

«Amoor!», año 67

MURRAY Schisgal no está en ninguno de los libros más o menos fundamentales y recientes dedicados al estudio del teatro del «absurdo». Ni siquiera George E. Wellwarth, en las excelentes páginas dedicadas al nuevo teatro americano —«Teatro de protesta y paradoja», Editorial Lumen, Barcelona— se ocupa de él. Lo cual implica dos cosas: que Schisgal es un recién llegado y que es ahora cuando empieza a imponerse.

«El tigre» y «La mecánografía», obras ambas anteriores a «Amoor!», —que, al parecer, es la tercera que estrenan—, han sido ya presentadas en numerosos países, tanto latinoamericanos como europeos. El impacto Albee abrió de algún modo la curiosidad hacia el nuevo teatro norteamericano, con el consiguiente interés por Murray Schisgal. Celebremos esta vez, con independencia de cualquier juicio sobre «Amoor!», la curiosidad de la escena española por lo nuevo, aunque quizá sería más exacto escribir la curiosidad de José Luis Alonso, adaptador y director de la obra de Schisgal estrenada en el Marquina.

Señalaba Wellwarth en el ya citado libro que en los Estados Unidos había dos ramas o nuevos vías dramáticas. Una, encarnada por Jack Richardson, de raíces colectivas, empeñada en mostrar los dramas y contradicciones de la sociedad de su patria, y otra, decididamente lanzada por los vientos del absurdo. Edward Albee, el autor de «Historia del zoo» y «¿Quién teme a Virginia Woolf?», se quedaba un poco en el fiel de la balanza. En Albee, dicho de otro modo, el «absurdo» se conectaba conscientemente con las degradaciones éticas de la vida americana contemporánea.

«Después de la caída», pese a su carga de autobiografismo elaborado, fue para el espectador español una muestra del teatro norteamericano comprometido de nuestros días. La distancia con que el mismo Miller había escrito «Las brujas de Salem», parecía irrepetible. El convulsivismo de «Después de la caída», en definitiva, estaba más en las nuevas sesgas del teatro norteamericano que en el hecho de que Miller hilvanase, con datos del dominio público, su autotragedia. «¿Quién teme a Virginia Woolf?», de Albee, sin autobiografismos notorios de por medio, era una obra todavía más crispada, subjetivamente patética, y desesperadamente humoral que «Después de la caída».

El nuevo acento de la escena americana estaba claro. El propio Richardson, considerado el más «lúcido» de los nuevos dramaturgos norteamericanos, estructuraba su crítica y su protesta a través de historias tan poco «cotidianas» como las últimas horas de un condenado a muerte, viatado, a modo de regalo final, por una prostituta.

De hecho, todo el nuevo teatro americano sería, por igual, un teatro del «absurdo». Sólo que esta palabra tendría una significación distinta en la obra de Miller, Richardson e, incluso, Albee, y en la de, por ejemplo, este Murray Schisgal que acaba de presentarse en España.

Para los primeros, el absurdo era un fruto de la historia. Un absurdo, entendiéndose, que también les alcanzaba, y sobre el que debían testimoniar de un modo vivo, en tanto que víctimas, en tanto que partes afectadas, si querían liberar su teatro de la falsa distancia, de la serenidad insincera, de esa nueva torre de marfil de ciertos dramaturgos ideólogos. Para Schisgal, el problema es distinto. El caos no le produce ninguna desazón ética. Piensa, llamamente, que las cosas son así y que está fuera de lugar hacer una dramaturgia que muestre su desorden. Si las palabras y los conceptos —ese bueno de Spellingman hablando de la victoria en los frentes del Vietnam— están ladeados, degradados, hinchados, falseados, lo mejor es quedarse con el dato sensorial, con lo innegable, con lo que uno ve o siente. Si tales elementos no son interpretados, si se dejan reducidos a su puro nivel de fenómenos, ¿no conseguimos escapar de todas las incongruencias del pensamiento oficial? Es decir, de las convenciones que regulan la paz y la guerra, la beneficencia y la explotación, la democracia y el racismo, la libertad y la tiranía. ¿No será un modo de escapar a todo este maremágnum deshumanizador? Lo dice Schisgal: «No sé nada con precisión sobre nada. A muchas preguntas sólo podría dar muy pocas respuestas». Y bien claro está que no me estoy refiriendo sólo —aunque sí fundamentalmente— a una crisis del pensamiento y la sociedad de Norteamérica, sino a un pesimismo de orden más general, más universal, en la medida que nunca ha sido teóricamente tan buena, políticamente tan pura, la civilización occidental —en el sentido más amplio— y, por tanto, nunca han pesado tan decisivamente sus contradicciones colectivas. La historia de nuestra civilización resulta, examinada desde múltiples ángulos, un trágico fracaso.

