CINE

lester sin los beatles los beatles sin lester

EN el Festival de Cannes de 1965 se premiaba, con gran sorpresa por parte de un amplio sector de la crítica presente, «The knack». La sorpresa venía, en primer lugar, del hecho de tratarse de un film de humor, género que normalmente no suele tener demasiada cabida en los festivales y menos aún en un palmarés; en segundo, de que su director, Richard Lester, fuera hasta entonces conocido únicamente como «el director de los Beatles», con los que había realizado «Qué noche la de aquel día» y filmaba, precisamente en aquellos momentos, «Help!». El film se había proyectado en uno de los primeros días del certamen y muchos lo habían olvidado ya, mientras que los que no lo habían hecho se limitaban a tomar en consideración al espléndido cuarteto protagonista —Rita Tushingham, Michael Crawford, Ray Brooks y Donald Donnelly— como candidato a un premio conjunto de interpretación. Sin embargo, cuando el fallo del jurado se hizo público no provocó ninguna manifestación de protesta. El film fue admitido, y con él su realizador. Incluso empezó a hablarse de una película de los Beatles sin los Beatles, y hasta hubo quienes se dedicaron al divertido e inútil juego de establecer paralelos entre cada uno de los componentes del celebérrimo cuarteto de Liverpool y los distintos personajes de la película.

Ahora llega «The knack», con algún retraso, a las pantallas españolas, a través de las salas especiales. Si hay que alegrarse de que el conducto permita conocer la obra en su versión original —asusta pensar lo que habría perdido con el doblaje, por técnicamente perfecto que éste hubiera sido— hay que lamentar que el retraso haya podido, aunque sólo aparentemente, privar a la película, si no de su auténtica frescura, sí de algo de su esencial novedad. En efecto, la influencia de «The knack» en películas posteriores ha sido grande, tanto en la obra del propio Lester como en la de otros que han visto las posibilidades de la línea abierta por él, tales como Karel Reisz en su «Morgan». Pero a estos anárquicos saltos tecnológicos ya estamos acostumbrados, y el mismo Reisz ha sido una de sus víctimas al estrenarse su primera obra, «Saturday night and sunday morning», un año después que la tercera, el «Morgan» ya aludido. Hecha esta precisión, hay que decir que «The knack» no ha perdido nada de lo que la hiciera acreedora al premio de Cannes. Sus imágenes siguen teniendo la misma validez, sus intérpretes siguen siendo el mismo prodigio de naturalidad en segundo grado, de libertad expresiva, su fuerza satírica sigue teniendo el mismo alcance... Resulta casi increíble el pensar que la obra procede de una pieza teatral —de Ann Jellicoe— y que antes de cada toma los actores han debido aprender un texto, realizar unos ensayos, someterse a las exigencias técnicas del cine. Uno tiene, viéndoles moverse ante la cámara, la impresión de que están improvisando, viviendo; de que son ellos mismos los personajes, lo mismo que los Beatles son ellos mismos en sus films con Lester.

La vuelta a los Beatles se hace precisa. Hace unas semanas tuve ocasión de ver, en la televisión británica, el film de algo menos de una hora que realizaron para la BBC 2. La prensa inglesa se mostró muy dividida en cuanto a él, y la española se apresuró a registrar los comentarios negativos, cuanto más duros mejor. En «Magical Mystery Tour», abandonando al que hasta ahora había sido su conductor en sus escapadas cinematográficas, los Beatles lo han hecho todo, desde la producción a la puesta en escena. Evidentemente, el film se resiente en algunos momentos no sólo de la falta de experiencia en el terreno específicamente cinematográfico de sus autores, sino también de la multiplicidad de funciones que cada uno de ellos ha asumido. Ahora bien, lo que en este aspecto pueda haber de insuficiencia, el tono de «amateurismo» que a veces inevitablemente tiene la película, se compensa con una frescura, una espontaneidad, que hacen de la obra algo tremendamente simpático, a lo que no se puede por menos de sentir apego. No puede decirse aún, por esta primera obra, que los Beatles hayan ganado al liberarse de la tutela de Lester, ni siquiera que se hayan liberado de su influencia. En el fondo, y en más de un aspecto, «Magical Mystery Tour» debe mucho a Lester, y es una secuela no sólo de sus obras anteriores con los Beatles, sino de un fabuloso cortometraje —siete minutos— que realizara en los comienzos de su carrera con Peter Sellers como intérprete principal. Con todo, la experiencia es apasionante y deja abierto un margen de confianza en quienes la llevaron a cabo, al tiempo que prueba la perfecta conjunción entre realizador e intérpretes en «Qué noche...» y «Help!», hasta el punto de poder hablarse de autoría común y de justificar a quienes hablan de «The knack» como de un film de los Beatles sin los Beatles.

