

## Berta responde

DESDE las primeras proyecciones privadas, desde el pase en San Sebastián —donde obtendría la Concha de Plata—, siempre que se hablaba de «Nueve cartas a Berta» se planteaba el tema o su eventual falta de comercialidad. La película se ha estrenado en Madrid, está en su tercera semana de proyección simultáneamente en dos locales y en uno de ellos, en la sesión de tarde, se agotan las localidades desde el primer día... Basilio Martín Patino, el autor, había visto muy claro lo que podía ocurrir con su film en unas inteligentes declaraciones publicadas en el número 52 de la revista especializada «Nuestro Cine». «(...) este tipo de cine nuestro es el único cine con garantía comercial dentro del mercado del cine español, en cuanto que por lo menos posee la seguridad de que se va a amortizar y que, además, se gana una cantidad que en proporción a lo invertido es más elevada que en las llamadas superproducciones. Por muy minoritaria, por muy exclusiva, por muy intelectual que sea es rarísimo que no resulte comercial. Si un capital determinado da un tanto por ciento de beneficios más elevado que cualquier otro negocio español, entonces que no me digan si este tipo de cine es comercial o no». El tiempo transcurrido entre estas declaraciones y el estreno de la película en Madrid ha demostrado que Patino no se equivocaba; no ya en los planteamientos generales, indiscutibles, sino en la adaptación de ellos a su propia obra.

Lo importante de «Nueve cartas a Berta» —entre otras cosas— consiste en que es un film en el que todos los personajes son reconocibles, a todos se les puede poner nombres y apellidos, y en el que, además, no se ha fiado todo a esa reconocibilidad de los personajes por el público, escuchándose en un ídolo «realismo» fotográfico, sino que se ha hecho obra profundamente personal. «Nueve cartas a Berta» es un film de Basilio Martín Patino. Podrán discutirse determinadas posturas, la utilización de muy concretos elementos expresivos, pero lo que está fuera de duda es que en ningún momento, si la película sube o baja en nuestra estima, ello se deba a que su autor la ha tenido más o menos dominada. Cuanto ocurre, cuanto se nos dice, cuanto se nos muestra y el modo de mostrárnoslo es el que Patino ha querido en cada ocasión. Si existen las repeticiones de las imágenes congeladas en el primer tercio del film, es porque su autor ha querido distanciar al espectador, que en ningún momento pueda pensarse que se identifica con el protagonista y su postura moral, que conculga por la vía sentimental con unos personajes y una ciudad a los que ama al tiempo que critica, pero sin abandonar nunca de la búsqueda de la lucidez. Lo mismo que el fraccionamiento del relato no es en ningún momento signo de incapacidad para hacerlo más coherente, sino, precisamente, intento de lograr una coherencia interior en profundidad que dé a la película una dimensión superior a la puramente anecdótica, descriptiva.

Porque lo que «Nueve cartas a Berta» persigue, y logra en buena parte, es ir más allá del cine-testimonio sin por ello dejar de testimoniar, indagar en una realidad por senderos distintos a los que hasta ahora se habían venido considerando los propios del cine realista. En este sentido, resulta tremendamente interesante. Los datos están. Pero, en lugar de limitarse a una ordenación dramática de aquéllos, Patino los ha utilizado como punto de partida, como materia prima para, siguiendo un método de construcción muy personal, llegar a unos resultados que no lo son menos. De este modo, la película no se queda en el retrato del personaje central, prácticamente omnímodo, ni mucho menos en la evocación de una crisis juvenil más o menos sufrida en su día por un gran sector de la generación a la que Patino pertenece, prácticamente por todo el encuadrado en la escala social a la que Lorenzo pertenece.

Desde esta perspectiva, la película, con sus altibajos, es apasionante. Puede o no estar de acuerdo con todos y cada uno de los supuestos de que se parte, con los elementos escogidos como básicos para determinar la angustia y en último término estéril rebeldía del protagonista; pero de lo que no cabe duda es de que todo lo que se nos dice desde la pantalla nos concierne, más directa que indirectamente. Lo mismo que nos concierne, cuando aún no ha hecho sino iniciarse un estudio serio, una polémica constructiva sobre las posibilidades de acceso al realismo —aquí y ahora— del cine español, el itinerario seguido por Patino para llegar a un método que, si no pretende ser exclusivo, sí es uno más entre los que pueden proponerse como válidos, al lado de los tan dispares entre sí escogidos por Saura, Picazo, Eceiza o Fons.

No hay más remedio, después de estas notas, que volver sobre el resultado económico de la película. Que partiendo de los supuestos sobre los que ha sido concebida y realizada, con un lanzamiento inteligente en el que ha colaborado el propio director, el público haya respondido como lo ha hecho y como puede seguirlo haciendo de no interponerse las fechas latídicas para el espectáculo de la Semana Santa, prueba que el tan frecuentemente esgrimido argumento de la falta de comercialidad de los películas de los jóvenes promotores españoles empieza a desmoronarse. El éxito de «Nueve cartas a Berta» debe servir no sólo para que el propio Patino pueda empezar pronto su segunda película, sino para que salgan de los cajones donde duermen los films de Eceiza y Fons, para que resulte aún más aberrante de lo que es el que Picazo, después de «La tía Tula», siga permaneciendo inactivo...

CESAR SANTOS FONTENLA

## los dos niveles

ES una convención aceptada por un amplio sector de público teatral que «determinadas cosas» no deben pasar ni decirse en un escenario. De donde resulta que la «realidad escénica» es una realidad relativa y controlada. El escritor, según este principio, no sólo queda oxidado de la explicitación y clarificación de su experiencia vital y social, sino que, por el contrario, viene obligado a ponerse unas anteojeras que le impidan mirar todo aquello que «no debe mirarse».

