

"ESPLENDOR EN LA YERBA", de KAZAN

CUATRO directores importantes tienen película en la cartelera comercial de Madrid. Son Antonioni, con «El eclipse»; Resnais, con «El año pasado en Marienbad»; Bergman, con «Una lección de amor», y quizá —a juzgar por la propaganda de lanzamiento— «Fresas salvajes», y Elia Kazán, con «Esplendor en la yerba».

Hacia años que el público español no vivía una semana más concertada, aún con los retrasos, y con ser este solo un primer paso, con el contexto cinematográfico europeo.

Es interesante la confrontación de las películas que mejor definen las conquistas estilísticas y temáticas del cine europeo, o al menos las que han merecido mayores resonancias —Antonioni, Resnais, Bergman—, con la película del maestro americano, con la película de Elia Kazán.

Difícil, muy difícil, resultaría hacer más de lo que hace Kazán dentro de la tradición formal del cine de Hollywood. No se puede contar mejor una historia. Es increíble ofrecer imágenes que, a lo largo de la proyección, resulten más atractivas, más convincentes a la vista. Si el cine fuera solo, como piensan muchos teóricos y críticos, un «arte para los ojos», la película de Kazán habría de ser aceptada con escasas, escasisimas, reservas. Pero, aun para quienes vean así el cine, la película de Kazán ofrece una interesante contradicción sobre la que vale la pena detenerse.

Y no es, naturalmente, que el cine no sea un arte que deba expresarse a través de unas convenciones hechas para la mirada, y que Kazán, precisamente por su dominio de tales convenciones, no sea un realizador interesante. Lo que quiero decir es que toda película implica un compromiso temático, una referencia a determinadas realidades —del orden que sea— en las que se profundiza o en las que se miente. Salvo, claro, el cine excepcional y deliberadamente fantasmal, que no es, desde luego, el caso de Elia Kazán ni de su «Esplendor en la yerba».

La historia del comediógrafo William Inge —un escritor de la añoranza, a juzgar por su «Vuelve, pequeña Sheba», pieza dramática a la que debe la mayor parte de su fama—, podría resumirse en el choque de dos concepciones de las relaciones sociales. Dos generaciones ofrecen su concepto de la moral social. Para unos cuenta, por encima de todo, un orden en el que todo debe resultar aparentemente sólido. Los hijos han de llevar adelante el destino de los padres. El bien y el mal solo son dos argumentos con los que esta sociedad se defiende. Ser bueno consiste, simplemente, en acomodarse a las reglas. Ser malo, en querer liberarse de ellas. Al margen, completamente, del valor auténtico de las mismas. El padre promete, a cambio del sostenimiento, el éxito. Y el hijo se somete.

Esta es, en definitiva, una actitud que demanda una destrucción de todo realismo mínimamente agudo.

Frente a esta generación surge un nuevo sentido moral. Atórgase este sacrificio personal, esta permanente mentira, endulzada con buenas y paternales palabras. Cuando con el Desastre del 29 la «solidez», el «éxito seguro», dejan de ser los frenos de la sinceridad, surge en U. S. A. una actitud realista. A partir de entonces la historia habrá que contarla de otro modo.

Estos son los dos planos enfrentados en «Esplendor en la yerba». El que Kazán eche mano de un poco de literatura para salvar la destrucción de la pareja de amantes —a quienes les queda el recurso poético de recordar su frustrado romance, como la edad del «esplendor»—, no puede destruir la disyuntiva esencial. Hay dos versiones de «Esplendor en la yerba». Una, contada por los padres. Otra, por los hijos, los protagonistas y víctimas.

¿De verdad los hijos se habrían conformado con esa cita poética que trae Kazán?

En cuanto al «realismo» de Bergman, Antonioni y Resnais habría formular diversas y distintas consideraciones. Pero partiendo de otros supuestos. El tema intentaré abordarlo —desarrollarlo sería imposible— en una próxima crónica.

J. M.

«la gaviota», vuelo difícil

Es curioso que mientras algunos críticos, dando por supuesto que todo el mundo estaba al cabo de la calle sobre los valores de Chejov, se han limitado a censurar la interpretación de la obra en el Valle otros, de modo bastante más inexplicable, han aprovechado la oportunidad para decir a sus lectores que el gran dramaturgo ruso era un escritor de segunda línea.