En cualquier caso, y al margen de cualquier bizantinismo, lo que resulta innegable es que tanto uno como otros responden a algo que está tras ellos, a un movimiento de renovación que tiene a Inglaterra por escenario y que si puede ser discutible y sometido a análisis contradictorios, posee una evidente lógica interna. En última instancia, ni Lester ni los Beatles pueden concebirse desligados de un fenómeno más amplio, del que si bien han llegado a convertirse en los símbolos no son los únicos representantes ni, desde luego, los únicos artífices.

CESAR SANTOS FONTENLA

TEATRO

la subversión domesticada

MAS de una vez hemos comentado en esta columna la "acomodación" que el pensamiento conservador hace de un teatro nacido con voluntad de rebelión. La ya habitual "academización" de las grandes obras clásicas es, probablemente, el ejemplo más claro de esto que digo, aunque, de vez en cuando —y ahí están las mutilaciones sufridas por los textos de los clásicos griegos a manos de los actuales gobernantes de aquel país—, muchas de estas obras, las menos ambiguas, consigan transparentar sus verdaderas significaciones y poner en evidencia la técnica de momificación que, por lo común, soportan. Otras veces, la recreación o reinvención interesada de tal o cual autor incómodo se hace sobre la base de acentuar sus rasgos más convencionales y difuminar o explicar pintorescamente aquello que molesta. En tales casos, por lo común, se deshistoriza al autor y se procura reducirlo a simple "fenómeno estético". Es, por ejemplo, lo que tantas veces se ha hecho con Valle Inclán, definido como extravagante justamente en aquellos puntos que lo hacen extraordinario y fundamental.

Con todo, y pese a su complejidad, éstas son formas transitorias de domesticación, porque, más pronto o más tarde, cabrá la crítica y la puesta en escena que ilumine al autor y a su obra desde nuevas perspectivas. Más delicado resulta el hecho de que una serie de ideas y formas se rehagan y acomoden en el plano de la creación originaria. Es decir, a partir del propio trabajo de escritores que asimilen, liberándolas de su mejor significación, esas formas del teatro.

Si un término culturalmente tan serio y justificado como el de "vanguardia" ha llegado a alcanzar tanto descrédito, es, sin duda, por el aluvión de "vanguardistas-retaguardistas", o revolucionarios inoperantes, o innovadores dogmáticos, o revolucionarios señoritos, como se han metido ahí. Y no hablo sólo de vanguardia teatral, sino, en términos generales, de todos los que cambian el uniforme de colegio por la facha de lo que, a niveles de autenticidad, merece el máximo respeto.

Yo no llegaré a decir que Philippe Adrien, el autor de "La Baiiiiia", merezca la risa. Al fin y al cabo, su obra está ahí, es un trabajo concluso, que ha costado y supuesto bastante más que un simple manifiesto. Justamente, en esa medida, la falsedad de "La Baiiiiia" es importante y demanda un comentario. Antes, en Avignon, con crítica diversa, la estrenó un hombre del prestigio de Bourseiller. Ahora la ha estrenado en Madrid, en versión de López Rubio, con un reparto repleto de profesionales conocidos, con dirección de Daniel Bohr y abundancia de medios, el Nacional de Cámara y Ensayo. Digamos, pues, que, de tratarse de un error, merece una consideración respetuosa, en tanto que "La Baiiiiia", como "fenómeno teatral", tiene peso y entidad.

