

## bergman y los chantajes

HACE un par de años, unas palabras de Juan Antonio Bardem estimando al público español de "analfabeta" desencadenaron una agria polémica, en la cual tomó la parte de la defensa —en forma bizarra y algo gratuita— un corresponsal. Sin entrar ahora en el méjor debate, si me interesa subrayar que el juicio de Bardem responde en un cierto sentido a la realidad de una insuficiencia cultural que padece nuestro público cinematográfico. El "estar al día", base al menos una información necesaria, no ha sido posible —y sigue sin serlo— para el aficionado español. La cartelera de los cines de distribución comercial resulta harto precaria en comparación con las programaciones de cualquier capital europea. Los cineclubs proporcionan a unos pocos una cultura de cuentagotas. Y la Filmoteca Nacional, pese a su meritorio esfuerzo, no basta para llenar la gran laguna de la ignorancia fílmica.

La existencia de revistas especializadas alivia relativamente este panorama. No cabe duda que, a lo largo de estos años, el "analfabetismo" ha dado paso a un estado de "primera enseñanza", pero todavía es pronto para romper lanzas en favor de la "cultura" del aficionado medio. Lo honesto es reconocer el hecho y preguntarse el porqué.

Cuando se estrenó en Madrid "El séptimo sello", de Bergman, asistimos a un fenómeno de desconcierto general. El público había sido intimidado por una especie de chantaje intelectual: "Si a usted no le gusta esta película, es que usted es tonto". De buenas a primeras, entre la habitual ración de westerns, comedias americanas, films alegres y despreocupados, soltaba a los pantallas de la Gran Vía esta película del sueco que, se nos decía, aportaba un mensaje metafísico de considerable importancia. El público ha debido asistir en dos ocasiones posteriores —caso "Marienbad" y caso "El eclipse"— a similares procedimientos de coacción propagandística. Claro que se trataba de los tres realizadores que, hoy día, se consideran más herméticos y complicados. Antonioni y Resnais siguen permaneciendo para el espectador español prácticamente inéditos. Bergman, en cambio, ha tenido más fortuna y casi una decena de sus films ha llegado al espectador español. Desde "El séptimo sello" hasta "En el umbral de la vida" —que en la actualidad se exhibe— se han proyectado desordenadamente las películas del realizador sueco.

En un autor como Bergman, cuya obra guarda cierta coherencia, en la que cada título es consecuencia estilística y temática del anterior, hubiera sido necesario proceder con cierto orden a la hora de mostrar sus películas al público español. Y si seguimos admitiendo ese grado primario de formación, convendremos que no era éste el procedimiento más adecuado. Y si, además, tenemos en cuenta que algunas de sus películas han sido desvirtuadas considerablemente en la versión española —caso "Como en un espejo"—, la conclusión puede ser que el público español no debe encontrarse muy cómodo aún ante el fenómeno Bergman.

Si repasamos la abundante literatura que sobre este autor se ha desparpillado a lo largo de los últimos diez años, encontraremos multitud de interpretaciones. Todas ellas pueden ser ciertas, incluso la que se le ha dado en nuestro país por algún sector influyente, pretendiendo cristianizarle y trascenderle en todos sus films. Pero acaso sería conveniente escuchar al propio Bergman: "Sucede que me preguntan qué me propongo, qué meta tengo. Es una pregunta difícil y una pregunta peligrosa, y acostumbro a dar una contestación mentirosa y evasiva. Trato de revelar la verdad de las condiciones de las gentes, la verdad tal cual la veo. Con esta contestación están muy satisfechos, y a veces me sorprende que nadie se dé cuenta de la fanfarronada, puesto que la respuesta debería ser: Tengo una necesidad fuera de expresar fílmicamente aquello que en forma completamente subjetiva se desarrolla en un lugar de mi conciencia. En tal caso no tengo otra meta que yo, el pan de cada día, el entretenimiento del público y su estimación". Bergman es en esta declaración tan sincero probablemente como no lo ha sido nunca en sus films. O quizá, una mala interpretación de ellos les convierta en maquinarias mucho más complejas de lo que en realidad son. Aceptemos por una vez y sin que sirva de precedente las declaraciones de un artista a cambio de lo que nosotros podamos juzgar de sus obras. Y entonces resulta que retenemos esa expresión de Bergman que se refiere a la "forma completamente subjetiva" en que siente necesidad de comunicar una serie determinada de cosas. Contra el Bergman racionalista, lógico y riguroso que muchos críticos han pretendido mitificar, se nos aparece este otro Bergman mucho más modesto, pero posiblemente más sugestivo y auténtico.

"En el umbral de la vida" es un buen ejemplo para estimar esta dimensión real del director sueco. Despojado de su característico barroquismo, ausente en alguna medida el método expresionista que sustentaba otros films suyos, Bergman construye un film sólido, directo, en el que sus habituales efectos están reducidos al mínimo. Tres personajes de mujer caracterizan las preocupaciones de Bergman ante el hecho de la maternidad. A lo que no renuncia el autor es a su afán simbolista, y así, cada mujer representará una actitud distinta y excluyente de las otras al afrontar el problema de la maternidad, que el realizador trata con notable penetración y agudeza.