El que una misma prensa registre estas dos posiciones —establecidas sobre supuestos contradictorios— demuestra hasta que punto andan desconcertadas las cosas en el teatro español. O quizá, visto el problema con más optimismo, hasta que punto es previsible que la agudización de las contradicciones nos lleve a tiempos mejores.

El problema, el terrible problema, es que a estas alturas Armando Moreno ha podido presentar en Madrid «La gaviota» como «un estreno». A partir de este dislate, a partir de esta ausencia del gran drama chejoviano, todo es explicable. Chejov, leído en los tomos de Obras Completas, no forma parte de nuestra experiencia teatral. No está incorporado a la cultura teatral española. No están hechas sobre él las posiciones necesarias tras las correspondientes polémicas. Por la mañana, un crítico con buena fe habla del espectáculo de González Vergel y de la labor de los actores, porque considera innecesario explicar quién es Chejov; por la tarde, otros críticos nos dicen que es un autor cursi, de valores muy secundarios.

¿Quién es Chejov? ¿Cuáles son los supuestos sociales y estilísticos de su teatro? ¿Qué aportó a los escenarios? ¿Qué aspectos de su aportación cabría considerar trasnochados? El tema, naturalmente, demanda elementos —el primero de ellos, el espacio— que no tengo a mi alcance. Tengo además un sentido del ridículo que me impide ponerme ahora a explicar lo que en tantísimos lugares se ha escrito sobre Chejov. Y es el caso, a la vista de muchos comentarios sobre «La gaviota», que esto es lo que procede.

«La gaviota», metida al fin en un escenario madrileño, es, por de pronto, una aventura empresarial llena de generosidad. Una carta de esos que honran a cuantos la ponen en juego. Máxime cuando el presumible eco cordial —aunque fuese riguroso— es sustituido por una actitud hostil.

En cuanto a la versión de González Vergel tengo, desde luego, bastantes reservas. No ya porque Asunción Sancho privó al personaje de una serie de encantos imprescindibles, cosa no imputable a González Vergel desde el momento que la actriz discurría por planos a menudo despegados de la forma de hacer de los demás, sino porque entiendo que la visión que el excelente director posee de Chejov es muy discutible. Ciertamente en Chejov están las bases del drama de la incomunicación; cierto que es un teatro impresionista, hecho de atmósfera y de pequeñas revelaciones; pero, además, o quizá en primer término, es un teatro crítico. Chejov, por ejemplo, en «La gaviota», fulmina a ese personaje atiborrado de literatura que es Trigorin. Un escritor que toma notas superfluas y que no ve el drama del maestro Seomion Semionovich —que al comienzo de la obra se lamenta de ganar una cantidad infima, sin que el «escritor» entre comillas, vea en él nada que merezca tomarse como punto de partida para su obra literaria—, mientras se encandila con la historia romántica de la muchacha que vive junto al lago, y a la que compara con una gaviota. ¿No está ese escritor, como la vieja primera actriz, como el dueño de las tierras en la galería de la gran decadencia atacada por Trofimov en «El jardín de los cerezos»? ¿Cómo aceptar entonces que algún crítico haya calificado de cursi a Chejov, precisamente por creerle identificado con un personaje que, evidentemente, y atendiendo al contexto de la obra total de Chejov, no podía gozar de sus simpatías?

Y ojo, que con ello no estoy, ni mucho menos, reduciendo el teatro de Chejov a una sátira social. En Chejov, evidentemente, la incomunicación y la pesadumbre —los dos términos de la meditación de González Vergel sobre la obra del dramaturgo ruso— existen. Pero lo están en función de una fuerza que sirve de contrapunto. Una fuerza que viene a significar, en definitiva, la condición rebelde antes que fatalista del autor de «La gaviota».

Por eso creo que esta versión, excelente en algunos momentos, con-

TEATRO

vincente en el realismo de algunas fases, le falta una esencial dimensión vigorizadora. Una ordenación, en lo profundo, más crítica.