¿Por qué me parece que "La Baiiiiia" es una obra falsa, o una "acomodación" de las formas de cierto teatro subversivo? Me explicaré. Yo creo que "detrás" de "La Baiiiiia" se esconden una serie de fenómenos tan interesantes como el "Victor" de Roger Vitrac, montado en su día por Artaud, inestrenado e inestrenable —a menos, según me han dicho, que se suprima una escena fundamental, considerada socialmente irrespetuosa— en nuestros actuales escenarios. La ruptura de la continuidad narrativa, la carga surrealista, la irreverencia verbal, la descomposición del lenguaje, la fijación y destrucción de clichés, y otra serie de exigencias afines, nacen de una renuncia radical al viejo paternalismo sentimental de nuestro teatro conservador. No sólo se manda al demonio a cierta literatura y a ciertas convenciones formales, sino, paralelamente, al mundo social del que son expresión. En otros términos: los niños interpretados por adultos —y aquí el recuerdo de Vitrac era inevitable—, los padres tontos y vacíos, la subversión del tiempo y el espacio escénicos, la ridiculización del lenguaje convencional, son el resultado de una previa toma de posición ante el teatro burgués, es decir, ante la burguesía conservadora. La "nueva forma" corresponde no sólo a una "nueva ideología", sino, muy especialmente, a la conciencia de que, en el patio de butacas, se sentará justamente un público que representa los estamentos socioculturales que se ponen en cuestión. De ahí el tono "desafiante", el juego-límite, la constante concepción de la obra como una provocación. Abajo, en la sala, están esos sectores que, apenas desaparece el tresillo, el sermón paternal o la retórica poética, se sienten insultados, o exclaman que el autor "les toma el pelo", o que la obra en cuestión es un "camelo". Con lo que, en última instancia, el autor alcanza su objetivo total, caso de que, junto a estas voces, haya otras que descubran en la obra los imprescindibles elementos artísticos. Obras como "Tres sombreros de copa", por citar un ejemplo español ilustre, cumplían perfectamente sus objetivos: desesperaban a los sectores conservadores, aterrados ante la desordenada obra, y entusiasmaban a quienes descubrían sus significaciones y valores artísticos, al tiempo que su carga provocativa. La provocación, dicho en otras palabras, se aunaba al arte, de forma que la obra venía a ser la expresión de una realidad en abierta e irrespetuosa pugna con las convenciones morales y estéticas "dominantes", esto es, conservadoras, burguesas, etcétera, etcétera...

He aquí que llega "La Baiiiiia". Y Vilar la incluye en el heterogéneo Festival de Avignon del 67, como expresión de una subversión formal. ¿Está justificado? No. Porque la obra es, justamente, una versión blanca de ciertas revoluciones interesantes y válidas. Lo que Philippe Adrien hace es asimilar el surrealismo, Artaud, Vitrac y muchos de los procedimientos usuales de la "vanguardia", para hacer una obra absolutamente conformista y respetuosa. Lo que era negación del orden estético tradicional se convierte en fórmula que, a fin de cuentas, acepta todos los principios que un día generaron aquel orden. La "desorganización", o "confusión", o multivalencia de la realidad se traduce a poesía dulzona, muy en la línea de nuestros Casona, Ruiz Iriarte o el mismo López Rubio, adaptador y lógico admirador de la obra. La realidad, en última instancia, sale de aquí tan inmaculada como en las comedias ternuristas de costumbre.

¿En qué medida ha contribuido a ello la dirección de Daniel Bohr atenta al ritmo y al movimiento de los personajes, pero carente de cualquier interpretación cultural de los elementos manejados? No sé. Pero, sin duda, ha contribuido bastante a la creación de un espectáculo casi brillante y vacío, del que es forzoso destacar el esfuerzo de Irene Gutiérrez Caba y de alguna que otra actriz, navegando en un río que, además de dudoso, no les es familiar.

Debo añadir aún que no está mal haber traído "La Baiiiiia" al Nacional de Cámara, siempre que se tomara por experimentación y nunca por norma de un buen y agudo teatro experimental.

JOSE MONLEON