

## angelitos negros

**D**URANTE muchos años, casi desde sus comienzos, el cine americano ha mantenido actitudes muy específicas respecto a los negros, tan específicas que estaban marcadas por el código Hays, cuya vigencia ha sido tajante hasta hace muy poco tiempo. Las gentes de color tenían que aparecer en la pantalla desempeñando oficios subalternos, a no ser que se tratase de bailarines o cantantes; no debía haber nunca relaciones amorosas entre individuos de distintas razas; tampoco debía darse particular atractivo a los personajes de color... Recientemente las cosas han cambiado algo en este sentido, debido a diversas razones, entre las cuales no sólo está, desde luego, la buena disposición de productores y consumidores, sino toda una serie de elementos constitutivos de una nueva coyuntura política y económica. En efecto, de un lado el auge cada vez mayor de la televisión, que inclina a la selección del cine en dos tipos de películas muy determinados, el gran espectáculo y el tema más o menos sinceramente "audaz", inhábil para su paso en la pequeña pantalla y de otro el recrudecimiento del antiamericanismo internacional hacia poco válido para el mercado exterior tanto como para el interior el cine más o menos abiertamente racista que venía siendo de rigor. Al amparo de estas circunstancias surgió un cine "de apertura", vagamente liberal, en el que el negro dejó de ser considerado poco menos como un esclavo a la usanza tradicional para convertirse en un elemento —pintoresco todavía, eso sí— de la narración dramática.

Incluso hubo alguna película —como "Una isla al sol", de Robert Rossen, con Harry Belafonte, Joan Fontaine, Dorothy Dandridge— en la que se plantearon de modo abierto, aunque sin excesiva brillantez ni lucidez, las relaciones interracialistas en el terreno del sexo. En otras, simplemente, se iba a un humanitarismo de ascendencia cristiana a través del cual se predicaba el derecho a la igualdad de trato del negro considerado puramente como individuo. Análisis más profundos apenas si se esbozaron en obras como "Fugitivos", del siempre bienintencionado y raramente eficaz Stanley Kramer o, aunque hoy la película resulta anacrónica en función de la rapidez de la evolución política del Tercer Mundo, "Sangre sobre la tierra", de Richard Brooks. En el fondo, el planteamiento político de todos estos films podría calificarse de kennediano antes de Kennedy, es decir, de reformista sin excesos. Sidney Poitier, intérprete habitual de este tipo de películas, llegó a convertirse en estrella, caso inédito en Estados Unidos fuera del mundo de la canción, la música o el deporte. Hasta se llegó a sancionar "oficialmente" este acceso a la cabeza del escalafón con un Oscar.

Así han seguido las cosas hasta ahora, con muy raras excepciones, entre las que hay que situar, indudablemente, "Nothing but a man". Ahora bien, las últimas películas que afrontan el tema están cayendo en una actitud que es al menos tan reprochable, o más, por engañosa, como la primitiva. Se trata de un paternalismo simplista y bobalaca, a base de hacer de cada hombre o mujer de color que aparece en la pantalla una especie de ángel loco, dechado de virtudes y espejo de caballeros —como se dice en las esquelas mortuorias— que no sirve sino para deturbar la imagen de los verdaderos problemas, para distraer la atención de los que verdaderamente concierne la vida del negro americano. Es algo así como decir —a estas alturas— que los negros pueden ser buenos, humanistas, incluso más buenos que los blancos. Y que, entonces, siendo así las cosas, la situación de crisis nunca puede llegar a plantearse. Aunque esté planteada, a los ojos de todo el mundo, de un modo absolutamente claro.

En las últimas semanas se han estrenado en Madrid varias películas en las que de un modo u otro el problema racial aparece directamente atacado. De algunas de ellas, diametralmente opuestas en cuanto a la postura ideológica de la que parten sus realizadores —"La jauría humana" y "Corredor sin retorno"—, nos hemos ocupado ya en esta sección. Otras dos —"Un retraso de azul" y "Bandeja de plata"— son las que suscitan este comentario. En ellas se parte de esta actitud que he señalado más arriba. De este paternalismo que puede ser tan peligroso como el más virulento de los ataques. El primer film, realizado por Guy Green —cavriano no olvidad, para poder juzgar exactamente de su visión del mundo, que se trata del autor de una película de sinistra memoria que se tituló "El amor silencioso"—, está centrado en las relaciones entre una muchacha ciega, blanca, y un joven negro. Ya el recurso al truco de la ceguera resulta bastante sospechoso. Lo son aún más las conversaciones entre el protagonista y su hermano, en las que se plantea la necesidad de no politizar lo que, según el realizador y sus guionistas, son problemas única y exclusivamente individuales. La extrema bondad del personaje interpretado —una vez más— por Poitier, la excesiva simplificación de los personajes blancos malos, no son sino modos de echar tierra a los ojos para que las verdaderas coordenadas de la situación expuesta queden escamoteadas.

En el mismo novedoso terreno se sitúa "Bandeja de plata", una comedia de Billy Wilder que está muy lejos de llegar a sus mejores logros, pero a la que no le faltan —a pesar de su aire de juguete cómico a la antigua usanza— elementos válidos. Aquí, aunque el problema del jugador de base-ball negro no se sitúa en primer término, se utiliza, sin embargo, como gran coartada para la redención del protagonista, utilizando los mismos procedimientos que Green, aunque, si se quiere, con algo menos de deshonestidad. La bondad del personaje negro llega a ser algo enfermizo, casi anormal, y desde esa perspectiva ni se justifica la salida final del protagonista ni, incluso admitiéndola, cosa difícil, tiene mayor trascendencia, sino que, por el contrario, se ramacha en el paternalismo, en la consideración de los negros —de los negros buenos, ya que no faltan los consiguientes comaristas— como esa especie de angelitos laicos a los que hay que proteger y salvar, lo que, en último término, no viene a ser sino una traducción a otro lenguaje, una puesta al día de conveniencia, de las antiguas y tradicionales teorías más ancladas en el racismo congénito.