En la actitud realista y crítica de Chejov —con respecto a personajes, valores culturales de la sociedad analizada, relación de los personajes entre sí, moral de la empobrecida aristocracia en su relación con sus antiguos servidores, las posiciones resignadas o rebeldes de estos servidores, la "inutilidad" de ciertos estamentos intelectuales, el enfrentamiento de las actitudes nostálgicas a las actitudes creadoras, y tantos otros puntos—, montada sobre el cadáver del romanticismo, está el arranque —otro vértice es Strindberg— del mejor teatro contemporáneo. Lo "chejoviano" es un elemento que cabe rastrear y descubrir en muchos autores. No es tampoco una casualidad que de la colaboración Chejov-Stanislawsky salieran una serie de ideas sobre la interpretación teatral que, en líneas generales, siguen en el primer plano —si exceptuamos las teorías del teatro épico— de la enseñanza dramática.

Los intérpretes de "La gaviota" se sometieron disciplinariamente a la ordenación dispuesta por González Vergel. Sólo Asunción Sancho me pareció un tanto marginal al intimismo subrayado por el director. Asunción es actriz con tendencia a una violencia expresiva, a una extroversión declamatoria, que no encajaban en el drama. Rafael Llamas, que se presentaba en Madrid, me pareció un actor muy aprovechable. Un actor bien acoplado a las demandas de su personaje el Escritor, así, con mayúscula irónica. Ana María Noé estuvo también excelente en la mayor parte de sus escenas. Aunque defendiera mejor el lado fanteche de su tipo —una "primera actriz" en el ocaso— que los contrapuntos patéticos. El reparto es largo y quiero citar los nombres de Mari Paz Ballesteros, Pepe Codoñer y Ricardo Llamas. Los decorados y figurines —el del primer acto me pareció sensacional, por su profunda adecuación a lo más definitorio del drama— eran de Victor M. Cortezo.

Hubo aplausos discretos al final de cada cuadro. Concluida la representación, éstos fueron más firmes, mezclándose a ellos algunos gritos de protesta y varios bravos.

Yo salí con la impresión de que habíamos visto no un espectáculo —al margen del texto— rechazable, sino un espectáculo frustrado, que es cosa bien distinta. La conjunción Chejov-González Vergel tenía que ser, en el peor de los casos, interesante. De las que deben verse.

"Nina", de roussin, o el ocaso del vodevil

He aquí una comedia a la que nadie se atreverá a regatearle ingenio. He aquí una de esas comedias que acreditan el "gran oficio del autor". He aquí una de esas obras a las que puede aplicarse lo de audaz, sorprendente, muy francesa, magistral en su género, etc., etc. Y, en resumen, he aquí, por paradójica que parezca

la suma de tales sumandos, una comedia que no interesa absolutamente nada. Absolutamente nada.

Las causas de esta aparente contradicción están en que todas las virtudes de "Nina" son rigurosamente "teatrales". La historia de tres se sitúa en un plano de deshumanización en un tal juego de simple ingenio, que resulta tremendamente lejana. El artificio llega a ser insostenible. Y es el caso, querido lector, que el vodevil tradicional parece estar montado sobre esta concepción casi geométrica de las relaciones entre tres vértices: la mujer, el marido y el amante.

Humanizar el vodevil —y no me refiero, claro, a esa seupoesía de, por ejemplo, "Juan de la Luna"— es peligroso, porque parece obligar a ciertas actitudes moralizadoras. Y en el vodevil es evidente que el sermón, por discreto que sea, está de más. Queda quizá como único camino la sátira. Un camino que, a fin de cuentas, apuntó ya Georges Feydeau, creador del moderno vodevil, y en el fondo un cronista satírico de cierta sociedad de su tiempo.

Pero no es cosa de dejarse llevar por las sugerencias que suscita la decadencia de un género menor, pero de tanta raigambre dentro del teatro burgués como el vodevil. En su muerte hay que ver, sobre todas las cosas, la presencia de otra problemática, la revisión de los supuestos —una hipocresía fenomenal— sobre los que descansaban las historias reales y dramáticas de los adulterios. Lo que no significa que esa hipocresía haya desaparecido, sino que —y ya es importante— que no interesa a nadie.

Los tres intérpretes de "Nina", adaptada por Arozamena y Ruiz Iriarte —este último también director— están dentro de la convención del vodevil, en especial Conchita Montes. Los otros dos son Rafael Alonso, en el marido cómico, y Francisco Piquer, en el amante digno.