Sin embargo, pese a todo, uno no deja de inquietarse ante la actitud de un Schisgal. Es posible que nos estén engañando todos los días. Fero detrás de cada violencia hay una razón y un hombre, y no parece que sea renunciable la obligación de preguntarnos hasta el fin. A los personajes de «Amoor!», prodigiosamente interpretados por Amparo Soler Leal, José María Prada, y el magnífico y tantas veces desaprovechado López Vázquez, uno no deja de mirarlos con cierto terror. En realidad, son casi iguales que el cuarto personaje, un perro, con la diferencia de que participan en las elecciones presidenciales.

«Amoor!» es una obra divertida, imaginativa, muy bien dirigida e interpretada, con un excelente decorado de Mamposo, que valía la pena estrenar. Uno se ríe y, sin embargo, acaba desesperándose. No, no es una historia tanta como pensaba el buen burgués que se sentaba a mi lado. Preguntámonos: ¿Por qué se escribe este teatro? ¿Qué autor colectivo hay detrás de Schisgal?

JOSE MONLEON

la condesa y el silencio

EL azar de un viaje privado me ha hecho coincidir con el estreno en Londres y París, en sesiones de supergala con finalidad benéfica, del último film de Chaplin, realizado tras diez años de silencio. A pesar de las críticas adversas, el cine que proyectaba en Londres «Una condesa de Hong-Kong» era el único ante el que se veían colas. En París, donde la película llegó precedida de las críticas londinenses, la afluencia de público era menor, aunque también apreciable. En una y otra ciudad la decepción ha sido general y justificada. Mientras los viejos films de Chaplin siguen siendo modernos, el últimamente realizado resulta, paradójicamente, tremendamente antiguo, a pesar del color y de la presencia en el reparto, por primera vez en la larguísima filmografía chapliniana, de dos «stars» internacionales de moda.

«Una condesa de Hong-Kong» marca muchos aniversarios. El décimo de un silencio que dura desde «Un rey en Nueva York». El decimoquinto del regreso a Europa de Chaplin y su familia, a raíz de sus problemas con el maccarthysmo. El vigésimo de «Monsieur Verdoux», su última obra válida, la primera en la que abandonó a su personaje «Charlot». El quincuagésimo de algunas de sus mejores obras, como «El emigrante». La cuestión que se plantea no es la del film en sí, realmente insignificante si se prescinde de que ha sido realizado por un hombre que ha supuesto muchas cosas no ya en la historia del cine de medio siglo, sino en la de la cultura en general, sino la del por qué de la ruptura de un silencio tan prolongado con una obra semejante. «Candilijos», «Un rey en Nueva York», insinan un sentido claro, al margen de sus muchos defectos, de lo muy discutible de sus planteamientos. El primero era una especie de testamento, en el que primaba lo menos aceptable de la filosofía chapliniana, esa sentimentalidad a flor de piel que ha lastrado siempre su obra, especialmente a partir del primer largometraje, «El chico» (1921). «Un rey en Nueva York» expresaba su necesidad de echar a la cara de los americanos todo lo que pensaba sobre ellos, y si estaba teñido de una buena dosis de resentimiento que rebajaba la crítica objetiva que pudiera y debiera haber existido en el film, ello resultaba perfectamente comprensible desde las coordenadas íntimas e históricas de la vida de su autor.