CESAR SANTOS FONTENLA

## el espectáculo de los clásicos

**E**l montaje de "El Burlador de Sevilla", de Tirso de Molina, en el teatro Español —dirección: Miquel Narros—, replantea, por enésima vez, al tema de la escenificación de los clásicos. Un tema difícil, en la medida que ha sido victado por mucho rutinarismo y en tanto pone siempre en cuestión la vigencia teatral —no literaria, por supuesto— de una serie de obras de nuestro Siglo de Oro.

A menudo han apuntado soluciones, caminos de trabajo, pero siempre esporádicamente, sin la tenacidad, el estudio y la coherencia que parecen propios de un tema de esta envergadura y del hecho de que tengamos uno de nuestros Teatros Nacionales permanentemente dedicado a la representación de los clásicos. Ocasionalmente, este o aquel director han mentado —siempre por obligación— tal o cual obra. Pero sin que, independientemente de su mayor o menor éxito de público, ello haya significado una clara y continuada progresión hacia soluciones satisfactorias. Dicho de otro modo: nadie ha hecho escuela en el terreno de la representación de los clásicos.

Formuláramos una pregunta inicial: ¿tiene nuestro teatro conciencia de su importancia respecto de los clásicos españoles? Yo creo que puede responderse sin ningún riesgo: esta conciencia existe. Lo malo es que arranca de una profunda desconianza en los textos. Es decir, que no se trata de directores que creen en la sustancia y la forma dramática en cuestión y que luego se plantean los modos de materializarla en un escenario, sino de directores que empiezan dudando de las posibilidades —formales, comunicativas y de vigencia teatral o dramática— de los textos ante un público de hoy.

Durante algún tiempo, esta impotencia se reflejaba en el tema de "cómo decir el verso". Hoy la cuestión —quizá para mal— parece desplazada hacia lo que pudiéramos llamar el "espectáculo" de los clásicos.

Yo recuerdo un "Caballero de Olmedo", de Miquel Narros, montado en los Festivales del Retiro, donde el director buscaba, ante todo, subrayar los líneas dramáticas de la gran obra de Lope. Quiero decir que la Muerte era, como pide el texto, la verdadera y convocada protagonista, sin que los factores "espectaculares" estuviesen jamás despegados de la expresión del drama de Lope. ¿Podríamos decir algo tanto de "El Burlador de Sevilla"? Yo creo que no.

Me parece que es urgente, después de esta especie de "punto máximo de la tendencia" que es "El Burlador", hacer marcha atrás y volver a contemplar y manejar más amorosamente los textos. Si partiendo de ellos, si a través de los conceptos éticos y sociológicos que éstos encierran, se llega al "superespectáculo", nada habrá que objetar. Entre otras razones porque cuando hay una coherencia total, el "superespectáculo" no es posible, y cualquier solución escenográfica, por abigarrada y compleja que sea, se nos aparece como una consecuencia natural y propia del texto.

Cabe, en un plano que me parece de menor interés, conseguir un tipo de representación de los clásicos que responda a una sensibilidad especialmente dispuesta para las concreciones visuales, para las composiciones, centrándose en las atmósferas, en la expresión gestual de los protagonistas y el juego pictóricamente exacto de los grupos. Creo que en esto hay una trampa muy clara. Es la siguiente. Los nombres de Visconti, Zeffirelli, Peter Brook, Peter Hall, Laurence Olivier, etc., son, con mayor o menor conciencia, los inspiradores de esta actitud. Pero olvidamos que las puestas en escena de estos grandes directores se apoyan en Shakespeare, de características no coincidentes con las de, por ejemplo, un Tirso de Molina. El teatro de Shakespeare, por su fuerte carga de pasiones, por la ordenación trágica o cómica de los acontecimientos, por su sensualismo constante, por su aglutinación en torno a los protagonistas, por su violencia, por su grandeza, por la estructura de sus textos, determina unos formas que no son aplicables a nuestro teatro clásico, mucho más sociológico y razonador. Al menos lo son en un sentido estricto, aunque el trabajo de permanente vitalización escénica de Shakespeare haya de servirnos de ejemplo y contenga elementos muy aprovechables para nosotros.

Sólo esta confusión entre Shakespeare y nuestros clásicos podría explicar, por ejemplo, la heterogeneidad que se respira ante "El Burlador" y ante tantas versiones "superespectaculares" de nuestros clásicos. No sólo se rechazan las significaciones últimas y posibles de los textos —en la medida que los tienen—, sino que no se consigue tampoco la "unidad" espectacular o sensorial. Tal decreto disuena con tal interpretación, tal escena con tal baile, tal traje con tal concepción del personaje, etc... Desde nuestra butaca asistimos a la creación estética de un conglomerado, de partes aisladamente identificables, puntuables, como nocidas de exigencias sensoriales no dominadas por una misma preocupación —o preocupaciones— dominante.

Lo que más me gusta de "El Burlador de Sevilla" es su afán por salir del rutinarismo. Lo que más me preocupa es pensar que ése, en sí mismo, de no introducir nuevos factores, no es el buen camino. Aunque, claro está, me parezca mucho más interesante el error que —como sucedió durante años— el no intentar nada. En todo caso, la "oposición" por el espectáculo no es bastante... Hay que empezar por el actor y por el texto.

JOSE MONLEON