JESUS GARCIA DE DUESAS

## claudel, en el español

EL estreno de «El zapato de rasos», de Paul Claudel, en el teatro Español, suscita —o resucita— la polémica que siempre envolvió el juicio de las obras de este autor. Hasta debería afirmarse que si el enfrentamiento crítico no ha sido claro y vigoroso ello denuncia la pobreza general de nuestra vida teatral contemporánea. Claudel es de los que, en el orden más inmediato, entusiasma o hace bostezar. Su visión emotiva, estremecida, y un tanto colosal de la historia y del hombre, ponen a prueba las actitudes e ideas generales de cada espectador. Y siempre de forma un tanto violenta, sin medias tintas, quizá porque la irracionalidad y exaltación dominantes de esta dramaturgia excluyen, por principio, todo debate sosegado.

La propia trayectoria de Claudel es una línea quebrada, de zigzag violento. Tras una infancia creyente, pasó luego por una larga etapa de cientifismo; es decir, no por lo que hoy se entiende normalmente por racionalismo, sino por una exaltación, por un culto a la Razón, quizá porque, salida no mucho antes de la cárcel, era lógico que así sucediese. Luego Claudel se convirtió, pero de un modo pasional, tumultuoso, y "los Voltaire, los Renan, los Michelet y los Hugo pasaron a ser infames". He aquí cómo explica Claudel su conversión: "Y entonces se produjo el acontecimiento que domina toda mi vida. Bruscamente, mi corazón fue alcanzado, y creí. Creí con tal fuerza de adhesión, con tal levantamiento de todo mi ser, con una convicción tan poderosa, con una certidumbre exenta de toda clase de duda, que desde entonces, todos los libros, todos los razonamientos, todos los azares de una vida agitada, no han podido conmover mi fe, ni en verdad rozarla. Había experimentado, de pronto, el sentimiento desgarrador de la inocencia, de la eterna infancia de Dios: una revelación inflexible. Al intentar reconstruir, como lo he hecho a menudo, los minutos que siguieron a aquel instante extraordinario, encuentro los elementos siguientes, que, sin embargo, no formaban sino un solo relámpago, una sola arma de la que se servía la Divina Providencia para alcanzar y abrirse el corazón de un pobre muchacho desesperado. ¡Qué dichas son las personas que creen! ¡Si en verdad fuere cierto! ¡Es cierto! Dios existe, está ahí. ¡Es alguien, es un ser tan personal como yo! Me ama, me llama".

Todo su teatro parece respirar este clima exaltado de recién convertido. Se diría que su vida se detuvo en aquellos minutos de la catedral de Notre Dame, a los que volvería una y otra vez en busca de inspiración para su obra. Claudel vino con ello a situarse en un plano ultrahistórico, como si, a su alrededor, el mundo no siguiese su marcha, poblado de circunstancias reales y de sufrimientos concretos. Claudel buscó y se interesó por cuanto pudiese ilustrar y reafirmar su pasión de nuevo creyente, cantando, una y otra vez, bajo los temas más diversos, el proceso de su conversión. La realidad sufría en sus manos una excitada y personal recreación. Todo era, por supuesto, trascendente y se insertaba en el destino religioso del hombre; pero no, entendiéndose, a partir de la problemática de una situación histórica, sino haciendo del hombre una esencia independiente y sólo rodeado de grandes temas. Los caracteres, la estructura psicológica de los personajes, la interacción entre el medio y el hombre, la significación que subyace en los actos aparentemente grises, los condicionamientos de clase, los diversos planos en que se descompone la interpretación de un hecho, y otra serie de puntos que configuran el teatro contemporáneo —Čejov, Strindberg, Pirandello, O'Neill, Brecht— son sustituidos por un coro de personajes sólo ligados entre sí por la fábula, portavoces de ese entusiasmo claudeliano por el misterio de su conversión.

Este teatro, como decía antes, cuenta con grandes admiradores y detractores. Juan Guerrero Zamora, por ejemplo, es, sin duda, uno de los más destacados «claudelianos» españoles. No es extraño, porque toda la obra de este escritor —incluso la puramente crítica de su «Historia del Teatro Contemporáneo»— rezuma una constante exaltación, un sentimiento de trascendentalización de lo aparentemente más trivial. Por ejemplo, cuando cuenta la conversión de Claudel, antes de incluir el párrafo que he transcrito, precisa: «Era el día de Navidad de 1886, año de su gracia. La piedra resplandeciente con la llama de los cirios acogía y otorgaba». Esta integración en un plano trascendente, por estilización poética, del hecho de arder en mechas de unos cirios, es una «aproximación» claudeliana de su crítico.

Para otros, en cambio, todo el teatro de Claudel —salvando, quizá, «La anunciación a María», donde la estética del autor fluye con cierta naturalidad— es, por de pronto, mal teatro, en tanto es un medio expresivo inadecuado al ideario de su autor. La declamación constante, la supeditación total del drama a las exaltaciones líricas, reducida acción y personajes a mecanismos convencionales. Otros, por supuesto, van más allá. Ni vale el teatro de Claudel, ni vale, en la historia del arte y del pensamiento, su mítica —por exaltada, por colosalizadora de tópicos— concepción del hombre. Y conste, claro, que no me refiero a una crítica hecha desde dogmatismos coincidentes o antagonistas de las creencias de Claudel.

El estreno de «El zapato de rasos» en el Español, en óptimas condiciones económicas, a los diez años de la muerte del autor, es una excelente oportunidad para enfrentarnos sinceramente con el fenómeno. Si, como espectadores, conseguimos despojarnos de todo prejuicio —en un sentido u otro, pues Claudel es de los que suscitan aprobaciones o censuras casi automáticas—, la obra nos dará la medida de nuestro racionalismo o idealismo, de nuestro gusto por la abstracción o nuestro amor a la preciosa y ancha realidad.

JOSE MONLEON