Se aplaudió al finalizar los actos. Pero tibiamente. Los tiempos de "Nina" —y hay que alegrarse de ello— han pasado.



EN PROGRAMA ESPAÑOL

JOAQUÍN
ACHUCARRO
R. C. A.
LM 16.298

POCOS pianistas españoles han conseguido en menos tiempo más unánime y universal estimación que Joaquín Achúcarro. No cabe duda que su caso es verdaderamente excepcional en el panorama de nuestros intérpretes contemporáneos. Los más prestigiosos críticos y musicólogos de todo el mundo han dedicado a este joven y ya ilustre pianista sus mejores logios.

Tres grandes compositores llenan la mayor parte del repertorio de muchos pianistas: Falla, Granados y Albéniz.

Quizá por ser repertorio de muchos es más difícil dar una auténtica personalidad a cada ejecución. Pero éste no es el caso de Achúcarro, que ha sabido extraer de estas inmortales páginas nuevos sonidos y tonalidades. Achúcarro nos ha sabido mostrar nuevos valores en «El sombrero de tres picos», «Granada» o «La danza española número 5».

Como español y aficionado de verdad a la música me siento orgulloso cuando un compatriota traspasa la frontera llevando a otros países su arte. Ya en 1959 le fue concedido el primer premio del Concurso Internacional de Liverpool, refrendado al año siguiente con la obtención de la Harriet Cohen Medalla, galardón reservado para el mejor pianista joven del año.

En la personalidad de Achúcarro se reúnen con ejemplar armonía una admirable perfección técnica y un sentido de la creación artística rigurosamente magistral.

«Raras veces se escucha una obra como si hubiese un corazón dentro de ella», dijo a este respecto el crítico del «Daily Telegraph». Realmente esta es la mejor definición del arte del pianista. Su sólida preparación musical y su avasalladora vocación han dado como resultado la identidad, nada común, entre la habilidad interpretativa y la creadora pasión.

Achúcarro nos ofrece en este disco R. C. A. una selección entre las composiciones más famosas de Falla, Albéniz y Granados.

De entre ellas preferimos «Las cuatro piezas españolas», de Falla. Quizá veamos en ella la mejor demostración de la personalidad, técnica e inspiración de este joven pianista.

Técnicamente la grabación es buena. Responde a los más modernos sistemas de alta fidelidad. De todas formas quizá encontremos el sonido del piano un tanto opaco como influenciado por la sala en que se hizo el registro. Pero esto, en realidad, no hace desmerecer la alta calidad musical de la grabación y mucho menos la actuación de Joaquín Achúcarro.

Esperamos para esta grabación y su intérprete el éxito que merecen. Y la gran variedad de autores interpretados por Achúcarro en la anterior grabación (R. C. A. 16.920) se amplía en las vinetas uniéndose a su ya extenso repertorio las más famosas páginas de otros compositores contemporáneos hoy conocidos en el mundo entero.



esta semana recomendamos...

- Quincy Jones y su orquesta nos ofrecen dos grabaciones en el nuevo ritmo de la Bossa Nova.
- The Four Dreamers y cuatro conocidas melodías. Escúchenlos en «Savoir sinners».
- Nuevas creaciones de Al Orlola; esta vez con la colaboración de Ralph Marterie. Una original versión del archipopular tema de Padilla, «El rellencario».
- «Cállate la boca». No., que no lo haga, que siga cantando. Se trata de Julia Diaz.
- María Helena, la triunfadora del Festival de la Canción del Duero, en cuatro creaciones, «Ave María no Morro», la de mayor personalidad.
- «I remember you»: una auténtica creación de Frank Ifield.
- Elvis Presley y dos canciones del film «Gris, gris, gris». Escuchen «Devolver al remitente».
- Autor e intérprete: Leny Escudero. Un español afincado en París. Nos gustan sus canciones. Principalmente «Ballade à Sylvie».
- Kris Jensen, un nuevo valor en la larga serie de intérpretes del momento. «Tortura», una buena creación.
- Adriano Celentano canta cuatro nuevas melodías: «Nikita Rocks».