

## una cámara en libertad

UNO de los géneros de más prestigio en el cine americano es la comedia musical. La primera película sonora se titulaba «El cantor de jazz» y estaba interpretada por un famoso crooner de la época: Al Jolson. A partir de aquel momento, el cine americano demostró su vocación musical. Primero se adaptaron las revistas y operetas en boga; luego se intentó crear un espectáculo específicamente cinematográfico que no fuera deudor de las convenciones teatrales. Pero hasta la llegada de Arthur Freed a la Metro puede decirse que no empezó a existir, en rigor, la comedia musical cinematográfica.

Arthur Freed reunió a su alrededor un grupo de jóvenes talentos: realizadores, coreógrafos, diseñadores, directores artísticos, bailarines, cantantes... Fue una época realmente fructífera. Títulos importantes como «Cantando bajo la lluvia» y «Un día en Nueva York» revelaban la madurez a la que habían llegado aquellos hombres. No se limitaban simplemente a realizar películas musicales más o menos perfectas, sino que aportaban ideas nuevas en orden a la liberación de la cámara y a su función expresiva. Ver hoy, por ejemplo, «Cantando bajo la lluvia» —y ya que se ha repetido comercialmente nada es más aconsejable que volver a verla y admirarla— resulta sumamente curioso, porque, aparte de conservarse como una verdadera obra maestra del género, presenta una serie de soluciones formales que luego han sido más ampliamente desarrolladas por otros realizadores. Pienso, por ejemplo, en el sentido tan moderno que se ha dado a la función de la cámara: la constante movilidad de ésta en ningún momento es gratuita; siempre cumple una misión expresiva. Pero aún más: la gran aportación de Stanley Donen, el realizador de «Cantando bajo la lluvia», consiste en haber otorgado a la cámara un valor protagónico.

Esto no quiere decir que la cámara se haya erigido en valor supremo y que importe más su evolución, sus florituras, que lo que los personajes hacen, bailan o cantan. Precisamente el gran hallazgo de Donen consiste en que hace «participar» a la cámara en la acción. No se limita a retratar la actuación de los bailarines: esto es lo que venía ocurriendo en la mayor parte de las comedias musicales; el coreógrafo montaba su número y el director buscaba una serie de emplazamientos de la cámara para registrar la danza: en definitiva, no pasaba de ser una nueva modalidad del teatro fotografiado. Donen, por el contrario, concede a la cámara la posibilidad de integrarse en la acción. «Cantando bajo la lluvia» es una de las primeras películas en la que la cámara recobra su libertad, tiene un sentido no meramente servil de los personajes, sino solidario de ellos. Recuerdese el fabuloso número en el que actúa Cyd Charise vestida con esas gasas blancas: la cámara, montada sobre una grúa gigantesca, acompaña la acción de la estupenda bailarina, pero, al mismo tiempo, evoluciona por su cuenta al compás de la música en unos bellísimos movimientos realizados con esa precisión que sólo en el cine americano puede conseguirse —Orson Welles declaró en una ocasión que los alardes técnicos de sus films sólo fueron posibles gracias a la enorme pericia de los profesionales americanos—.

Pero el hecho de que una película como «Cantando bajo la lluvia» pudiera producirse no obedece sólo a la reunión de unos cuantos hombres de talento. Hay que tener en cuenta que toda la tradición del music-hall suponía un campo abonado para la realización de estas experiencias. En Europa no se ha producido, no ha podido producirse, un fenómeno semejante. Las contadas comedias musicales que se han realizado en nuestro continente han tomado como modelo los films americanos del género, pero al faltar aquí esa tradición musical específica, se estaba trabajando en el vacío. En los Estados Unidos, esa poderosa industria, una perfecta organización basada en el «star-system», un ambiente cultural propicio a esas experiencias, una perfección de los medios técnicos y el innegable talento de unos cuantos hombres, posibilitaron que durante algunos años se pudiesen producir una serie de comedias musicales que, hasta el momento, no han sido superadas. Como obras maestras del género permanecen «Cantando bajo la lluvia» y «Un día en Nueva York» —esperemos que se reponga también este magnífico film—. Obras maestras de un género que ha sido subestimado por ciertos críticos sesudos y que ahora, al amparo de un equívoco snobismo, reconocen y valoran quizá excesivamente.

El debate sobre la primacía de los géneros me parece banal. En definitiva, poco importa que un film sea un western, un policíaco o un musical: lo que realmente tiene un significado es su contenido ético y estético. Sin embargo, aún está muy generalizada la opinión de que una película musical forzosamente ha de ser una obra trivial. Me parece que al cine hay que ir sin prejuicios, con la capacidad de discernir lo que la película signifique realmente: así conseguiremos estimar en su verdadera dimensión la película, eludiendo esas etiquetas de los géneros que, en la mayoría de los casos, prejuzgan equivocadamente sobre el sentido del film.

