

"directed
by"

Por una vez —hecho insólito en nuestro panorama cinematográfico— una película presentada a un Festival Internacional se estrena en las pantallas comerciales pocas semanas después. Se trata de «Los pianos mecánicos», el film de Bardem que bajo bandera española se presentó en el reciente Cannes. Y si lo escaso del tiempo transcurrido entre ambas presentaciones hace difícil la existencia de una perspectiva que permita diferenciar la impresión que el film produjo en el marco del certamen —que siempre es algo sui generis— de la que produce su visión en una sala abierta al público, el hecho es interesante en cuanto que obliga a replantearse la actitud a tomar ante el film en función de su acogida por aquel.

Las últimas obras de Bardem habían recibido una acogida glacial. «Los inocentes», realizada en la Argentina, constituía, sin duda, un error. «Nunca pasa nada», por el contrario, era, dentro de su quizá excesivo clasicismo, una de las mejores películas de su autor. Ambas estaban dentro de una línea de sobriedad, al margen de lo que se ha dado en llamar superproducción. En este terreno, «Los pianos...» están más cerca de los planteamientos que estuvieron en el origen de «Sonatas» o «La venganza»: grandes medios, estrellas importantes al frente del reparto, espectacularidad. Todo ello a una escala más internacional que la de obras precedentes. Y, en revancha, con una mayor acomodación a las exigencias de la propia superproducción. Lo que se ha traducido en la obra, quizá, menos personal de Bardem, pero que plantea una serie de sugerencias cuyo análisis puede ser extremadamente útil para intentar situar al realizador en su verdadero puesto.

En primer lugar, la de la necesidad de que el producto cinematográfico sea comercial. Bardem, desde el principio de su carrera, ha sido consciente de esta necesidad. Y si, entre otros reproches, se le ha hecho con frecuencia el de la selección de determinados intérpretes para sus películas, ello ha sido hecho precisamente en función de esto. Frente al «purismo» al que muchos han aspirado y que se ha traducido en la invendibilidad de sus films, Bardem ha tendido siempre a, sin renunciar a sus propios postulados, hacer películas que, además de obtener una alta clasificación por parte de los organismos oficiales, tuvieran eso tan discutible que se llama «garantías de distribución». «Los pianos...» son, en este sentido, el punto límite al que ha llegado hasta hoy. Y también lo son en el sentido de lo que muchas veces ha repetido Bardem, en el de su actitud como «director» en la acepción que a la palabra se da en el cine americano. Esto es, en cuanto hombre que pone en imágenes una historia en la que no cree en exceso, en función de una dedicación profesional. Podría hablarse —valga el bizantinismo—, en este caso, más que de un film «de» Bardem, de un film «dirigido por» («directed by») Bardem. Aunque, naturalmente, desde el momento en que un hombre firma una película por él realizada se hace responsable de ella.

Al realizar «Los pianos mecánicos», Bardem ha pretendido actuar como simple «directora», pues, y de ahí derivan, en último término, las contradicciones del film. Si en anteriores películas de Bardem determinados defectos típicos de su autor —entre ellos, la ampulosidad de los diálogos— se compensaban con otras virtudes y, especialmente, con el resultado total y la sinceridad evidente de la obra, aquí, al no existir, por parte de Bardem, una comunión con el tema que trata, estos defectos —que no han desaparecido— se hacen más evidentes. Y, sin embargo, posiblemente en función de este mismo alejamiento del director respecto del tema que le sirve de base, hay en «Los pianos...» ciertas escenas que ofrecen una realización muy superior y, sobre todo, mucho más suelta y moderna que la de otros films suyos. Y junto a esto, y siempre en función de lo mismo, otras en que, a causa de la deficiente base literaria, se bordea el ridículo.

Queda, pues, una obra híbrida, un «sólido cine industrial europeo», como Bardem pretendía, en el que falla esencialmente el guión, no ya en cuanto a la mayor o menor fidelidad de la adaptación a la novela famosa de Henri-François Rey, sino en cuanto a apoyatura independiente, de la que no está exenta ni la confusión, en lo que se refiere al paralelismo entre el mundo de los adultos y el de los jóvenes, ni la simplificación y esquematismo en las propias relaciones de aquellos, así como en la exposición de una «dolce vita», sobre la que, si no disponemos de datos previos y exteriores al film, éste nos dice muy poco. Por otra parte, el necesario —y asumido— sometimiento a los «monstruos sagrados» que encabezan el reparto, da como resultado que, especialmente por parte de la señora Mercouri, no logren evitarse los «números de actores», de los que se contagian con frecuencia los intérpretes secundarios.

