenguaje dramático?

Sobre el papel, los grupos seleccionados son otras tantas expresiones de realidades culturales muy significativas. Poner juntos a un Ballet de Cuba, creado poco después de la victoria de Fidel, un Ballet popular húngaro, o sea de un país donde las clases populares llegaron "oficialmente" al poder, el Ballet del Gran Teatro de Ginebra, crecido a la sombra de Balanchine, con incrustaciones norteamericanas y expresión actualizada del clasicismo coreográfico, y un Ballet Español, repleto de temas andaluces, supone confrontar realidades que andan encontradas en la Historia y que, respetando lo específico del ballet, deberían aparecer como tales a través de sus respectivas expresiones coreográficas.

Nada de esto sucede, sin embargo. Cada cual a su manera, al margen del mayor o menor ta-

lento, se encarga de diluir cuánto tiene de propio en esa especie de gran cacerola que suele ser el ballet. Zingaros de Hungría, negros de Cuba, gitanos de Andalucía, o suizos de excelente técnica clásica, acaban provocando en el espectador un mismo tipo de aquiescencia.

Es evidente que la solución a este problema no puede estar en ninguna politización de los temas, en ningún realismo robado a las representaciones dramáticas. Ejemplos claros tenemos de dónde se llega por ese camino. El ballet ha de cuidar sus raíces a la vez que su imaginación y valerse de sus complejismos medios para afirmar su creatividad y su originalidad. Ciertamente en España apenas hemos visto las expresiones del ballet más creativo de nuestros días. Y cuando lo hemos visto ha solido ser despachado, desde la pedantería de la ignorancia, con comentarios displicentes, no fuese a ser que se nos notara la superficialidad de nuestros conocimientos. Sin embargo, lo que pudiéramos calificar de ballet rutinario, en sus distintas líneas, ése sí lo hemos visto, a veces, como ocurre con las cuatro compañías de este año, servido con impecable academicismo, salvo el caso quizá del grupo cubano, que es el que realiza, por su doble entronque con la revolución y con las tradiciones indígenas, un trabajo más expuesto y más nuevo.

Como ciudadanos de un país que ha padecido muchos años de feroz censura, estamos en perfectas condiciones para señalar que, pese a no tener otro ballet que la "espectacularización" del baile popular andaluz, a menudo se invitó a una serie de compañías de todo el mundo, como ejemplo de un "arte sin complicaciones", de un lenguaje que parece haber perdido el nexo imprescindible entre la belleza formal y su sentido social e histórico. ■ J. M.

## DISCOS

### Rock de ayer

Ante los dieciséis lanzamientos de la Edición Coleccionistas de Polydor, uno se encuentra cargado de sentimientos ambi-