JESUS GARCIA DE DUEÑAS

## una reposición de torrado

HACIA mucho tiempo que el nombre de Adolfo Torrado no asomaba a una cartelera madrileña. Ha sido en el Maravillas donde, entre reposiciones de viejos éxitos, el autor de «La papirusa» ha resurgido tímidamente. Y, sin embargo, Torrado fue un día relativamente cercano al comediógrafo más taquillero y al más celebrado por una parte considerable de nuestro público habitual.

Este último punto lo considero de gran interés, porque Torrado no fue —como, por ejemplo, Sautier Casaseca— un autor marginal de espectáculos más o menos inusitados, con los que intentar conseguir públicos inéditos. No, el caso de Torrado no fue éste. El reinó en la escena española sometiendo a sus estructuras socioeconómicas. Escribió para los empresarios más conocidos, estrenó en los mejores teatros, le interpretaron actores famosos y le aplaudió un público corriente, de señoras maduras de la alta clase media, que son las que imprimen unas determinadas características a la demanda de teatro. Torrado fue, por todo ello, un autor muy representado y muy representativo, a través del cual se indaga en la situación social de una época —lo que confirma que todo teatro, aun el más evasivo y artificial, es, considerado históricamente, un teatro social, un teatro que responde a una determinada situación— con paso seguro.

Cierto que la crítica solió tratarle mal. Era inevitable. Desde los mínimos supuestos culturales, el éxito de Torrado era un tanto desesperante. Para los que deseaban un teatro conservador de cierta decoro, el torradismo ponía en la picota la posibilidad de la conciliación de estos términos. El teatro moría por consunción, abandonaba todas sus responsabilidades y se convertía en un entretenimiento agónico. Por ello, sin duda, el éxito del grupo de autores que relevó a Torrado fue recibido con alborozo; cabe incluso pensar si las figuras de un López Rubio o un Ruiz Iriarte no fueron establecidas en relación a esa etapa del torradismo, frente a la cual ambos —son un ejemplo— tenían que aparecer como grandes escritores, de mentalidad un tanto europea y un evidente buen gusto.

El esfuerzo de nuestro público por encontrar un teatro evasivo, convencionalmente optimista, de motivación sentimentalista —la radical sustitución de la acción por la pasión, como diría Sartre— empezaba con Torrado su incómoda peregrinación. Jardiel no servía porque no se plegaba a ese público, al que desafiaba una y otra vez, en un grado de conciencia y de intuición difícil de precisar, con invenciones que desarticulaban la realidad y la presentaban como un disparate. De algún modo podría sostenerse que el teatro de Jardiel —recordemos, por ejemplo, los viajes inventados por el sedentario personaje de «Eloísa está debajo de un almendro»— testimoniaba explícitamente una crisis, mientras que los melodramas y las comedias de Torrado lo hacían implícitamente. Al fin de cuentas, nuestra guerra estaba muy cerca, el mundo afrontaba una lucha total, mientras Torrado ganaba una fortuna con historias de hijos naturales.

Desde una mentalidad moderna esto parece un disparate. Nada hace tanto daño a las viejas estructuras como su incapacidad para encararse con sus contradicciones. El instinto defensivo juega aquí una mala pasada y se sobrepone a las exigencias racionales. El pensamiento se paraliza y cede su sitio a la elusión de cuanto molesta. Benavente, un día batallador, explicaba ahora que los motivos de sufrimiento eran muchos y que el teatro debía conseguir que el público los olvidara durante las dos horas de representación. La política, la guerra, las pugnas sociales, los conflictos de cualquier tipo, aparecían como realidades ultrahumanas ante las que sólo cabía la paciencia. La confianza en las posibilidades de la acción humana, en orden a evitar tales males, era limitadísima, quizá porque vagamente se intuía, o se sabía, que su origen estaba, al menos en gran parte, en esas estructuras que protegían los intereses de la mayoría del público. Si se examinan las diversas doctrinas que entonces se disputaban la ordenación del mundo —y, con nombres españoles, la ordenación de España— se ve que no había sitio para la clase media acomodada, para su viejo inmovilismo ideológico y sus conceptos de máxima ganancia con mínimo esfuerzo. Por eso no aguantaban la imagen dislocada de Jardiel y seguían los melodramas antiquísimos de Torrado, según los cuales los problemas seguían siendo los mismos y todo consistía en que el hijo descubriese a la madre en el último acto.

Cuando una serie de autores ofrecieron un teatro de más decoro literario, e igualmente balsámico, las obras de Adolfo Torrado perdieron su razón de ser. Por otra parte, las cosas cambiaban poco a poco y la alta clase media española voleva a sentirse segura. La guerra mundial se liquidaba sin que aquí sufriésemos ningún tipo de consecuencias. Los programas sociales perdían gran parte de su severidad. El público iba aceptando, paulatinamente, un teatro de dosis críticas. Surgió Buero con su «Historia de una escalera». Vibraba una dinámica en la historia teatral española, al compás de cierta distensión de la clase social que constituye su público.

Adolfo Torrado quedó definitivamente arrinconado.

JOSE MONLEON