No obstante, la película «funciona». El público, que últimamente había puesto mala cara a los films de Bardem, admite éste, al que va atraído por las estrellas y quizá por lo «atrevidos» del tema. Por lo que puede decirse que, en definitiva, y a partir de los planteamientos originarios de la obra, Bardem no ha errado el tiro. Y si «Los pianos...» interesan menos, evidentemente, que la mayor parte de sus films anteriores, hay que preguntarse a quién corresponde la responsabilidad de que su autor haya escogido este camino. A «Los inocentes» y «Nunca pasa nada», en efecto, no sólo les volvió la espalda el público, sino también la crítica internacional.

jorge díaz: desde latinoamérica

Jorge Díaz, uno de los más destacados autores chilenos, se encuentra en Madrid desde hace varias semanas. Su obra, ya importante, alcanzó con «El velero en la botella» lo que pudiera llamarse la «consagración crítica». Desde entonces, Díaz es un autor fundamental dentro del panorama dramático chileno. Su última obra, «El nudo ciego», ha constituido una interesante aportación experimental basada en el empleo de los audifonos como expresión de la intimidad de los personajes. A lo que Díaz llama el «guión convencional», según el cual hablan y se mueven los personajes, corresponde un guión paralelo —como sucedía, por ejemplo, en «Extraño interludio», de O'Neill— que recoge las reflexiones y movimientos intuitivos que subyacen en ese diálogo un tanto trivial. Se trata, en definitiva, de «representar» al hombre en sus dos dimensiones fundamentales —lo que viene afuera y lo que retiene—, procurando que del choque de ambos planos surja una tercera vía expresiva. Los espectadores, con el aparato en el oído —como esos traductores simultáneos de los congresos internacionales—, están siempre conectados con la desordenada interioridad de los personajes, externamente claros. La experiencia —realizada por el grupo Lotus, en su teatro de Santiago de Chile— ha sido discutida, juzgada por algunos como aparatosa, pero, en definitiva, ha vuelto a poner el nombre de Jorge Díaz a la cabeza de la investigación o ensayismo teatral chileno.

Con Díaz he sostenido una larga conversación, de la que quiero traer a esta columna dos temas de interés un tanto general: el concepto de un teatro Latinoamericano y la opinión que en aquellos países se tiene del teatro español.

Por lo que respecta al primer punto, es evidente que se trata de un tema desquiciado por nuestra retórica nacionalista. La comunidad es idioma y de una serie de antecedentes culturales, nuestra efectiva e indudable proximidad, se han visto afectadas por una mezcla de grandilocuencia y necesidades políticas —Ruben ya dijo que la Hispanidad tenía que defenderse, ante todo, de los Estados Unidos— que nos han hecho perder una gran parte de ese crédito, siquiera intelectual y ético, que debíamos haber conservado y aún aumentado. Digo todo esto porque uno tiene a veces la impresión de que Latinoamérica —nunca suelen emplear el término Iberoamérica, y el de Hispanoamérica deja fuera una parte fundamental del Continente— es un concepto un tanto aristocrático, mantenido en una serie de instituciones antes que en una realidad popular. El diálogo con Jorge Díaz aclara inmediatamente la cuestión: Simplemente, España está fuera del concepto vivo de Latinoamérica. Pero él se siente autor latinoamericano antes que chileno. Se sabe sumergido en un cuadro formado por numerosos países de destino histórico afín; participa de ese estado de «violencia», que él explica como la contradicción entre dos planos de la realidad, el que aún organiza la vida latinoamericana y el que se articula sobre una serie de necesidades y modos de ser del hombre de aquellos países. También Díaz piensa que, una vez tomada conciencia de latinoamericano, es muy difícil constituir un teatro que sea expresión de una filosofía del absurdo; se podrá dar —como él hace— una imagen del absurdo, pero esta imagen nace del sentimiento de la contradicción apuntada, contradicción histórica y, por lo tanto, superable a la larga. En definitiva, Díaz, como la mayor parte de los nuevos autores de la América latina, es un autor que tiene —por angustiado que sea su teatro— fe en el hombre y en su porvenir histórico.

¿Cómo ven el teatro español desde allí? Eugenio Dittborn, el director del Teatro de una Universidad Católica de Chile, dijo una vez en Madrid que la creación del teatro de su país había que considerarla, entre otras cosas, como una reacción contra las compañías españolas en gira. Nuestro teatro había dejado de ofrecer contenidos de algún valor para aquellas colectividades, despiertas, agitadas y con la mirada puesta en el futuro y no en el pasado. También nuestro modo de hacer teatro carecía de una serie de exigencias fundamentales. Por ello las giras de compañías fueron cada vez menores. Y, cuando alguien siguió en la brecha —Sabatini, por ejemplo—, es presumible que las cosas no hicieron sino empeorar definitivamente.

¿Por qué nuestro teatro no ha conseguido una renovación paralela a la que se ha producido en todos los países latinoamericanos?

A juzgar por una serie de síntomas —autores, grupos, directores...—, esta renovación ha sido, en mayor o menor medida, posible. Existen elementos para intentarla, siquiera en un ámbito inicialmente minoritario, tal como ocurre con los grupos vocacionales americanos. Pero, por diversas razones, la renovación no se ha producido. Y hoy, el teatro español —salvando media docena de títulos, estrenados en Montevideo o Buenos Aires por grupos de cierto prestigio— sigue dando allí una penosa imagen de inmovilismo.

Lo que es, por otra parte, justo. Porque el que unos cuantos no acepten —no aceptemos— los términos socioculturales de nuestro teatro moderno, no hace sino confirmar que el esquema crítico de Díaz, de Dittborn, y de tantos otros, es exacto. Tiene razón. Sólo que sería deseable que, en la visión panorámica del teatro español, incluyéramos, al lado de la tónica de nuestras representaciones, la existencia de un angustiado frente crítico disconforme.