



DÍES IRAE

merecedor de un máximo respeto y ha sido objeto de la mayor admiración por parte de los más modernos cineastas actuales. Godard le rendía homenaje en «Vivre sa vie», al hacer que el personaje interpretado por Anna Karina estallara en lágrimas ante la proyección de «Juana de Arco», protagonizada inolvidablemente por Falconetti. «Gertrud», su último film —1966— dividió a la crítica internacional. Obra de madurez, de un hombre que, después de haber sido fiel a sí mismo durante medio siglo hace la cuenta de su vida pasada a través de un personaje central femenino, la película sería, en un terreno de

mayor sinceridad aún a costa de la renuncia a una brillantez en muchos aspectos sobrepasada, un poco el equivalente de lo que Bergman —para muchos el más directo continuador de Dreyer, aunque habría que plantearse si este título, de corresponder a alguien no revendría más justificadamente a Bresson— pretendió hacer en sus «Fresas salvajes». Es éste un buen momento para que el estreno de «Días irás» (1943) se adelante y el público español pueda rendir homenaje a su autor a través de la que, repito, me parece su mejor película, junto a las «Páginas del libro de Sántan» (1921). ■ C. S. F.

EL AUSENTE STANISLAWSKI

«Los bajos fondos»: sin hipocresía

UNO de los esfuerzos más interesantes del teatro español a lo largo de muchos meses ha sido, sin duda, el estreno de «Los bajos fondos», de Máximo Gorki.

«Los bajos fondos» fue estrenada por Stanislavski cuando el Teatro de Arte era ya una institución prestigiosa y llevaba seis años de metódico trabajo. Chejov había impuesto al Teatro de Arte un estilo, hasta el punto de generar en Stanislavski toda una concepción del teatro y la interpretación que, en realidad, es un «método» para entender adecuadamente al gran autor de «La Gaviota». «Los bajos fondos» era una manifestación más de ese espíritu chejoviano, habida cuenta que no sólo eran chejovianos Stanislavski y Danchenko, los directores del Teatro de Arte, sino, y en grado superlativo, el propio Gorki, autor de muchas líneas admirativas dedicadas a Chejov.

La obra entrañaría, en el plano estético, la expresión de una serie de ideas sobre lo que debe ser una representación teatral. Los famosos

«sí» mágicos, la idea de que toda interpretación escénica va precedida de la creación de un subtexto, la visión de la representación como una confluencia de la memoria —lo que no ocurre en el escenario, lo que está más allá, o antes, de las salidas a escena— y la acción del personaje, el concepto del contacto —del actor consigo mismo, a través del personaje; con el objeto, y, a través de él, con el espectador, y con el trasfondo ausente del espectáculo—, son principios que se aplican a «Los bajos fondos» y que se desarrollan y perfeccionan a través de la obra de Gorki.

Frente a estos y los ulteriores intentos, encaminados a despertar la participación del subconsciente del actor, a hacer de su trabajo una creación viva e interior, es evidente que la escena española ha propuesto incansablemente la imagen del actor-declamador. O el actor-declador, si queremos quitarle énfasis al concepto. O el actor exteriormente impecable.

Las razones últimas de esta ausen-

cia de vida interior en las interpretaciones quizá no esté en los textos. Porque, como digo, también quienes escriben han de sufrir el peso de los condicionamientos sociales. La clave pienso yo que debe de estar en la sistemática negación que la burguesía española ha hecho del concepto de «crisis». La idea de «crisis» determina la existencia de un teatro de hombres agobiados y, a menudo, agónicos. De ahí la necesidad de una escuela de interpretación capaz de encarnar tales personajes en crisis, y, por lo tanto, de prestar atención a los fenómenos del mundo anímico. Toda una serie de dramaturgos europeos han escrito para testimoniar sobre el desgarramiento del hombre occidental, sobre los crepúsculos de clases y grupos, planteando así la necesidad de un nuevo tipo de actor.

En España, la Restauración fue, por definición, la negación de la



LOS BAJOS FONDOS

«crisis». Pusimos purpurina retórica sobre nuestros males y decidimos oficialmente que la Generación del 98 ni era patriótica ni equilibrada. El teatro se tuvo que quedar —el teatro, en tanto que hecho escénico, levantado ante un público— «más acá» de nuestros niveles de realidad, eludiendo sistemáticamente el examen de nuestras crisis, nuestras agonías y nuestras esperanzas. El teatro fue la expresión escénica de nuestra hipocresía. Lo que entrañó no sólo la existencia de una serie de autores «artesanos», hábiles en sacar a la sociedad en sus posturas más fotogénicas —incluso retocando los rasgos menos afortunados—, sino, lógicamente, la «demanda» de un actor igualmente hipócrita y exterior, a quien no se le exigía en absoluto la integración interior y total a su trabajo. En última instancia, el espectador estaba dispuesto a «oír» lo que fuese, pero no a «verlo», entendiendo este principio como un modo de defenderse contra las posibles agresiones y revelaciones del hecho escénico.

Ahora, en el María Guerrero, José

Luis Alonso, al frente de su habitual equipo de actores, acaba de plantearnos nuevamente el problema. El montaje acusa muchas horas de estudio y reflexión sobre lo que un día hiciera Stanislavski. Inútil discutir el valor de la compañía dentro del teatro español, por cuanto es obvio, a la vista de su trayectoria, que constituye uno de los techos innegables de nuestra escena.

Sabemos que se ha ensayado durante mucho tiempo. Y resulta evidente el esfuerzo y atención de los actores. Y, sin embargo, a la representación le falta lo que nadie podría improvisar: la familiaridad con Stanislavski.

Y conste que hoy el teatro no discurre precisamente por los caminos del Método. Brecht y el Teatro de la Crueldad, es decir, Brecht y Artaud, son los polos que más desarrollos y esfuerzos suscitan. Sin embargo, el camino de Stanislavski será siempre fundamental, sobre todo si se trata de representar a Gorki, a personajes rotos, expresados por lo que no dicen tanto como por lo que dicen.

Aplauso, pues, incondicional al director y a los actores de «Los bajos fondos». Y clara conciencia de que «lo que no está allí» es porque, simplemente, «nunca ha estado» en el teatro español. Un teatro donde el «sí» y el «no» se ha expresado de labios para fuera, y en el que Valle y Unamuno o no han tenido escenario o han sido muy mal entendidos.

Y, añadamos, que si las cosas no son tan concluyentes como digo, y autores hay que estrenan obras, o las han estrenado, encaminadas a expresar la crisis o la agonía de los personajes, lo son en escasísimo número, sin que exista un movimiento escénico —una escuela de la interpretación y el montaje— acorde con sus propósitos. ■ J. M.

