

## tres "sketches", un maestro

EN pleno verano, en cines marginales y con escasa publicidad se ha estrenado en Madrid una película que merecería atención aunque no fuera más que por suponer la primera salida a pantallas españolas de tres directores —un francés, un japonés y un polaco— cuya aportación al cine de los últimos años, a diferentes escalas, es importante. Naturalmente, no es un film de "sketches" el mejor vehículo de conocimiento de sus respectivas personalidades. Casi sin excepción, autores prestigiosos han fracasado al abordar este tipo de películas. La particular duración del "sketch", a medio camino entre el corto y el largo metraje, suele acabar imponiendo una distorsión del ritmo cinematográfico que impide dar al relato la necesaria fluidez. Sólo Visconti en su episodio de "Boccaccio 70" y Nino Manfredi en el suyo de "L'amore difficile" han salido a flote en aventuras de este tipo. Y ello porque supieron olvidarse de lo que muchas veces se ha tomado como equivalente del "sketch" cinematográfico, el cuento literario, para ceñirse a una sola situación exprimida al máximo, con pocos actores y una extraordinaria atención a su actuación.

"Las más famosas estufas del mundo" no se ha salvado, en su conjunto, de la gran trampa del "sketch". Chabrol —un mito derrocado de la "nouvelle vague"— es responsable del peor episodio, burdo y fácil y sin la menor originalidad. Se trata de la venta de la torre Eiffel a un alemán entusiasta de París. Y el planteamiento no va mucho más allá del chiste escenificado, no siempre de la mejor ley. Hiromichi Horikawa, sin fracasar en su empeño, no supera el hábil ejercicio de estilo. Su historia interesa más en lo que tiene de testimonio de un Japón que raramente llega bajo ese aspecto a las pantallas occidentales, que en sí misma. Algunas escenas de violencia y la crueldad que destila todo el episodio son sus mejores tantos, además de una extraordinaria movilidad de la cámara y una excelente interpretación.

Pero quien realmente se revela como un maestro es Polanski. Su "sketch" se sitúa automáticamente, con los episodios de Manfredi y Visconti, a la cabeza de cuanto conocido de lo realizado en este terreno. Sin pretender abarcar lo inabarcable, y limitándose inteligentemente a los supuestos sobre los que la película ha sido planteada, ha realizado un pequeño prodigio de observación, finura e ingenio. Reciente premio en Berlín por su película "Repulsion", realizada en Inglaterra, Polanski había llamado la atención de la crítica internacional desde sus primeros trabajos como alumno de la Escuela de Cinematografía de Lodz. "Dos hombres y un armario" fue premiada en Bruselas y San Francisco. Y en el Festival de San Sebastián de 1960, dentro del marco de las I Jornadas de Escuelas de Cine, "Cuando los ángeles caen" supuso, para cuantos asistieron a la proyección de los films de alumnos, algo muy por encima del resto de los ejercicios presentados. "El gordo y el flaco" y "Mamíferos" fueron sus siguientes cortometrajes. Y con "El cuchillo en el agua" pasó al largo.

Sus películas son muy diferentes de la que había venido siendo la tónica del último —y excelente— cine polaco. Frente a la tendencia desesperada y pesimista de un Wajda, un Kawalerowicz o un Ford, y su frecuente remitirse a una problemática de la guerra o la inmediata postguerra, Polanski representa el acercamiento a temas más actuales y a un lenguaje cinematográfico de ruptura, en el que el barroquismo de sus inmediatos predecesores cede el paso a un surrealismo matizado. Sus personajes no vienen nunca definidos en función de sus psicologías, sino que únicamente los conocemos a través de sus comportamientos y de sus más imprecisibles reacciones. Son, generalmente, seres aislados, inmersos en un mundo extraño y con frecuencia hostil por el que deambulan, produciéndose en cada momento sin el menor sometimiento a las normas de conducta usuales. En "El gordo y el flaco" y "El cuchillo..." la crítica ha querido ver, a una escala simbólica, una puesta en causa de las relaciones dueño-esclavo y, aún más allá, Estado-súbdito. Pero el propio Polanski no admite —o al menos no admite totalmente— tal interpretación. Su cine, como el de su compatriota Skolimowski —que fue su guionista en "El cuchillo..."—, supone una aportación llena de originalidad a las más modernas tendencias del cine actual, en el sentido de lograr una ruptura con los estilos narrativos tradicionales, inspirados en la novela o el teatro.

Y su episodio de "Las más famosas estufas del mundo" es, dentro de su planteamiento como puro divertimento, perfectamente consecuente con el resto de su obra. Desde el primer "gag", que se corresponde con el primer plano del film, hasta el último que surge en el plano final, no se da un solo momento de tregua a la invención. Cada gesto de la prodigiosa actriz que es Nicole Karen, cada objeto que aparece en la pantalla tiene un sentido. Cada anotación está simplemente insinuada, sin que en ningún momento se subraye más de lo preciso. Y, desde la utilización del decorado natural de Amsterdam a la menor de las reacciones de los personajes, todo está fuera de lo convencional, al margen de cualquier tipo de formalismo, en el que tan fácil es caer en este género de cine. Se trata, pues, de la confirmación del talento de quien es, sin duda, una de las más poderosas personalidades del cine actual. Y sólo hay que desear que sea posible conocer el grueso de su obra, aún no muy nutrida.