En «Una condesa de Hong-Kong» no existe nada de esto; no hay tras el film —al menos aparentemente— nada que explique sus fallos, nada que lo justifique en virtud de circunstancias de la vida del realizador. Parece ser que desde hace treinta años, Chaplin tenía esta historia en la cabeza, y que no se decidía a llevarla a cabo a falta de una actriz que encarnara a Natacha. Si ello es verdad, hay que decir que la elección de Sofía Loren no parece excesivamente afortunada, a comenzar por su físico, excesivamente imponente, en demasía sofisticado. Uno piensa en lo que una Edna Purviance habría podido hacer en el mismo papel y no comprende muy bien la espera. En cualquier caso, un tema que posiblemente hubiera tenido un encanto realizado hace muchos años, cuando el estilo interpretativo era otro, cuando el propio carácter primitivo de la puesta en escena chapliniana daba a sus películas un tono particular, no «pasa» hoy. Una situación única —una muchacha de botascos pasado, emigrada rusa, que se embarca clandestinamente a bordo de un transatlántico de lujo para llegar a Estados Unidos y conseguir la nacionalidad americana, y hace la travesía escondida en el camarote de un embajador que va a Washington para desde allí incorporarse a su puesto en Arabia Saudita— es prolongada indefinidamente con escasa brillantez; puertas que se abren y se cierran e interminables escenas de baile llenan los tres cuartos de la película. Ni Brando ni Loren están en situación, aunque hacen todo lo que pueden. Sólo Tippi Hedren y Patrick Cargill logran, parcialmente, el tono requerido, especialmente el segundo, en la escena en que, obligado a acostarse en la misma habitación que Sofía Loren, con la que acaba de contraer un matrimonio que se ha estipulado como blanco, se enfrenta a una serie de ejercicios extraordinariamente divertidos...

No es agradable tener que cebarse así con una película firmada por uno de los hombres que merecen un respeto indudable en la historia del cine. No es posible, sin embargo, pasar el hecho en silencio. La edad de Chaplin —setenta y ocho años— no justifica el error. A unos metros de distancia del local donde vi el film está la fabulosa exposición de homenaje a Picasso, que cuenta ochenta y cinco, y cuyas obras de hoy están tan vivas, tan cargadas de fuerza como las de ayer, si no más. ¿Qué puede haber inducido al creador de Charlot a dar este paso en falso? No, desde luego, la necesidad económica, ni tampoco la de estar continuamente en la brecha, ya que nunca se ha tratado de un hombre que haya rodado un film tras otro. Posiblemente una explicación, al menos parcial, sea la de la decadencia del cine cómico desde el advenimiento del sonoro y la desaparición del cortometraje, decadencia que acabó con hombres como Keaton, Lanford y Sennett. La comedia americana, a la que podría adscribirse «Una condesa de Hong-Kong» mejor que al «alps-tick», también hace tiempo que dejó de estar en su mejor época, en parte debido a la falta de intérpretes que pudieran reemplazar a los de los años treinta en el género. Sea como sea, el silencio dobló continuar, casi no atrevería a decir que desde «Monsieur Verdoux». Lo que no quiere decir que el fracaso de «Una condesa de Hong-Kong» vaya a borrar el glorioso pasado de Chaplin que, de todas formas, sigue siendo, por encima del pensador que se ha querido hacer de él, un prodigioso autor cómico y un excepcional actor, lo que no ha tenido ocasión de demostrar, tampoco, en «Una condesa...», donde se ha reservado un papel absolutamente mínimo, dos apariciones tras una puerta, en las que apenas balbucea unas frases.

CESAR SANTOS FONTENLA