No importa que la sala esté llena de espectadores que viven en una realidad compleja y problemática, metidas hasta el cuello en lo que «no existe» para el teatro. El juego ha sido establecido sobre unas reglas que autor y espectador respetan: los dos saben que la realidad es otra cosa y que el teatro se levanta, con sus grandes chorros de palabrería, para matar unas horas, para consolarse, para reinventar un mundo en el que los problemas son del color del cristal con que se miran.

Así ha sido, casi siempre, el teatro español. Si uno busca las fechas históricas fundamentales de nuestro último siglo y examina las obras teatrales que se representaban ese mismo día, no puede evitar un primer sentimiento de extrañeza. ¿Cómo es posible que todo ese público, «viviendo así», tuviera un «teatro así»? Luego se ve en la cuenta de que la contradicción se apoya, necesariamente, en un sobrentendido, en un pacto entre autor y público para no tocar nunca la «realidad escénica» por la realidad. Ni la inteligencia de uno y otro por la inteligencia de las obras. Todo es una especie de juego, un quipo, con nombres de grandes actrices, trojes preciosos, actores apuestos, confidencias sentimentales, y esta o aquella demagogia para consolar a la parroquia. «Hacer teatro», o tenerlo, como se dice en el lenguaje de la calle, suele ser mentir, salirse de madre, exagerar o ponerse cursi.

Los autores que se someten a este juego —que son, por razones obvias, la abrumadora mayoría de los que estrenan— muestran indefectiblemente con su público, porque a nuevas épocas corresponden nuevas «reglas de juego»; lo que explica el bajo número de obras que sobreviven a sus fechas de estreno. Diríamos que tales autores sólo tienen sentido ante un público que comparte con ellos las reglas del juego, y sepa las claves o caminos ocultos por los que esa realidad escénica, mutilada y elemental, se comunica con la realidad más auténtica, viva y total. Si, por ejemplo, el autor miente, el público, en lugar de pensar que es un mentiroso, agradece la mentira en la medida que responde a ciertos principios compartidos. Y si, en un momento dado, el autor se atreve a poner en cuestión determinadas instituciones fundamentales, para finalmente replantearse a posiciones conservadoras, la supuesta autocritica, la audacia del ataque, son profundamente agradecidos por lo que tienen de consuelo. Nada hay más hermoso que someter a autocritica nuestros principios y acabar diciendo que eran inmejorables.

Y aquí viene ya el problema que yo quiero plantear en este comentario: ¿qué sucede cuando una parte del público, o un autor, no quieren cumplir el pacto? ¿qué ocurre cuando se intenta ampliar la categoría representativa del escenario, cuando se quiere llevar a él esa «realidad» que el teatro acostumbra, por muy poderosas razones, a ignorar? Lógicamente, quien vive en perpetua rebelión contra las limitaciones expresivas de la escena es el autor válido. Su disyuntiva suele ser, entonces, el silencio o una fatigosa cautela para filtrarse a través de los intersticios o mínimas posibilidades de las «reglas» en vigor. Surgen, entonces, un lenguaje en clave, según el cual yo puedo estar hablando de una cosa con la seguridad de que un sector de público va a saber que estoy hablando de otra. Los textos se potencian y amplían a través de las propias interrogaciones del espectador. Pienso yo, por ejemplo, que si aparecen unos personajes teatrales que se llaman Pim, Pam y Pum, y no como cualquier vecino, el espectador se preguntará por qué, y, de inmediato, a partir de esta primera interrogación, llegará a descubrir las significaciones y limitaciones de la obra. (Así ocurría, concretamente, con «El tinintero», de Munia.) El éxito de la trilogía de Buero —«Las meninas», «Un soldado para un pueblo», o «El conde de San Ovidio»— no deja de ser una clara ilustración de esto que digo. Buero respetaba teóricamente las reglas de juego y, sin embargo, aludía a zonas de nuestra realidad vedadas por esas reglas.

Yo creo que en la vida española está sucediendo ahora un fenómeno muy claro. Nuevas generaciones exigen imperiosamente una radical ampliación de la materia «comunicable»; entienden que la realidad escénica debe estar mucho más cerca que hasta ahora de la realidad total. No aceptan las viejas claves, la lucha de ciertos autores para respetar las reglas y, al tiempo, vulnerarlas. Quieren, en suma, que se hable más claro y de todo. Rechazan, con mayor o menor violencia, eso que hemos llamado el «posibilismo».

Pero, por otra parte, el teatro —como el cine— es una manifestación sustancialmente «posibilista», que no quiere decir «complaciente». Son expresiones reguladas por una suma de convenciones y limitaciones que no es posible eludir radicalmente. Llevar un texto a un escenario, llevar un quipo a una pantalla, entraña un itinerario mediatizado por una serie de principios y precisiones ineludibles.

El problema podría enunciarse en estos términos: hay un desajuste entre las «reglas» del espectador nuevo y las «reglas» de nuestro viejo teatro. De ajuste, sin duda, positivo, en la medida que intenta ampliar las fronteras de la «realidad escénica»; pero, en ciertos aspectos, ingenuo, porque parte muchas veces de la ignorancia de los límites que la sociedad española impone a las representaciones de sí misma. Cambian, pues, las reglas. Pero andémoslas con cuidado para que nadie juegue el tanto heróico de acusar a los que han intentado alcanzar el margen de expresión máximo, dentro de una determinada circunstancia. Y que han contribuido decisivamente con ello a que hoy parezcan pueriles todas las convenciones formales y sociales que limitan una más exacta representación de la realidad.

Tan tanto es «vivir del pasado», como negarlo.

JOSE MONLEON