

Festival de Florencia, ya en curso, con participación de las grandes compañías europeas y de varios Estables italianos, será, antes de que acabe el mes de abril, el próximo compromiso internacional del grupo de Nuria Espert.

No podemos decir —como ya sucedió en Belgrado— que estos sean éxitos del "teatro español", por cuanto obra, interpretación y montaje están fuera de las líneas dominantes. Basta considerar que "Las criadas" no han merecido premios de la crítica de Barcelona ni de la de Madrid. Si expresa, sin embargo, el teatro que aquí "podríamos hacer", es decir, que da testimonio de la existencia de unas fuerzas, de unas capacidades, de unos entusiasmos y de unas reservas que pueden, cuando encuentran la canalización adecuada, animar un espectáculo de alcance internacional. El triunfo de Nuria Espert, Julieta Serrano, Mayrata O'Wisiedo y Victor García, primero en Belgrado y ahora en París, es un hecho cultural lleno de significaciones políticas. Que demuestra, una vez más, que la "comunicación" internacional se alcanza alejándose tanto del localismo como del cosmopolitismo. El localismo de nuestros espectáculos tradicionales, del montaje respetuoso de nuestros clásicos, impidió que éstos interesaran fuera de las fronteras; "Las criadas" salva ese obstáculo en la medida que maneja un texto de resonancias europeas a través de una interpretación que moviliza el fondo humor, la violencia reprimida de tres excelentes actrices españolas. Anda así en juego la condición "no local" de una obra dramática con la autenticidad vivencial e ideológica de su representación. De ahí el éxito. Un éxito que no alcanzarán jamás nuestros dramas criptográficos, los juegos a que se ven obligados muchos autores para sortear, en complicidad con los espectadores españoles, las limitaciones expresivas. "Las criadas", obra extranjera, ha gozado así de la libertad literaria francesa y de la violencia reprimida española, una combinación de la que Victor García sólo ha sido el brillante y eficaz detonante. ■ J. M.

CINE

Calcuta o la casualidad escamoteada

Hubiera sido fácil abordar una película como «Calcuta» en función de intereses publicitarios o como consecuencia de paternalismos o caritativismos. Quizá por eso, lo más destacable en la realización de Louis Malle sea todo eso que no es. Su postura, siguiendo sus declaraciones y el desarrollo de la película, ha sido la de ofrecer sin mediación de ninguna clase una serie de datos al espectador occidental de manera que éste pueda enfrentarse a una realidad social (como la que representa Calcuta) tanto en su posibilidad de acción directa como en la de reflexión de su condición de occidental del siglo veinte.

Este fue el film que Malle concibió tras su primer viaje a la India. A la vuelta del segundo traía consigo cuarenta horas de proyección, producto de su visita por todos aquellos lugares que hubieran podido aportar, según su criterio, datos de interés.

Así, su película —hora y media de las cuarenta horas que filmó— es su aportación «objetivada e impersonal» al conocimiento de los occidentales de una parte de la vida de nuestro mundo que, por su espectacularidad, es un buen reflejo de su constitución.

Pero, al pretender no llegar a un extremo, Malle se aproxima a otro. Su «Calcuta», a fuerza de querer ser objetiva, de negarse a hacer una reflexión personal sobre lo que muestra, se queda a veces en puro pintoresquismo de discutible significación. Si los datos que nos ofrece Malle no han sido profundizados, colocados en función de una estructura discursiva coherente; si no ha querido bucear en las implicaciones de todo tipo que llevan consigo las imágenes que filmó, su película fallará precisamente por lo que se consideró su mejor virtud: la objetividad. Porque en este caso esa objetividad es más superficial que sociológica. La

secuencia de la rebelión de los estudiantes y la de la boda de los burgueses occidentalizados, la de la fiesta de los chinos y el reportaje del «slum» —el mejor momento de la película—, mostradas con la misma fuerza narrativa, no pueden ser datos equivalentes que conduzcan a un estudio riguroso si no vienen canalizados en una estructura coherente precedida de una reflexión comprometida.

El sorprendido ojo de Malle ha descubierto todo aquello que para él, occidental de problemática muy distinta («Ascenseur pour l'échafaud», «Les amants», «Le feu follet»...), pudiera ser motivo de sorpresa. La despersonalización no ha sido en este caso el mejor sistema para afrontar la realidad político-social de Calcuta.

Los prejuicios de Malle no afectan a la realidad que intenta mostrarnos, pero sí a su versión. Lo que no impide que, en alguna ocasión —la parte final de la película, sobre todo—, una participación dialéctica en lo que cuenta determine una versosimilitud que el puro montaje acumulativo del resto de la obra no consigue crear. ■ DIEGO GALAN.

El triunfo de la esperanza matemática:

«MA NUIT CHEZ MAUD»

«La emoción o el placer no nace de la cosa representada, sino del signo o de los signos a través de los que dicha cosa es representada» (Roland BARTHES).