CESAR SANTOS FONTENLA

## el t. e. m. en el teatro de las naciones

EN un plazo relativamente breve, con la puntualidad de los centros docentes sólidamente establecidos, tres cursos de formación dramática han celebrado en Madrid sus actos de clausura. Me refiero a los cursos de la Cátedra Tirso de Molina, de la Escuela Albor y del Teatro Estudio de Madrid, aparte, claro, del ritual de la Escuela Oficial de Arte Dramático. Dejando al margen la Escuela Oficial, que es —por oficial— problema de características particulares, si conviene señalar que tal vez nunca en Madrid se dio una triple manifestación de esfuerzos privados —o subvencionados, si contamos la Cátedra Tirso de Molina— encaminados a la formación y desarrollo del actor.

Existían, como aún existen, profesores particulares —casi siempre actrices más o menos ilustres ya retiradas de la escena— que enseñaban edelclamación. De hecho lo que se establecía a través de tales clases era un propósito de continuidad, según el cual la alumna debía copiar y suceder a la maestra.

Los esfuerzos a que me estoy refiriendo, en cambio, responden a estructuras mucho más amplias y serias. Se trata de considerar cuáles son las materias teóricas y prácticas que convienen al actor, y de organizar con ellas todo un sistema de cursos. Al concepto un tanto idealista de «discipulo» sucede ahora un afán de objetividad, un deseo de profundizar en todo cuanto el arte dramático encierra de ciencia. Lo cual no significa reducir la interpretación a una demostración matemática, sino el integrar en ella una serie de supuestos racionales que facilita la psicología, la sociología y, sobre todo, la concepción que cada uno tenga del teatro. Aclarar y precisar esta concepción, preguntarnos qué entendemos por interpretar, estudiar las relaciones entre el arte de interpretar y los demás elementos concurrentes en un espectáculo, es ya disponer de una sólida base de trabajo.

Cabe ahora considerar —y creo que ya lo he hecho en alguna ocasión— qué relación guardan estas Escuelas con el teatro profesional español cotidiano, y en qué medida su actual funcionamiento puede ser eficaz como presión sobre él. En esto habría que ser bastante pesimista, en tanto que resulta muy difícil que nuestro medio teatral estimule la existencia de tales Escuelas y saque de ellas todo su provecho. De este desinterés, recelo o repugnancia de nuestro teatro tradicional por las nuevas Escuelas de interpretación —todo ejercicio que no sea «declamar» hace aún reír a gran parte de nuestros actores—, sólo puede derivarse un carácter de «anormalidad» en la vida de las mismas. Diríamos que se han planteado en nuestro ámbito teatral sin que nadie las llamara. Que están ahí, pasando fatigas, sin profesores convincentes en sus cuadros —¿quién se atreve a ser aquí un profesor indiscutible de arte dramático?, ¿dónde y cómo aprendió quien enseña?, ¿qué experiencia práctica puede aportar el profesor a la hora de trabajar en cualquiera de los métodos vigentes de interpretación?—, sin un porvenir que ofrecer a los alumnos, sin una base económica próspera en su funcionamiento. ¿Cómo es posible, sobre tales supuestos, conseguir crear Escuelas de Arte Dramático al nivel de las que funcionan en otros países? Basta tener en cuenta lo siguiente: ningún teatro madrileño —ni aun los oficiales— ha sentido la necesidad de crear una Escuela.

Todo ello justifica un escepticismo inicial ante lo que en las actuales Escuelas se realiza.

Pero, sigamos. ¿Por qué, entonces, existen tales Escuelas? ¿Por qué si el «teatro español» no las quiere, surgen y viven en tan duras circunstancias? ¿Qué sentido puede tener este trabajar para otros teatro, para otra estructura y otra circunstancia teatrales?

Y aquí surge nuevamente nuestra terrible paradoja. Tenemos autores, tenemos espectadores, tenemos actores, que se sienten incómodos, quizá asqueados, en los contenidos que hoy se marcan a su trabajo. A veces, no son ni grandes autores, ni grandes actores, ni espectadores con una clara conciencia de lo que quieren. No importa, al menos de momento, este aspecto del problema. Lo cierto es que son apertes de un teatro articulado, que presente —sin saber exactamente por qué— la proximidad del relevo, la entrada en la realidad española de muchos supuestos que harán posible la existencia de un teatro social y estéticamente mejor.

Por eso, estas Escuelas, como los esfuerzos renovadores de resultados a menudo dudosos, como todos los tímidos francotiradores que hoy pueblan el ámbito teatral español, merecen nuestro aplauso y nuestra colaboración crítica.

Ya es sintomático que, después de tantos años de discutibles participaciones de nuestros profesionales en el Teatro de las Naciones, este año haya ido allí un grupo del T. E. M., sin duda el más sólido de nuestros Teatros-Estudio. Si se ha hablado tan poco de su intervención —bastante menos que el año anterior, en el que mandamos «La perrichola»— esto no hace sino poner nuevamente de manifiesto el clima en que estas Escuelas trabajan.

JOSE MONLEON