Extrañeza, curiosidad, fascinación pueden ser las tres palabras que mejor definan la reacción del espectador tras ver «Ma nuit chez Maud», de Eric Rohmer. Extrañeza ante una película que le propone una serie de temas muy alejados de la problemática más palpante de nuestros días. Curiosidad al ver cómo ese anacronismo es desarrollado ante sus ojos con una geometría, una lógica matemática más bien, que llega a apasionarle y en la que desea profundizar. Fascinación ante un juego intelectual al que ha sido arrastrado casi involuntariamente, rompiendo todas las normas del reglamento al uso. En su con-

tacto directo con el film, y tras la aspereza de las primeras escenas, el espectador acaba por admitir la teoría pascaliana de la apuesta, aunque sólo se le conceda un diez por ciento de posibilidades de no equivocarse. Cuando Rohmer decide terminar la partida, la «esperanza matemática» (ese diez por ciento) ha triunfado.

Presente en Cannes 69, seleccionada para el Oscar, avalada por los premios Ophuls y Méliès, con un enorme éxito taquillero en París. «Mi noche con Maud» saca al Olimpo de los directores consagrados a este Eric Rohmer, cuarenta y siete años, profesor de Literatura, católico practicante, estudioso obsesionado de la obra del jansenista Blaise Pascal (nacido exactamente trescientos años antes que él), redactor-jefe —con Jacques Doniol-Valcroze— en la mejor época de «Cahiers du Cinéma», realizador de programas educativos para la ORTF y, ante todo, cineasta marginado, casi maldito. Sólo el éxito desconcertante de «La collectionneuse» (ensayo general —en todos los sentidos— de «Ma nuit») en 1967 y el apoyo del joven productor Barbet Schroeder han permitido al autor de «Le signe du Lion» continuar sus «Seis cuentos morales», cuyos dos primeros títulos —«La boulangère de Monceau» y «La carrière de Suzanne»— fueron realizadas para TV. En el próximo y ya penúltimo relato, Rohmer tratará el ambiente cultural parisino, «que conozco mejor que los enfocados anteriormente». El esquema seguirá siendo el mismo: «historia de un muchacho y dos chicas. Mientras él busca a la muchacha número uno, encuentra a la número dos. Este encuentro constituye el núcleo central de mis películas. Al final, el chico volverá a la muchacha número uno. Es la "moraleja" del cuento». Quizá todo haya surgido como prolongación a este pensamiento de Pascal: «La verdadera elocuencia se ríe de la elocuencia, la verdadera moral se ríe de la moral, es decir, que la moral del juicio se ríe de la moral —sin reglas— del espíritu».

En la típica, y tópica búsqueda crítica de relacionar un autor con otros cineastas, se piensa en Bresson y Dreyer al situar a Rohmer. Más sensitivo y «carnal» que el

primero —y con un sentido de la dirección de actores totalmente opuesto—, menos contemplativo que el genial danés, la puesta en escena de E. R. se revela, en «Ma nuit», como única e insólita dentro del cine moderno. En ella, los personajes no existen sino en su relación con los demás, dentro de un complejo entramado de relaciones que, sin llegar a alcanzar el grado de interrelaciones constantes en Losey, constituye el armazón de la obra. Con una sobriedad absoluta, tan lejos del plano-contraplano como del plano-secuencia, Rohmer gusta de estructurar las secuencias a base de dos o tres actores que dialogan ante, sobre, desde un decorado. En el contexto general del film, existe una situación dramática central en torno a la que giran y se adhieren las restantes escenas, mucho más breves y débiles. Es un sistema férreo, copernicano, al que sólo una inmensa creencia en el medio de expresión que utiliza, notables dosis de habilidad y astucia —que no excluye pequeñas trampas, especialmente en las, por otra parte magníficas, interpretaciones de Trintignant y Françoise Fabian—, y cierto indefinible sentido de la riqueza de la imagen, logran suavizar y convertir en fascinante. La secuencia que da título al film es el máximo ejemplo de todo ello: muy pocas veces se había conseguido que nos creyésemos tantas cosas en una larga pero fluida situación (más de media hora) donde sólo intervienen dos o tres actores y un decorado muy simple. Quizá algunas comedias del mejor cine americano, seguramente Lubitsch... El espíritu de los «Cahiers» no se pierde en un día.

¿Es «Ma nuit chez Maud» una autorreflexión de Rohmer? Evidentemente, no al modo que «Ocho y medio» lo era para Fellini o «Tout est à vendre» para Wajda. Pero parece indudable que el personaje Jean Louis responde, paso a paso, a la ideología y postura mental de su autor, impresión que se confirma al leer el guión, escrito en primera persona (al protagonista se le llama «el narrador»). Sin embargo, y a un nivel de tensión personal que casi sería psicoanalizable, Rohmer pone al borde del ridículo en diversas ocasiones a ese personaje, interrogado y con-